

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

*Южно-Российский  
музыкальный  
альманах  
2005*

Ростов-на-Дону  
2006

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. Аишхотов** – 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)  
**А. Н. Соколова** – кандидат искусствоведения, доцент (Майкоп)  
**Е. В. Смагина** – кандидат искусствоведения, доцент (Волгоград)  
**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

**О. В. Твердохлебова**

**Ю 193 Южно-Российский музыкальный альманах – 2005.** – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова,  
2006. – 364 с.

ISBN 5-7509-1219-1

«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.

ББК Щ 31,0

ISBN 5-7509-1219-1

© Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова, 2006

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

*South-Russian*  
*musical*  
*anthology*  
**2005**

**Rostov-on-Don**  
**2006**

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)

**A. N. Sokolova** – Candidate of Arts, docent (Maikop)

**Je. V. Smagina** – Candidate of Arts, docent (Volgograd)

**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)

Secretary-in-chief

**O. V. Tverdokhlebova**

**South-Russian musical anthology – 2005.** – Rostov-on-Don. Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire, 2006. – 364 p.

ISBN 5-7509-1219-1

«The South-Russian musical anthology – 2005» 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 5-7509-1219-1

© Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire, 2006

## СОДЕРЖАНИЕ

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

<b>Т. Рудиченко.</b> Словари народной лексики как инструмент изучения традиционной культуры.....	7
<b>А. Селицкий.</b> «Не могут не писать...» (Ростовские композиторы на рубеже столетий).....	12
<b>А. Соколова.</b> Инструментальная музыка западных адыгов: жанровая система и ее эволюция.....	23
<b>Е. Гогина.</b> О классификации хоровых миниатюр адыгейских композиторов.....	35
<b>Ю. Карданова.</b> Особенности развития симфонической музыки Кабардино-Балкарии в 30–40-е годы.....	44
<b>Т. Китанина.</b> Восхождение. Беслан Ашхотов: судьба и творчество.....	48
<b>Н. Калиниченко.</b> Артур Каш в Астраханском музыкальном училище.....	53

### ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

<b>Н. Мещерякова.</b> Столичные приметы музыкальной культуры провинции.....	64
Вячеслав Куцев: «Чтобы быть классным коллективом, нужно быть высокими профессионалами...» Интервью <b>О. Твердохлебовой</b> .....	68
Ирина Крикунова: «Главное в жизни – это развитие и стремление к совершенству...» Интервью <b>О. Твердохлебовой</b> .....	74

### ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

<b>Л. Казанцева.</b> Род как архетип музыкального содержания.....	78
<b>И. Шабунова.</b> Музыкальные инструменты эпохи Средневековья.....	86
<b>Л. Шевлякова.</b> Еще о загадочном шедевре Клаудио Монтеверди: концерт «Duo seraphim» и культовая традиция Средневековья.....	96
<b>А. Леонова.</b> Историческая тема в «Страстях по Матфею» Баха (к постановке проблемы).....	111
<b>Е. Смагина.</b> Между «Святой Русью» и Западом: размышления о поэтике русского музыкального театра первой половины XIX века.....	115
<b>Н. Самоходкина.</b> Идея свободы у Даргомыжского и русский либерализм XIX века.....	123
<b>Ю. Пичугина.</b> Автобиографичность в романтическом инструментальном концерте.....	133
<b>Н. Мещерякова.</b> Роман о романсе (предварительное эссе).....	138
<b>Е. Лобзакова.</b> Литургические компоненты в Воскресной увертюре Н. А. Римского-Корсакова.....	145
<b>И. Демина.</b> Древний Египет в опере Дж. Верди «Аида».....	152
<b>Г. Калошина.</b> Проблема концепции и становление «интонационной фабулы» в поздних симфониях Антона Брукнера.....	159
<b>О. Луконина.</b> В поисках утраченного: о хоровом цикле «Страстная седмица» М. О. Штейнберга.....	169
<b>М. Сальникова.</b> Темперамент как художественная тема в музыке и ее интерпретация в «„Temperamento“ (импульсах)» Бориса Франкштейна.....	173
<b>О. Кушнир.</b> К проблеме метода анализа текста в духовных сочинениях В. Мартынова.....	182

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

<b>А. Демченко.</b> Эволюционная модель становления регионального музыкального образования.....	192
<b>Е. Гасич.</b> Стиль как научная категория и стилиевой анализ в педагогической практике.....	195
<b>С. Смурьгина.</b> Использование джазовой терминологии в процессе языковой подготовки музыкантов.....	204

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

<b>О. Шепшелева.</b> Выразительность хорового тембра.....	210
<b>С. Проскурин.</b> Натуральная труба и проблемы современного исполнителя.....	225
<b>К. Новожилов.</b> Бас-гитара в современной музыке: конструкция инструмента и проблема классификации.....	232
<b>Н. Биджакова.</b> Произведения первой половины XX века для дуэта виолончели и фортепиано: взаимопроникновение сонатного и сюитного циклов.....	241
<b>Д. Животов.</b> «De profundis» С. Губайдулиной в исполнении Ф. Липса, М. Боннэ, В. Семенова.....	248

## ПУБЛИКАЦИИ

<b>М. Ледковская.</b> Борис Михайлович Ледковский (1894–1975). Публикация <b>Т. Рудиченко</b> .....	255
---	-----

## ЮБИЛЯРЫ

<b>Э. Ходош.</b> Секрет мастера (К 70-летию Ю. И. Васильева).....	263
<b>Т. Карташова.</b> Казаку везде у нас почет... (К 70-летию А. Н. Квасова).....	270
<b>А. Селицкий, О. Ермак.</b> Если человек творческий... (К 60-летию М. К. Аргусова).....	272
<b>Е. Показанник.</b> Александр Данилов: «Я равный среди равных...» (К 60-летию А. С. Данилова).....	277
<b>Е. Показанник.</b> Узоры на стекле, или Неисправимый романтик (К 60-летию А. И. Кусякова).....	283
<b>В. Петрова.</b> Квартет как стиль жизни (К 60-летию А. В. Рукина).....	297
Блоги@mэйл.ру. Автопортрет в общительной форме (К 60-летию Г. Р. Тараевой).....	300
<b>А. Цукер.</b> В гармонии с миром (К 60-летию В. С. Ходоша).....	314
<b>М. Рогачева.</b> «Если ощущаешь призвание – неси его до конца!» (К 60-летию В. А. Юрчук).....	320

## РОСТОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

РГМПИ в материалах и документах. 1973–1977. Публикация <b>О. Ермак</b> .....	323
--	-----

## ИЗДАНИЯ РОСТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (АКАДЕМИИ)

им. С. В. РАХМАНИНОВА

2005

Научные издания.....	353
Учебно-методические издания.....	355
Ноты.....	355
<b>Сведения об авторах</b> .....	356
<b>Contents</b> .....	359

# Музыкальная культура Юга России

Т. Рудиченко

## СЛОВАРИ НАРОДНОЙ ЛЕКСИКИ КАК ИНСТРУМЕНТ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Словари – древнейшее изобретение пытливого ума человека, описывающего и объясняющего явления окружающего мира. Они являются одной из наиболее востребованных форм обобщения и хранения информации. Постоянное совершенствование, расширение сфер применения словарей обусловлено возможностью получения необходимых сведений и приобщения к накопленному знанию кратчайшим путем – через обозначения [2].

В настоящее время словарь, как отмечала С. Е. Никитина, становится не только итогом, но и методом исследования слова и текста [5, 28]. Обширна литература о способах составления и использования словарей в изучении традиционной культуры. Из недавних публикаций отмечу доклад С. Е. Никитиной в сборнике Первого Всероссийского конгресса фольклористов [6].

Народная лексика в значительном объеме нашла отражение в толковых, этимологических и диалектных словарях. В то же время словари понятий, связанных с отдельными компонентами традиционной культуры (фольклором, обрядами и пр.) стали создаваться сравнительно недавно [1, 4, 6, 8, 9, 12–15].

Составляемые специалистами различных народоведческих наук словари, относятся к так называемым *частным*, отражающим некоторые тематические пласты лексики; по способу толкования и описания – к *специальным*, раскрывающим отдельные аспекты слов и отношения между ними [2]. Словари-тезаурусы, фиксирующие семантические отношения между терминами, чаще создают лингвисты (например, [6]).

Содержание словарей может быть изучено с помощью универсальных общенаучных методов – классификационного (группировка по тематическим группам и ключевым элементам), статистического, картографического, а по отношению к справочному аппарату и социологического, и, разумеется, средствами специальных методов, специфичных для той или иной дисциплины.

Словарная форма результативна на начальном этапе исследования, как адекватная для обработки полевого материала и хранения эмпирических данных. Благодаря вычленению из массива информации, эти данные приобретают большую значимость и весомость, становятся потенциальным объектом исследования. На завершающем этапе словарь служит формой обобщения категориаль-

ного аппарата, позволяющей объективно судить об объеме и составе элементов. Велик и дидактический потенциал словарей.

Они чрезвычайно информативны, позволяют глубоко и многосторонне изучать различные сферы, так как показывают изучаемую культуру изнутри, умом и чувством самих носителей традиции. Если при этом они охватывают ее всесторонне и в равной степени репрезентативно, то дают объективные данные для проверки научных гипотез, идей и устоявшихся точек зрения, т. е. являются своеобразным тестом, посредством которого мы оцениваем исследовательский подход к культуре.

Принципы составления и структура словарных статей для словарей разного типа хорошо разработаны лингвистикой (см., например, [2; 5; 6; 7]); словари языка фольклора весьма интересно представлены в публикациях (например, словари С. Е. Никитиной и Е. Ю. Кукушкиной, С. М. Толстой) [6; 8]. Остановимся, поэтому, на тех сторонах работы со словарями, которые еще не нашли достаточного отражения в литературе.

Это, прежде всего, новые перспективы, открывающиеся в интересующей нас области в связи с возможностью применения ресурса компьютерных технологий. Последние позволяют представить информацию одновременно посредством нескольких видов знаков – письменных вербальных и музыкальных, изобразительных и звуковых.

Электронный словарь – открытый проект, который может постоянно пополняться; могут уточняться или изменяться географический и другие параметры лексических единиц. Хотя теоретическому обоснованию структуры словарной статьи уделили внимание авторитетные ученые, каждый исследователь вынужден выбирать наиболее адекватную материалу и соответствующую конкретному этапу исследования ее форму, не всегда отвечающую последним достижениям науки. В электронном варианте словарная статья потенциально значительно богаче и удобнее, так как позволяет представлять лексему и стоящие за ней явления как гипертекст и комплексно. Однако, исходной в построении словаря остается лексема в исконном понимании. Составление словарей на базе экспедиционных материалов осуществимо только тогда, когда в ходе собирательской работы задача фиксации понятий и высказываний ставилась в качестве специальной.

Хотелось бы привлечь внимание к перспективе создания электронных словарей, суммирующих лексемы изобразительные и звуковые, а также комплексных, в которых формы информации избранные для презентации образуют синонимические ряды.

Рассмотрим несколько аспектов составления и использования словарей, непосредственно связанных с музыкальным фольклором. Наиболее привлекательной формой для этномузыковедов остаются словари народной певческой лексики; некоторые из них опубликованы [4; 6; 9; 11; 15]. В то же время, традиционное музыковедение накопило значительный опыт создания словарей собственно музыкальной лексики (риторических фигур или клише классического стиля).

Словарь на материале музыкальной лексики фольклора, по нашему представлению, должен иметь известные отличия, состоящие в том, что структурные единицы выделяются как на основе анализа музыкально-поэтического текста, так и по структурным критериям, сложившимся у носителей традиции и нашедшим отражение в образной певческой терминологии.

При составлении словаря *Словаря музыкальной лексики* мы опирались на методику, разработанную лингвистами. Принцип формирования музыкального словаря такой же, как и вербальных: толкование лексем, определение функций, сочетаний лексем, иллюстрации<sup>1</sup>

Такой словарь репрезентирует мелофонд той или иной традиции, группируемый как в парадигматике, так и в синтагматике. Он представляет собой собрание не собственно вербальных, но музыкально-интонационных «лексем», соотносимых с соответствующими народно-исполнительскими терминами; это мелодические обороты (запевки, начальные ячейки, кадансы и др.) вычленимые благодаря наличию в народной лексике структурного уровня осмысления музыкально-поэтического текста («завод», «свод», «начало», «конец», «поворот», «колono»). Материалом может служить мелофонд одного жанра, одной локальной традиции или группа жанров и материал нескольких локальных традиций<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Попутно могут решаться задачи создания и издания сборников музыкально-поэтических текстов и монографий.

<sup>2</sup> Лексемы жанров или локальных традиций образуют отдельные комплексы. Степень их открытости или замкнутости является предметом специального изучения.

Именно «Словаря музыкальной лексики» позволяет в полной мере использовать новые возможности электронного ресурса, так как его единицы могут быть воспроизведены в нотной графике, воспринимаемой визуально и на слух (проигрывание, пропевание). Работа над ним трудоемка, поскольку требует нотирования значительного объема образцов, а также поиска оптимального решения электронной версии.

Весьма продуктивно исследование корреляции *понятий*, относящихся к какой-либо области музыкальной культуры и *явлений*, которые они обозначают или оценивают.

Стремление к более четкому определению границ понятий, к уяснению содержания народных выражений, привело нас к пересмотру взгляда на природу главного жанра донской песенной культуры – протяжной песни. Результатом наблюдения за реализацией процессуальности в бытии песни (ее растягивание и сжатие во времени и пространстве) стало понимание и представление о ней как своеобразном *модуле*. Думается, что подобный взгляд на природу композиции имеет для науки такое же значение, какое для своего времени имело осознание вариантной природы фольклора.

*Вариант*, как мы его понимаем, это определенная целостность, результат конкретного воплощения комбинируемых элементов, факт памяти традиции (наследия); *модуль* – некий потенциальный оптимизированный и апробированный практикой *проект комбинационных решений* (минимальный набор типичных элементов и способов их сочетаний, факультативных элементов и их функций). Каждая песня может быть исполнена как с пропуском элементов, так и с введением новых (дополнительных). Закрепляются и сохраняются в традиции далеко не все созданные результаты комбинаторных опытов (варианты), в то время как корпус «строительных элементов» музыкально-поэтического текста относительно стабилен.

Идея эта родилась именно благодаря уточнению с информантами используемых ими терминов и выражений («играть коротко», «скорачивать», «слова в ряд поставить», «ствол песни», «она песня та же, только поворот у ней другой») и соотнесению их данными собственно музыковедческого анализа [9].

Словарь музыкальной лексики по сочетаемости единиц может быть использован и для решения практических вопросов каталогизации напевов.

Одно из направлений, обозначенное лингво-фольклористикой, сравнительное изучение лексики, характеризующей разные стороны традиционной культуры [7].

Сопоставление групп понятий или словарей, посвященных разным сторонам традиционной культуры, дает возможность выбирать парадигмы, изучать пересечения и связи, придают объекту обзорный вид. Тем самым преодолевается основной недостаток словарей – расчлененность элементов культуры, часто оказывающихся не соотносимыми по уровню. Важно поэтому чтобы словарь был построен на материале, имеющем четкие территориальные, профессиональные, социальные и иные ограничения (на что указывала в упомянутом докладе С. Е. Никитина) [7].

В настоящее время в нашем распоряжении имеются сформированные в течение ряда лет электронные словари Народной исполнительской лексики [89, 317–388]<sup>3</sup>, Мужской субкультуры; Обрядовой терминологии; Терминов и словесных формул свадьбы; Традиционной праздничной и повседневной пищи донских казаков; Церковной культуры; Материальной культуры. Конечно, состав перечисленных словарей – лексика и сами, стоящие за лексемами явления и сущности – отчасти пересекается.

Рассмотрим, для примера, результаты сравнительного изучения словарей обрядовой лексики и обрядового фольклора свадьбы.

На значение *терминологии ритуала*, т.е. наименований обрядов, тех или иных действий для выявления его структуры ученые обратили внимание давно [3]. Но состав терминов дает представление не только о структуре, но и семантике акций. Последняя предстает более определенно при учете корреляции фольклорных жанров (приговоров, песен, припевок, причитаний) и терминов, обозначающих обрядовые церемонии и номенклатуру чинов.

Например, наличие терминов *храбрый поезд*, *храбрая команда* (в прошлом отряд верховых казаков) свидетельствует об особой роли страты женатых мужчин в обряде поездки за невестой. Это влечет за собой внедрение в музыкальный код ритуала внеобрядовых песен, исполняемых мужчинами, и указывает на адаптацию ритуала в донской тра-

<sup>3</sup> Опубликованный около двух лет назад он уже значительно дополнен.

диции. Небольшую группу включаемых в свадебный обряд жанров составляют протяжные песни, чаще с балладными текстами (характерна «вдовская» тема) или воинские строевые походного репертуара.

При одной и той же приуроченности песен и относительной стабильности поэтических текстов различие сопутствующих терминов указывает на изменения в их составе (замену тех или иных характерных для местной традиции песен иными) или различие напевов.

Двойственное значение имеют понятия или *словесные формулы*, санкционирующие ту или иную акцию (в том числе и исполнение определенных песен, скрепляющих, узаконивающих по обычному праву акцию, статус и т. д.), с одной стороны, являющиеся вербальным компонентом ритуала, с другой, по своим параметрам удовлетворяющие требованиям терминологии. Вполне вероятно, что для других традиций этот параметр окажется неэффективным, однако для донской, в силу особой характерности для ее носителей, стремления к обобщению, абстрагированию и приданию конкретному представлению афористичного формульного вида, он чрезвычайно показателен.

Само наличие или отсутствие таких формул для определенных действий также достойно фиксации, поскольку может свидетельствовать о некоторых особенностях положения свадебного ритуала в традиции. Например, наличие формулы *доброе слово* («по доброму слову» ищут невесту, «за доброе слово» пьют на гласном сватовстве) является показателем семантики сватовства, как сговора двух сторон, чему и отвечает термин *сговоры* и наличие в репертуаре особой песни, называемой «Пьяницей» («Пьяница пропойница, что и Манин батенька», начинающейся также со слов «Пойду я по улице,

пойду по широкой, два двора минуячи»). Выявленные типичных корреляций понятий и словесных формул с песенным репертуаром позволяет не только вскрыть тонкие различия в свадьбе районов Дона, но и более полно и качественно производить сбор материала, открывая перспективу реконструкций. Разумеется, интерпретация полученных данных требует от исследователя включения словарных единиц в социально-исторический контекст.

Плодотворная и результативная работа над словарями – достижение практической фольклористики, с ее широкой экспериментальной базой, когда лексика фиксируется и уточняется в смысловых границах в процессе совместного пения или иных действий.

Благодаря ее проведению в исследовательский процесс вовлекается та часть полевого материала, которая не находит активного применения в этномузикологических исследованиях.

Сопоставление и сравнительное изучение словарей открывает перспективу разработки на основе объективных данных ряда проблем, имеющих значение для изучения не только традиционной, но культуры в целом (таких, например, как переводимость языков культуры). Оно позволит также делать более широкие обобщения и выведет нашу отрасль науки на новую ступень развития.

Возможности словарей реализуются, как правило, весьма ограниченно. Несмотря на появление новых информационных ресурсов для создания баз данных словарного типа, в силу приоритета в этой области языкознания, вербальные словари и сегодня абсолютно преобладают. В этой связи, представляется актуальной задача создания комплексных музыкальных словарей, которая может быть решена только специалистами этномузикологами.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бондарь Н.* Жид/Жыд (Материалы к этнокультурному словарю Кубани) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2002 год. Дикаревские чтения (9) / Ред.-сост. М. Семенцов. Краснодар, 2003.
2. *Гак В.* Словарь // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Ярцева. М., 1990.
3. *Гура А.* Поэтическая терминология севернорусского свадебного обряда // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор / Отв. ред. Б. Путилов. Л., 1974.
4. *Лапин В.* Фольклорно-этнографическая лексика вепсов. Материалы к словарю. СПб, 2004.
5. *Никитина С., Васильева Н.* Экспериментальный толковый словарь стилистических терминов. Принципы составления и избранные словарные статьи. М., 1996.
6. *Никитина С., Кукушкина Е.* Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах (опыт тезаурусного описания). М., 2000.
7. *Никитина С.* К проблеме составления словарей языка фольклора // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сб. докладов. М., 2006. – Т. 2.
8. *Толстая С.* Полесский народный календарь. М., 2005.
9. *Рудиченко Т.* Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д, 2004.
10. *Рудиченко Т.* Голос в представлениях донских казаков // Голос и ритуал: Материалы конф. Май 1995. М., 1995.
11. *Рудиченко Т.* Народные представления о пении и музыке и классификация казачьего фольклора // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. М., 2004.
12. *Фролов Б.* Материалы к «Военному лексикону кубанских казаков» // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Северного Кавказа за 2002 год. Дикаревские чтения (9) / Ред.-сост. М. Семенцов. Краснодар, 2003.
13. *Фролов Б.* снаряжение кубанских казаков: Материалы к «Военному лексикону...» // Мир славян Северного Кавказа. Вып. 2 / Под ред. О. Матвеева. Краснодар, 2005.
14. *Шуров В.* Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. / Отв. ред.-сост. И. Земцовский. Л., 1983.
15. *Hornijatkevyc.* The Secret Speech of lirnyky and kobzari. Encoding a life Style // Folclorica: Journal of the Slavic and East European Folklore Association (formerly SEEFA Journal) Fall 2004, Vol. IX, no. 2.

## «НЕ МОГУТ НЕ ПИСАТЬ...» (РОСТОВСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ)

Ростовская композиторская организация – одна из старейших в России (1939). По данным нового Справочника СКР (М., 2004), она насчитывает 25 человек и по численности находится в первой «десятке» региональных структур. Из нестоличных объединений она уступает лишь Уральскому (38), Башкирскому (37), Сибирскому (33) и Нижегородскому (30), опережая Саратовское, Татарское, Воронежское (18–24). В составе Ростовской организации 17 композиторов, один из которых проживает за рубежом, и 8 музыковедов. В последние годы в ее ряды влились 31-летняя Елена Николаева и 25-летний Алексей Хевелев, а уже после выхода Справочника из печати – представители старшего поколения, музыканты с положением и именем – Татьяна Франтова и Александр Данилов. Является ли этот факт всего лишь проявлением некой социально-психологической инерции («композитору и музыковеду с профессиональным образованием необходимо стремиться вступить в Союз») или свидетельством того, что в глазах музыкантов членство в Союзе действительно не утратило привлекательности?

Вопрос этот тесно связан с другим, более широким: нужна ли сегодня композиторам и музыковедам организационная структура, а если нужна, то зачем. Вопрос не праздный: понижение общественного статуса Союза в целом и его региональных объединений, предельное сужение организационных и финансовых возможностей, произошедшее в последние 15 лет, очевидно и не требует специальных доказательств. Ушли в прошлое творческие пленумы, обменные концерты, совершенно изменил облик некогда весьма представительный фестиваль «Донская музыкальная весна» (теперь он стал «Фестивалем искусств», музыкальная часть которого сильно «съежилась», и проводится он не ежегодно, а через год). Ростовская композиторская организация, вместе с писательской, была выселена из красивого старинного особняка в центре города и вновь, как в давние времена,

ютится в двух аудиториях консерватории. Между изгнанием и обретением нового пристанища над организацией нависла угроза ликвидации: соответствующий иск предъявило министерство юстиции области на том законном основании, что она не имеет юридического адреса и телефона; судом иск отклонен.

Финансирование весьма скудно и неустойчиво, определяется руководством области на каждый год заново и предполагает лишь скромное жалование троим сотрудникам аппарата, оплату аренды помещений и коммунальных услуг, командировочных расходов в более чем скудном объеме. Ни на что другое – на переписку (компьютерный набор) нот, на оплату исполнителей – средств у организации нет.

Министерство культуры области заключает годичные договоры с местными творческими союзами о проведении совместных мероприятий. Если организация проводит или участвует в проведении каких-либо культурных акций, то «вложить» она в состоянии только творческие «активы», персональные усилия, завоеванный авторитет, личные творческие связи. К примеру, заместитель председателя правления РО СК Г. Толстенко – один из инициаторов и организаторов Международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры» (2001, 2003)<sup>1</sup>. Организация участвовала также в осуществлении проекта «Россия – Нидерланды. Музыкальные параллели» (2002)<sup>2</sup>.

Канули в Лету такие немаловажные социальные льготы как недорогие путевки в дома творчества

<sup>1</sup> Фестиваль почтили своим присутствием Г. Канчели и В. Сильвестров (дважды), Э. Артемьев, В. Екимовский, В. Казенин, Р. Леденев, В. Тарнопольский, Ю. Фалик, Т. Шахиди, А. Эшпай; прозвучало также немало сочинений ростовчан. В концертах выступали Ю. Башмет, Н. Кожухарь, А. Сладковский, С. Словачевский, С. Савенко, С. Яковенко, Московский ансамбль современной музыки, ансамбль солистов Московской консерватории «Студия новой музыки», артисты из Украины и Германии, ростовские солисты и творческие коллективы.

<sup>2</sup> В его рамках в разных городах России прошла серия концертов Московского Ансамбля современной музыки (рук. – Ю. Каспаров). Ростовской и таганрогской публике были представлены произведения российских и нидерландских композиторов XX века.

или лечение (бесплатное) по «повышенному разряду». Заказы и закупки новых произведений составляют столь малые величины, что ими, как сказал бы математик, можно пренебречь. Словом, доходы композитора от творчества резко сократились, во многих случаях приблизились к нулю, расходы же и трудозатраты – возросли. Исчезли надежды на то, что организация поможет с исполнением сочинения, тем более – в концертных программах представительного съезда или пленума в Москве. Тем самым, перестали действовать практически все *внешние* стимулы к творчеству. Остался главный и единственный: непреодолимая внутренняя потребность в художественном высказывании. Сами собой приходят на память слова великого классика: «Если уж писать, то только тогда, когда не можешь не писать».

Большая часть ростовских композиторов относится к тем, кто «не может не писать». Этот итог «эпохи перемен» принципиально важен и показателен (как показательны и немногочисленные случаи отхода некоторых коллег от творчества). Изменившаяся социокультурная реальность практически не повлияла на интенсивность работы художников давно сложившихся, сформировавшихся не только свою эстетику и стиль, но и модель личностного и творческого поведения. Похвальную активность демонстрируют также те молодые, чей обнадеживающий профессиональный старт по заслугам оценен фактом их приема в Союз. Это обстоятельство служит пусть косвенным, но убедительным подтверждением необходимости Союза как общественно-творческого института.

В Ростове никогда не было композиторов, живущих только творческим трудом. Служат все и сейчас (за исключением «старейшины цеха» Г. Балаева, которому идет 84-й год). Десять преподают в консерватории, четверо из них – профессора кафедры теории музыки и композиции: Леонид Клиничев, Анатолий Кусяков, Владимир Красноскулов (зав. кафедрой), Виталий Ходош (декан факультета). Юрий Машин, окончивший консерваторию по классам баяна и композиции и аспирантуру по специальности оперно-симфоническое дирижирование, – профессор кафедры народных инструментов и дирижер Ростовского музыкального театра.

Несколько примеров творческого постоянства, которое означает отнюдь не «повторение пройденного», а движение по избранному пути, движение, вовсе не исключающее поиски и новые обретения.

Верен «донской теме» Л. Клиничев, выполнивший ранее много обработок казачьих песен, создавший балет «Тихий Дон» (1987) по роману М. А. Шолохова<sup>3</sup>. Недавно он осуществил свой давний замысел – окончил оперу «Цыган» по одноименной книге А. В. Калинина, ставшей особенно популярной после ее кино- и телеэкранизации. Эта работа заняла более десяти лет (1989–2002).

В. Красноскулов, имеющий, наряду с композиторским, и хормейстерское образование, всегда отдавал предпочтение хоровой и сольной вокальной музыке, хотя в разное время им были написаны также оркестровые увертюры и поэмы, фортепианные концерты, струнные квартеты и другие инструментальные сочинения. С начала же 90-х годов он сосредоточился исключительно на излюбленных жанрах, создав около десяти крупных работ, большинство которых неоднократно исполнялись. Своеобразным девизом его творчества этих лет можно поставить слова Ф. Гарсиа Лорки, ставшие названием одного из хоровых концертов: «Я люблю человеческий голос» (1988). Недаром так же назывался юбилейный авторский концерт В. Красноскулова (2003), в котором звучала хоровая и вокальная музыка в исполнении солистов и девяти (!) хоровых коллективов города и области<sup>4</sup>.

А. Кусяков давно много пишет для народных инструментов. И в данном случае «главная» сфера творчества в истекшие 10 лет фактически оттеснила остальные. Автор ряда симфонических и вокально-симфонических опусов, камерных ансамблей, вокальных циклов, с середины 90-х годов он создал ряд масштабных произведений для баяна, балалайки, домры. Однако об «оттеснении» других жанров можно говорить условно: композитор не расстается с оркестром и крупной формой, к которым тяготеет с юности. О том же свидетельствует выполнение новой редакции Второй симфонии «Осенний ноктюрн» (1999).

Определенное перераспределение приоритетов заметно и в творчестве Аракс Матевосян. Ранее в разные годы ею написаны пять симфоний, два фортепианных и скрипичный концерты, инструментальные ансамбли, пять фортепианных сонат.

<sup>3</sup> Балет шел на сцене Ленинградского театра им. М. П. Мусоргского

<sup>4</sup> С названными жанрами связаны и несколько публикаций последних лет, самая значительная из которых – «Концерты для смешанного хора без сопровождения» (2000), куда, помимо упомянутого, вошел также концерт «Где-то около природы, где-то около судьбы» на стихи Д. Самойлова.

Среди недавних сочинений – только фортепианные и камерно-вокальные.

Для В. Ходоша, напротив, начиная с первых шагов на композиторском поприще, характерно исключительное разнообразие жанров, образно-драматургических решений, стилистических поворотов. Впрочем, и у него можно выделить стилиобразующие жанровые области: музыкальный театр, хоровая музыка, музыка для детей. Каждая из них привносит в сочинения В. Ходоша свою наиболее характерную черту: первая – зримость образов, вторая – вокальный склад тематизма (в значительной его части), третья – легкую «схватываемость» слухом. Перечень работ, вышедших из-под его пера за последние примерно десять-пятнадцать лет, внушительен: шесть опер – чеховский триптих («Беззащитное существо», «Ведьма», «Медведь») и три детские, балет «Сказка о попе и работнике его Балде», кантата «По прочтении „Архиерея» А. П. Чехова», поэма для чтеца, хора и струнного оркестра «Страсти по Анне» (по «Реквиему» А. Ахматовой), вокальные циклы на стихи А. Ахматовой и Н. Гумилева, хоры и три сборника фортепианных пьес и ансамблей для детей<sup>5</sup>. Неудивительно, что отмечая свое 50-летие (1995), композитор включил в программу авторского концерта сочинения хоровые. А из двух вечеров, приуроченных к следующему, недавнему юбилею, один был по преимуществу симфонический, где звучали более ранние работы: четыре произведения в жанре инструментального концерта, созданные с 1971 по 1994 годы, и кантата «Лицейские песни» (1992).

Глядя на жизнь организации под тем же углом зрения – что ушло и что осталось, – можно заметить: не все ушедшее достойно сожаления, не все ценное ушло безвозвратно. Сгинули интриги, связанные с приемом новых членов, выборами правления, поездками, включением сочинения в концертную программу и т. п., словом, с дележом «пирога» моральных или материальных благ. Не стало разделения сочинений на «актуальные» и «неакту-

альные», ушла – вместе с «пирогам» – удушающая опека власти, лучше нас знавшей, кого исполнять, включать, избирать...

Вместе с тем, некоторые сложившиеся добрые традиции и полезные корпоративные рефлексы остались. По-прежнему выпускные государственные экзамены в консерватории проходят с участием Ростовского академического симфонического оркестра, дипломная партитура молодого автора непременно «озвучивается». Не реже трех-четырёх раз в год организуются концерты композиторской молодежи. В частности, в феврале 2005 года состоялись три концерта из произведений недавних выпускников, студентов, аспирантов и учащихся колледжа при консерватории, прошедших навстречу музыкальному фестивалю «Молодежные академии России», а в программу самого фестиваля вошли сочинения трех ростовских авторов<sup>6</sup>. Тем самым, молодежь не просто получает счастливую возможность услышать написанное, но и вовлекается во «взрослую» композиторскую жизнь, сопряженную с заботами о своевременном предоставлении оркестровых партий, репетициями, общением с дирижером и т. п., то есть проходит необходимую «производственную практику», может проверить себя на прочность. Продолжаются городские и областные фестивали «Ростовские композиторы – детям», конкурсы совсем юных сочинителей, проводимые РО СК совместно с одной из музыкальных школ, носящей имя патриарха организации, одного из ее создателей А. П. Артамонова (1906–1994).

Наконец главное, что делает содружество ростовских композиторов и музыковедов по-прежнему необходимым институтом: сохранилась потребность в творческом общении. В 2004 году Георгий Балаев и Игорь Левин пожелали услышать мнение коллег о своих новых работах. Благодаря им, реализовалась забытая и, как выяснилось, желанная форма общения – прослушивание и обсуждение музыки.

Переходя к обзору тенденций творчества, остаюсь на жанровом принципе. Почему именно жанры, а, скажем, не стилевые тенденции, не идейные концепции или что-нибудь другое? Во-первых, иные аспекты рассмотрения в предлагае-

<sup>5</sup> Изданы: «Семь вредных советов Григория Остера» для детского хора (1996); «Детям». Пьесы для фортепиано. Для средних классов музыкальных школ (1998); «Сентиментальная сюита» для скрипки и фортепиано; «У лукоморья...» 20 зарисовок по мотивам произведений А. С. Пушкина (1999); Соната-поэма для готово-выборного баяна (2000); Песни и хоры для детей (2001); «Зорюшки-зори». Произведения для смешанного хора без сопровождения (одноименный концерт на стихи Л. Мея, концерт «Времена года» на стихи В. Брюсова, названная кантата, 2002); Пьесы и ансамбли для детей. Для фортепиано (2003).

<sup>6</sup> А. Хевелев. Квintет «Два»; Антон Светличный. Концерт для скрипки с оркестром; Анна Назарук. Вокальный цикл на стихи Саши Черного «Глазами большого ребенка».

мом обзоре учитываются, но в качестве дополнительных. Во-вторых, как представляется, в наши дни проблема стиля утратила былую остроту. Сегодня не только «все разрешено», и никому не придет в голову клеймить какой-либо стиль или технику как содержащие угрозу государству, но ушел в небытие и сам феномен «стилевого размежевания» (определение Г. Григорьевой). Стилиевые тенденции ныне не конфронтируют, более того, они могут мирно уживаться в творчестве одного композитора и даже в рамках одного опуса – на дворе эпоха постмодернизма. В то же время, и это в-третьих, проблема жанра продолжает оставаться краеугольной проблемой творчества (и музыкальной науки).

Хорошо известно, что жанровые предпочтения композитора продиктованы не только велениями Музы, но зачастую и вполне прагматическими соображениями и зависят от того, существуют ли в пределах досягаемости артист или коллектив, которые способны и хотят принять его опус к исполнению. Плодотворность подобных творческих альянсов доказана временем, существовала всегда, но ныне, когда утратили силу административные рычаги и разного рода квоты, устанавливавшие обязательную долю современной музыки в репертуаре, добровольное желание исполнителей стало иметь решающее значение. И наоборот. Напомним, что в 70–80-е годы в Ростове существовал великолепный струнный квартет (первая премия на Всесоюзном конкурсе, 1986, диплом на первом Международном конкурсе им. Д. Шостаковича, 1987), который вызвал к жизни ряд партитур в этом жанре<sup>7</sup>. Однако судьба коллектива складывалась не слишком благоприятно, в начале 90-х музыканты уехали за рубеж, и создание ростовчанами квартетных сочинений потеряло существенный стимул.

Двигаться буду согласно общепринятой иерархии жанров, закрепленной как в академических трудах по истории музыки, так и в памятных обобщающих докладах руководителей Союза на съездах.

**Музыкальный театр.** Несколько десятилетий существовал в городе Театр музыкальной комедии, правопреемником которого стал созданный в 1999 году Ростовский государственный музыкальный театр (РГМТ). На сцене «старого» театра ставились

произведения В. Ходоша и И. Левина. Для последнего оперетта, мюзикл – одна из центральных областей творчества: «Любовь и ненависть», «Шарман-канкан», «Нон-стоп! Голливуд» с успехом шли и идут не только на ростовской сцене, но и в театрах Ставрополя, Тулы, Красноярска, Одессы, Симферополя, Минска, других городов. С первого сезона новый театр включил в репертуар мюзикл И. Левина «Красавец-мужчина». В настоящее время готовится к постановке его последняя по времени работа – рок-опера «Русский фантом» (пьеса В. Дериглазова по повести А. Толстого «Гиперлоид инженера Гарина», 2004). Можно не сомневаться: и этот спектакль будет идти с таким же успехом, какой сопровождает большие и малые работы И. Левина, с каким проходят телевизионные передачи с его участием или ежегодные концерты-бенефисы, собирающие «битковые» аншлаги, даже если они назначены на 7 марта. Залог успеха – неотразимое обаяние таланта, незаурядный мелодический дар, острое чувство современности, так необходимое в массовых жанрах, мастерство аранжировщика.

В. Ходош, написавший в юности блестящую комическую оперу «Золотой ключик» (1970), так целиком не и поставленную, более четверти века к этому жанру не обращался. Две части чеховского триптиха родились в преддверии открытия РГМТ, словно в ожидании этого события. К тому времени «Беззащитное существо» (1996) и «Ведьма» (1998) несколько раз прозвучали в концертном и даже сценическом варианте к немалому удовольствию аудитории. Первая, опера-фарс, смешила публику до слез, причем не только сценическими ситуациями и литературным текстом, но комичностью самой музыки, построенной на остроумных стилизациях и аллюзиях, забавных переключениях, мелодико-гармонических «недоразумениях»; вторая по-настоящему волновала по-ходошевски сдержанным, но сильным лиризмом, тонкой психологической разработкой характеров. «Беззащитное существо» с первого сезона вошло в репертуар театра (малая сцена), «Ведьма» же была отвергнута, а вместо нее в диптих «И Чехова поем!» включена одноименная опера В. Власова и В. Фере, куда менее выразительная. Судьба только что завершенной оперы-шутки «Медведь» (2004) пока не определена (туманно и будущее балета «Сказка о попе и работнике его Балде», 1999), хотя театр не прогадал бы, поставь он весь чеховский триптих В. Хо-

<sup>7</sup> В частности, произведения В. Красноскулова и В. Ходоша были записаны ансамблем в фонд Всесоюзного радио; запись признана лучшей в 1986 году.

доша, задуманный как внутренне контрастное художественное целое и хорошо укладывающийся во временные рамки одного театрального вечера.

Несомненно, Л. Клиничев завершил «Цыгана» в виду реальной перспективы представить его на ростовской сцене. Опера стала событием раньше, чем публика услышала поющего Будулая. Постановка была включена в план областных мероприятий, посвященных 100-летию со дня рождения М. А. Шолохова<sup>8</sup> и 60-летию Победы. С лета 2004 года стали появляться публикации в прессе, из которых ясно, что композитор обратился к традиционной оперной форме: три действия с прологом, сольными и ансамблевыми номерами, народно-хоровыми сценами. Одна из газет справедливо отметила «оперность» сюжета: «сильные страсти, большая любовь, яркие характеры» – все это «само просится на музыку». Сочинение вызвало многочисленные отклики в печати, не только местной; оценки критиков не отличались единодушием.

Жанр своего сочинения «Я – Франсуа» (пьеса М. Куклинской по текстам Ф. Вийона в переводе И. Эренбурга, 2003) Михаил Фуксман определил как «драматические сцены». По-видимому, эта работа родилась в результате взаимопроникновения драматического и музыкального театров, когда функции музыки выходят далеко за рамки «сопровождения», «оформления» и становятся равноправными со словом и сценическим действием, формируют художественную концепцию<sup>9</sup>.

По масштабности замыслов, по кругу используемых средств, наконец, по синтетичности исполнительского состава к опере вплотную примыкают сочинения **вокально-симфонические**. На одном их фланге – жанры духовной музыки и близкие им, на другом – жанры сугубо мирские, восходящие к традиции не только советской славильной кантаты, но и панегирического канта Петровской эпохи. Характерная тенденция последних лет – обращение к канону не только восточной (православной), но также западной церкви. Таково, к примеру, Credo для хора и оркестра (2003) Л. Клиничева, Te Deum для того же состава (2005) Ю. Машина<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Автор романа «Цыган» А. Калинин – друг и соратник Шолохова, автор книг о нем.

<sup>9</sup> Показанный на одном из театральных фестивалей в Нижнем Новгороде, спектакль в Ростове пока не ставился.

<sup>10</sup> Как и у других российских композиторов, отголоски этих жанров проникают также в область музыки чисто инструментальной: ранее Ю. Машина написал камерную симфонию «Stabat mater».

Пришедшиеся на одно десятилетие две юбилейные даты вызвали к жизни кантату В. Ходоша «Лицейские песни», посвященную 25-летию Ростовской консерватории (1992), и «Оду на столетие Ростовского училища искусств» (2000) В. Красноскулова. Очевидно, в соответствии с разницей в возрасте чествуемых учебных заведений, композиторы избирают и жанровые модели: «Ода» по определению более торжественна и велеречива, ее звуковую громаду воздвигают фортепиано, сопрано, тенор, смешанный хор и симфонический оркестр. «Песни» более камерны – на то они и песни: оркестр скромнее, хоровая фактура прозрачнее, солист один – бас. Вторая и четвертая части (из пяти) – его монологи, так что оркестр и хор звучат только в нечетных частях, а все участники в полном составе встречаются лишь в финале. Приятно отметить, что оба сочинения, созданные «по случаю», пережили события, к которым были приурочены: так, «Ода» В. Красноскулова прозвучала уже семь раз.

В поэме для чтеца, хора и струнного оркестра «Страсти по Анне» В. Ходоша соединились духовная и светская линии, а внутри первой – православные и католические традиции. Данное композитором название, которым он заменил ахматовское «Реквием», хотя и несколько смещает жанровые акценты, все же продолжает удерживать наши ассоциации в сфере духовной музыки. Архетип лирического сюжета очевиден – Евангелие: рассказ о смертных муках, ведущийся Анной, то есть Annespassion. Евангельские мотивы – не плод фантазии композитора, они содержатся в поэтическом тексте, где упоминаются и последние слова Христа, и Магдалина, и сама Богородица. Отталкиваясь от этих мотивов, В. Ходош вводит православные церковные жанры непосредственно в структуру своего опуса. В произведении чередуются и взаимодействуют три плана: голос драматической актрисы, читающей стихи А. Ахматовой, звучание смешанного хора и струнного оркестра. Если стихи почти всюду декламируются на фоне оркестрового звучания, на манер мелодрамы, то хор и оркестр выступают преимущественно поочередно, как бы в диалоге. Жанрово-стилистический прообраз хорового пласта – православная служба: использованы канонические тексты, интонационный строй восходит к старинным русским церковным песнопениям. Партия оркестра – непосредственный эмоциональный отклик, средоточие душевных колли-

зий, лирико-субъективный комментарий. В условиях оркестровой ткани хоровой тематизм переосмысливается, переинтонируется, приобретает остроту, напряженность, иначе говоря, современное звучание. В то же время, оркестр нередко трактуется наподобие хора струнных. Таким образом, отношение хора и оркестра представляет собой диалог не только исполнительских составов, но и разных типов чувствований, и разных времен. Кроме того, в партии оркестра ясно слышатся характерные формулы западноевропейской барочной музыки, что размыкает географические и исторические рамки событий и переживаний, придает им вневременной и общечеловеческий характер.

Симфониями, как уже сказано, был более богат период 70–80-х годов, но не забыты они ростовчанами и ныне, а если иметь в виду всю область **симфонических жанров**, то и тут вырисовывается картина вполне представительная. Наиболее последовательно работали в этой области композиторы среднего и младшего поколений. Г. Толстенко создал Третью симфонию «Русские Веды» (1998), две сюиты для камерного оркестра под общим названием «Звуки Акаши» (1994, 1995) – для него мир оркестровых звучаний вообще составляет главный творческий интерес; Ю. Машин – симфоническую поэму «Per aspera ad astra» (2004) и сюиту «Древнерусские сказания» (2001); М. Фуксман – партитуру поэмого типа «Ври имя, на аз за аад!?» (2002), А. Хевелев – симфоническую сюиту по картинам И. Шишкина «Зал 25» (по номеру в Третьяковской галерее).

Едва ли не самым привлекательным жанром в семействе симфонических оказался концерт. Е. Николаева представила концерты для фортепиано и для двух фортепиано с оркестром (1999, 2002), М. Фуксман – «Птичьи истории» – (Концерт) для альта и струнного оркестра (2004)<sup>11</sup>, Концерт для фортепиано и оркестра русских народных инструментов (2005), «Лужайка для...» для камерного оркестра с солирующей скрипкой (1999), а также «Вхождения в реку» – симфонию-концерт для рок-группы, хора и симфонического оркестра (2004), А. Кусяков – три концерта для разных народных инструментов; для альта и камерного (струнного) оркестра написали сочинения Г. Толстенко («Приношение Ю. Башмету», 2005) и А. Хевелев (Поэма,

2004)<sup>12</sup>. Обилие произведений концертного плана связано не только с неувядаемой притягательностью этого типа музицирования, его игровой природой, гибкостью, склонностью к контактам с сопредельными сферами – камерно-ансамблевой и симфонической, но и с отмеченными выше практическими соображениями относительно исполнительской перспективы. Сочинения зачастую написаны в расчете на определенного инструменталиста или на собственные исполнительские возможности.

Как видно из перечня, многие произведения программны. Здесь прослеживаются две тенденции, характерные для нашего времени (обсуждая эту тему, я позволю себе выйти за рамки симфонических жанров и коснуться камерно-ансамблевой музыки). М. Фуксман тяготеет к провокативным постмодернистским заголовкам, откровенно забавляется игрой в слова, их демонстративной пародийностью и двусмысленностью. Так, в названии его более раннего опуса для двух фортепиано «Ассагасамамба» слышится и удалое «асса», и респектабельное «сага», и заносчивое «сама», и экзотическая «самба». Интригуют одних и раздражают других такие названия как «Почти салонная музыка» или «Пьесюшка». Однако принципиально важно, что за игрой в слова у М. Фуксмана всегда кроется интеллектуальная игра со смыслами, шире – культурно-философскими и мифологическими парадигмами. К примеру, невинное, казалось бы, название «Лужайка для...» должно, по замыслу автора, ассоциироваться одновременно с кукольной пасторалью, миром русской сказки и эротическими мотивами. Таково и название «Вхождения в реку», где река – символ времени, граница между мирами живых и мертвых, олицетворение женского начала и многое другое. Не менее важно и то, что автор никогда не объявляет программы: намекнув на ее существование заголовком, он оставляет слушателя наедине с ним, самой музыкой и собственным воображением.

Иной подход к программности демонстрируют Г. Толстенко и Ю. Машин. Сверстники, товарищи, воспитанники одного профессора – А. Кусякова, они в разное время и независимо друг от друга пришли к восточной философии, эзотерике. У обоих эти пристрастия неотделимы от интереса к русской истории, русской старине.

<sup>11</sup> Определение «концерт» взято в скобки композитором.

<sup>12</sup> Эти партитуры, вероятно, являются откликом на выступление Ю. Башмета в концерте фестиваля «Ростовские премьеры» в декабре 2003 г.

Г. Толстенко, можно сказать, «попал в Индию»... через Грузию. У матери была частица грузинской крови, и в юности композитор остро ощущал в себе присутствие этой частицы. Побывал в фольклорной экспедиции в Грузии, в его Первой симфонии (1983)<sup>13</sup> усматривали влияние Г. Канчели. Мастер дал высокую оценку партитуре, но следов собственного стиля в ней не усмотрел. Вероятно, инстинкт повел молодого автора дальше на юго-восток. Разумеется, это духовно-творческое паломничество обусловлено не только голосом крови. «На Востоке» Г. Толстенко находит то, что отвечает двум его фундаментальным стремлениям: повышенной чуткости к тембру и типичному для азиатского миропонимания ощущению художественного времени, то ли остановившегося, то ли движущегося по кругу, то ли текущего из ниоткуда в никуда (последнее, как известно, весьма характерно для медитативных концепций в композиторском творчестве новейшего времени). «Звуки акаши» навеяны древнеиндийскими религиозно-философскими мотивами. Акаша – вселенский эфир, материя, которая составляет астральный мир. Акаша легче и подвижнее воздуха, но так же является средой распространения звука. Однако в такой среде можно услышать звуки, неведомые обычному миру, в том числе звуки и прошлого и будущего.

Из того же источника вытекает идейный замысел сюиты для ансамбля «Infinito» («Бесконечность», 1996). В сочинении три части: «Творящая флейта», «Вечность» и «Песнь о Шамбале». Последняя отсылает к идеям Н. Рериха – защиты культуры от цивилизации, «мира через культуру», – который в книге «Шамбала» описал утопическое царство справедливости. К индийской мифологии апеллирует и образ первой части. Как известно, «творящая флейта» – принадлежность не только античных богов и героев, евангельских волхвов. Она символизирует также бога Кришну, почитавшегося и как божество любви, и как прекрасный пастух<sup>14</sup>. Исполненное на международном фестивале «Музыка друзей» в Москве в 2002 году, сочинение удостоилось похвальных отзывов видных

<sup>13</sup> Написанная студентом третьего курса консерватории, симфония в 1985 г. удостоена второй премии на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов (первая не присуждалась). Автор проходил тогда срочную воинскую службу, награду солдату вручал Т. Хренников, репортаж об этом событии был показан в программе «Время».

<sup>14</sup> Отражение этого мотива находим в живописи Николая и Святослава Рерихов: Н. Рерих. Кришна. Весна в Кулу; С. Рерих. Священная флейта (серия).

российских композиторов, развернутого отзыва в журнале «Музыкальная академия». «Ювелирная отточенность деталей, изысканные кружева горизонтальных линий, нетривиальные ладовые и гармонические комбинации, неподражаемое интонирование струнных и флейты... Музыка необычайной красоты и чистоты!», – писал А. Эшпай. «Музыка „Infinito“ завораживает и погружает слушателя в трансное, гипнотическое состояние. Она мистична по своей природе», – отметил Э. Артемьев. В. Рожновский обратил внимание на то, что «восточное» содержание сюиты нисколько не диссонирует с латинским и русскими названиями: автор – «с русским именем Геннадий и украинской фамилией Толстенко... человек с европейским сознанием, но из тех, для кого... восточная философия стала органической частью его внутреннего мира»<sup>15</sup>. Обращением к легендарной старине, к «русско-восточной» теме отмечена и его Третья симфония с характерным заглавием «Русские веды».

Всерьез увлекается индийскими религиозно-философскими учениями и Ю. Машин – параллельно и во взаимодействии с интересом к национальным древностям. Эту связь он находит в наследии Рерихов. Влияние поэтики художников и мыслителей сказываются в его ранней работе – «Изумрудных скрижалях» для скрипки и фортепиано, в более поздних партитурах для камерного ансамбля «Свет на Пути» и «Голос Безмолвия». В газетном интервью композитор говорил, что испытывает наслаждение не от конкретных картин Н. Рериха, а от их общей настроенности, и выделял как наиболее близкую себе тему – человек в отношении с природой. Под воздействием философии Рерихов, Е. Блаватской, а также триптиха С. Рериха «Распятое человечество», выражающего идею очищения через страдание, возникла симфоническая поэма «Per aspera ad astra» (2004), где Ю. Машин совершенно естественно оказался также в поле скрябинских влияний<sup>16</sup>. А рядом с этой партитурой – сюита «Древнерусские сказания», где проявился неподдельный интерес композитора к дохристианской культуре, древнейшим интонационным пластам.

<sup>15</sup> Рожновский В. «Музыка друзей»-2002: мы снова вместе // Муз. академия. 2002. № 4. С. 14.

<sup>16</sup> Премьера состоялась в концерте Ростовского академического симфонического оркестра, посвященного 100-летию со дня рождения С. Рериха (2004), в одной программе с «Прометеем» Скрябина.

Жанры **камерно-инструментальной** музыки, сольной и ансамблевой, в творчестве ростовчан представлены широко и разнообразно. Для фортепиано пишут, в основном те, кто профессионально владеет инструментом (А. Матевосян, М. Фуксман, Е. Николаева, А. Хевелев). Небольшую группу образуют дуэтные опусы, как для традиционных, так и для более редких составов: сонаты для флейты и фортепиано, для кларнета и фагота – у Е. Николаевой, Сюита для саксофона и фортепиано – у Г. Толстенко. Значительная доля ансамблей создана для муниципального коллектива «Каприччио», в состав которого входят флейта, вибрафон (при необходимости и другие ударные), скрипка, виолончель, фортепиано (художественный руководитель – заслуженная артистка России, профессор М. Черных). Таковы, в частности, упоминавшиеся сюиты Г. Толстенко и Ю. Машина, а также «Стеклянная страна» и Ноктюрны М. Фуксмана<sup>17</sup>, одночастный квинтет «Два» А. Хевелева<sup>18</sup>. Г. Толстенко и Ю. Машина сотрудничают с «Каприччио» постоянно; М. Фуксман, помимо оригинальных сочинений, выполнил множество аранжировок, составляющих значительную часть репертуара ансамбля.

**Хоровая** музыка – одна из самых динамично развивающихся областей творчества, которой я уже коснулся в разговоре о вокально-симфонических жанрах. На протяжении десятилетий к ней обращается целый ряд композиторов. Связано это с тем, что в городе и области есть несколько высококлассных хоров, которые охотно сотрудничают с создателями музыки, а те, в свою очередь, платят им взаимностью. В репертуаре коллективов подолгу удерживаются хоровые концерты, кантаты, созданные в разные годы такими крупными мастерами жанра как Г. Гонтаренко, Л. Клиничев, В. Краснокулов, В. Ходош. Позднее к ним присоединились Ю. Машина и М. Фуксман. При благоприятном стечении обстоятельств созданных сочинений хватило бы на большой хоровой фестиваль.

За прошедшие 10-15 лет особенно плодотворно работал в этой сфере В. Краснокулов: концерты для смешанного хора «Где-то около природы, где-то около судьбы» на стихи Д. Самойлова (1994),

<sup>17</sup> Пьесы имеют названия: № 1 – «Ночные тени», № 2 – «Вежливые поклоны светилам» (2001), № 3 – «Луна. Вода. Дети» (2003).

<sup>18</sup> Согласно авторскому комментарию, обобщенная программа связана с вечными антиномиями бытия: добро и зло, он и она, любовь и ненависть. «Они всегда рядом, но так никогда и не поймут друг друга».

«Россия, рябина...» на стихи М. Цветаевой и Д. Самойлова (1995), лирические хоровые тетради для женского хора «Я спросила у кукушки» на стихи А. Ахматовой (1999–2001), «Птицы, листья и снег» на стихи М. Цветаевой и В. Тушиновой (2001–2003). Три хоровых концерта сочинил в 1990-е годы Ю. Машина. Два из них написаны для смешанного хора («Песни Дионисия Богомаза» и «Откровения Сергея Радонежского», оба на стихи Т. Зульф리카рова), третий – для мужских голосов (на тексты православной литургии). Композитора интересует преломление традиций древнерусского пения в условиях современной музыкальной драматургии. Сами же эти традиции, как и основы хорового исполнительства, он постиг на практике, состоя в течение двух лет певчим мужского хора Старочеркасского монастыря. К духовной линии относится также «Свете тихий» для мужского хора М. Фуксмана (2003).

Характерное для него органичное сочетание духовного и мирского демонстрирует В. Ходош в опусе, навеянном чеховским «Архиереем». В данном случае такое сочетание подсказано самим рассказом, повествующем о последних днях и смерти священнослужителя. Сочинение существует в двух равноправных вариантах-редакциях. В первом – это кантата «По прочтении „Архиерея“ А. П. Чехова» на тексты из Всенощной, стихи Пушкина и Пастернака. Вторая версия носит название «Откровения» (заглавие первой становится тут подзаголовком) и отличается введением фрагментов рассказа, исполняемых чтецом-актером. В таком варианте сочинение ставилось в Таганрогском театре им. А. П. Чехова наподобие сценической кантаты.

Неизменен интерес к **камерно-вокальной** музыке, где по-прежнему безраздельно господствует вокальный цикл. Среди ростовчан немного отыщется тех, кто не отдал бы ему дани.

Для Галины Гонтаренко он является одним из ведущих, а долгое время был едва ли не единственным. Именно в этом жанре она заявила о себе в конце 60-х годов («Пять романсов на русские народные тексты»), написав затем циклы на стихи В. Сосноры, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Пушкина и поэтов-декабристов. Недавняя ее работа, «Марина – морская» (2002), как и все предыдущие, долго вынашивавшаяся, тоже принадлежит жанру вокального цикла и вновь – на стихи М. Цветаевой<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Издан (2004). Ранее опубликована лирическая тетрадь на стихи М. Цветаевой «Бессонница» (1999).

Лирическая героиня произведения – женщина страстная, своевольная, непредсказуемая. Но прежде всего она – Поэт. Женщина-Поэт, распахнутая настежь и эгоцентричная. В предпоследней части, давшей циклу название, она обыгрывает свое имя. Само его звучание напоминает о море, морской пене (из которой, как известно, родилась Афродита), а носительница имени дерзко противопоставляет собственную неуловимую сущность – камню, глине, словом, всему слишком материальному. Звуковая атмосфера семи романсов родственна той, что наметилась у Г. Гонтаренко в сочинениях второй половины 80-х годов. Это интонационный строй русской бытовой лирики XIX века – городской песни, элегии, вальса. Но не только: слышатся тут и отголоски «жестокое» танго, и барочные мелодические завитки. Все это скреплено узнаваемой авторской манерой высказывания, отмеченной мелодической свежестью, напряженным ритмическим нервом, строгим отбором выразительных средств.

Продолжили работу в камерно-вокальной области А. Матевосян («Я не знаю мудрости» на стихи К. Бальмонта, «Были у ней золотые короны» на стихи М. Метерлинка, легенда для голоса и фортепиано на стихи Д. Мережковского «Сакья-Муни») и В. Красноскулов («На назначенное свиданье опоздаю» на стихи М. Цветаевой, «Элегии и капричос» на стихи А. Пушкина, «О, март – апрель...» на стихи Е. Винокурова, Д. Самойлова, В. Шефнера). Циклы на стихи Саши Черного (1998) и К. Бальмонта (2000) имеются в творческом портфеле Е. Николаевой. Напротив, И. Левин, весьма успешно работавший на стыке «серьезной» романсовой лирики и эстрадной песни<sup>20</sup>, взял в этой сфере творчества «тайм-аут».

В разножанровой палитре В. Ходопа вокальная лирика не занимает лидирующего положения, тем не менее, им создано пять вокальных циклов. К написанным в 70–80-е годы («Чудо-чудеса» на стихи Н. Костарева, «Кунсткамера» на тексты Ф. Кривина, «Песнь любви земной» на стихи Кабира) в конце прошлого десятилетия после большого перерыва прибавились «Белых лилий звон» (1996) на стихи Н. Гумилева и «Подслушанное» (1997) на стихи А. Ахматовой. Они образуют своего рода дилогию, дополняют друг друга, что неудивительно, если учесть, что в сознании слушателя имена по-

этов стоят рядом. Вместе с тем, второе сочинение концепционно не только продолжает первое, но и «спорит» с ним. В гумилевском триптихе властвует смерть – впрочем, больше в стихах, чем в музыке: словам об умерших мыслях и желаниях отвечает мелодия взволнованно-протестующая, которая олицетворяет, скорее, невозможность примирения с небытием. Пятичастный ахматовский цикл – апология любви и творчества, то есть – жизни. Жизни, наполненной болью и страданием, но – жизни, «подслушать», запечатлеть которую и призван поэт.

Музыка **для народных инструментов** занимает в творчестве ростовских авторов весьма заметное место. В прошлые годы для них писали Г. Гонтаренко (сюиты для готово-выборного баяна «Старочеркасские картинки», для квинтета русских народных инструментов «О Таганроге с нежностью» и «Провинциальные сюжеты»<sup>21</sup>), В. Ходош (Соната-поэма для готово-выборного баяна). В недавние годы Г. Толстенко написал сочинение «В ночь на Ивана Купала» для баяна и цифровой записи (2001) (записано синтезированное звучание окарины – народного духового музыкального инструмента, популярного во многих странах).

Однако подлинным приверженцем народных инструментов давно зарекомендовал себя А. Кусяков. Кстати сказать, и этому увлечению дало в свое время толчок тесное творческое сотрудничество композитора с двумя незаурядными музыкантами-виртуозами – баянистом В. Семеновым и балалаечником А. Даниловым<sup>22</sup>. Минувшее десятилетие принесло принципиальное расширение жанрового спектра: появились первые в творчестве автора концерты для баяна, балалайки (оба 1996) и домры<sup>23</sup> (2004) с оркестром. Продолжилась работа в ранее освоенных жанрах: созданы Вторая соната для балалайки и фортепиано и Шестая – для баяна, две сюиты для того же инструмента – «Весенние картины» (1998, из цикла «Времена года – времена жизни») и «Лики уходящего времени» (1999)<sup>24</sup>. Ни сейчас, ни ранее

<sup>21</sup> Два последних сочинения – по мотивам произведений А. П. Чехова. Изданы в переложении для фортепианного дуэта (2001, 2003).

<sup>22</sup> Ныне первый – народный артист РФ, профессор РАМ им. Гнесиных, второй – заслуженный артист РФ, профессор, ректор Ростовской консерватории.

<sup>23</sup> Транскрипция балалаечного концерта (ред. сольной партии М. Савченко).

<sup>24</sup> В Ростове изданы сочинения для готово-выборного баяна: Дивертисмент (1998), сюиты «Осенние пейзажи», «Весенние картины» (1999), «Лики уходящего времени» (2001), Три миниатюры, «Прощания», Партита (2003), в Германии – «Пять испанских картин» для флейты и баяна (2002).

<sup>20</sup> В числе бесспорных удач – цикл «Бегущее пространство» (1985) на стихи Ю. Левитанского.

А. Кусяков не написал ни одного традиционного для этой области творчества сочинения – обработки, вариаций или фантазии на фольклорные темы. Народные инструменты, особенно современный баян, обладающий богатейшими выразительными возможностями, трактуются им как инструменты вполне академические, достойные тех же жанров, стиля, идейных концепций, что их собратья, давно завоевавшие место под солнцем большого искусства, – недаром концерты написаны в сопровождении симфонического оркестра. Вместе с тем, композитор избегает и крайностей авангарда (вообще ему не свойственных), излишней образной усложненности или зашифрованности. Все это обеспечивает неизменную исполнительскую востребованность сочинений А. Кусякова<sup>25</sup>.

Убежденных и последовательных сторонников **электронной музыки** среди ростовчан нет, но использование предлагаемого ею арсенала средств встречается. Здесь, помимо уже названного сочинения Г. Толстенко «В ночь на Ивана Купала», следует упомянуть значительное число такого рода работ М. Фуксмана – для скрипки или фортепиано или чтеца и компьютерной фонограммы. Все они написаны в стиле **джаз- или поп-музыки**, в которых композитор работает с тем же удовольствием и знанием дела, что и в области музыки филармонической. Владение средствами самых разных стилевых направлений, без разделения их на достойные и недостойные внимания профессионального композитора с академическим образованием, зачастую их сближение – все это делает фигуру М. Фуксмана весьма симптоматичной для нашего времени. Недаром именно ему было заказано сочинение специально для фестиваля «Единый мир музыки», концепция которого предполагала сближение «далековатых идей» и разного рода миксты. Таким сочинением и стала симфония-концерт «Вхождение в реку» для рок-группы, хора и симфонического оркестра.

Аранжировки, инструментовки нечасто находят отражение в подобных обзорах, и это справедливо, ибо эти работы редко становятся событием музыкальной жизни. Но иногда такое случается: именно М. Фуксману выпала честь выполнить ор-

кестровку неоконченной оперы Рахманинова «Монна Ванна», исполненную сначала в Ростове (1997), а потом в Москве (1999)<sup>26</sup>.

Наконец, о той области сочинительства, которую принято упоминать последней и которая на самом деле является исключительно важной, – о **музыке для детей**. Это три детские оперы В. Ходоша («Репка», «Курочка Ряба», «Грибной переполюх или После дождичка в четверг»), А. Матевосян («Девочка в тюльпане»), мюзиклы М. Фуксмана «Сказки Кота Фэгота» и А. Хевелева «Снежная королева». Все они адресованы не только детям-слушателям, но и детям-исполнителям, и неоднократно ставились силами музыкальных школ города и области. Это также хоры и фортепианные пьесы Г. Балаева и А. Матевосян<sup>27</sup>, В. Краснокулова и В. Ходоша.

Подытоживая сказанное, обращусь вновь к облику Ростовской организации в целом. Произведения, созданные в донской столице, широко исполняются во многих городах России (помимо Ростова и городов области, – Москва, Петербург, Воронеж, Краснодар, Волгоград, Нижний Новгород, Новосибирск, Саратов, Тамбов и др.) и за рубежом. Только за последние несколько лет они прозвучали в Украине, Беларуси, Германии, Италии, Франции, Норвегии, Голландии, Дании, Шотландии, Чехии, Словакии, Югославии, Китае, США. К сочинениям ростовских композиторов обращаются известные солисты коллективы, включая хоровую капеллу им. А. Юрлова, оркестр им. Н. Осипова. Многие произведения опубликованы, причем не только в ростовских издательствах, но и в Москве, и за рубежом. Немалое число работ давно и прочно входят также в учебный репертуар. В Ростове нет ни одной музыкальной школы, где не игрались бы фортепианные пьесы В. Ходоша; произведения А. Кусякова для баяна постоянно включаются в качестве обязательных в программы всероссийских и международных конкурсов. Музыка ростовских композиторов привлекает внимание журналистов и музыковедов, о ней опубликованы многочисленные статьи в периодической печати (отечественной и зарубежной), монографические исследования в научных сборниках.

<sup>25</sup> В частности, авторский вечер А. Кусякова прошел в Концертном зале РАМ им. Гнесиных в рамках XV Международного фестиваля «Баян и баянисты» (декабрь 2004 года), в Ростове состоялась целая серия таких вечеров (2005–2006), посвященных 60-летию композитора.

<sup>26</sup> Российская премьера оперы (под фортепиано) также состоялась в столице Донского края в рамках фестиваля «Рахманиновские дни в Ростове» (1993).

<sup>27</sup> За минувшие годы прошли фестивали «Музыка Георгия Балаева – юным» и «Детская музыка Аракс Матевосян».

Словом, творческий потенциал ее значителен. Особо подчеркну, что вопреки неблагоприятным тенденциям, о которых говорилось в начале обзора, за последние 15 лет он не только не снизился, но, пожалуй, укрепился и вырос.

Г. Канчели в одном из газетных интервью сказал: *«Ростовские подвижники настоящего искусства... несмотря на всю нынешнюю неустроенность, продолжают выполнять свою миссию – творить*

*истинное искусство, доносить голос большой музыки до современного слушателя».*

Единственное, чего не хотелось бы, чтобы у облеченных властью и правом принимать решения людей в результате знакомства с набросанной на этих страницах картиной не сложилось впечатления, будто ростовские композиторы, вместе со своими собратьями во всей стране, не нуждаются в помощи и поддержке.

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЗАПАДНЫХ АДЫГОВ: ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА И ЕЕ ЭВОЛЮЦИЯ

Как известно, отношение инструментальной музыки к действительности выражено через жанровую систему [3, 169–197]. Последняя содержит в себе огромную этническую информацию, закодированную в специфической форме. Жанровая система традиционной музыки опосредованно отражает окружающий мир. Мы исходим из представления о том, что любая музыкальная жанровая система является частью музыкального космоса этноса, частью этнокультурного порядка, отражает и одновременно структурирует его. Смена культурных доминант отражается в жанровой системе. И, наоборот, любые изменения в жанровой системе сопряжены с изменением культурных парадигм. Подобно естественно-природным и социокультурным изменениям, эта система находится в постоянном движении.

Обычно жанровая система адыгской инструментальной музыки описывается современными исследователями как некая целостность, имеющая устойчивые жанровые виды. Она существует в двух формах бытования – обрядовой и необрядовой. В той и другой форме выделяются четыре жанровые группы:

- прикладные наигрыши (пастушьи, охотничьи, целительные, магико-заклинательные, ритуальные);
- танцевальные наигрыши (также прикладные, однако, выделенные в особую группу из-за своей многочисленности и распространенности в культуре);
- инструментальные прелюдии, отыгрыши, интермедии и сопровождения к песням;
- инструментальные импровизации (музыка для слушания) [12, 376–377; 17].

Один и тот же наигрыш в культуре может иметь так называемый «жанровый дубль», то есть существовать в условиях разных жанровых групп. Например, ритуальный наигрыш может быть представлен как музыка для слушания; аккомпанемент к песне может иметь вид танцевального наигры-

ша. Вся совокупность жанров адыгской инструментальной культуры представляет собой жанровую метасистему. В ее состав входят субэтнические системы, обладающие собственными характеристиками и свойствами. Ученые выделяют, как минимум, три исторически обусловленные субкультуры, имеющие специфические жанровые конфигурации. В приложении к адыгской музыкальной культуре приемлемо говорить об относительно самостоятельных подсистемах в **западной и восточной традициях**, а также о жанровой системе инструментальной **музыки адыгской диаспоры** [14, 97–98]. Каждую из них можно рассматривать как подсистему. В западной традиции доминируют зафакки, исполняемые на диатонической гармонике в сопровождении пхачичей. В восточной традиции – танец кафа, исполняемый на хроматической гармонике в сопровождении доола. В музыке адыгов зарубежья преобладают тляпэрыш и кафа в сопровождении венской гармоники или аккордеона и хлопков в ладоши.

В настоящей статье мы попытаемся рассмотреть жанры западно-адыгской инструментальной культуры в их динамике, определить причины, условия и характер смены жанров и смещение жанровых доминант в течение последних ста лет. В исследовательское пространство включены инструментальные жанры адыгов, проживающих в Республике Адыгея и на территории Краснодарского края. Замечания, относящиеся к культуре восточных и зарубежных адыгов, носят отрывочный характер и привлекаются для уточнения и определения специфических жанровых характеристик музыки западных адыгов.

Для исследования эволюции жанровой системы адыгской инструментальной музыки мы выбрали четыре точки отсчета, руководствуясь принципами историзма, научной достоверности и документальности.

Первая «точка» связана с фонозаписями 1911–1913 годов, сделанными английскими агентами

фирмы «Грамофон» в Армавире от выдающихся адыгских исполнителей начала XX века Магомета Хагауджа, Шалиха Беданоква и Ильяса Нагиева [13, 66–71]. Дореволюционные пластинки, безусловно, есть уникальное и важнейшее свидетельство реальной музыкальной жизни начала XX века. Понимая, что даже самые лучшие музыканты из аулов Кошехабль и Джерокай не могут представлять абсолютно всю адыгскую музыкальную культуру того времени, мы все же склонны считать их музыку достоверным и полновесным отражением адыгского реального звукового мира рубежа XIX–XX веков. Подтверждением репрезентативности этой музыки служат дополнительные фольклорно-этнографические и социально-исторические данные, полученные из архивных, экспедиционных, литературных и др. источников.

Второй «точкой» являются записи, произведенные в 1931 г. Г. М. Концевичем в 11 аулах Адыгеи. Материалы этих экспедиций были использованы А. Ф. Гребневым в сборнике «Адыгейские (черкесские) народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» [2]. Позже, в 1997 году труды Г. М. Концевича были опубликованы под редакцией Ш. Шу [7]. В книгу вошли около 200 мелодий, записанных почти от ста информаторов.

Третьей «точкой» стали звукозаписи 60–80-х годов XX века, собранные на территории Адыгейской и Карачаево-Черкесской автономных областей, а также в Кабардино-Балкарии и вошедшие в многотомное издание «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» (под редакцией Е. В. Гишпиуса в 80-х годах XX века [8–10]). Выполненные в системе аналитической нотации, записи снабжены паспортами, фиксирующими имена исполнителей, место и условия записи. В антологию включены разные исполнительские версии наигрышей от музыкантов различных субэтнических групп, что расширяет панорамное представление адыгской инструментальной музыки. В зону «третьей точки» мы отнесли и обработки адыгейских народных мелодий, выполненных К. Тлецеруком [1]. Одной из задач автор ставил неприкосновенное сохранение народных мелодий. Его варианты во многом считаются точным воспроизведением народных первоисточников.

Четвертой «точкой» служат видео и аудиозаписи начала XXI века, имеющиеся в нашем распоряжении и фиксирующие звучание адыгской музыки в современных бытовых и празднично-ритуаль-

ных реалиях. Сюда относятся также нотные примеры, представленные в сборнике «Играет Ким Тлецерук» [5] и расшифровки инструментальных наигрышей, сделанные автором статьи.

Исследование отдельных жанров и жанровых систем в пределах почти столетнего периода позволяет сопоставить и сравнить между собой обозначенные «точки» и по ним понять ход и характер накапливаемых изменений.

Мы убеждены, что жанровая динамика представляет собой естественный процесс, затрагивающий все элементы, включенные в жанровые системы. Это означает, что *изменение/развитие* касается как отдельного жанра, так и более крупных подразделений – жанровых семей, групп и подгрупп. Как известно, отдельный жанр также представляет собой систему, обладающую парными характеристиками *замкнутости/открытости, стабильности/мобильности*, которые разнообразно связаны с окружающей действительностью, и поэтому нацелены на развитие в согласии с жизненными реалиями. Именно поэтому мы рассматриваем понятие «жанровая динамика» довольно широко – и как изменение отдельного жанра, и как изменение целой жанровой системы. При этом закономерности, присущие отдельному жанру, не обязательно должны совпадать или соответствовать закономерностям, присущим всем или многим жанрам. Например, «возрождение» одного жанра не обязательно должно привести к «возрождению» жанровой группы или появлению новой жанровой системы. Напротив, обновление или «возрождение» одного жанра может привести к консервации других в качестве особого «противовеса» динамическим культурным процессам.

В адыгском музыкознании еще не собраны необходимые данные для исследования динамики отдельных жанров. Для этого необходимы фундаментальные исследования по отдельным элементам музыкальной выразительности – звуковысотности, ладу, метроритму, фактуре, структуре и проч. В настоящем материале мы сконцентрируем внимание на «внешнем» анализе отдельных жанров и жанровых групп. Прежде всего, это касается номенклатуры жанров, а также жанровых доминант и предпочтений в каждой обозначенной точке.

На основании приуроченности все жанры инструментальной музыки можно разделить на три вида: танцевальная музыка, инструментальные мелодии обрядово-ритуальной функции и музыка

для слушания. Каждый вид является самостоятельной подсистемой адыгской инструментальной культуры и, вероятно, существовал в обозримом прошлом адыгской культуры. Тем не менее, у нас нет оснований утверждать, что обозначенные подсистемы сходны или одинаковы по объему, тождественны по функции в культуре. Напротив, мы предполагаем, что функции всегда были подвижны. В определенные периоды доминировали то обрядово-ритуальные, то танцевальные жанры. Кроме того, между обозначенными подсистемами существуют тесные и глубокие взаимосвязи. Сама танцевальная музыка функционально может быть частью обрядово-ритуальной культуры. Обрядово-ритуальные наигрыши в современных условиях функционируют как музыка для слушания. В XX веке доминирующей, репрезентативной в культуре адыгов и наиболее сложной выступает система танцевальной музыки. Танцевальная музыка является самым объемным и многообразным видом адыгской инструментальной культуры. В связи с этим, можно говорить о высокой значимости традиции, преемственности в духовном наследии, об особой социально-психологической среде, сохраняющей ценностные характеристики танцевальной музыки<sup>1</sup>. Танцевальную музыку можно представить самостоятельной жанровой системой современной адыгской инструментальной культуры.

Гипотетически мы можем говорить о снижении функции обрядово-ритуальной музыки в адыгском обществе. Обрядовая музыка исчезает одновременно с уходом обрядовых форм жизни или остается жить в пассивной памяти носителей культуры. В то же время, сравнивая музыкальный материал 1911–1913 и 80-х годов XX века, мы констатируем историческое «усиление» номенклатуры обрядовых наигрышей. Число обрядовых мелодий, зафиксированных в нотных вариантах 80-х годов значительно выше числа функционально аналогичных наигрышей в фонозаписях начала XX века. Вероятно, это связано с целевыми установками авторов нотных сборников, стремящихся зафиксировать старинную музыку, оставшуюся в памяти носителей традиции. В книге А. Ф. Гребнева приуроченные мелодии разделены на трудовые, свадебные, колыбельные и детские песни. Всего в этих разделах значится более 20 мелодий. В. Барагунов и

З. Кардангушев приуроченную музыку выделили в самостоятельный том. В нем помещены свадебные, трудовые, целительные и другие мелодии.

На пластинках М. Хагауджа обрядовые наигрыши зафиксированы как «старинные песни» или «старинные танцы». К ним причислены «Ханиф» (с пением), «Кошемаф», «Вуйчи» (искаженное от «Удж»), «Пак» (в современной транскрипции «Сипак»), султанский вальс «Угжи» (искаженное от «Удж») – всего 5 мелодий. В сравнении с нотным материалом сборников 40–80-х годов – небольшое число. На наш взгляд, ритуальные мелодии на рубеже XIX–XX веков еще имели высокий статус, их стремились зафиксировать на фонограф как живую музыку наряду с танцевальными наигрышами. Современные исполнители, напротив, не придают им особого значения. Большинство свадебных гармонистов не помнят и не знают старинные обрядовые мелодии, их точное «местоположение» в ритуале. Внутри обряда ритуальные мелодии становятся подвижными – они «меняют» положение относительно той или иной его части или замещаются другими: для конкретной части обряда могут быть использованы разные мелодии, в том числе и более современные, авторские. На свадьбах в аулах Адыгеи чаще всего звучит мелодия песни Умара Тхабисимова «Адыгэ нысэ» – на входе в ЗАГС, в ритуале посещения кухни, при выводе невесты к гостям и в др. ситуациях. Старинные свадебные обрядовые мелодии фактически перестали существовать. Исключение составляют те наигрыши, которые разучиваются с нот и включаются в театрализованные сценические представления и концерты – «Сипак», «Бырухан» и др.

Характерно, что в записях М. Хагауджа основная часть наигрышей имеет собственные названия (чаще всего, по имени людей) и лишена жанровых определений. Исключение составляет «удж», порой обозначаемый в каталогах и на пластинках как «вуйчи» или «угжи». К поименному обозначению в каталогах и на пластинках добавлены указания жанровой приуроченности: все мелодии делятся на песни и танцы (черкесский, кабардинский, армавирский, бжедугский танец, черкесский новый танец или кабардинская песня, черкесская песня). «Экзотическими» танцами выступают «черкесская плясовая» (Ширитым) и «черкесский султанский старинный вальс «Угжи». Мы не знаем, по чьей инициативе зафиксированы именно эти жанровые определения. Возможно, сами исполнители выде-

<sup>1</sup> О приоритетах танцевальной музыки адыгов в сравнении с народными песнями см. [11, 11–13].

ляли названные наигрыши их общего списка. Английские звукоинженеры вряд ли бы взяли на себя смелость определять жанровую принадлежность того или другого наигрыша. В то же время, кроме обозначений «удж» и «лезгинка» ни одно другое жанровое определение, существующее в традиционной культуре адыгов (например, «зафак» или «кафа»), англичанами не употреблялось.

В 60–80-е годы XX века, напротив, этнические жанровые определения танцевальной музыки – «зафак», «зыгатлят», «тлапечас», «удж» – становятся открытыми и понятными для иноэтнического окружения. Их идентификация определяется связанностью названия – музыки – танцевальных движений, пластики, рисунка танца. В то же время именные названия того или иного наигрыша в адыгской среде постепенно забываются и становятся архаизмами, а обобщенные названия танцев как их жанровые определители обретают устойчивость и постоянство. Если исчезновение именных названий наигрышей в музыке конца XX века оценивать как определенную культурную потерю, то, наряду с этим, можно говорить и о существенных приобретениях на уровне «жанрового» знания, более детального осмысления адыгской инструментальной культуры<sup>2</sup>. Одновременно с потерей отдельных жанров и целых жанровых групп происходили обновление тематизма, «приобретение» нового музыкального материала и внутрижанрового содержания, способов варьирования, композиционного решения и прочее.

Большая часть исследуемой музыки демонстрирует увеличение тематических колен наигрышей. На наш взгляд, это связано с несколькими факторами. Один из них – техническое постижение гармонии, массовый коллективный опыт ее слушания, «приращение» к гармонике исполнительского опыта игры на старинных инструментах. В конечном итоге гармошечный исполнительский опыт привел к парадоксальному возвращению «в старину». Чем дольше во времени гармоника существует у адыгов, тем больше в исполнительском стиле музыкантов проявляются «приемы», «птрихи», «обороты», характерные для предшествующих

<sup>2</sup> В этой связи правомочна аналогия с постижением адыгской культуры на уровне осознания этнонимов. Для русских, покоряющих Кавказ, адыги вначале были туземцами, горцами, затем произошло осознание этнонимов «адыги» – как самоназвания народа и его отдельных субэтнических групп – абадзехи, бесленеевцы, бжедуги, кабардинцы, натухаевцы, темиргоевцы (чамгуи), шапсуги и др.

музыкальных орудий (прежде всего, пычешпына – смычкового хордофона). Ранние гармошечные записи на современное ухо кажутся весьма примитивными, скромными, упрощенными, лишенными специфичного «адыгского фонизма».

Другой фактор, влияющий на увеличение числа колен в наигрышах – радио, – активный информационный источник с 30-х годов XX века. Различные исполнительские версии одного и того же наигрыша, «растиражированные» через радио, не просто сохранялись в народной памяти, а «собирались» в единый организм и начинали существовать целостно, едино, монолитно. Отобранные лучшие и выразительные, с точки зрения фольклорного сознания, варианты «оседали» в том или ином наигрыше и оставались как его опознавательные знаки. Одновременно переработке подвергались как исходные, так и вновь приобретенные тематические зерна. Например, если «Исламей» у М. Хагауджа (1911) состоит всего из одного колена, то у Паго Бельмехова (1931) Г. М. Концевич фиксирует уже три тематических зерна, среди которых только среднее является «хагауджевским наследием». К нему «добавляется» зачин и каданс – начало и конец наигрыша. Зачин составлен из двух звукокомплексов: выдержанного звука (самого высокого звука наигрыша) и нисходящей последовательности, в которой есть секвенционные, возвратные и нисходящие в объеме сексты поступательные построения (примеры 1, 2).

Можно предполагать, что путем отбора в устной традиции фиксировались наиболее выразительные элементы, легко запоминаемые и усваиваемые последующим поколением гармонистов.

Таким образом, изменения в инструментальной музыке адыгов можно наблюдать по меньшей мере по двум направлениям – внешним и внутренним: как изменение жанровых приоритетов и как качественное изменение конкретных отдельных жанров. В первом случае мы констатируем снижение роли и распространенности отдельных жанров или жанровых групп (например, обрядовых мелодий или наигрышей под зыгатлят) вплоть до их полного исчезновения и, напротив, «возвышение» одних жанров над остальными (например, увеличение роли зафака в культуре западных адыгов и кафы – в культуре восточных). Во втором случае мы говорим об имманентных изменениях внутри отдельных жанров или жанровых групп. Они могут быть выявлены через отдельные средства выразительно-

сти – метроритм, звуковысотность, темп, структурирование формы и т. п. Например, зафаки начала и конца XX века разительно отличаются друг от друга темпом, тематическим содержанием, характером мелодического развертывания, «набором» фиоритур, исполнительских приемов и штрихов. К примеру, «Си Рамазан» в записи Г. М. Концевича с голоса и гармоника Шабана Кубова (1935) в сравнении с одноименным наигрышем Кима Тлецерука (2004) выглядит «распрявленной» мелодией, «оголенным» песенным остовом (примеры 3, 4).

В записи К. Тлецерука мелодия «спрятана» в инструментальную фактуру настолько, что распознается только посвященными, хорошо знающими песенную первооснову. Ажурный мелодический рисунок, сотканный из квартовых и квинтовых «качаний» воспринимается более «адыгским» и несет в себе архаические черты, ассоциирующиеся с наигрышами на шычешцыне. В его вязи отчетливо выделяется скрытое двухголосие с нижним бурдонирующим тоном. Скрытое двухголосие переходит в явное, в окончании каждой новой мелодической фразы (пример 4, т. 7–8).

Сравнительный анализ наигрыша «Си Рамазан» в записях Г. М. Концевича и К. Тлецерука весьма показателен для подтверждения гипотезы о постепенном «перерождении» инструментального тематизма от более простого, во многом «чужого», непривычного – к родному и архаичному.

У гармоника, таким образом, было два пути вхождения в адыгскую культуру. Один – материальный (товарно-производственный), он завершился к 90-м годам XX века повсеместным распространением нового музыкального орудия. Второй путь – духовно-эстетический (ценностно-исполнительский). На рубеже XIX–XX веков гармоника звучала по-детски просто и безыскусно. Совсем «по-адыгски» она зазвучала только во второй половине XX века. Наибольшие гармонико-шычешцынные тематически-фактурные связи обнаруживаются в музыке конца XX века. Усложнение (возвращение к архаичному мелодико-фактурному облику) адыгского тематизма – всеобщая закономерность всех танцевальных жанров западной традиции адыгской инструментальной культуры – она касается зафаков, зыгатлятов, уджей (сравните удж «Си Мэмэт» в записях Г. М. Концевича и К. Тлецерука и др.) (примеры 5, 6).

Следовательно, в жанрах гармошечной музыки постепенно «прорастают» жанровые признаки му-

зыки для шычешцына. Наличие таких признаков изнутри меняет форму наигрышей. Если в записях зафаков первой половины XX века продленные окончания (каденционные лонги – Ф. Хараева) еще не фиксировались (не были замечены? не привлекали внимание исследователей – представителей другой культуры?), то для зафаков конца XX века они становятся нормой. Окончание мелодической фразы продлевается на 2–3 такта, нарушая танцевальную квадратность и обнаруживая глубокие связи с песенным фольклором. Заметим, что в уджах и зыгатлятах каденционные лонги отсутствуют. Они составляют жанровый признак современных зафаков.

Примечательно, что один и тот же мелодический комплекс, изложенный в разных ладах, воспринимается и осознается носителями культуры как новая музыка. В этой связи приведем примеры из сборника Кима Тлецерука. В сравниваемых наигрышах «Си Мэмэт» и удж № 4 одно из колен совпадает практически полностью, только в первом наигрыше оно излагается в мажоре, во втором – в миноре (пример 7).

Памятуя о том, что жанров вообще не бывает, а есть лишь исторически обусловленные и определенные жанры [3, 176], мы попытаемся выстроить несколько жанровых систем адыгской инструментальной музыки в ее историческом развитии и в приложении к различным субэтническим группам. Последнее замечание весьма важно для глубокого и целостного осознания всей системы.

Жанры адыгской инструментальной музыки можно разделить на общеадыгские и субэтнические, являющиеся одновременно региональными. К первым относятся уджи, ко вторым – зафаки, кафы, зыгатляты. Зафаки характерны для западных адыгов, кафы – для восточных, зыгатляты – для шапсугов, проживающих на побережье Черного моря. Благодаря усилению культурных контактов и СМИ, тиражирующих аудио и видео продукцию с танцевальной музыкой, в адыгском мире происходят жанровые смещения и заимствования. Они проявляются как в аутентике, так и в самодеятельной и профессиональной среде. Учитывая это, все перечисленные жанры можно называть общеадыгскими, в то время как часть из них менее употребительна или характерна для того или иного субэтноса или региона. Рейтинг танцевальных жанров у разных групп адыгов может быть представлен следующей таблицей.

№	Западные адыги	Восточные адыги	Причерноморские адыги-шапсуги
1.	Зафак	Кафа	Зыгатлят
2.	Удж	Удж	Зафак
3.	Тлапечас	Тлапечас	Удж
4.	Зыгатлят		Тлапечас
5.	Кафа		Кафа

Статус зафака в культуре западных адыгов настолько высок, что о нем можно говорить как о системообразующем жанре. Один из признаков системности – всеохватность, содержательная объемность, стремление отразить в себе и через себя весь космос культуры [3; 4, 205–212]. Именно такими характеристиками обладает зафак. Он бывает возвышенно-лирическим, степенно-величавым, шуточно-игривым («Зыгъэгус» – «Обида»), задумчивым, имитативно-пародийным («Хъак1уак1» – «Собачья походка») и задорно-веселым («Хъак1улац» – «Хакуляш»).

В репертуарном списке М. Хагауджа фигурируют в основном зафаки, три зыгатлята («Али», «Танец Багарсукова» и «Щемеджук») и несколько уджей (в том числе, «Си Мэмэт»). В репертуарных списках свадебных гармонистов 60–80-х годов XX века на первом месте по числу и частоте исполнения также стоят зафаки. Значительно реже исполняются зыгатляты, еще реже – уджи. Следовательно, за 100 лет жанровые приоритеты в танцевальной музыке практически не изменились. Сравнивая первую и четвертую «точки», можно констатировать лишь «возвышение» инструментальной музыки над песенной. В самой же инструментальной музыке жанровое соотношение принципиально не изменилось. Тем не менее, в конце XX века достаточно отчетливо наметились новые тенденции. Во-первых, заметно снижена роль зыгатлята. Во-вторых, на рубеже последних веков произошло «воскрешение» танца тляпэрыш и значительно увеличилась роль иноэтнических танцев – абхазских, чеченских, общекавказских. Быстрый, темпераментный, искрометный, соревновательный зыгатлят «отодвигается» на профессиональную сцену как очень сложный танец, требующий особого мастерства. В бытовом варианте зыгатлят заменяется лезгинкой – она позволяет танцору показать

виртуозность, ловкость, грацию, освобождает танец от партнерских обязанностей (зыгатлят исполняется парами, лезгинка – сольно). Для гармонистов исполнение лезгинки также проще: ее аккордовый склад позволяет играть в быстром темпе без исполнительских потерь. Игра зыгатлята с его развитой мелодической основой, напротив, доступна только музыкантам-виртуозам<sup>3</sup>. Начинающие музыканты или гармонисты средней руки либо вообще не играют зыгатлят, либо исполняют его очень редко. Обе причины опосредованно связаны с усилением роли зафака и появлением его многочисленных разновидностей. Быстрый зафак также в определенной мере отодвинул зыгатлят на периферию танцевального пространства. В конце XX века зыгатляты сохраняются только у горных шапсугов. В аутентичный танцевальный круг равнинных адыгов входят новые танцы: тляпэрыш, абхазский, чеченский, осетинский, так называемый «ожерелье» (танец, основанный на различных кавказских мелодиях) и др. Основная «внешняя» причина обновления танцевальных жанров в бытовой практике – распад Советского Союза, открытие новых границ, культурные контакты с представителями адыгской диаспоры, проживающими в странах Ближнего Востока и Турции. Тляпэрыш в Адыгее появился благодаря ансамблю «Нальмэс». В 1994 году руководитель Государственного ансамбля танца Республики Адыгея Амербий Кулов после гастролей в Турции поставил в коллективе концертный номер «Тляпэрыш – танец турецких адыгов». С тех пор началось его «победоносное» шествие по республике. Танец стали исполнять в школьных танцевальных кружках и на общественных

<sup>3</sup> Не случайно зыгатлят является обязательным для исполнения на смотрах-конкурсах исполнителей на народных инструментах. Гармонисты, не умеющие играть зыгатлят, не допускаются к соревнованию. Таким образом, на стадии подготовки к конкурсу отсеивается большая часть претендентов.

праздниках, на традиционных свадьбах и вечеринках. Новый оживленный танец стал конкурировать с зафаком по частоте исполнения на одном торжестве. Тляпэрыш вошел в репертуар абсолютного большинства гармонистов. Примерно за 5 лет его на слух стали узнавать не только адыги, но и все жители республики. Однако, тляпэрыш, зазвучавший в Адыгее (а через нее – в Карачаево-Черкесии, Кабардино-Балкарии, адыгских селениях Краснодарского края) не является калькой музыки турецких адыгов. В Адыгее зазвучал практически другой тляпэрыш: по-юношески задорный, веселый, скорый. Турецкие видеодокументы свидетельствуют, что тляпэрыш зарубежных адыгов более сдержан, размерен и строг (пример 8).

Новое жанровое влияние в танцевальную музыку не могло бы состояться, на наш взгляд, без постоянного стремления к свежему, новому, оригинальному, что характеризует адыгскую музыкальную культуру в определенной мере как открытую систему. С другой стороны, стремительное возрождение тляпэрыша обусловлено факторами «генетической памяти», которые также невозможно не учитывать. Предположение о том, что до переселения в Турцию адыги танцевали тляпэрыш, вполне оправдано. В то же время, в звуковом пространстве Северного Кавказа тляпэрыш был скоординирован с существующими в адыгской среде танцами, что проявилось на его имманентных характеристиках. Например, мелодическое содержание тляпэрыша более «приспособлено» для гармоник венского строя, имеющей разные звуки на сжим и разжим меха (именно на таких гармониках играют турецкие адыги). Мелодия, исполняемая на адыгской гармонике (адыгэ пщынэ), имеющей одинаковые звуки на сжим и разжим, менялась произвольно.

Таким образом, жанровая система адыгской инструментальной музыки в пределах XX века демонстрирует признаки стабильности и мобильности. Первые проявляются в жанровой номенклатуре, отчасти – в образно-содержательном и тематическом планах. Надлом жанровой системы наблюдается на рубеже XX–XXI веков. Обрядово-ритуальные наигрыши уходят на периферию музыкальной культуры, танцевальные жанры активно доминируют, канонизируются формы музыки для слушания. Мобильное больше связано с интонационно-тематическим и структурно-композиционным развитием, а также с инструментарием и инструментальными типами ансамблей, темпами

и тембрами исполняемой музыки.

Наиболее консервативными выступают жанры танцевальной музыки, сохранившиеся в условиях традиционного круга с его жесткими поведенческими регламентациями. Как известно, в фольклоре всегда прочно и основательно выступают функциональные связи интонационной среды с жизненным обиходом [7, 108]. Корреляция условий бытования и инструментальной составляющей танцевального действия обеспечила стабильность не только формообразования наигрышей, но и других имманентных характеристик.

Если в начале XX века еще существовали ансамбли с лидирующим камылем, то к началу XXI для аутентичности характерна только лидирующая гармоника. На рубеже XIX–XX веков в ансамбль входили несколько пхачичао (трещоточников), каждый из которых играл на одном пхачиче. На рубеже XX–XXI веков у западных адыгов стабилизировался ансамбль, состоящий из гармониста и двух трещоточников, каждый из которых играет на двух пхачичах. Это, в свою очередь, повлекло за собой тембровые, темповые, интонационные изменения исполняемой музыки. Использование гармоник русского строя, имеющие одинаковые звуки на сжим и разжим меха, заметно изменило звукоинтонационный профиль танцевальных мелодий. Они стали протяжней, длиннее, объемнее в сравнении с мелодиями, исполняемыми на камыле или гармонике зарубежных адыгов, имеющей разные звуки на сжим и разжим. Следовательно, динамические изменения внутри музыкальных жанров отчасти стали результатом конкретных социально-исторических сдвигов и преобразований в культуре адыгов.

Сравнительное сопоставление жанров адыгской инструментальной музыки в пределах XX века убеждает нас в правоте высказывания И. Земцовского о том, что не бывает жанров вообще, а есть исторически определенные жанры. Точно также не существует жанровых систем вообще, а есть исторически обусловленные жанровые системы, включающие в себя новые жанры, их виды и подвиды. В пределах западной традиции в жанровой панораме XX века просматриваются смещения акцентов, с одной стороны, с медленных танцев на быстрые, с другой – с быстрых зыгатытов на зафаки, которые также изменились в сторону темпового ускорения. Если в сборнике Г. М. Концевича зафаков в два раза больше, чем зыгатытов, то в сборнике К. Х. Тлецурака их уже в четыре раза больше.

В 1980 году в Адыгее был проведен радиотрибунальный фестиваль адыгской народной музыки, в нем приняли участие более двухсот исполнителей. Общее музыкальное время всех звукозаписей составило более 20 часов, из них 80 % – танцевальная музыка. Из всей танцевальной музыки 90 % отводилось зафакам. Увеличение числа зафаков за сто лет – непреложный факт, подтверждаемый еще и тем, что современные гармонисты могут переделывать под зафак любую понравившуюся им песенную мелодию. При таких условиях количество современных зафаков неисчислимо.

В инструментальной культуре адыгов проявляется высокая степень жанровой интеграции. Песенное, танцевальное и инструментальное начало неразделимы и демонстрируют не просто следы былой монолитности, а живое синкретическое единство. Вокальное начало (жъбу) есть одновременно и песенный след, и инструментальная краска. Танцевальность инструментальных мелодий порождена танцевальным действием, которое, в свою очередь, направляется и регулируется самой музыкой. Инструментальные мелодии вне танца живут

по другим пространственно-временным законам.

Суммируя вышесказанное, необходимо подчеркнуть следующее:

♦ В звуковых реалиях второй половины XX века в инструментальной культуре западных адыгов бытует танцевальная музыка, музыка для слушания и ограниченное число обрядовых мелодий.

♦ Танцевальная музыка является самостоятельной жанровой подсистемой, репрезентирующей адыгскую инструментальную культуру в межкультурных коммуникациях.

♦ Музыкальные жанры танцевальной музыки обладают онтологическими системными признаками: целостностью, упорядоченностью, взаимообусловленностью.

♦ Обнаруженные имманентно-музыкальные взаимосвязи жанров танцевальной музыки на структурно-композиционном уровне есть свидетельство их глубинного родства.

♦ Музыка для слушания – жанровое новообразование, возникшее благодаря новым социальным функциям музыки.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Адыгэ къапгъохэр. Адыгейские танцевальные мелодии / Обработки и составление К. Тлецерука. Майкоп, 1987.
2. Адыгэ ордэхэр. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии / Сост. и ред. А. Ф. Гребнев. М.–Л., 1941.
3. Земцовский И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии // Проблемы музыкальной науки. М., 1972. – Вып. 1.
4. Земцовский И. Представление о целостности фольклорного жанра как объект реконструкции и как метод // Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990.
5. Играет Ким Тлецерук. Обработки адыгейских танцевальных мелодий. Майкоп, 2004.
6. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / Сост. и ред. Ш. Шу. Майкоп, 1997.
7. Мурзина Е. Историческое развитие народно-песенной традиции в аспекте фольклорного мышления // Музыкальное мышление. Киев, 1989.
8. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Сост. В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев, под ред. Е. В. Гишпиуса. М., 1980. – Т. 1.
9. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Сост. В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев, под ред. Е. В. Гишпиуса. М., 1981. – Т. 2.
10. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / Сост. В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев, под ред. Е. В. Гишпиуса. М., 1986. – Т. 3. Ч. 1, 2.
11. Соколова А. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп, 2004.
12. Соколова А. Заметки о народной инструментальной культуре адыгов // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1991. – Вып. 8.
13. Соколова А. Из истории звукозаписи адыгской народной музыки 1911–1913 гг. // Историко-археологический альманах Армавирского краеведческого музея. Армавир–Москва, 2000. – Вып. 6.
14. Хараева Ф. Адыгская музыкальная диалектология (к постановке проблемы) // Проблемы национальной культуры на рубеже тысячелетий: поиски и решения: Тезисы докладов науч.-практ. конф. Нальчик, 2001.
15. Хараева Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000.

ПРИМЕРЫ

Пример 1

«Исламей» в исполнении М. Хагауджа. Распифровка А. Соколовой



Пример 2

«Исламей». Нотная запись Г. М. Концевича. 1931 г.

Исльамый.                      Исламей  
запись Г.М.Концевича 1931 г.

Оживленно

Гармоника

Пхачич

Хор

ри - ри-ра, ри - ри-ра,

ри - ри-ра, ри - ри-ра, ри - ри-ра, ри - ри-ра, ра - ра.

Пример 3

«Рамазан». Нотная запись Г. М. Концевича. 1935 г.

**РЭМЭЗАН      РАМАЗАН**

Всёто

Гармоника

Пример 4

«Мой Рамазан». Нотная запись К. Х. Тлецурака. 2004 г.

**СИ РЭМЭЗАН                      МОЙ РАМАЗАН**

Быстро ♩ = 184

Пример 5

Песня о Мемете. Нотная запись Г. М. Концевича, 1931 г.

Мэмэты иорэд. Песня о Мемете

запись Г.М.Концевича 1931 г.

The score is arranged in three systems. The first system includes parts for Гармоника (Harmonica), Пхачич (Pkhachich), and Хор (Chorus). The second and third systems continue the instrumental parts. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat).

Пример 6

Си Мэмэт. Нотная запись К. Х. Глецерука, 2004 г.

**СИ МЭМЭТ** **МОЙ МЭМЭТ**

Живо ♩ = 170

The score is for piano and is divided into two sections: 'СИ МЭМЭТ' and 'МОЙ МЭМЭТ'. It begins with a tempo marking 'Живо' and a quarter note equal to 170 (♩ = 170). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff', and articulation like accents. The piano part features a steady accompaniment of chords, while the right hand plays a melodic line with various rhythmic patterns and ornaments.

Пример 7  
«Удж № 4»

удж

Musical score for 'Удж № 4' in 2/4 time. The score is written for piano with a grand staff. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The word 'удж' is written above the staff.

Пример 8  
«Тляпэрыш». Нотная запись А. Готова

Тляпэрыш

Musical score for 'Тляпэрыш' in 2/4 time, marked 'Скоро' (Allegretto). The score is written for two instruments: 'пщцнп (гармоника)' and 'пхамбу (доска)'. The harmonica part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The 'пхамбу' part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The tempo marking 'Скоро' is written above the first staff.

## О КЛАССИФИКАЦИИ ХОРОВЫХ МИНИАТЮР АДЫГЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

**Ж**анр хоровой миниатюры составляет самую значительную часть творческого «багажа» композиторов Адыгеи. Он отразил процесс формирования национальной «лексики» и в то же время сфокусировал многообразные стилевые векторы в освоении академических форм хоровой музыки.

К жанру хоровой миниатюры обращались почти все адыгейские композиторы: В. М. Анзаров, М. А. Бесиджев, Д. Натхо, А. К. Нехай, Р. Х. Сиюхов, К. С. Туко, У. Х. Тхабисимов, М. А. Хупов, Ю. М. Чирг, Г. К. Чич и др. Интерес к нему определяется простотой, «доступностью» выразительных средств, композиционных приемов, открытостью интонационного «фонда», «чуткостью» к событиям и запросам современности, возможностью мобильного исполнения учебными или профессиональными коллективами. Не все произведения указанных авторов обладают одинаковой художественной ценностью. Многие из них представляют собой переложения для хора вокальных сочинений, часто выполненные не авторской рукой. В этом случае возникает проблема «интерпретации», обработки авторских текстов, которая требует отдельного рассмотрения. Поэтому объектом нашего исследования станут оригинальные авторские хоровые произведения для хора *a cappella* и с сопровождением.

Многообразие хоровых сочинений малой формы требует дифференциации их на группы, объединяющие произведения родственного «характера содержания» и сходной «формы его воплощения» [9, 94]. Классификационная иерархия позволит воссоздать исторический процесс становления хоровой академической музыки в Адыгее в ее самом демократическом проявлении, выявить типологию (по образному выражению Е. В. Назайкинского «модель», «матрицу») хоровых миниатюр, представляющих панораму стилевого «поля» профессионального композиторского творчества. Кроме того, классификация хоровых миниатюр даст возможность увидеть магистральные направления

поиска «типовых проектов» в «строительстве» национальной композиторской школы.

В существующей на сегодняшний день литературе наблюдается множественность подходов к определению жанровых видов хоровых произведений (для наиболее полного отражения жанровой амплитуды нами не учитывается такой важный классификационный фактор как исполнительский состав). Причем, большинство жанровых дефиниций отражает общую жанровую систему хоровой музыки. Они представляют интерес с точки зрения общей методологии жанровой дифференциации.

Одна группа исследователей, развивая позиции А. Н. Сохора [17], опирается на понятия жанрового содержания и жанрового стиля. Так, Ю. Паисов, автор многочисленных работ о современной русской хоровой музыке, за основу классификации принимает «стилевые пласты, различаемые по локально-жанровым признакам и специфике общественного бытования», «обладающие структурным, тематическим, фактурным, стилевым своеобразием» [11, 14]. Исходя из данных параметров, определяющих стилевую основу, особенности жанровой семантики и конкретную художественную функцию хоровых произведений, Ю. Паисов выделяет несколько типов хоровых опусов. Данная классификация не отражает жанрово-стилевых особенностей хоровой музыки смешение понятий разных уровней:

- 1) оригинальные хоровые произведения на тексты классиков или современных поэтов;
- 2) обработки народных песен;
- 3) фольклоризированные хоровые опусы;
- 4) бестекстовую хоровую музыку;
- 5) хоровые песни.

Г. В. Григорьева, исследуя современную отечественную хоровую музыку, отталкивается от широкого понятия жанрового стиля (термин А. Н. Сохора), предполагающего генетическую связь жанра с первичными жанровыми прототипами: песенностью, речитативностью, инструментальностью [5, 14–15].

Другая группа ученых, следуя принципам теории музыкальных жанров В. А. Цуккермана [20], в

качестве главного выбирает критерий содержания, исходя из синтетической природы хоровой музыки и претворения в ней различных литературно-поэтических жанров. Так, К. А. Ольхов, исследуя хоры а саррелла С. И. Танеева, предлагает деление хоровой музыки на произведения лирического и философского плана [11, 29–53].

Третья группа авторов (О. П. Коловский, Е. Д. Светозарова) [7, 49; 15, 99–111] в определении жанровых подвидов хоровой музыки исходит из взаимосвязи хоровой музыки с жанрами наиболее близкой ей вокальной музыки – песней, бытовым романсом, песней-романсом и пр.

Каждый из обозначенных видов хоровых жанров вписывается в одну из классических систем жанровой классификации, основными критериями которых являются формы бытования и исполнения (Г. Бесселер, Т. В. Попова, А. Н. Сохор), характер содержания (В. А. Цуккерман), наличие связи музыки с другими видами искусств (О. В. Соколов). Анализ классификационных подходов к хоровой музыке убеждает в том, что жанровая дифференциация зависит от конкретных задач музыковедческого анализа и особенностей исследуемого музыкального материала.

Хоровые миниатюры адыгейских авторов, отразившие поиск национальных лексем хорового письма, освоение различных традиций хорового искусства, дают обширный материал для выявления механизмов формирования национального стиля. В понятии «жанр» мы выделяем составляющую, которая выявляет тип содержания и круг выразительных приемов, характерных для отдельных групп хоровых миниатюр<sup>1</sup>.

Выявление стилового генезиса хорового письма адыгейских авторов, ставшее главной целью настоящего исследования, определило использование жанрово-стилового критерия в классификации хоровых миниатюр. На этом основании правомерно выделить следующие жанровые разновидности хоровых сочинений малых форм: **хоровые обработки народных песен, хоровые миниатюры, использующие национальную танцевальную основу, песенные хоры, хоры-романсы.**

Главным критерием жанровой дифференциации хоровых миниатюр адыгейских композиторов

стали *истоки хорового письма и музыкально-звукового текста*. Он находит свое выражение и в интонационном «генофонде», и в определенном типе музыкальной образности, и в способах претворения текста, в более конкретных приемах построения гармонической вертикали и горизонтали, фактуры, тематического развития.

Данная жанровая систематизация не только определяет основные стилевые векторы хоровой музыки адыгейских авторов, но и отражает магистральный путь развития композиторского мышления, направленный от усвоения национальных лексем музыкального языка на основе хоровой «интерпретации» бытовых жанров до овладения академическими формами и приемами хорового письма, имеющими устойчивые традиции в отечественной музыке. Органичный синтез двух стилевых пластов рождает самые яркие художественные результаты, к числу которых можно отнести хоровые сочинения «Адыгейская гармония», Вокализ, хоровой цикл «Песни гор» Г. К. Чича, «Живут адыги», «Мой край» В. М. Анзарокова, «Танец» М. А. Хупова и др.

Кроме того, обозначенная классификация отражает поиск разнообразной образности, приемов выразительности, которые станут «строительным материалом» для крупных кантатно-ораториальных произведений (Г. К. Чич «Сказ об адыгах», М. А. Хупов «Нарты»). Появившись на пороге XXI века, они подытожили сорокалетний путь развития хорового жанра и представили законченную «национальную картину мира».

**Хоровые обработки народных песен** стали своеобразной «школой», в которой композиторы усваивали национальные музыкальные лексемы на основе «первоисточника». В то же время хоровые обработки народных песен служили средством адаптации фольклора к современным условиям исполнения.

Созданию хоровых обработок предшествовала огромная работа по собиранию, изучению, публикации народных песен. Первые записи адыгейского фольклора, сделанные во второй половине 20–30-х годов музыкантами-миссионерами М. Ф. Гнесиным, Г. М. Концевичем, А. Ф. Гребневым, отразили ситуацию бытования фольклора в XX веке, в которой песенный материал подчинялся инструментальным нормам структурирования, связанным с воздействием гармошечной стилистики. Именно эти записи послужили основой для профессиональной обработки национального материала, из-

<sup>1</sup> Современное теоретическое музыковедение учитывает такие параметры: а) конкретное жизненное предназначение; б) условия и средства исполнения; в) характер содержания и формы его воплощения [9].

начально адаптированного для европейского слуха и инокультурного восприятия.

Появление первых хоровых обработок народных песен было инициировано деятельностью профессиональных по статусу<sup>2</sup> хоровых коллективов, призванных дать вторую жизнь песенной архаике и представлять национальную музыкальную культуру: Адыгейским ансамблем песни и пляски (1936), Адыгейским народным хором (1968), Ансамблем песни и танца «Исламей» (1991), вокальным ансамблем адыгейской труппы национального театра и др. Для них в разное время создавали хоровые обработки Ш. Кубов, Ф. С. Олейников, В. Н. Буримов, И. В. Святловская (для Адыгейского ансамбля), Г. К. Чич (для вокального ансамбля адыгейской труппы драматического театра), В. М. Анзаров (для Адыгейского хора), А. К. Нехай (для ансамбля «Исламей»).

В 30–60-е годы хоровые обработки, как правило, создавались хормейстерами не адыгами, которые работали с малограмотными хористами, способными усвоить свои партии по слуху фольклорным способом. Кроме того, значительная часть состава хоровых коллективов не владела адыгейским языком, что создавало дополнительные сложности в разучивании и запоминании текстов. Указанные обстоятельства обусловили простоту фактурного оформления обработок (2-3-голосие, параллельное движение голосов), использование ограниченного количества песенных образцов, которые со временем приобрели значение национальных песенных символов («Битва в ущелье», «Айдемиркан», «Коджебердуко Магамет», «Адыиф», «Сармаф» и др.), практическую не востребованность их нотной записи. Поэтому не удивительно, что значительная часть хоровых обработок, принадлежащих Ш. Кубову, Ф. С. Олейникову, В. Н. Буримову, И. В. Святловской не сохранилась. Первые хоровые обработки народных песен «влились» в репертуар хоровых коллективов на правах фольклора и затем тиражировались в этом качестве в программах самодеятельных коллективов.

Социологи С. Ю. Румянцев и А. П. Шульпин справедливо отмечают, что на отношение к фольклору в эти годы влияла национальная политика,

<sup>2</sup> На деле эти коллективы являются «полупрофессиональными» в силу несоответствия между статусом профессионального коллектива и уровнем подготовки артистов, зачастую не имеющих профессионального образования и не владеющих нотной грамотой.

направленная на демонстративное утверждение единства национальных культур. Фольклор включался «на правах элемента в систему „синтетических“, „общенародных“, общераспространенных городских культурных форм» и по существу «получил статус концертно-сценического жанра клубной художественной самодеятельности» [14, 45–46].

Действительно, в хоровых обработках 30–60-х гг. значительно упрощалась ритмическая организация напева, речитативная партия солиста в исторических песнях и плачах становилась более мелодизированной, «общедоступной», а сама мелодическая линия приобретала большую рельефность, интонационную индивидуализированность. В результате адаптационного процесса «перехода» песен из фольклорной среды в сферу фольклоризма мелодико-гармоническая структура преобразовалась в ясную, четкую формулу.

Классическими в жанре хоровой обработки народной песни можно считать хоровые миниатюры Г. К. Чича (всего 20), в которых композитор стремился воссоздать обобщенный национальный стиль хорового пения, претворяющий общекавказские («интернациональные») традиции хорового многоголосия. Тринадцать хоровых обработок Г. К. Чича составили музыкальное оформление спектакля Адыгейского областного драматического театра «Песни отцов», созданного по пьесе Н. Куека. Песенно-хоровой цикл сопровождал панорамный показ жизни традиционной адыгской общины, в котором историческое прошлое тесно перешло с современностью. Песни создавали самостоятельный музыкальный план, отражавший особенности национального характера, обряды, обычаи, мироощущение народа.

В хоровых обработках Г. К. Чича сфокусировались выразительные приемы, которые получили статус национальных элементов музыкального языка и приобрели значение «атрибутов» национального стиля хоровых сочинений адыгейских авторов.

К их числу необходимо отнести *квинтовое дублирование басового сопровождающего голоса (жъыу)*, выдержанное как главная гармоническая «идея», как основной принцип строения вертикали. Подобная унификация вертикали связана, как минимум, с двумя обстоятельствами.

Во-первых, квинтовая опора вертикали традиционно воспринимается европейским слухом как элемент народной и еще шире – кавказской музыки.

Во-вторых, столь большое значение квинтового «лейтсозвучия» связано с его акустическими особенностями, которые способствуют созданию колорита суровой архаики, глубокой старины, создают эффект неизбежности «вечных» горских обычаев и законов [1; 6; 20].

К константным элементам национального музыкального языка, сконцентрированным в хоровых обработках народных песен, нужно также отнести плавность движения басового голоса, устойчивость ладогармонических формул в каденционных участках (VI–VII–I, I–VII–I), натурально-ладовые мелодические обороты. Ладовые особенности народных песен, обнаруживающиеся в хоровых обработках, связаны с преобладанием ладов минорного наклонения с фригийскими оборотами, придающими напевам суровость, мужественность, архаичность.

В состав «строительных» элементов национального стиля, выявленных в хоровых обработках, входит и *интонационная стабильность попевок*, которая поднимается на уровень национальных мелодических «формул». Напев, как правило, начинается из вершины-источника, нередко подготовленной интонационной «раскачкой», а затем плавно заполняет мелодическое пространство, очерченное септимой или октавой (не более ноты) с нижней опорой на V ступени.

Главной отличительной чертой национального музыкального мышления, воплотившегося в хоровых обработках, является *фактурная организация*, претворяющая принцип двуплановости, идущий от сочетания соло и хорового «жъгу». Все 20 хоровых обработок адыгейских песен Г. К. Чича предназначены для солиста (тенора) и мужского хорового (двухголосного) сопровождения. По этому же пути пошли музыканты, создававшие обработки кабардинских песен, – А. Авраамов, Т. Шейблер, Ю. Бицуев [18; 12]. Глубинное осмысление принципа «жъгу» на разных уровнях композиции дает основание причислить его к основным приемам создания адыгской музыкальной ментальности.

**Хоровые миниатюры на основе национальной танцевальности** составляют самую многочисленную группу хоровых сочинений адыгейских авторов. Объяснением этого факта является восприятие танцевально-инструментальной культуры как

самой актуализированной части фольклора. По наблюдению А. Н. Соколовой, танцевальная (инструментальная) культура «становится важнейшим каналом концентрации духовной информации этноса... превращается в эталон музыкальной речи народа» [16, 169].

Казалось бы, хоровая профессиональная музыка и танцевальность в ее фольклорном виде – явления, относящиеся к различным жанровым областям, типам музыкального мышления. Песня и танец имеют различные пространственно-временные координаты даже в условиях аутентичной культуры. Песня (с хоровым сопровождением) у адыгов представляет самые архаичные пласты фольклора; она обращена к прошлому. Танец – воплощение настоящего, субстанция современного и динамичного проявления национального искусства. Песня – выражение длящейся мысли, танец – стремительно выплеснувшейся эмоции. Однако, синтез этих звуковых и содержательных антитез – явление органичное, показательное и значимое для формирования национального стиля, свидетельствующее о глубинном переосмыслении фольклорных традиций.

Хоровые миниатюры, воспроизводящие стилистику национального танца, как правило, имеют константное содержание, раскрывая образ народного праздника, веселья на джэгу,<sup>3</sup> воспевая красоту и величие гор, воссоздавая воспоминания о детстве, родном ауле и т. д. Танцевальный жанр использован в них как «цитата», максимально приближенная к бытовому первоисточнику.

Несмотря на разнообразие национальных адыгейских танцев, описанных в работах М. Н. Бешкока, Л. Г. Нагайцевой, Ш. С. Шу [2; 8; 21] они имеют общие стилевые черты, на что еще обратил внимание А. Гребнев, один из первых исследователей адыгского фольклора: «Все адыгейские танцы имеют только двудольный метр, весьма часты синкопы, триоли, преимущественно в зафаках, имеют вид метра в  $\frac{6}{8}$ , изредка чередуясь с метром  $\frac{2}{4}$ » [4, 124]. К этому необходимо добавить ритмоформулы, которые приобрели значение стереотипов национального мышления, отражающие, по наблюдению Т. А. Блаевой, различные варианты ритма движения коня (шаг, рысь и т. д.) [3].

<sup>3</sup> Джэгу – национальный вид массового увеселения, сопровождавшийся играми, представлениями, танцами, шутками, состязаниями наездников и пр.

Кроме ритмической остинатности, выдержанной на основе национальной стереотипности ритмических рисунков, характерной чертой танцевальных хоровых миниатюр становится претворение композиционного приема «жъыу», который отражает синкретическую природу народного искусства.

Отражая традиционную манеру ансамблевого музицирования, фактура песенно-инструментального исполнения танца имела характер контрастного двухголосия, состоявшего из основного голоса (инструментального наигрыша) и вокального подголоска («жъыу»), который представлял собой многократно повторяющуюся или незначительно варьирующуюся простую диатоническую попевку в узком диапазоне (трихорды, тетрахорды, пентохорды). В отличие от песенного «жъыу» в танцах хоровое сопровождение было ритмически оживленным и имело характер коротких фраз, основанных на асемантической лексике («о-ри-ра», «о-райда» и др.).

Фактура большинства хоровых миниатюр данной группы также претворяет прием контрастного двухголосия, характерный для народного ансамблевого музицирования. В ней, как правило, соединяются два плана: повторяющаяся (с незначительными изменениями) мелодико-ритмическая формула, функционально подобная «жъыу», и собственно мелодическая линия, имеющая более свободный, «солирующий» характер. Константный план, как правило, содержит характерную ритмоформулу танца и выделен асемантической лексикой («Край мой», «Песни гор» Г. К. Чича, «Живут адыги» В. М. Анзарокова и др.).

Трансплантация «жъыу» в хоровую ткань произведений, претворяющих национальную танцевальность, происходит не только на фактурном уровне, но и через тематическую, ладогармоническую формульность. Режиссирующая роль «жъыу» проявляется в тотальном действии принципа «остинатность – импровизационность». Вместе с тем функциональность «жъыу» близка общим приемам построения инструментального наигрыша, сочетающим структурную стабильность и импровизационную свободу.

Наиболее ярко природа адыгской танцевальности выявлена в хоровых миниатюрах на уровне *структурной организации* музыкальной ткани и приемов тематического развития. Для танцевальности в ее национальном преломлении характер-

на структурная дробность мышления. Сегменты, из которых складывается горизонталь танцевальной музыки, отличаются краткостью (как правило, 2-х или 4-х тактовые ячейки), «микроскопичностью». Они организованы периодическими структурами, образованными свободной комбинаторикой ячеек («колен»). Их варьированное повторение образует подобие музыкального орнамента, создает образ «движущейся неподвижности», «многоликой» красоты родного края («Край мой», «Песни гор», «Адыгейская гармонь» Г. Чича и др.). Сочетание структурной стабильности и непрерывного вариационного изменения мелодико-ритмических ячеек ярче всего реализует принцип «остинатность – вариационность», характерный для инструментальных наигрышей. Однако условия хорового жанра видоизменяют унифицированную структурную модель танцевальной музыки, генетически связанную с инструментальным мышлением и движением. Ведущей структурой «крупного плана» становится строфичность с элементами куплетности, что особенно характерно для миниатюр, имеющих развернутые тексты (В. Анзароков «Живут адыги», К. Туко «Детство», Г. Чич «Адыгейская гармонь», М. Хупов «Черкесские девушки» и др.). В миниатюрах, в которых текст ограничивается асемантической лексикой, на первый план выходят закономерности инструментального порядка (Г. Чич «Песни гор», М. Хупов «Танец»).

Итак, диффузия танцевальности в интонационное пространство хоровой музыки осуществляется за счет использования остинатных танцевальных ритмоформул, мелодических структур, отражающих моторику пальцевого звукоизвлечения на национальной гармонике, периодичности структурных построений (в том числе и периодичность тонального плана), акцентной ритмики, формы, близкой к куплетно-вариационной, глубокого претворения «жъыу» (повторности высшего порядка) как организующего композиционного принципа.

Танцевальность в хоровой музыке адыгейских композиторов – это не частное явление, использующееся для материализации смыслового содержания текста, создания национального колорита, ритмического каркаса произведения. Танцевальность для профессионального вокально-хорового творчества имеет значение доминирующей, приоритетной сферы, определяющей доминанту национального музыкального мышления.

Чтобы перейти к следующей жанровой группе, необходимо уточнить понятия «хоровая песня» и «песенный хор». Хоровая песня в советское время составляла параллель массовой песне, выражающей патриотизм и единство общих целей. Этот жанр был едва ли не самым популярным и социально значимым в 30–50 годы. К нему охотно обращались адыгейские авторы и в 60–80-е годы, создавая песни-монументы о родных аулах, людях труда, исторических датах и событиях (Г. К. Чич, К. С. Туко). Хоровые песни соприкасаются с двумя пограничными жанрами, занимающими промежуточное место между вокальной и хоровой музыкой – песней с хором и хоровыми обработками песен. Оба жанра используют хор как дополнительное средство для углубления песенного образа и являются вторичными по отношению к песенному первоисточнику. Гораздо самобытней, оригинальней представляются **песенные хоры**, которые образуют разновидность академической хоровой миниатюры.

В творчестве адыгейских композиторов они имеют обширный интонационный «генофонд», включающий и советскую массовую песню, и образцы русской хоровой классики, и адыгский фольклор в его архаическом и современном преломлении. Несмотря на разнообразие истоков, песенные хоры объединяет принцип вокализации текста, предполагающий плавное движение мелодической линии, преимущественно поступенный тип ее развития, сдержанный темп, смягченная артикуляция, соответствие синтаксических единиц поэтического и музыкального текста. Музыка в песенных хорах отражает общий смысл и общее настроение текста при помощи жанрового обобщения – того, что Е. А. Ручьевская называет «встречным ритмом» [14, 84–89], а Г. В. Григорьева – «остинатно-встречным ритмом» [5, 17].

Парадоксально, что основой «встречного ритма» во многих песенных хорах стали все те же танцевальные ритмические формулы. Используемые в новом песенном контексте, в условиях сдержанного темпа, плавного мелодического движения, напевно-декламационного интонирования, они отражают лирическую «трансформацию» танцевального образа («Мак'ямэ» В. М. Анзарокова, «Адыгея моя», «Как мне быть?» «Героям Марухского перевала» К. С. Туко и др.). Этот факт лишний раз подтверждает единство музыкально-этнического сознания, проявляющегося не только в фоль-

клорных формах музицирования, но и на уровне профессионального композиторского творчества.

Показательно и обращение композиторов к древним песенным жанрам – героико-эпической песне («Пшип-река» И. В. Святловской), плачу – гъыбзэ («Вокализ», «Прелюдия» Г. К. Чича), которое стало попыткой осмысления трудной, трагической судьбы адыгского народа. Возрастание личностного, лирического начала в «прочтении» архаических песенных жанров обусловило и большую смысловую значительность, и яркую драматургичность, и усложнение музыкальной формы песенных хоровых миниатюр.

Например, в *Вокализе* Г. К. Чича (из музыки к спектаклю «Сердце матери» Ч. Муратова), сопровождавшем чтение письма от уже погибшего сына, раскрывается глубокая народная драма, показанная через горе простой крестьянской женщины. Трагическое содержание произведения, не требующее словесной конкретизации в условиях сценического действия, выражено через жанровое обобщение плача, лирической песни, эпического повествования. Кроме того, через все произведение, как неумолимое приближение смерти, проходит мерная траурная поступь пассакалии, создающая «встречный ритм». Внутренний план драмы образуют нарастающие «волны» мелодического и динамического развития, образующие безбрежный «океан» человеческого горя.

**Хоры-романсы** объединяют хоровые миниатюры, близкие к стилистике романса. Как известно, понятие «романс» многоохватно и исторически изменчиво, поэтому его использование применительно к хоровым сочинениям не подразумевает конкретно-исторического вокального аналога. Данный классификационный термин используется в значении стилевого принципа, объединяющего комплекс жанровых признаков: доминирующее образное содержание произведений, метод воплощения поэтического текста, приемы его вокализации, особенности фактуры, интонационного, ладогармонического языка, композиционного строения.

Хоры-романсы, в связи с давно сложившимися традициями жанра в русской хоровой классике XIX века, образуют независимую от фольклорных воздействий субжанровую группу. Она имеет периферийное значение в поисках национальных стилевых маркеров, и в то же время составляет необходимую «школу» в освоении профессионального

хорового письма. Обращение к данному жанру требует не только широкого музыкального кругозора и эрудиции, но и глубокого понимания поэзии, личного отношения к содержанию и художественным достоинствам текста. Поэтому немногие адыгейские композиторы нашли самовыражение в данном жанре. Среди них – Г. К. Чич, М. А. Хупов, которые представляют два поколения профессиональных хормейстеров. Определим важнейшие проявления жанровых особенностей хоров-романсов.

При всем разнообразии тематики наиболее типичным для хоровых романсов является *лирикопейзажное содержание*, выявленное через личное восприятие образов природы. Стимулом для создания звукописных картин природы в творчестве Г. К. Чича, как правило, становится русская классическая поэзия М. Лермонтова, А. Пушкина, А. Майкова, Ф. Тютчева, С. Есенина и др., а стилизованными ориентирами – хоровые произведения В. Калиникова, А. Гречанинова, Ц. Кюи, С. Танеева, Г. Свиридова.

Для хоровых сочинений данного типа характерно *внимание к оттенкам и деталям поэтического текста*, раскрывающим личный характер «наблюдения». При этом детализация текста не исключает воплощения обобщенного настроения. Г. К. Чич в своих лирикопейзажных зарисовках выявляет доминирующий художественный образ через жанрово-интонационный комплекс, в котором ярко представлена ведущая «лейтинтонация» или «лейтмотив», часто изобразительного происхождения. Так, например, в хоре «Сосна» (ст. М. Ю. Лермонтова) образ «дикого севера» создается хроматическим нисходящим ходом, скованным жестким ямбическим ритмом, что воссоздает дыхание холодного ветра, суровую поступь стужи, мороза. В хоре «Осень» (ст. А. Рудых) основой интонационно-жанрового комплекса становится нисходящее триольное движение в объеме терции, изображающее «стекание листьев», монотонное струение осеннего дождя.

В хорах романсового типа используется *ариозный способ вокализации текста*, где за основу берется фраза и фразовый акцент. Указанный способ предполагает гибкое сочетание песенных и речитативных интонаций, преодоление «встречного ритма». Г. В. Григорьева видит специфику данного жанрового стиля (она его называет «песенно-речитативным») в сочетании четкого «песенного»

членения и непрерывного обновления тематического комплекса в пределах вариантности, продолжающегося типа развития [5, 50].

Использование ариозного способа вокализации, как правило, влечет за собой и *усложнение музыкальной формы*, тяготеющей к сквозному типу. Детализация текста часто осуществляется при помощи иллюстративных приемов, вносящих новые патрики в музыкальный пейзаж. Непрерывное обновление строф в рамках избранной жанровой модели придает хоровым картинам «перспективу», предметную объемность, движение, – словом, динамику жизни.

Например, хор «Край ты мой забытый» (ст. С. Есенина) Г. К. Чича – образец не только сквозного образного развития, но и яркий пример глубокого проникновения в сферу русской протяжной песни. Он живописует унылый, но до боли родной и любимый русский пейзаж, написанный не без влияния свиридовских «прочтений» поэзии «последнего поэта деревни». Тематический комплекс хора составляет пустая доминантовая квинта ре минора, воссоздающая траурное гудение далекого колокола, трихордовая попевка, определяющая интонационное содержание всех хоровых партий.

На протяжении четырех строф композитор предельно точно и подробно стремится передать все образные нюансы текста. Так, во второй строфе («Тенькает синица») эмоциональное оживление пейзажа показано через «включение» ритмоформулы русских плясовых наигрышей (смыслонесущей для композитора становится фраза «Темным елям снится гомон косарей»). Утверждение тональности фа мажор, простейшие гармонические «формулы», ускорение темпа делают вторую строфу квинтэссенцией светлых сторон пейзажа.

Третья строфа («По лугу со скрипом») переключает «видеоплан» в сферу унылого созерцания, что связано с появлением образа «тянущегося обоза». Прозрачная двухголосная ткань, организованная подголосочным плетением голосов, подчеркивание пустых квартовых, квинтовых и диссонирующих созвучий на сильных долях, графичность мелодического рисунка рожают ощущение одиночества и затерянности человека в «забытом краю».

Последняя четвертая строфа («Слушают ракиты») имеет репризное значение. Роль репризы играет повторение последней строки текста «Край ты мой родной», которое почти дословно воспроизводит начальную тематическую ячейку («Топа да

болота»). Заключительное построение становится эмоционально-смысловой кульминацией всего произведения. В плотном звучании аккордов, сгруппированных вокруг двух тональных центров (Фа мажор и ре минор) обобщаются две эмоции-мысли – восторженная любовь к родному краю и боль за его обездоленность.

*Фактурная организация* хоровых романсов отличается преимущественно гармоническим складом с эпизодическим использованием имитаций-перекличек голосов. Нередко основная мысль сочинения утверждается имитационным повторением ключевой фразы в разных голосах («Еще земли печален вид», «Сосны» Г. К. Чича, «Первый снег» М. А. Хупова). Иногда повторы имеют достаточно свободный характер и происходят на основе комплиментарной ритмики. В хоре «Уснуло море» Г. К. Чича женские голоса свободно повторяют музыкальные фразы с небольшим отставанием от мужских голосов, что создает «полифонию» морских волн.

«Освобождение» фактуры от аккордовых «столбов» часто отражает тенденцию к индивидуализации героев текста, к театрализации действия. Так, в хоре «Беркут» (ст. Н. Жоголева) Г. К. Чича гибкие переходы фактурных планов отражают события страшной ночи, последней в жизни гордой птицы, умирающей от голода и немоги вдали от посторонних глаз. Беркут стал олицетворением свободлюбия и мужества горца, предпочитающего смерть проявлению слабости. Поэтому хор имеет ярко выраженный «кавказский» колорит.

Уже в начале мужская и женская хоровые партии противопоставляются не только фактурно, но и жанрово-интонационно: в «зависших» чистых квинтах мужских голосов сосредоточено суровое, повествовательное начало, предвосхищающее ночную трагедию; в женских голосах выражена лирическая скорбь в форме вокализа-плача. В последующем развитии оба образно-фактурных плана приобретают новые варианты, сближаясь в едином потоке сурово-мужественного маршеобразного движения. И только в кульминации («Перенесу ли? Под страхом смерти эту ночь?») на мгновение появляются сомнения, страх, выраженные одногос-

лым вопросительным мотивом у теноров и ответным аккордовым массивом, передающим отчаяние гордой птицы. Так происходит образная трансформация фактурных планов, отражающая развитие психологической драмы.

Таким образом, в хоровых романсах не только осваиваются разнообразные традиции отечественной хоровой музыки, но и «отрабатываются» индивидуальные приемы композиторского письма. В творчестве Г. К. Чича к ним можно отнести: создание жанрово-интонационного тематического комплекса на основе определенной стилевой «модели»; сочетание обобщенного и детального подхода к поэтическому тексту, что часто приводит к использованию иллюстративной изобразительности; композиционная устойчивость, уравновешенность, достигаемая репризным обрамлением.

Представленная классификация хоровых миниатюр позволяет выявить основные направления развития хоровой академической музыки адыгейских композиторов, определить источники формирования хорового стиля, проследить процесс соединения национальных средств музыкальной выразительности с традиционными приемами хорового письма отечественной и, в целом, европейской музыки. Представленная жанровая характеристика хоровых миниатюр дает возможность сделать вертикальный «срез» стилевых компонентов адыгейской хоровой музыки, которые составляют: претворение традиционной музыки в архаических и современных формах ее существования; использование общекавказских стилевых стереотипов, связанных с построением вертикали и тембровой партитуры; интерпретация традиций отечественного хорового искусства XIX–XX веков, воспринимаемых как «базис», «фундамент» для создания национального стиля.

Подчас отмеченные стилевые пласты разобщены, изолированы друг от друга, но в лучших произведениях они соприкасаются и взаимодействуют, создавая интересные образцы синтеза различных музыкальных «систем» и определяя магистральный путь развития хоровых жанров в условиях формирования национальных композиторских школ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асланишвили Ш.* Гармония в народных хоровых песнях Картли и Кахетии. М., 1978.
2. *Бешиков М.* Танцевальная культура адыгов с древнейших времен до наших дней. М., 2000.
3. *Блаева Т.* Ритмика адыгских народных песен // Культура и быт адыгов. Майкоп, 2001. – Вып. 9.
4. *Гребнев А.* Адыгейские /черкесские/ народные песни. М.–Л., 1941.
5. *Григорьева Г.* Русская хоровая музыка 1970–80-х годов. М., 1991.
6. *Жордания И.* Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. Тбилиси, 1989.
7. *Коловский О.* О песенной основе хоровых форм в русской музыке // Хоровое искусство. Л., 1977. – Вып. 3.
8. *Нагайцева Л.* Адыгейские народные танцы. Нальчик, 1986.
9. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
10. *Ольхов К.* Хоры а саррелла С. Танеева // Хоровое искусство. Л., 1971. – Вып. 2.
11. *Паисов Ю.* Современная русская хоровая музыка (1945–1980). М., 1991.
12. Песни. Обработал для хора без сопровождения Ю. М. Бицуев. Нальчик, 1996.
13. *Румянцев С., Шульпин А.* Самодеятельное творчество и «государственная культура» // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930–1950 г. М., 1995. – Кн. 1.
14. *Ручьевская Е.* О соотношении слова и музыки в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М., 1966.
15. *Светозарова Е.* К вопросу о жанровой классификации русской хоровой музыки а саррелла // Национальные традиции русского хорового искусства. Л., 1988.
16. *Соколова А.* Структурно-семантический план музыкального языка адыгов // Развитие социально-культурной сферы Северо-Кавказского региона. Краснодар, 2002.
17. *Сохор А.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
18. Хоровые песни Кабардино-Балкарии / Сост. М. Хасанов, Н. Пахомов. Нальчик, 1962.
19. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.
20. *Чхиквадзе Г.* Основные типы грузинского народного многоголосия. М., 1964.
21. *Шу Ш.* Адыгейские народные танцы. Нальчик, 1995.

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ КАБАРДИНО-БАЛКАРИИ В 30–40-е ГОДЫ

**В** соцветии музыкальных культур народов России музыка Кабардино-Балкарии – одна из ярких и неповторимых красок. Свообразны пути развития профессиональной музыки нашей республики: от первых обработок народных мелодий в 30-е годы – к опере, симфонии и балету, появившиеся на рубеже 70-х годов XX века. Несомненно, одно из первых мест в национальной культуре занимает симфоническая музыка.

Начальный этап развития симфонической музыки Кабардино-Балкарии относится к 30–40-м годам<sup>1</sup>. Как и в некоторых республиках СССР, не имевших профессиональной музыки до революции, в освоение сложившихся жанров симфонического творчества активно вовлекаются русские советские композиторы. Их значение трудно переоценить. И это был закономерный процесс. По словам известного советского музыковеда И. Нестьева «самая зрелая в профессиональном отношении, накопившая обширный классический опыт русская музыка стала школой и образцом для бурно развивающихся музыкальных культур народов СССР» [3, 22].

В процессе формирования и становления жанров симфонического творчества Кабардино-Балкарии на первом этапе активное участие приняли советские композиторы – И. Шапошников, А. Аврамов, Т. Шейблер, С. Рязунов, А. Крейн, А. Книппер. Перед ними встала серьезная задача – создание профессиональной музыки на основе народных музыкальных традиций. Каждый из этих композиторов продемонстрировал свой подход к фольклору в силу индивидуальности и критерия национального.

<sup>1</sup> В становлении и развитии симфонической музыки в Кабардино-Балкарии можно выделить несколько этапов. Первый и второй – 30–40-е и 50–60-е годы преимущественно связаны с деятельностью русских советских композиторов. В середине 50-х годов появляются симфонические произведения первых национальных композиторов – Х. Карданова и М. Балова, которые внесли значительный вклад в развитие этого жанра. Третий – современный этап развития симфонизма – 70–90-е годы – связан с творчеством новой плеяды национальных композиторов – В. Молова, Д. Хауна, Н. Османова, Т. Блаевой, А. Казанова.

В 30–40-е годы было создано около тридцати сочинений. Наиболее существенный вклад в развитие симфонического жанра на этом этапе внесли А. Аврамов и Т. Шейблер. Симфоническое творчество, симфонический жанр становится ведущим в музыкальной культуре Кабардино-Балкарии, также как и во многих других республиках Северного Кавказа. В его становлении и развитии в Кабардино-Балкарии есть и еще другая важная особенность, общая для музыкальной культуры кавказских народов – жанровый симфонизм. Именно в русле жанрового симфонизма, преемственно связанного с традициями русской классики, происходит первоначальный путь развития симфонизма в национальных школах, который Асафьев охарактеризовал как «глинкинский». В творчестве М. И. Глинки, как известно, были выработаны определенные методы развития, связанные, прежде всего, с опорой на народно-национальные музыкальные жанры, а также принципы развития музыкальных образов на основе содержания, заложенного в характере, образном строе самих народных мелодий.

В подходе к народной музыке советские композиторы отталкивались от традиций Глинки. Следуя им, они опирались на жанровые истоки кабардинской и балкарской музыки – песенные и танцевальные. Наиболее характерным становится обращение к необычно многообразной танцевальной сфере народной музыки, связанной с богатой и самобытной традицией национальной хореографии. С одной стороны опора на танцевальные жанры была подсказана самой природой народного искусства, господствующими в ней наигрышами «Кафой», «Уджем», «Исламеем», которые не могли оставить равнодушными, захватывая творческую фантазию композиторов своей стихийностью и первозданной красотой. С другой стороны сказались традиции отражения Востока и Кавказа в русской классической музыке – восточные танцы в эпических операх «Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, а также «Исламей» Балакирева.

В рассматриваемый период в развитии музыкального искусства молодых композиторских школ, к которым принадлежала и кабардино-балкарская, начинается процесс овладения «обобщающими формами симфонического мышления» [2, 61]. Иными словами, как и в национальных республиках СССР в 30–40-е годы композиторы создавали симфонические произведения, основанные на фольклорных мелодиях – фантазии, картины, увертюры, симфонические танцы и песни, а также отчасти жанровые сюиты.

Первые образцы симфонического творчества Кабардино-Балкарии возникли в 1932 году. Известный ростовский композитор Илья Калустович Шапошников написал сюиту «Горские фрагменты», построенную на мелодиях народов Северного Кавказа. Характерный для начального этапа развития симфонизма цитатно-этнографический метод отражения фольклора становится исходным и для Шапошникова. В «Кабардинском танце» композитор цитирует народную тему в жанре кафы, а в Балкарской песне – мелодию народной песни «Ерюз-мек». Это были первые робкие шаги в освоении симфонических жанров на национальной основе. Появление этих произведений было обусловлено задачей музыкального воспитания первых национальных слушателей симфонической музыки.

Автор стремился к тому, чтобы звучание народных тем было узнаваемо. Поэтому он бережно переносит народные мелодии в оркестровую фактуру, раскрывает их средствами оркестрового звучания. В «Кабардинском танце» мелодия кафы проводится без изменения четыре раза; варьируется инструментовка и фактура. Тип вариаций приближается к глинкавскому. Аналогично композитор развивает и тему в «Балкарской песне».

В этот период в республике в течение нескольких лет жил и работал Арсений Михайлович Авраамов. Он создавал произведения в различных жанрах – песенном, кантатно-ораториальном, симфоническом. Написанные на основе кабардинского фольклора симфонические сочинения – «Кафа», «Удж», «Исламей», а также две увертюры и две фантазии вносят значительный вклад в развитие музыкальной культуры Кабардино-Балкарии. А. М. Авраамов был не только композитором, но и замечательным ученым-фольклористом. Интерес к народному искусству вызвал к жизни его многочисленные очерки и исследования. Для нас особенно ценно то, что уже в 1937 году Авраамов написал

первый очерк о народном кабардинском искусстве – «Музыка и танец Кабарды», который был напечатан в журнале «Народное творчество». В этой работе Авраамова – ученого раскрываются музыкально-эстетические принципы композитора, его понимание национального искусства Кабардино-Балкарии.

А. М. Авраамова в равной степени интересовали и песенные и инструментальные наигрыши адыгов. Особенно его поразило интонационное богатство народного языка. Вот строки из его статьи: «Кабардинцы, черкесы, адыгейцы говорят на очень близких друг другу наречиях общего языка. Язык этот поражает, с одной стороны, фонетической (звуковой) сложностью и своеобразием, с другой – оригинальным строением фраз, как бы созданных для образной поэтической речи. Поэтическая образность свойственна и кабардинским песням...» [1, 40].

В очерке композитор дает классификацию кабардинских народных песен и танцев. Сейчас ее уже нельзя назвать совершенной в научном отношении. Тем не менее, значительный интерес представляет ее эмоцио-нальный аспект – живые непосредственные впечатления русского музыканта XX века от древнейшего народного искусства кабардинцев.

Истинное восхищение у Авраамова вызывали народные танцы. «При исключительной любви кабардинцев к танцу... мелодии «каф», «уджей», «исламеев» насчитываются сотнями» [1, 40] – писал композитор.

Раскрывая особенности национальной хореографии, он подчеркивал, например, самобытность кабардинской кафы. О ней композитор писал, что это танец, «резко отличный от кавказской лезгинки: это целая мимическая сценка, развертывающаяся на узкой горной тропинке между джигитом и его возлюбленной...

Оригинальный вариант танца – девушка танцует с гармоникой в руках, сама исполняя музыку танца; нарастание и падение волн звуков, плывущих вместе с «крылатым» (рукава национального костюма) обликом танцующей создает изумительно гармоничное целое» [1, 40]!

Высказывания Авраамова о народной музыке адыгов представляют для нас большую ценность еще и потому, что они затрагивают не только жанры, которые и сегодня живут в народном искусстве, но и те уникальные образцы народной музыки, большинство из которых исчезло из современного музыкального быта или сохранилось в редких еди-

ничных образцах. В этом смысле большой интерес представляет его описание старинной кабардинской кафы «Жан-Кидаш», которая вдохновила композитора на создание целого ряда симфонических танцев.

«Сохранились в памяти стариков еще одна замечательная мелодия кафы «Жан-Кдеп» – упоминает А. Авраамов – начинающаяся широким торжественным вступлением, исполнявшимся при выходе княгини с угощением для почетных гостей. Записана она со слов старика Карданова Лакумана из селения Псыгансу. Он исполнял ее на кабардинской скрипке, настроенной по квартам в альтовом низком регистре. Музыка кафы по ритму и темпу очень близка к лезгинке. В настоящее время она исполняется почти исключительно на так называемой «восточной» диатонической гармонике с неизменным сопровождением «пхацыч» [1, 41]. Своеобразно подошел Авраамов к трактовке народной мелодии в своем симфоническом произведении. Прежде всего, он решил сохранить и воссоздать колорит звучания народных инструментов, то есть, используя арсенал выразительности симфонического оркестра, передать особенности звучания архаического наигрыша. Поэтому, как и в народной традиции, мелодию танца ведут скрипки (имитируется звучание кабардинского народного инструмента шикашпина). Особенно выразительна вступительная мелодия импровизационного склада: она словно заимствована из искусства закавказских ашугов и интерпретирована адыгским народным музыкантом. Бережно обращаясь с народной мелодией, композитор пытается сохранить все особенности фольклорного образца: это и композиция танца – медленное вступление, краткий двухтактный переход к теме танца, намечающий фактуру ритмического оstinato, то есть ритм танцевального сопровождения. В оркестровую фактуру переносится вся многослойная фактура народного ансамбля. Одноголосная партия хора, выполняющая в фольклорном наигрыше роль гармонической поддержки, то есть традиционная партия «ежу» переходит в партию гармоники, превращаясь в своеобразный подголосок к теме; гармоническое сопровождение строится на оstinатных квинтовых органных пунктах (Т–Д), заложенных в фактуре народного танца. Точно воспроизводится равномерный пульс сопровождения пхацыч; чтобы подчеркнуть специфическое звучание этого народного инструмента композитор исключает традиционные ударные инструменты симфонического оркестра. Таким образом, в этом сим-

фоническом произведении Авраамов идет по пути наибольшего сближения с жанровой первоосновой народного источника, сохраняя ладоинтонационные, ритмические и композиционные закономерности народного танца.

Разнообразные типы симфонической трактовки песенных и танцевальных жанров кабардинского и балкарского фольклора раскрываются в творчестве Трувора Карловича Шейблера – замечательного музыканта, дирижера и педагога, широко известного в нашей республике. Первые его симфонические произведения относятся к 40-м годам. В них были использованы народные кабардинские мелодии. Симфонические пьесы «Дзе Дзура» и «Адиох» он называет обработками, и не случайно. Композитор подчеркивает этим, что песенную мелодию в произведении он сохраняет неизменной. Но уже в самых ранних своих опытах Шейблер пытается усложнить гармонический язык симфонических произведений, который строит на основе синтеза народной и профессиональной гармонии.

Своеобразны у Шейблера и принципы обработки танцевальных наигрышей. На их основе им создано несколько симфонических пьес – «Удж», «Кабардинский удж», Скерцо на мотив уджа.

Обратимся к симфоническому танцу «Удж». Здесь композитор отчасти следует за народной традицией<sup>2</sup>. Но в то же время изменяет ее, то есть относится к ней творчески: композитор переносит все темы народного танца в оркестр, сохраняет их последовательность, ладогармонические и ритмические особенности, но вместе с тем смещает «акценты» в композиции танца. В народной традиции наигрыши обычно имеют равноправное значение. Шейблер из четырех тем выделяет одну в качестве главной (в данном случае первую) и подвергает ее свободному вариационному развитию; другие же темы проводятся также как и в народном варианте. Таким образом, в этом произведении композитор как бы сближает принципы развития народного танца с закономерностями, характерными для профессиональных жанров музыкального творчества.

<sup>2</sup> Одной из характерных особенностей традиционных кабардинских танцев – уджа и кафы является то, что они строятся по принципу многотемных композиций, внутри которых мелодические образования чередуются в свободной последовательности. Близкие друг другу, обычно не контрастные темы следуют одна за другой в едином движении, при этом каждая последующая как бы непосредственно вытекает из предыдущей. Нередко темы соединяются между собой краткими связующими эпизодами. Традиционно также проведение каждого тематического образования дважды.

Необходимо отметить, что Шейблер, будучи очень тонким музыкантом, всегда находил индивидуальное решение для каждого художественного образца фольклора. В «Кабардинском удже» автор дает другой тип преломления народного материала. С одной стороны, в партитуру «Кабардинского уджа» он вводит традиционный ансамбль народных инструментов: сыбызга, гармоника, пхачыч, зурна и тем подчеркивает своеобразный колорит национального звучания. А с другой – он не скован структурой народной темы, подвергает ее свободным вариантным преобразованиям, вычленил отдельные интонационные элементы, а также вводит приемы имитационно-полифонического развития. Таким образом, в танцевальной теме проявляется больше контрастов, вытекающих из разнообразных приемов преобразования народной темы.

«Кабардинский удж» – одно из значительных произведений национального симфонизма, имеющих переходное значение – от этнографического воспроизведения народного тематизма к более творческому преобразованию. В этом произведении Шейблера намечается путь к созданию сквозной симфонической композиции на основе одной танцевальной мелодии. Впоследствии этот путь развития был преимущественно воспринят последующими композиторами.

В рамках цитатного метода обращения с национальным материалом новый тип симфонической композиции создает С. Рязузов в танцевальной сюите, созданной в этот же период. Сюита включает в себя два танца – «Адыгейский удж» и «Кабардинская кафа» (1949). Симфонические танцы Рязузова – это уже более масштабные композиции. В подходе к форме в обоих танцах проявились черты сходства: усложнение композиции симфонического произведения посредством объединения целого круга танцевальных тем. Каждый танец – это многотемный вариационный цикл, в форме которого проявляются черты трехчастной композиции. В вариантном изложении народных тем сохраняется ладовая основа: кафа – миксолидийский лад, удж – фригийский. На народную традицию опирается и гармонический язык. Так, например, в удже типичны гармонические обороты с параллельными квинтами, специфически характерными для народной музыки адыгов.

В «Кабардинской кафе», объединяя разные по характеру темы, Рязузов стремился к ладовому единству. Три танцевальных наигрыша, цитируемые в произведении, имеют существенное сходство – общий лад. Первая и третья темы – миксолидийский «А», вторая – миксолидийский «С», а также ладово-стилистическая особенность адыгского фольклора – пропущенная в звукоряде II ступень – проявляется во всех трех темах.

Доминирующим методом развития является инструментально-тембровое варьирование, основанное на принципах, заложенных в избранных фольклорных мелодиях. В симфонических танцах С. Рязузова обращают на себя внимание и приемы мелизматика, которые перенесены в оркестровую фактуру из самих народных выигрышей.

Итак, для симфонической музыки 30–40-х годов характерно утверждение *одночастной симфонической композиции* – симфонической картины, танца, а также фантазии и увертюры, основанных на подлинных народных темах.

В симфонических произведениях начального этапа проявляется связь с фольклором: преломляется жанровая сущность мелодий.

Несмотря на многообразие песенных и инструментальных жанровых истоков, отраженных в симфонической музыке этого периода, *танцевальные наигрыши* – основной источник симфонического творчества. Поэтому нередко композиторы объединяли симфонические танцы в сюитные циклы.

30–40-е годы – первоначальная стадия становления симфонического жанра, для которого главным методом отражения народной музыки является *цитатность* – воспроизведение мелодики, лада, гармонии, метроритма, темпа, динамики. Мастерство композиторов на этом уровне воплощения фольклора выявилось в оркестрово-тембровом, гармоническом и фактурном оформлении песенного и танцевального тематизма. Ведущим принципом формирования является *вариационность*.

В сущности, это подготовительный период формирования национальной симфонической музыки. В 30–40-е годы в музыкальной культуре Кабардино-Балкарии складывается *жанровый тип симфонизма*, который станет одним из важных и в последующие периоды развития национальной симфонической культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авраамов А. Музыка и танец Кабарды // Народное творчество. М., 1937. № 6.
2. Асафьев Б. Пути развития советской музыки // Избранные труды. М., 1957. – Т. 5.
3. Нестьев И. Пути взаимодействия // Советская музыка на современном этапе. М., 1981.

## ВОСХОЖДЕНИЕ Беслан Ашхотов: судьба и творчество

Музыка, подобно религии, является духовным феноменом, заставляющим нас верить, что человеческая жизнь есть не просто нелепая цепочка случайностей, что наше существование каким-то образом предопределено с самого начала и имеет духовный смысл.

Григорий Фрид

**М**узыковед... Какая странная, редкая и почти вымирающая по нынешним временам профессия! Музыковедение – удел немногих, а уж музыковедение как призвание, как жизненная миссия и способ самореализации, как творчество, наконец, – удел избранных.

Что же знает, о чем «ведает» тот, кто занимается музыковедением, музыкознанием, музыкологией? Музыка – это особый продукт человеческого сознания, и тот, кто стремится познать его, должен постичь законы сотворения одного из видов тончайшей духовной материи, ускользающей, переменчивой, многообразной, как сама жизнь. Странные это люди – музыковеды! Им не дано «просто слушать» музыку, они ищут в ней тайный смысл, подтекст, расчленяют ее на элементарные частицы в поисках источника последующего синтеза, пытаются перевести на язык слов, обнаружить природу ее энергетики, дабы после трудов сих заново открыть для себя и других.

«Осмысление» – вот ключевое слово в ответе на заданный вопрос. Но нужен ли композитору тот, кто идет за ним след в след, кто осмеливается брать на себя миссию осмыслить и объяснить то, что композитор объяснять не хочет, а иногда не может или скрывает? Нужен ли ему некий настойчивый музыкальный «исследователь», знающий код и вход в его подсознание, ведь нотный текст – как и любой другой – своего рода энцефалограмма? Ответим – нужен, ибо нет более заинтересованного и компетентного слушателя, способного, «стерев случайные черты», отделить случайное от закономерного, оценить подлинно ценное в любом музыкальном стиле – в классике и джазе, в фольклоре и авангарде. Создание произведения – с одной стороны, и профессиональное размышление о нем – с дру-

гой, – это две грани единого процесса, в котором и автор, и критик – каждый – проходит свой путь взаимодействия с проявленной звуковой материей. Можно ли усомниться в том, что высокие образцы музыковедческой мысли в стремлении стать адек-



ватными мыслям талантливого создателя музыкального произведения достигают своей цели? Примеров тому достаточно. Стало быть, музыковедение – это особая форма творчества, смысл которого – поиск Истины, сокрытой в творчестве Другого. Но... музыковеду – музыковедов.

Позвольте представить: Беслан Галимович Ашхотов – деятельный и бессменный проректор Северокавказского государственного института искусств. Музыковед, член Союза композиторов Российской Федерации, заслуженный работник культуры Кабардино-Балкарской Республики, специалист в области музыкальной фольклористики, этномузыкознания и общей культурологии. Профессор, доктор искусствоведения. Область научных

интересов, как он сам ее характеризует: исторические корни формирования и музыкально-стилистические особенности адыгского музыкального фольклора, краеведение, профессиональная музыкальная культура Кабардино-Балкарии. Автор более 80-ти публикаций по избранным темам, редактор региональных научных сборников, рецензент, научный руководитель выпускников-культурологов. Б. Г. Ашхотов – человек, достаточно известный в настоящее время в высокой профессиональной среде, для входа в которую необходим самый главный пропуск с надписью «Призвание. Талант. Труд».

Но отложим в сторону тяжеловесную медь и спросим, а что же было в начале, с чего началось восхождение? А в начале было Слово о Музыке, которое выбрал юный абитуриент Нальчикского музыкального училища, поступив в 1970 году на отделение теории музыки. Однако решающий выбор был сделан позже, на III курсе Астраханской консерватории: это была специализация по музыкальному фольклору. Кандидатская диссертация на тему «Гъыбзэ – стилистическая форма адыгского фольклора», которую Б. Г. Ашхотов защитил в 1996 году (научный руководитель – один из корифеев отечественной фольклористики, доктор искусствоведения, профессор Изалий Земцовский) была самым весомым аргументом профессиональной зрелости, глубокого постижения особенностей национального музыкального мышления.

В работе об адыгских песенных плачах «гъыбзэ» раскрылся подлинный этнослух (термин И. Земцовского) Б. Ашхотова, что позволило ему безошибочно улавливать и расшифровывать сокрытые для непосвященных стилевые и музыкально-лексические особенности народных напевов. Труд сей не терпит торопливости, поскольку честная и содержательная фольклористика – «та же добыча радия: в грамм добыча, в год – труды». Она развивается неспешно, подолгу концентрируясь на избранном «объекте» наблюдения, чтобы, постепенно изменив ракурс, перейти к следующему.

Видимо, поэтому успешная защита кандидатской диссертации стала завершением одного жизненного этапа и началом следующего, в котором зрелый профессиональный опыт, мастерство аналитика, динамический склад личности требовали самореализации на более сложном материале. Характеризуя в одной из своих работ творческий ме-

тод композитора Джабраила Хауша, Б. Ашхотов пишет о том, что тот «...избирает для себя **метод целенаправленного развития главной тематической идеи**, во многом ритмоинтонационно близкой к основному мелодическому ядру. Непрерывность, континуальность подобного принципа мышления композитора многократно укрупняет исходный художественный образ» [5, 19].

Думается, что подобный метод близок самому исследователю. Идеи, заложенные в монографии об особой стилистической форме адыгского фольклора «гъыбзэ», зримо прорастают в фундаментальном исследовании об адыгском народном многоголосии, ставшем основой докторской диссертации.

Подчеркнем в упомянутой цитате мысль о целенаправленном развитии, ибо именно в ней сокрыта формула всякого профессионального развития, понимаемого как самосовершенствование, как духовное восхождение. Добавим к этому слово «ответственность», имея в виду ответственность перед национальной культурой, перед поколениями предков, порожденную глубинной внутренней наследственной мотивацией. Не только ответственность исследователя, знающего, «как его слово отзовется» в национальном культурном наследии, но и ответственность руководителя, одного из тех, кто формирует национальную культурную традицию.

Итак, процесс как форма очевиден: это неуклонное поступательное движение вглубь избранной темы, поиски все новых и новых ракурсов в ее развитии, создание системы «лейтмотивов», проведение темы «в увеличении» и «уменьшении», иногда – внезапные «модуляционные сдвиги», высвечивающие новый поворот в развитии главной идеи.

Существует ли такая «сверхидея» в исследовательском творчестве Б. Ашхотова? Безусловно. Но прежде, чем аргументировано ответить на этот вопрос, определимся с системой лейтмотивов, своего рода смысловых центров творчества исследователя. Первая печатная работа, появившаяся в 1977 году, «О традиционных жанрах адыгского музыкального фольклора» определила главное стратегическое направление последующих научных изысканий, это был начальный «взнос» в темы кандидатской и докторской диссертаций – «Гъыбзэ – стилистическая форма, адыгского фольклора» и «Адыгское народное многоголосие». Обе работы обращены к национальному музыкальному сознанию – это поиски национальных музыкально-поэтических кодов

и архетипов, извлекаемых из «генной памяти», заложенной в народных напевах и текстах.

С середины 90-х годов параллельно с «гъыбзэ» стала развиваться тема адыгских богослужбных песнопений - закиров, оригинального духовного песенного жанра, истоки которого уходят в арабскую музыкальную культуру [4; 8].

В контекст межэтнических культурных связей вписывается лейттема «Русская культура и Кавказ», заявленная в работах «Пушкин и Кавказ» [6] и «Лермонтов и Кавказ» [2], а также в ряде других научных публикаций.

И, наконец, обращение к творчеству современного кабардинского классика Джабраила Хауша – этот многократный рефрен среди работ последнего десятилетия, обретший форму монографии.

Кавказ как главный мислеобраз, как символ национальной культуры, как мощный природный фон присутствует абсолютно во всех научных исследованиях Б. Апхотова. Размышления о сути кавказского культурного мира, о месте в нем кабардинской и, шире, адыгской музыки, об их взаимосвязях с общекавказским, российским и мировым культурным пространством – **вот главная идея**, постепенно обретающая черты **авторской концепции региональной музыкальной культуры**, подтверждением научности которой служит ее целостность, системность и многоохватность. В результате целенаправленных усилий исследователя обширный пласт адыгской народной и профессиональной музыки открывается в исторической перспективе как своеобразный и колоритный компонент общей этнической картины мира.

Каковы же, в общих чертах, основные положения этой концепции? Начнем с того, что сам фольклорный материал, с которым работает исследователь, необычайно интересен и с музыкальной, и с поэтической точки зрения.

Читаем у Б. Апхотова: «...адыгское народно-песенное наследие отличается функциональным многообразием и специфичностью содержания. Достаточно привести несколько примеров песен, жанровые наименования которых уже свидетельствуют об их многоплановости и неповторимости: песни-заговоры лечения оспы, лечения раны, удаления пули, песни, побуждающие детей к первым шагам, обрядовые песни укачивания одряхлевших стариков, „плачи над водой“ (псыхэгъэ), песни-сетования, очистительные песни и другие» [3, 6].

Песни-плачи «гъыбзэ» вобрали в себя признаки первичных обрядовых жанров, тексты которых обладали необыкновенной выразительной силой:

...Причитания мои – моя свадебная песня,  
под них через Татартуп меня везут.

Из голубого стекла мое окно большое  
ладонью распахиваю

Слезы (ручьями) проливая...

или:

Конь скорбит о смерти господина,  
без которого домой вернулся...

Муса белохвостый, с побережья приведенный в бою,  
о горе, с пустым седлом оказался.

или:

Екуб как погиб, его мать старая, бедная узнала,  
«Эй, Нагурепц, свою гармонику возьми, спляшем, давай!»  
Нагурепц-красавица свою гармонику берет и кафу играет.  
Подвигу Екуба радуясь, его мать три раза пляшет.

Всесторонний анализ поэтической структуры гъыбзэ и ее музыкально-стилистических особенностей приводит исследователя к выводам о том, что гъыбзэ является особой стилистической формой адыгского фольклора. Важнейший тезис работы: наличие характерных ритмоформул и их модификаций коренятся в специфике национального языка. Прочитываем самого автора: «Квантитивный тип стихосложения в адыгской народной поэзии, особенности фонетики национального языка определяют специфичность пиррихических и триольных ритмоформул в мелодике гъыбзэ. Сложность ритмической организации песни создается за счет энклитических и проклитических словосочетаний, развернутой системой интерпункций в виде ассонансов, огласовок, дополнительных словосочетаний и окончаний» [3, 169].

Говоря об особенностях многоголосия в адыгской народно-песенной практике, Б. Апхотов подчеркивает, что функционально разграниченные соло и ежбу (хоровое сопровождение), «свободно взаимодействуя во времени и пространстве, обнаруживают равноправное участие в едином процессе формотворчества песенного напева. Генетические истоки подобного многоголосного склада лежат в специфичности фонетического строя национального языка. Его невокальная природа, в значительной степени сказывающаяся на метроритмических признаках импровизационно-декламационной мелодики солиста, сформировала особый тип хорового сопровождения – ежбу, которое средствами напевно-интонационных и ритморегулирующих синтагм организует весь напев». [3, 128]

В ходе анализа в исследовании выявляются типичные признаки ритмической организации, ладоинтонационной основы, закономерности формообразования, особая семантика внутрислоговой распевности, функциональная дифференциация основных пластов песенной фактуры.

Итогом работы является мысль о том, что «северокавказский фольклорный ареал выработал сходную песенную форму для выражения целой гаммы человеческих чувств, которая синтезирует признаки различных жанров. Поиск точек соприкосновения, сравнительный анализ идентичных явлений в музыкально-поэтическом творчестве кавказских народов представляет возможность рассматривать адыгскую гъыбзэ в качестве типического явления, характерного для целого ряда фольклорных произведений» [3, 173].

Развивая в докторской диссертации идеи, заложенные в работе о гъыбзэ, исследователь обращается к историческим и социально-экономическим региональным процессам, которые сыграли важную роль в становлении этномызыкального сознания адыгов и на их фоне выявляет автохтонность происхождения и эволюцию адыгского народного многоголосия. В фокусе данной работы находится бурдонное двухголосие, являющееся, по мнению автора, доминантой фольклорного сознания адыгов. Говоря об архаических формах коллективного пения, исследователь утверждает: «Взаимосвязанность и взаимообусловленность соотношения голосов как по вертикали, так и по горизонтали, их подчиненность закономерностям бурдонного склада, принимается фольклорной традицией как **доминирующая форма многоголосного мышления**. Дальнейшее многовариантное развитие этого типа многоголосия утверждается как **стилевой идеал национальной культуры** и в процессе коллективного музицирования трансформируется в определенную категорию „этнослышания“ (И. Земцовский), музыкальной ментальности» [7, 148].

Работы Б. Ашхотова о талантливом современнике, кабардинском композиторе Джабраиле Хаупа выдержаны в совершенно иной тональности. «Слово об учителе, друге и коллеге» – так называется статья, открывающая сборник «Джабраил Хаупа: мир логики и чувств». И действительно, скальпель аналитика отложен в сторону, главная задача здесь – передать свои впечатления от длительного – более, чем в половину жизни – общения с удивительным музыкантом. Теплота этого общения, тонкие психо-

логические наблюдения, проникновение в сложный личностный мир Дж. Хаупа, понимание кровной духовной родственности – вот основные мотивы этой работы. Но когда речь заходит о произведениях Хаупа, то «аналитические рефлексии» исследователя вновь вступают в силу, раскрывая тайный язык символов и смыслов в музыке композитора. Обобщая основные творческие тенденции в симфонической музыке Джабраила Хаупа, Б. Ашхотов отмечает: «Индивидуальный стиль Дж. Хаупа дает нам еще один пример уникальности и неповторимости современного симфонического мышления, опирающегося в своем творческом методе на принцип звукового минимализма, функциональную многозначность дискретных временных отрезков музыки, смысловую концентрацию драматургии и „камернизацию“ больших симфонических полотен» [5, 67].

Портрет Беслана Ашхотова-ученого, осмысливающего особенности национальной музыкальной культуры, а также поликультурные тенденции кавказского региона, был бы неполон без упоминания его работ, посвященных двум гениальным русским поэтам, отдавшим дань огромного уважения Кавказу в своих произведениях. Это Пушкин и Лермонтов. В них мы видим Ашхотова-публициста, знатока истории своего народа, говорящего со страстью и болью об истоках тех противоречий, что живы и поныне, свидетелями которых были и оба великих поэта. «Здесь Пушкина изгнание началось и Лермонтова кончилось изгнание» – напоминает Б. Ашхотов блистательные строки Анны Ахматовой. Не только дивные красоты кавказских пейзажей привлекали поэтов, но и «здоровый, живительный воздух свободы... Передовые умы России устремляли свои свободолобивые помыслы в южные края, на Кавказ, где они нашли некий идеально устроенный утопический мир, овеянный романтикой» [1, 32–33].

Кавказ в буквальном смысле прошел через жизнь и сердце М. Ю. Лермонтова, оставив взамен сотни стихотворных строк, исполненных любви и преклонения, сочувственного отношения к судьбам горских народов. Прослеживая тему Кавказа в судьбе Лермонтова, исследователь приходит к выводам, далеким от музыковедения или литературоведения, но чрезвычайно актуальным в конце 90-х годов, когда создавалась его статья, с горечью констатируя: «Если бы власть предержавшие чаще обращались к творчеству великих поэтов и писателей прошлого с целью внимать помыслам и чая-

ниям, вникать в характеры и особый менталитет разных народов, то возможно было избежать огромного количества человеческих жертв и большой демографической катастрофы» [1, 43]. Нельзя не согласиться как с сутью данного высказывания, так и с легко читаемым подтекстом.

И еще об одном свойстве творческого стиля Беслана Ашхотова – собственно о самом стиле. Всем, кто так или иначе соприкасается с «муками творчества» на nive музыковедения, хорошо известны понятия «сопротивление материала» и «плотность материала». Идея, смысловой посыл той или иной работы должны прорасти в информационно-насыщенный текст, в котором индивидуальность автора обречена «раствориться» в строгих формулировках, если речь идет о научном исследовании. И

лишь немногим пишущим в данном жанре удастся сохранить «лица необщее выраженье», выработать узнаваемый для читающих почерк, не поступившись при этом законами научной логики. Беслану Ашхотову это удастся. Его научные тексты обладают высокой степенью информационной плотности, энергией, динамикой, узнаваемой индивидуальной нотой. Ему принадлежит ряд интереснейших наблюдений, которые безусловно войдут и уже вошли в обиход регионального музыковедения, обогатив его, а во многих случаях станут приоритетными для нового поколения музыковедов, избравших, как и он, главной темой своей жизни любовь к отчему краю и национальной культуре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ашхотов Б. Кавказ в судьбе и творчестве М. Ю. Лермонтова // Интеллигенция России в истории Северного Кавказа. Ставрополь, 2002.
2. Ашхотов Б. Лермонтов и Кавказ // Интеллигенция Северного Кавказа в истории России. Ставрополь, 1998.
3. Ашхотов Б. Многоголосие адыгов: архаические формы коллективного пения // Муз. академия. 2003. № 2.
4. Ашхотов Б. Народно-песенные истоки адыгских закиров // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания. Нальчик, 1994.
5. Ашхотов Б. Основные аспекты симфонического мышления Джабраила Хаупа // Джабраил Хаупа: мир логики и чувств. Нальчик, 2002.
6. Ашхотов Б. Пушкин и Кавказ // Христианская культура. Пушкинская эпоха. СПб., 1997.
7. Ашхотов Б. Традиционная адыгская песня-плач гъыбзэ. Нальчик, 2002.
8. Ашхотов Б. Традиционная арабская культура и современное адыгское музыкальное творчество // Человек в мире искусства: информационные аспекты. Краснодар, 1994.

## АРТУР КАШП В АСТРАХАНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ УЧИЛИЩЕ

Восемнадцатого апреля 1898 года на экстренном вечере учащихся Санкт-Петербургской консерватории, посвященном съезду директоров музыкальных учреждений Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО), выступил молодой эстонский органист Артур Кашп, исполнивший «Фантазию, вариации, финал и фугу» для органа Кауфмана. Мог ли тогда предположить двадцатилетний музыкант, что через шесть лет, в мае 1904 года, ему вновь придется участвовать в таком съезде уже в качестве руководителя одного из учебных заведений России – Астраханского музыкального училища<sup>1</sup>. Между этими датами в его собственной жизни произошло много событий.

В 1898 году он закончил обучение в классе органа профессора Санкт-Петербургской консерватории Луи Фридриховича Гомилиуса. Два года спустя (в 1900 году) «ученик Артур Кашп» выдержал «окончательное испытание по второму специальному предмету - теории композиции по классу профессора Римского-Корсакова и все обязательные музыкальные и научные предметы по программе, установленной для получения диплома на звание Свободного Художника» [14]. «Достойным сего звания» он оставался в течение всей своей жизни. И когда концертировал как органист в разных городах или участвовал в концертах и собраниях эстонских обществ; и когда помогал Л. Гомилиусу в Санкт-Петербургской Лютеранской церкви Петра и Павла, преподавал или занимался публицистикой [17].

Годы, проведенные в Санкт-Петербурге во время обучения в консерватории и после ее окончания, сыграли решающую роль в формировании личности и творческой индивидуальности А. Кашпа. Его многочисленные дарования развивались на занятиях в классах органа Л. Гомилиуса, фортепиано Тирона и Ф. Черни, теории музыки и сольфед-

жио А. Лядова, гармонии и контрапункта А. Бернгардта, композиции Н. Римского-Корсакова. Педагогика Кашпа стали для него живыми примерами бескорыстного и самоотверженного труда. Безусловно, разносторонность музыкальной деятельности всегда оставалась характерной чертой большинства отечественных музыкантов. Для Артура Кашпа она превратилась в своеобразное творческое кредо, сформировавшееся в Петербурге и окрепшее в далекой Астрахани (1904–1920). Южный провинциальный город купцов и рыбопромышленников Кашп выбрал самостоятельно, руководствуясь чисто творческими критериями и сознавая множество ожидавших его трудностей, хотя в списке, предложенном дирекцией ИРМО, были более престижные, значительные и выгодные в географическом отношении города: Кишинев и города центрального региона России.

Дирекция Астраханского отделения ИРМО проявила удивительную мобильность и дальновидность, согласившись на его кандидатуру. Несомненно, известное влияние оказали рекомендации директоров Московской и Санкт-Петербургской консерваторий Василия Ильича Сафонова и Августа Рудольфовича Бернгардта, а также заместителя вице-председателя Великого князя Константина, постоянного члена главной дирекции ИРМО и уполномоченного его Московского отделения, тайного советника Эдуарда Дмитриевича Плеске. Однако куда более весомыми оказались реалии астраханской жизни. Многочисленные причины перечислил курировавший Астраханское отделение ИРМО композитор и профессор Санкт-Петербургской консерватории Николай Соловьев в одном из своих писем к Эдуарду Направнику, возглавлявшему тогда дирекцию ИРМО. Кашпу следовало «как можно быстрее явиться на место: весной состоится первый выпуск музыкального училища, и дирекция (правление Астраханского отделения) надеется, что это окажет хорошее впечатление на местные круги и улучшит их отношение к музыкальному обществу и училищу; дирекция рассчитывает на Кашпа как на дирижера в симфонических кон-

<sup>1</sup> Подробно об этом см. [18, 24].

В счете доходов и расходов Астраханского отделения ИРМО за 1903–1904 год в графе «Командировки служащих» указано: «Выдано директору музыкального училища А. И. Кашп на поездку в Москву на съезд 50 руб.[лей]» [9, 9].

цертах, как на пианиста в камерных концертах, как на органиста в концертах лютеранской церкви...» [18, 16].

Уже в ноябре 1903 года Капш был назначен на должности директора Астраханского музыкального училища и одного из руководителей астраханского отделения ИРМО. В январе 1904 года астраханская дирекция выслала Капшу 100 рублей в счет будущего жалованья<sup>2</sup>, чтобы ускорить его переезд. 29 января 1904 года музыкант прибыл в Астрахань и сразу же с 1 февраля приступил к исполнению своих обязанностей [9, 4], круг которых расширялся с каждым годом.

В немногочисленной литературе о Капше только в очерке А. Семпер подробно отражены хронология астраханского периода жизни Артура Иосифовича (Иоосеповича) (1904–1920) и основные направления его деятельности в училище. Разнообразные архивные документы позволяют дополнить известные сведения и воссоздать портрет этого человека таким, каким он представлялся современникам.

Для Астраханского музыкального училища (АМУ) 1904–1920-й - годы подлинного расцвета. В этом огромная заслуга нового директора, который, опираясь на опыт своих предшественников, стремился превратить молодое учебное заведение в центр профессионального музыкального образования и музыкального просвещения, сделать его воспитанников полноправными и обязательными участниками всех проектов Астраханского отделения ИРМО и открыть им путь на профессиональную сцену и в музыкальную педагогику.

Красивый, обаятельный и энергичный он стал эталоном для педагогов и учащихся. Обладая удивительной работоспособностью, Капш полностью контролировал жизнь музыкального училища. Его преподавательская деятельность несколько не мешала многочисленным концертным выступлениям, гастролям, занятиям композицией, критикой и огромной административной работе в качестве директора музыкального училища, а также одного из директоров и секретаря Астраханского отделения ИРМО.

С появлением Капша в училище начались активные преобразования, в центре которых оказался он сам. В этом Капшу пригодился опыт его петербург-

ских наставников: и когда он, подобно Бернгардту, утверждал форму аттестатов; и когда открывал новые классы; и когда отработывал новую общую схему обучения; и когда обсуждал новый Устав училища.

Первая из его инициатив связана с пересмотром учебных программ по общеобразовательным предметам. Капш специально создал и лично возглавил комиссию, в которой кроме директора работали инспектор научных классов В. И. Симонова, священник В. Ф. Виноградов и преподаватель русского языка Н. Ф. Мордвинкин. Результатом их интенсивной деятельности стал «Проект новых программ», рассмотренный и одобренный Советом училища в мае 1904 года. Представленные «на утверждение в Министерство Народного Просвещения» программы и там получили поддержку [9, 6]. Они стали не просто основой для преподавания научных предметов, но и помогли превратить аттестат об окончании музыкального училища в полноправный образовательный документ. В результате выпускники училища, претендовавшие на получение аттестата 1 степени, обязаны были держать



**Артур Капш - директор Астраханского музыкального училища (1904)**

<sup>2</sup> Государственный архив Астраханской области (далее ГААО). Ф. 688. Оп. 1. № 372. Л. 1 об.

экзамены по научным дисциплинам. Это нововведение быстро оценили родители. Количество учеников, получивших музыкальное и научное (или только научное) образование, с годами быстро увеличивалось. Если в 1904 году курс научного образования окончили только трое воспитанников, то в 1905 году их было уже одиннадцать. В газете «Астраханский вестник», в разделе «Театр и музыка» 28 августа 1905 года было напечатано объявление о том, что «в астраханском музыкальном училище прием учащихся продолжается, причем принимаются также по одним научным предметам (в 1-й класс) без художественных» [1, 3]<sup>3</sup>. А это сулило поступление дополнительных финансовых средств в училищную казну.

Другая инициатива Капша заключалась в последовательном расширении круга изучаемых музыкальных дисциплин, имеющих практическую ценность. Такие преобразования, намеченные менее чем за полгода, осуществлялись планомерно в течение нескольких лет. В 1904/1905 учебном году появились классы ансамблевой и квартетной игры, открылись регентские курсы; в 1905/1906 - классы контрапункта и энциклопедии [11, 33]. Тремя годами позже возобновилась деятельность класса декламации, а в 1915 открылся класс чтения с листа. Утверждение А. Семпер об открытии в 1911 году класса органа [18, 22], вызывает сомнение, поскольку этот факт не подтверждается ни в одном из документов. Вероятнее всего Капш давал отдельные консультации желавшим познакомиться с этим инструментом, но не вел систематических занятий, так как в училище его не было, а подаренная действительными членами Астраханского отделения ИРМО фисгармония не могла в полной мере заменить орган.

Педагогическая деятельность самого Капша прекрасно вписалась в схему его преобразований, стала их неотъемлемой частью. Для этого вновь пригодился опыт почитаемого им Антона Рубинштейна. Судя по тому, как планомерно появлялись в нагрузке самого Капша все новые и новые предметы, Артур Иосифович стремился к комплексному обучению, «отрабатывая» на практике межпредметные связи и добиваясь углубленного изучения музыкально-теоретических дисциплин.

<sup>3</sup> Полгода спустя Капш был вынужден вновь решать судьбу общеобразовательных классов. Об этом подробно см. [18, 20].

Сразу после приезда в Астрахань он преподавал сольфеджио, теорию, гармонию, вел занятия в классах хорового пения и оперного ансамбля. В новом учебном году к его нагрузке добавились оркестровый и регентский классы. Сформированный при Капше оркестр, насчитывал 30 человек. Регентские классы стали самым дорогим сердцу Капша «детисцем». Сын хорового дирижера, воспитанный эстонской культурой и петербургской музыкальной школой, Артур Капш относился к регентскому делу с особой трепетностью. В 1906/1907 учебном году он открыл для будущих регентов новые специальные классы теории и хорового пения. Класс специальной теории в первый год посещали четверо, а специальный класс хорового пения – 12 учеников.

Появившиеся по его инициативе и сначала немногочисленные классы контрапункта и энциклопедии (в 1905/1906 учебном году занимались лишь 2 человека) постепенно стали пользоваться большим вниманием учеников. Среди его первых воспитанниц выделялась Евгения Шкателова (в замужестве Шкателова-Дроздова). Она была очень одаренным человеком. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на ее аттестат об окончании гимназии им. Н. С. Шавердовой «с правом на золотую медаль» (1907). Отличные отметки свидетельствуют не только о прилежании и упорстве, но и одаренности. Евгения хорошо рисовала и пела. Будучи очень способной пианисткой, обратившей на себя внимание астраханской прессы, она за три года занятий в классе контрапункта сделала такие успехи, что всегда требовательный Капш поддерживал инициативу ученицы представить публике ее полифонические композиции. Дебют Шкателовой как композитора состоялся 20 декабря 1908 года: на ученическом вечере она исполнила свою Фортепианную импровизацию g-moll<sup>4</sup>.

В 1911/1912 учебном году Капш начал преподавание в классе специального фортепиано с 14 учениками старшего отделения и еще шестью, обучавшимися «вне курса»<sup>5</sup>.

Стремясь к наиболее рациональной организации учебного процесса, Капш добивался как можно более точного оформления существующих документов. По инициативе нового директора была усовершенствована форма балловых книг, в кото-

<sup>4</sup> Там же. А. Семпер указывает фамилию с опечаткой: Е. Скателова. Точные данные см. [12, 42].

<sup>5</sup> В книге «Музыкальная культура Астрахани» в главе о Капше допущена неточность [21, 42].

рых последовательно фиксировался процесс обучения. Любая из таких книг «кашповского» периода содержит исчерпывающую информацию о каждом ученике. В общей характеристике указывался год рождения, вероисповедание, социальное положение («звание») воспитанника, а также время его поступления в училище, специальность и класс. В масштабной таблице дифференцировались данные об успеваемости по художественным и общеобразовательным предметам в каждой четверти<sup>6</sup>. В отдельной графе указывались результаты письменного и устного экзаменов по разным дисциплинам. «Общие отметки», выставлявшиеся по всем дисциплинам, обобщали сведения об учебе. На основании столь подробных данных Совет училища в конце учебного года выносил свое определение, учитывавшее индивидуальные возможности учащихся. В результате, один и тот же воспитанник мог обучаться на нескольких курсах одновременно, например: по специальности «на старшем отделении приготовительного курса; по сольфеджио – на 1 курсе»<sup>7</sup>. На заключительном заседании Совета намечались дальнейшие перспективы обучения ученика: если тот не слишком добросовестно занимался научными дисциплинами, на будущий год его ожидали «экзамены по всем предметам». А неудовлетворительная оценка, полученная на одном из текущих экзаменов, давала повод для последующей переэкзаменовки. Все экзаменационные комиссии Капш возглавлял лично.

Раньше других ощутили на себе груз кашповских преобразований выпускники 1904 года, первыми закончившие училище. На выпускных экзаменах присутствовали представители дирекции Астраханского отделения ИРМО, а также Министерства внутренних дел и Министерства народного просвещения, чиновники по особым поручениям астраханского губернатора. Выпускники, желавшие получить аттестат 1 степени, должны были держать дополнительный экзамен по одному из обязательных художественных предметов: пианисты – по истории или теории музыки, певцы – обязательно фортепиано. Свообразным утешением, компенсировавшим все испытания, стали поздравительные телеграммы, поступившие (в ответ на сообщение А. Капша) от августейшего вице-председателя ИРМО великого князя Константина и его заместителя князя А. Д. Оболенского. Его императорское высочество обратился к выпускникам училища «с искренней благодарностью... за любезный привет» и душевными пожеланиями «успехов в служении высокому искусству» [10, 2].

Капшу не удалось бы осуществить все нововведения без поддержки своих коллег. Ему понадобилось почти 12 лет, чтобы сформировать коллектив единомышленников, основу которого составляли выпускники петербургской и московской школ. Присущие им профессионализм, целеустремленность, способность к разносторонней концертно-просветительской деятельности и творческому поиску стали главными критериями педагога, по убеждению директора. Так закладывался фундамент одной из русских региональных школ – астраханской. Ее создание было бы невозможным без накопления традиций. Поэтому первоочередной задачей Капша стало обеспечение преемственности поколений в педагогическом коллективе, который планомерно обновлялся под его руководством.

Особенно интенсивные кадровые изменения осуществлялись в 1907–1909 и 1913–1916 годах. Для первого этапа характерно приглашение уже сложившихся музыкантов: певицы Марии Карловны Шпехт-Голубевой, пианистов Софьи Густавовны Ленквист и Бориса Александровича Семенова, скрипача Иосифа Феликсовича Яржембского. Тогда же возобновил свою педагогическую деятельность виолончелист Виктор Францевич Мареш, преподававший в училище еще в 1899–1903 годах. Рядом с ними выделяется личность начинающего педагога по классу обязательного фортепиано (в прошлом ученика Анны Георгиевны Веприцкой) Федора Ивановича Мазина, который остался преподавать после окончания училища (1907). Все они вместе с Леонидом Иосифовичем Ключнером и Федором Ивановичем Дерюжкиным стали верными соратниками Капша.

В середине 1910-х годов в коллективе появились молодые музыканты: ученица С. В. Рахманинова Софья Григорьевна Домерщикова, затем Надежда Васильевна Связкина, Людмила Александровна Суворова и Ярослав Карлович Симон и др. (1913). В родные стены в качестве преподавателей возвращались прежние воспитанницы астраханского училища: Валентина Васильевна Михайловская

<sup>6</sup> Учебный год в училище продолжался с 1 сентября по 1 мая и складывался из четырех четвертей, по два месяца каждая.

<sup>7</sup> ГААО. Ф. 688. Оп.2. № 115, Л. 8 об.: Балловая книга за 1905/1906 учебный год.

(1914), Лидия Ильинична Кравченко (1915) и Мария Ивановна Иконицкая (1916)<sup>8</sup>.

По инициативе Каппа вновь прибывшие музыканты проходили первое испытание в концертах ИРМО, которые широко анонсировались на страницах астраханских газет. Некоторое время спустя педагоги обязаны были выступить в концерте или спектакле вместе со своими лучшими учениками. Благодаря этим стараниям директора, преподаватель оказывался на виду, приобретал известность и завоевывал авторитет. Благодаря этой инициативе, педагоги продвигались по служебной лестнице, получали государственные награды<sup>9</sup>. Скромный директор был отмечен позже других.

Чтобы составить представление о дарованиях самого А. Каппа, астраханцам потребовалось несколько лет. Впервые они увидели его за дирижерским пультом симфонического оркестра 18 февраля 1904 года: за полмесяца после приезда он сумел подготовить Первую симфонию Бетховена и марш из оперы Вагнера «Тангейзер». Еще через месяц музыкант представил на суд публики свою увертюру «Дон Карлос»; 20 ноября 1904 года выступил в духовном концерте как органист; весной 1905 – как пианист (в камерном ансамбле). В репертуаре Каппа-дирижера, пианиста и педагога преобладали произведения немецких и австрийских композиторов XVIII – первой половины XIX столетия, а также современных русских музыкантов (Лядова, Глазунова, Аренского и особенно часто А. Рубинштейна и Чайковского). Выступления Каппа-органиста отличались большим разнообразием стилей: барокко, классицизм, романтизм, современность.

Астраханский период оказался очень плодотворным для Каппа-композитора, работавшего в разных жанрах. В Астрахани он написал «Последнюю исповедь» для скрипки с оркестром (1905), симфоническую Сюиту на эстонские темы (1907), кантаты «Солнцу» (1909) и «Вставай народ» (1919), вступление к оратории «Рай и Пери» (1910), органные хоральные вариации (1912), из камерных сочинений «Последняя исповедь» для скрипки и органа (1905), Andante religioso для валторны и органа (1915), Струнный квинтет cis-moll (1918), а также концерт для фортепиано с оркестром (1915), симфоническую прелюдию «Могилы» (1917), пре-

людию для виолончели и оркестра, много хоровой музыки, романсы. Его музыка регулярно звучала в концертах в исполнении педагогов и студентов, училищного хора и оркестра. Дважды – весной 1914 и летом 1920 годов – состоялись творческие вечера композитора: так астраханская общественность отметила десятилетие со дня приезда Каппа, так отреагировала на его отъезд, выразив свою признательность этому незаурядному человеку.

В концертной деятельности Каппа были и другие формы работы, незаметные для публики. Ему приходилось делать концертные переложения и переводы на русский язык отдельных фрагментов из масштабных произведений. В библиотеке Астраханского музыкального училища им. М. П. Мусоргского сохранились суфлерский экземпляр клавира оперы «Маккавей» и партитура оперы «Вавилонское столпотворение» А. Рубинштейна, фрагменты из которых не раз звучали в концертах под управлением Каппа. Ему самому, судя по характерной графике букв «А», «р», «х» и др., принадлежат рукописные пометки и переводы немецкого текста в отдельных эпизодах, сделанные в партитуре синим или простым карандашом. Другой формой его литературной деятельности стали краткие



**Хор из оперы А.Рубинштейна «Вавилонское столпотворение»: перевод текста сделан А. Каппом (запись простым карандашом)**

аннотации в концертных программках, раскрывающие содержание и образы исполняемых произведений. Идею таких пояснений, безусловно, выполнявших Каппом собственноручно, он позаимствовал из программки Петербургского и Московского отделений ИРМО. Особенно актуальные

<sup>8</sup> См. Отчеты Астраханского отделения ИРМО и Памятные книжки Астраханской губернии за 1904–1918 годы.

<sup>9</sup> А. Г. Веприцкую наградили золотой медалью (1908); Л. И. Ключнера – золотой медалью на Анненской ленте (1914).

для астраханской публики, эти аннотации были важным средством музыкального просвещения.

В АМУ предметом особого внимания директора оставался Совет, контролировавший все виды деятельности училища. В процессе кашповских преобразований изменялись его функции. Сначала они ограничивались организационными и учебными вопросами. Первые три года их оказалось так много, что приходилось собираться практически ежемесячно. В итоге удалось сформулировать требования к учащимся, уточнить экзаменационные программы. В последующие годы Совет сократил число своих заседаний до 6 в учебном году. Такую периодичность нарушили только в 1911/1912 и 1912/1913 годах, когда на дополнительных заседаниях пришлось пересматривать Устав училища и обсуждать проект кассы взаимопомощи для служащих ИРМО.

С годами внимание Совета концентрировалось на концертной деятельности училища. Многочисленные концерты (12–14 в учебном году), половина из которых была открыта для публики, являлись тяжелой нагрузкой для начинающих музыкантов, отчего, безусловно, страдало качество исполнения. Капш сумел убедить своих коллег, в уменьшении количества подобных испытаний до 6–10 в учебном году. В результате последовательного расширения полномочий этот коллегиальный орган превратился в 1914/1915 годах в Художественный совет.

Но деятельность Капша не была безоблачной. Самой сложной из астраханских проблем, требовавшей колоссальных усилий директора, оставалось финансирование училища. Оно осуществлялось из нескольких источников. Основную часть училищных доходов составляла плата за обучение. Независимо от специальности она была достаточно высокой: для учеников 100 рублей и для вольнослушателей 125<sup>10</sup>. Половина от этих сумм вносилась до начала учебного года, а другая половина – к 7 января. Кроме того, училище получало субсидии от правительства или главной дирекции ИРМО, от города Астрахани, разнообразных общественных организаций, пожертвований и т. д. Впрочем, эти статьи не отличались стабильностью и изменялись из года в год. Общая сумма, необходимая музыкальному училищу на разные нужды, в 1904–1920 годах колебалась от 18203 до 20833 руб.

В 1904/1905 учебном году училищная казна сократилась практически на одну треть. Судя по всему, Капш несколько поторопился, согласившись на бесплатное обучение 18 учащихся. «Виной» тому было естественное стремление помочь одаренным ученикам. К тому же губернское Общество вспомоществования нуждающимся учащимся в тот год выделило только 800 рублей на обучение своих подопечных. Эта сумма – в три раза меньшая, чем в предыдущем году, – фактически обеспечивала только половину причитающейся училищу платы.

Астраханское дворянство и купечество, с почтением встретив столичного музыканта, не проявило особой щедрости. Главная дирекция ИРМО, оказывавшая заметную финансовую поддержку начинающему директору, планомерно сокращала свои субсидии: от 4000 рублей в 1904/1905 учебном году, 3000 рублей – 1905/1906, до 2000 рублей – в 1906/1907.

В 1905/1906 учебном году оказалось под угрозой финансирование регентских классов. 18 обучавшихся в них учеников училище фактически содержало на свой собственный счет, получив от причитавшихся 3000 рублей лишь 700. И только в сентябре 1906 года. Губернский комитет Астраханского попечительства о народной трезвости согласился ассигновать 1000 рублей «на содержание регентских классов и певческого хора»<sup>11</sup>.

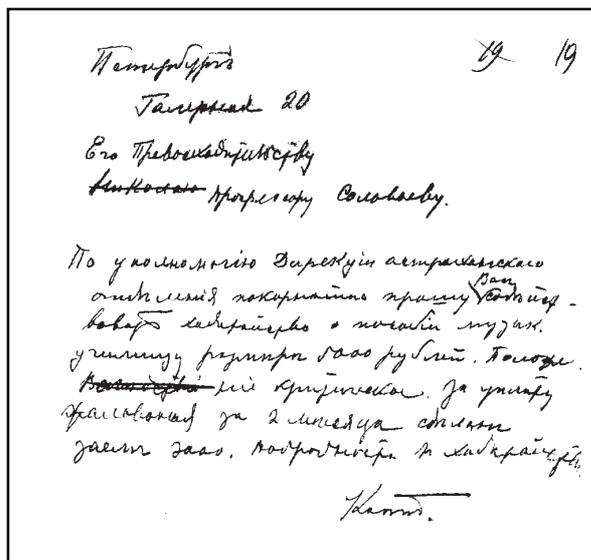
Для преодоления периодически возникавших кризисных ситуаций Капш использовал различные пути. Прежде всего, опираясь на опыт Реального училища, он добился создания Общества вспомоществования нуждающимся учащимся при музыкальном училище. Общество возглавляли в разные годы управляющий астраханского Отделения государственного банка В. Д. Тимашев и астраханский уездный предводитель дворянства А. С. Гарганов или его жена.

Тяжелейшая финансовая ситуация в январе 1905 года вынудила Капша обратиться в главную дирекцию ИРМО с прошением о дополнительной субсидии. Чтобы ускорить продвижение документов через чиновничьи инстанции, он отправил телеграмму куратору астраханского отделения Н. Ф. Соловьеву с просьбой «содействовать ходатайство о пособии музык.[альному] училищу размере 5000 рублей. Положение критическое. За уплату жало-

<sup>10</sup> Напомним, что ученики Реального училища, старейшего учебного заведения Астрахани, платили за обучение 70 руб.

<sup>11</sup> ГААО. Ф. 582. Оп. 2. № 7. Л. 3 об.

ванья за 2 месяца сделан заем 2000. Подробности в ходатайстве. Капш»<sup>12</sup>. С такой же настойчивостью



**Черновик письма А.Капша в дирекцию ИРМО в январе 1905 года (написан простым карандашом)**

он обращался в губернские комитеты Попечительства о народной трезвости, попечительства о беднейшем учащемся юношестве и др. Полученные там отказы вынуждали Капша действовать еще активнее и добиваться положительных решений.

В 1912 году Капшу удалось привлечь внимание властей и общественности при помощи периодической печати. Поэтому в одном из осенних выпусков «Астраханского листка» (ежедневной газеты, выходившей огромным тиражом) в рубрике «Местная летопись» появилась заметка. В ней шла речь о 7 учащихся «подающих безусловные надежды» и «обучающихся за счет городской субсидии». Вместо положенных на их обучение 500 рублей городская дума в течение нескольких лет вносила только 300. «Находя крайне обременительным содержать далее упомянутых стипендиатов и не имея нравственного права лишать талантливых учащихся надлежащего образования, Астрах.[анское] Отд.[еление] ИРМО просит городское управление об ассигновании в текущем году субсидии в размере не менее 500 руб. и тем оказать свое содействие и помощь в деле образования детей беднейшей части городского населения» [16, 5].

В сложных ситуациях Капш умел находить ресурсы и внутри училища. В первую очередь он ввел

режим строжайшей экономии, сознательно ограничив некоторые статьи. Об экономности, практичности и финансовой грамотности Капша свидетельствуют платежные документы, сметы, концертные и годовые отчеты, которые при нем составлялись особенно тщательно. В них педантично фиксировались все траты вплоть до 5 копеек, заплаченных курьером за поездку на трамвае. Верными помощниками директора в этой работе были «правитель дел» Ф. И. Дерюжкин и инспектор, а позднее и казначей А. Г. Веприцкая. Не скупился директор только на приобретение нотной, научной и методической литературы, о чем свидетельствует оживленнейшая переписка с издательством П. Юргенсона (в архиве сохранилось множество счетов на его фирменных бланках). Именно при Капше была сформирована библиотека музыкального училища, отвечавшая всем потребностям учебного заведения. Подготовка новой концертной программы, как правило, начиналась с приобретения партитур, оркестровых партий и клавиров.

В концертной деятельности Капш умел добиваться бездефицитных результатов. Неизбежные траты на аренду зала, приглашение исполнителей, оплату буфета и обслуживающего персонала удавалось компенсировать продажей билетов, программ и благотворительных марок. Доход (пусть и незначительный) приносили публичные ученические концерты, лотереи, благотворительные выступления и т. п. Зато после органых концертов, проводившихся в лютеранской кирхе и привлекавших много публики, училище получало половину всей выручки. Свою лепту в училищную казну в размере 25 или 50 руб. вносили педагоги в случае их участия в каждом благотворительном и частном концерте (это условие фиксировалось в трудовых договорах, заключавшихся с каждым при поступлении на службу).

Во второй половине 900-х годов в училище появились стипендии. Основанием для их получения являлись социальное положение и успеваемость ученика. Вероятно, направляя решение этого вопроса, Капш ориентировался на свой личный опыт, приобретенный в годы обучения в Санкт-Петербургской консерватории с ее гибкой системой поощрений. Самым щедрым в астраханском училище оказался 1908/1909 учебный год. Как сказано в финансовом отчете, тогда 51 ученик обучался бесплатно, 3 – за половинную плату. Занятия 67 воспитанников регентских классов оплачивало Обще-

<sup>12</sup> ГААО. Ф. 688. Оп.1. № 415. Л. 19.

ство вспомоществования, двоих содержала городская казна, 7 – училище, 4 – преподаватели. Только дефицит (более 700 руб.) заставил щедрых музыкантов сократить число стипендий в следующем году почти вдвое. И все-таки в 1914 году в память о великом русском музыканте преподаватели учредили на собственные средства стипендию имени А. Г. Рубинштейна (70 руб.) для оплаты за обучение самых одаренных воспитанников в классе фортепиано.

Несмотря на финансовые трудности, контингент учащихся при Каппе с каждым годом увеличивался. Если к его приезду в училище обучалось 163 человека, то уже в следующем учебном году их было 175, а к 1915 году количество обучающихся выросло до 255. Большая часть из них ежегодно посещала уроки самого Каппа. Известно, что уже в 1904–1905 учебном году непосредственно в его классе занимались 117 человек (две трети от всего контингента), в последующие годы их стало намного больше.

Благодаря прекрасной памяти Капп помнил каждого. Среди документов АМУ сохранилось множество заявлений, написанных учениками, их родителями или родственниками и посвященных различным вопросам. На все заявления директор отвечал лично, дотошно и методично проставляя свои резолюции. Они делались, как правило, разноцветными карандашами, набор которых всегда находился на его письменном столе. Музыкант сохранил такую привычку до конца жизни: на одной из фотографий 1936 года, запечатлевшей Каппа уже в Таллинне, в его рабочем кабинете, как всегда, на видном месте находится пенал с карандашами [6, 80]. Сравнив «разноцветные» записи между собой, нельзя не заметить определенной системы в применении цветов. Самые важные по смыслу слова и фразы Капп решительно подчеркивал синим, чаще красным карандашом. Решения, нуждающиеся в последующей проверке, записывал красным;

окончательные резолюции («Утвердить», «Уважить», «Считать выбывшим») – фиолетовым или синим цветом. Если же под рукой не оказывалось

цветных карандашей, что случалось крайне редко, то в ход шел простой карандаш. Несколько разноцветных записей на одном прошении наглядно отражали все этапы обсуждения документа. В свою очередь, черными чернилами Капп пользовался, вероятно, когда проситель или просительница обращались к нему лично.

Большинство заявлений содержат прошения о зачислении в училище по той или иной специальности. Одно из таких заявлений, написанное на специальном бланке и датированное 1 марта 1913 года, особенно любопытно, так как подано женой «свободного художника Марией Ивановной Капп». Она обращается к своему мужу – «Его высочородию г. Директору Астраханского Музыкального училища Императорского Русского музыкального общества»: «Желая поступить в Астраханское Музыкальное училище, чтобы получить полное музыкальное образование и избирая для изучения фортепиано, покорнейше прошу Вас принять меня в число учащихся училища»<sup>13</sup>. Согласно имеющейся резолюции прошение было уважено, и новоиспеченную ученицу определили в класс Н. В. Связкиной.

Примечательно, что в данном случае Артур Капп являлся одновременно и адресатом и поручителем. Ведь к заявлению прилагалась выписка из бессрочной «паспортной книжки», выданной «Астраханским полицейским управлением тысяча девятьсот четвертого года, Мая месяца 5-<sup>10</sup> дня Артуру Рейнгольд Иосифович Капп». Единственный отраженный в копии параграф, фиксирующий «перемены в служебном, общественном или семейном положении владельца книжки», гласит: «Артур



Новый директор Астраханского музыкального училища (1904 г.).

Летом 1864 г. по пути в Астрахань композитор познакомился на пароходе с Марией Лихтенвальд. Они поженились 10 октября того же года в Саратове.

Дети Константин, Эуген и Элизабет (1912 г.).

### Артур Капп и Мария Капп (1904 – ?)

<sup>13</sup> ГААО. Ф. 688. Оп. 1. № 918. Л.1.

Рейнгольд Капш повенчан первым браком с девицею Мариєю Розалиею Лихтенвальд тысяча девяносто [ошибка копииста - Н. К.] четвертого (1904) Октября десятого (10 окт.) в Саратове», что засвидетельствовал «Пробст Г. А. Томсон» и скрепил печатью<sup>14</sup>. Передавая свои документы в канцелярию училища, Артур Капш нервно и резко отметил на оборотной стороне прошения: «Паспорт взят к секретарю 1913 года 5 марта. А. Капш»<sup>15</sup>.

Что же заставило эту женщину, мать троих детей, действительного члена Астраханского отделения ИРМО и кандидата в его дирекцию решиться на такой шаг? Возможно, для ее друзей и знакомых в нем не было ничего сверхъестественного, поскольку в училище в то время обучались не только дети, но и взрослые (чаще служащие разных предприятий, рабочие и крестьяне, оказавшиеся в Астрахани в поисках работы). Для самой Марии Ивановны это был способ усовершенствовать и умножить свои музыкальные дарования, в чем она, без сомнения, равнялась на своего супруга. Будучи хорошей певицей и от природы очень музыкальной, она успешно начала занятия и в классе фортепиано. В балловой книге училища за 1912/1913 учебный год указаны хорошие оценки по специальности, что позволило Совету училища поставить ей окончательную отметку «4 1/2» в конце года, а также перевести ее сразу на третий курс. Однако жизнь распорядилась по-другому. В следующем учебном году, если доверять новой балловой книге, она к занятиям не приступала. Семейная жизнь Капшов разладилась, и закономерное в житейском плане стремление Марии Ивановны быть рядом с мужем постоянно (даже во время его службы) не дало положительных результатов. Так один и тот же документ стал не только характеристикой конкретной личности, но и свидетельством о начале семейной драмы.

Капшу приходилось рассматривать множество заявлений, связанных с текущим учебным процессом. К директору обращались с просьбами освободить от посещения занятий по музыкально-теоретическим дисциплинам или от уроков обязательного фортепиано, убеждали перенести экзаменационные испытания по специальности и теоретическим предметам из-за болезни, семейных обстоятельств или в связи с экзаменами в гимназии.

Каждое обращение рассматривалось в индивидуальном порядке. Личностный подход сохранялся в решении всех вопросов, даже финансовых. Так, в 1910 году ученику М. Кожевникову директор разрешил отсрочить «взнос на право учения»<sup>16</sup>. «Разрешаю» четко напишет Капш на прошении вернуть заплаченные за обучение 40 рублей ученику Арзамасцеву «в связи с отправкой на промысел»<sup>17</sup>. И совершенно иначе решил судьбу Симеона Артюшкина, отметив: «Ввиду просьбы о бесплатном обучении не может быть принят»<sup>18</sup>. О причинах столь разных решений директора теперь можно только догадываться.

В более пространственных резолюциях ясно ощущается отношение и собственное мнение Капша. К примеру, 9 апреля 1915 года Зоя Пчелко, занимавшая по классу пения у старшего ординарного преподавателя Л. И. Клознера, обратилась к директору с заявлением перенести экзамен по теории музыки на осень. Ученица, которой в то время было уже 26 лет, сетовала на сложное материальное положение ее семьи, вынуждавшее саму Зою «давать частные уроки по предметам гимназического курса для добывания средств на воспитание своих братьев». Однако в своем ответе Капш был неумолим: «К сожалению, это длится уже 3 года. Обязана держать экзамен. А. Капш. 21 апреля». А затем сурово продолжил: «иначе будет лишена стипендии. А. К.»<sup>19</sup>.

Строго и раздраженно отвергал Капш и откровенные казусы. В частности, 15 января 1915 года некая Амалия Асланова обратилась к директору музыкального училища с просьбой о бесплатном обучении «или по классу пения, или по классу рояля». В ответ на столь бестолковое заявление Капш возмущенно ответил: «между пением и роялем большая разница. Не знаем отказывать в просьбе»<sup>20</sup>.

В результате энергичной, многогранной, грамотной деятельности А. Капша и всего коллектива, уже к началу 1910-х годов музыкальное училище превратилось в одно из наиболее престижных учебных заведений Астрахани, в котором обучались дети самых известных в городе фамилий. При этом оно оставалось на редкость демократичным учебным заведением: среди его учеников были выходцы не только из дворянских и богатых купеческих

<sup>14</sup> Там же. Л. 2

<sup>15</sup> Там же. Л. 1 об.

<sup>16</sup> ГААО. Ф. 688. Оп. 1. № 800. Л. 31.

<sup>17</sup> ГААО. Ф. 688. Оп. 1. № 900. Л. 15.

<sup>18</sup> ГААО. Ф. 688. Оп. 1. № 1001. (Подчеркнуто Капшом. – Н. К.).

<sup>19</sup> ГААО. Ф. 688. Оп. 1. № 1069. Л. 4.

<sup>20</sup> ГААО. Ф. 688. Оп. 1. № 1069. Л. 4. (Подчеркнуто Капшом. – Н. К.).

семей, из семей врачей и педагогов, но и мещан, служащих, а также приехавших в город на заработки рабочих и крестьян. Педагогические новации и постоянное совершенствование Капша также получили высокую оценку: в 1912/1913 учебном году ему было присвоено звание «старшего ординарного преподавателя».

В 1917–1920 годах деятельность Капша стала еще более интенсивной. Впрочем, нельзя оценить заключительный период его астраханской жизни однозначно. Первоначально училище сохраняло сложившийся уклад и способствовало появлению других музыкальных учебных заведений. В декабре 1918 года общее собрание астраханских преподавателей музыки направило Капша представлять их интересы в только что созданном Художественном Совете при Подотделе театров и искусства. Артур Иосифович по-прежнему был полон идей по организации музыкального образования и противостоял обвинениям некоторых молодых и амбициозных педагогов в академичности, убеждал в необходимости сохранять традиции русского музыкального образования. В начале 1919 года «по его инициативе стал разрабатываться проект слияния всех училищ в одну специальную музыкальную школу II ступени с 350–400 учащимися и 55 педагогами. Предполагалось иметь при ней подготовительную ступень общего музыкального образования. Управление всем учебным комплексом должно было перейти к совету преподавателей и представителей учащихся» [21, 73]. К сожалению, осуществить эту дальновидную инициативу не удалось из-за катастрофической нехватки средств. С другой стороны, его сокровенная идея создания консерватории в Астрахани осуществилась в 1918 году, хотя и в несколько искаженной форме Народной консерватории.

Общественная деятельность Капша приобрела огромные масштабы. В письме от 4 марта 1920 года, полученном из Музыкального отдела Саратовского округа, в который входила и Астрахань, и сопровождавшем циркуляр Наркомпроса РСФСР об организации культурной жизни, Капш назван «эmissаром» «Концертного отдела в городе Астрахани»<sup>21</sup>. В ответе заведующего Губернским отделом народного просвещения от 6 декабря 1920 года музыкант вспоминается как «губернский эmissар Астрахан-

ского края»<sup>22</sup>. Эта должность с ее канцелярской рутинной отнимала слишком много времени, но не избавляла от некоторых трений в концертной деятельности. Сложившаяся ситуация усугублялась и причинами личного порядка. Поэтому предложение занять пост дирижера, полученное от театра «Эстония» в мае 1920 года, пришлось как нельзя кстати, и вскоре Капш покинул южный город и вернулся на родину.

В отечественной науке Артура Капша называют «одним из основоположников эстонской профессиональной музыки», чье творчество, отмечено «истинным гуманизмом и народностью, любовью к эстонской музыке, стремлением отразить в своих произведениях идеалы и чаяния эстонского народа» [19; 3; 8, 5].

В Астрахани - одном из российских городов - и по сей день помнят Капша. Еще его современники по достоинству оценили талант, преданность музыке и скромность этого человека. В марте 1914 года в зале Общественного собрания состоялся большой торжественный вечер, посвященный 10-летию творческой деятельности Капша в этом городе и объединивший самого юбиляра, его коллег-преподавателей и воспитанников. Сравнивая публикации, посвященные Капшу, в астраханских газетах начала XX века нельзя не обратить внимания на постепенное изменение тона рецензий: от сдержанного до восторженного.

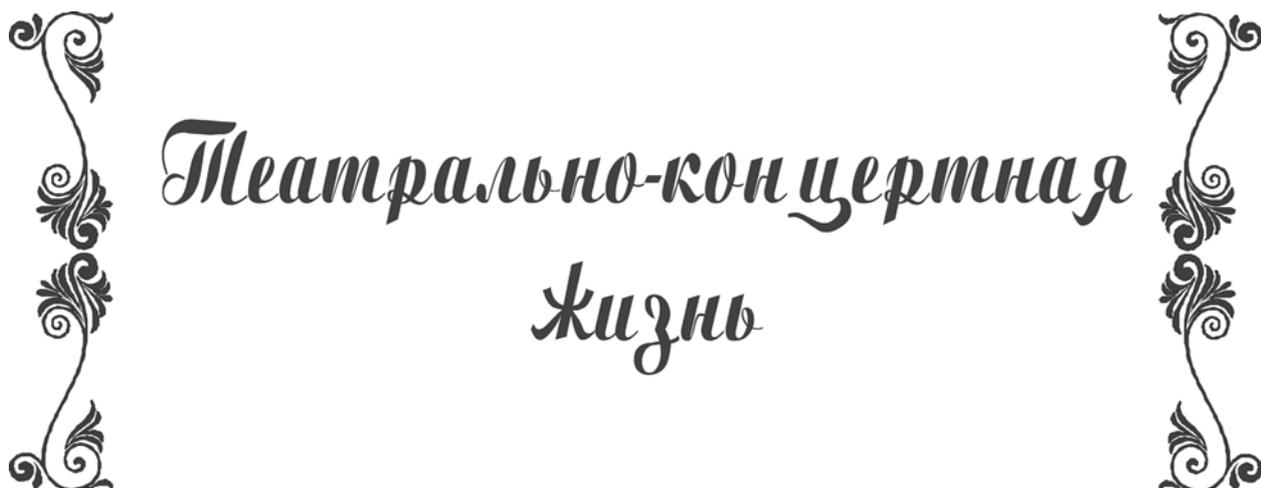
Педагогические инициативы и идеи Артура Капша оказались созвучны музыкальной педагогике XX столетия. В музее АМУ, созданном в 1970–1980-е годы период его деятельности отражен достаточно подробно. Личность и разносторонние дарования эстонского музыканта оказались одной из основных тем астраханского музыкального краеведения [21; 4; 7; 2; 20; 5; 15]. 125-летие со дня рождения музыканта и 100-летие начала его деятельности было отмечено в южном российском городе двумя знаменательными событиями. В 2003 году Астраханская региональная организация Союза композиторов России учредила Премию им. Артура Капша за достижения в композиторской, научной и концертной деятельности. Весной 2004 года солисты и творческие коллективы АМУ посвятили Капшу свой отчетный концерт.

<sup>21</sup> ГААО. Ф. 1362. Оп. 1. № 1055. Л. 3.

<sup>22</sup> Там же. Л. 6.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астраханский вестник. 1905. 28 августа.
2. Астраханское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского. 100 лет: Буклет. Астрахань, 2000.
3. *Бокщанина Е.* История музыки народов СССР. М., 1978.
4. Вчера, сегодня, завтра... // Астрахань музыкальная. Астрахань, 1994.
5. *Калиниченко Н.* Выпускники Петербургской консерватории в Астрахани конца XIX – начала XX века // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе 1862–2002: Материалы междунар. науч. сессии, посвященной 140-летию консерватории. СПб., 2002.
6. Капш А. Таллинн, 1978.
7. *Копылова М.* Музыкальная культура Астрахани 1904–1920 (время Артура Капша): Дипломная работа. Астрахань, 1998. Рукопись.
8. *Кырвитс Х.* Эуген Капш. М., 1959.
9. Отчет астраханского отделения ИРМО за 1903–1904 г. Астрахань, 1904.
10. Отчет Астраханского отделения ИРМО за 1904–1905 г. Астрахань, 1905.
11. Отчет Астраханского отделения ИРМО за 1905–1906 г. Астрахань, 1906.
12. Отчет Астраханского отделения ИРМО за 1908–1909 г. Астрахань, 1910.
13. Отчет Санкт-Петербургского отделения ИРМО и консерватории за 1897/1898 г. СПб., 1899.
14. Отчет Санкт-Петербургского отделения ИРМО и консерватории за 1899/1900 г. СПб., 1901.
15. Преобразования Артура Капша в Астраханском музыкальном училище // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы. Педагогика и исполнительство: Тезисы науч.-практич. конф. Астрахань, 2005.
16. Просьба музыкального училища // Астраханский листок. 1912. № 229 от 19 октября (1 ноября).
17. *Руменсен В.* Артур Капш // Капш А. Таллинн, 1978.
18. *Семпер А.* Артур Капш в Астрахани // Капш А. Таллинн, 1978.
19. *Тынсон Х.* Виллем Капш. Очерк жизни и творчества. Л., 1969
20. *Усова Н.* Календарь на 2005 г. Астрахань, 2004.
21. *Этингер М.* Музыкальная культура Астрахани. Волгоград, 1987.



# Театрально-концертная Жизнь

*Н. Мещерякова*

## СТОЛИЧНЫЕ ПРИМЕТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПРОВИНЦИИ «Певчие третьего тысячелетия»: фестиваль на радиоволне. О перспективах возрождения традиций хорового музицирования и специфике радиоотражения

**М**ожно ли отыскать более благодатный и привлекательный объект для отражения в радиоэфире, чем Международный хоровой фестиваль, проходящий регулярно – уже в четвертый раз – в одном из крупных культурных центров России, в Ростове? Можно ли при этом подобрать иную, чем художественно-публицистическая радиопрограмма, наиболее адекватную форму представления избранного объекта?

Попытаемся ответить одновременно на оба вопроса.

Итак, прежде всего, что представляет собой как социокультурное явление IV Международный фестиваль детского и юношеского хорового искусства «Певчие третьего тысячелетия»? Он зародился как авторский проект создателя разнообразных хоровых коллективов, профессора Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, директора фестиваля Сергея Тараканова в 2000 году. За короткий срок, длиной в пятилетие, фестиваль стремительно изменил свой статус: от Всероссийского к Международному (начиная с 2005 года). Регулярное освещение этого певческого фо-

рума в радиоэфире на волнах областного радио (ГТРК «Дон-ТР») предоставило замечательную возможность наглядно представить явление в эволюции, с максимальным использованием преимуществ радиоэфира перед другими СМИ.

Так, по сравнению с газетной публикацией радиопрограмма, в первую очередь, позволяла не просто обозначать, пояснять и оценивать звуковую палитру этого творческого праздника во всем стиле разнообразия, но еще и реально озвучить музыкальный ряд, остановив внимание слушателей на особо значимых образцах. В отличие от телевизионного, радиоэфир, не отвлекая от внимательного вслушивания видеорядом, побуждает воспринимающего погружаться в трепетную атмосферу интонирования – и музыкального, и речевого, постигать суть эмоциональных вибраций, тончайших душевных переходов и движений. К тому же радиопублицистический стиль завидно отличается, например, от газетного, свободой от излишней закрученности фраз, подчеркнутой законченности и определенности выражений. Отдельные реплики участников «радиодейства» (и

порой самого ведущего программы тоже) воспринимаются в движении – как процесс, а не остановка в смысловом поиске, как живая последовательность эмоциональных импульсов говорящего, как непосредственная смена неповторимых тембровых и динамических нюансов. Немаловажную роль тогда играет избранный «радиоракурс» – конкретный момент попадания объекта в радиообъектив.

Заглянем-ка для наглядности в радиодневник фестиваля: 2005 год, 29 марта. Место действия – Большой зал Ростовской областной филармонии. Время действия – 21.35. Второй из трех фестивальных дней близится к завершению. Только что закончился концерт лауреатов конкурсов православных песнопений и западноевропейской духовной музыки, иными словами, участников двух номинаций фестиваля. Отгремели аплодисменты. И именно в этот момент в поле действия радиомикрофона попадает бессменный председатель жюри, заслуженный деятель искусств России, профессор московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Борис Иванович Куликов. Он заметно взволнован, образован, растроган, и его богатый, всемирно признанный педагогический и интерпретаторский опыт отнюдь не гасит непосредственности его восхищения. «У меня такое впечатление, – делится он своими ощущениями, – что какие-то потоки, какие-то речки слились здесь, в Ростове, в новое, здоровое русло. Какое-то полноводье получается, складывается духовное единение, формируются общие принципы хоровой школы. Это безумно трудно и очень важно – в профессиональном смысле, и в общечеловеческом. Ведь в хороших партитурах величайших мастеров сказано все самое главное. Иногда самое загадочно-сокровенное выражается в крохотной капле акварельного звучания».

Эти слова в комментарии не нуждаются, а подтверждаются, а подтверждаются легко – фрагментом записи руководимого С. А. Таракановым детского хора при Ростовской консерватории. Какая бы музыка ни звучала – от прозванного русским Моцартом Дмитрия Бортнянского до нижегородского автора современных осторитмических песен Сергея Смирнова, везде чистотой небесных колоколов сияют детские голоса, прямо отражая главную цель фестиваля, устремленного к духовным высям. И неслучайно каждый раз проходит он с благословения высокопреосвященнейшего Пантелеймона, архиепископа Ростовского и Новочер-

касского, который в своем приветствии участников фестиваля отразил неоспоримый факт: «Сегодняшним наследникам Отечественной культуры открыто все ее духовное богатство... Певчие третьего тысячелетия имеют в своем репертуаре духовные произведения нашей музыкальной классики, недоступные еще 20 лет назад для их широкого исполнения».

Эти мысли вполне созвучны суждениям министра культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации А. С. Соколова, горячо поддержавшего просветительские идеи фестиваля, который по его словам, «ориентирован на молодежь, на поколение, которое будет определять культуру и искусство будущего». Да, действительно, самой маленькой участнице этого хорового праздника только 4 года, и радиослушатели получают возможность услышать эмоциональный отклик этой «певчей третьего тысячелетия» и трогательные просьбы молодых мам, обращенные к директору фестиваля: им очень хочется, чтобы их пока еще совсем крохотные дети, подрастая, вливались в хоровой коллектив, и со временем разделили бы радость участия в фестивале. И неслучайно называет его «встречей с будущим» член жюри – доктор искусствоведения, член Общества Палестрины, неутомимый исследователь музыки итальянского Возрождения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Т. Н. Дубравская. Но и у самого фестиваля есть свое будущее. Есть и прошлое...

Самые внимательные радиослушатели, конечно же, заметили, что наряду с постоянными участниками, среди которых почетное место по праву принадлежит художественному руководителю детской хоровой капеллы г. Москвы М. Г. Струве, круг действующих лиц на этом празднике мастерства и вдохновения постоянно расширяется. На афишах первого фестиваля сразу же обозначились имена ведущих хормейстеров, работающих с детскими коллективами и представляющими Донской край и Северокавказский регион в целом. Среди них были ростовчане Лазарь Бабасинов, Таисия Бачерикова, Галина Голубева из Волгодонска, Земфира Ушакова из Владикавказа, и не только они. В нынешнем году на географической карте фестиваля ярко вспыхнули названия новых городов и даже стран: г. Борисов (Беларусь), г. Харьков (Украина). Россия была представлена такими городами, как Геленджик и Ставрополь, Москва и Конаково.

Планомерно осуществляется стремление директора фестиваля профессора Тараканова знакомить публику с различными коллективами Нижнего Новгорода – одного из региональных центров хоровой культуры, можно сказать, хорового побратима Ростова. Такое постоянство в отношении к этому городу можно объяснить не только профессиональным происхождением Сергея Тараканова. До поступления в Московскую консерваторию он постигал азы певческой культуры в нижегородской Капелле мальчиков под управлением легендарного Льва Сивухина. Сам этот коллектив, возникший на перекрестке хоровых традиций Москвы и Петербурга, воплотил идею возрождения вдвойне – в профессиональном и социальном плане: он стал в буквальном смысле спасением для детей военной поры, и здесь же они приобщались к истинно российским хоровым корням. Так, можно сказать, с самых ранних лет у Сергея Тараканова зарождалась эта благородная идея: вернуть новое поколение к духовному началу, сделать высочайшие достижения хоровых мастеров достоянием самого широкого круга наших современников, в том числе и самых юных. Конечно же, поэтому в ряды маленьких певчих, составляющих младшую группу руководимого им хора при консерватории вливаются и те, кому только предстоит освоить нотную грамоту. Неслучайно сделан акцент на студентах немusыкальных вузов и учениках общеобразовательных школ в деятельности руководителей большинства коллективов, выступавших в фестивальных программах. Это и В. И. Сладченко во главе камерного хора Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, Н. Г. Иванько вместе с хором факультета искусств Ставропольского государственного университета, А. В. Нигиевская, возглавляющая образцовый коллектив «Детство» из г. Борисова и другие.

«Хоровое пение для всех», – эта мысль, ставшая девизом фестиваля, подобно тому, как превратилась в его музыкальную эмблему приветливая песня Сергея Смирнова «Не грусти, улыбнись и пой», отчетливо резонирует с высказываниями гостей праздника и членов жюри, в частности, Марко Джулиани. Этот выдающийся музыкант, профессор консерватории в Фодже – крупном городе на Юге Италии, известный органист, талантливый исследователь, собиратель и издатель, называет музыку «самым чудесным, чарующим и глубоким посланием дружбы и солидарности народов разных

стран». Впрочем, к такому выводу радиослушатели без труда приходят самостоятельно, с восторженным удивлением прослеживая в записях смену стилей и имен: Палестрина, Чесноков, Бриттен, Твардовский, Гершвин. И автору радиопрограммы совсем не обязательно торопиться с готовыми умозаключениями. Вполне достаточно познакомить меломанов с образцами разного репертуара, не исключая и народные песни, и шлягеры, органично вошедшие в программу заключительного гала-концерта. У того, кто слушает увлеченно и обдумывает услышанное внимательно, может легко сложиться представление о том, что фестиваль действительно расширил свою структуру до широких международных масштабов, допускающих исполнение музыки разностильной и различного преломление традиций, связанных с современной интерпретацией фольклора и образцами хорового театра. Истинный любитель хорового искусства непременно раслышит смелость и артистизм участников камерного хора «Арион» Республиканского лицея искусств г. Владикавказа. И не зря так убедительно звучит в эфире оценка многогранной деятельности руководителя коллектива, заслуженного деятеля искусств Республики Северная Осетия-Алания Ольги Джанаевой из уст председателя Правления Ростовского отделения Всероссийского музыкального общества Светланы Старостиной. Светлана Алексеевна, оказавшая фестивалю материальную и организационную помощь, справедливо заметила: «Ольге Георгиевне удалось засеять обширное „хоровое поле“, и всходы весьма заметны. Это и мужской фольклорный коллектив „Чапена“, и хор „Афсаги“ горского университета. А Сюита, составленная из национальных танцев и песен, которую „Арион“ исполнил на фестивале, заморозила публику. Даже тот, чьи представления ограничатся впечатлениями от радиопрограммы, различит в записи – в самом шквале оваций – живой нерв радости. И восхитится фольклорным действием. А познакомившись с фрагментами спектакля „Этюды в оранжевых тонах“ Марии Струве, без труда убедится – перед ним не просто начинающие робкие хористы, а многоопытные актеры хорового театра...»

И ведущему радиопрограммы, посвященной IV Международному фестивалю детского и юношеского хорового искусства «Певчие третьего тысячелетия», не стоит слишком нетерпеливо подталкивать слушателей к выводам о том, что этот фести-

валь, прежде всего, *хоровое собрание*, и притом еще – *собрание уникальных личностей*. Пусть слушатель осознает все это самостоятельно – спокойно, неторопливо. И тогда у него не останется сомнений и в том, что на этом хоровом форуме осуществилось живое общение музыкантов, которые по-апостольски истово и самозабвенно служат делу процветания хорового дела (члена жюри – заслуженного деятеля искусств России, профессора Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки Г. П. Муратова коллеги называют, к примеру, «честью и совестью хорового искусства»).

Но, поскольку, фестиваль обращен к подрастающему поколению, руководители творческих коллективов предстали еще и как наставники, учителя. Здесь же, на фестивале, происходил обмен преподавательским опытом, состоялось знакомство с оригинальными методиками, педагогическими концепциями. Одна из них принадлежит протоиерею Вадиму Махновскому и его супруге Наталье Махновской – художественному руководителю хора юношей хоровой школы мальчиков и юношей г. Конаково Тверской области. В чем самобытность этого учебного заведения? Об этом рассказывали в микрофон сами ученики школы – всего их почти 300, а возраст самых младших – не более трех лет. Воспитанники школы поясняют, какие предметы преподают им, как необычно могут соединиться учебные планы музыкального и епархиального

училищ. Воспитанники хоровой школы г. Конаково проходят Закон Божий, урок нравственности, библейскую историю, клиросное послушание. И наряду с этим еще и дисциплины музыкальные. «Как это случилось? – Вадим Махновский, выпускник Московского государственного музыкально-педагогического института, принявший затем церковный чин, сам отвечает на этот вопрос. – Нам, музыкантам, пришла пора однажды повернуться лицом к Богу. И теперь наша цель – преодолеть барьер, отделяющий наших воспитанников от Господа. Есть образование, и есть воспитание. Мы стремимся прежде всего воспитать наших учеников Христианами-созидателями. Мы вместе с ними ищем путь к Истине и Просветлению. Как было завешано нам, мы сеем на каменистой почве...»

Ну, как преодолеть искушение закончить радиопрограмму этими словами Вадима Махновского? Пожалуй, стоит согласиться – не ставить жирную точку в конце рассказа о фестивале, и снова попытаться заглянуть в будущее. А там... Грядет перспектива нового расширения фестивальных рубежей – участие в фестивале коллективов из Болгарии, Германии, Италии, Эстонии. И, значит, снова возникнет неодолимая потребность рассмотреть столь уникальное явление, как этот фестиваль, под увеличительным стеклом радиоэфира. Со временем и оригинал, и его отражение станут более совершенными.

## ВЯЧЕСЛАВ КУЩЕВ: «ЧТОБЫ БЫТЬ КЛАСНЫМ КОЛЛЕКТИВОМ, НУЖНО БЫТЬ ВЫСОКИМИ ПРОФЕССИОНАЛАМИ...»

*Ростовский Музыкальный театр, будучи наследником театра Музыкальной комедии, существует в новом качестве уже 6 лет – с 1999 года и играет заметную роль в культурной жизни города. Все это время его генеральным директором и художественным руководителем является Вячеслав Кущев. Не будет преувеличением сказать, что благодаря ему театр за короткий срок достиг высокого уровня и получил общероссийское признание. Мы попросили Вячеслава Митрофановича рассказать о себе и о том, чем театр живет сегодня.*

**Оксана Твердохлебова:** Очевидно, что Вы – человек, преданный театру всей душой. Откуда эта любовь, как она родилась?

**Вячеслав Кущев:** Любовь к театру родилась во дворе. Когда мое поколение росло, двор играл огромную роль в формировании человека. Это были послевоенные годы, большой по тем временам дом на углу улиц Лермонтовской и Подбельского (сейчас пер. Соборный), где жили семьи офицеров, вернувшихся с войны. Кто-то из них уже ушел в запас, кто-то был комиссован из-за ранения, кто-то еще служил. Тогда наш город носил следы военного времени: полуразрушенные постройки, сгоревшая гостиница «Ростов», напротив школы № 43 – развалины здания, где мы, пацанами, играли.

Жизнь протекала во дворах, где люди жили единой семьей, хотя это был не один подъезд, и даже не один дом, а целый комплекс домов. Выходили в воскресенье, выносили какие-то раскладушки, тогда ведь не было шезлонгов, какие-то старые креслица, иногда самодельные, общались. Сами взрослые – наши родители – строили спортивные площадки (а мы им помогали), потом играли с нами, детьми, в волейбол, футбол. Иногда привозили кино, весь двор собирался, и люди готовы были заплатить 10 копеек, потому что еще не было кинотеатров. Значительно позже открылся кинотеатр «Россия» и мы туда ходили, как на праздник, всей семьей.

Почти каждую субботу-воскресенье, как это ни удивительно сейчас, происходило то, что называется самодеятельностью. Я уж не знаю, откуда брались организаторы, причем это были и мужчины и женщины. Они привлекали нас, дворовых мальчишек и девчонок, в различные студии, которые собирались здесь же в полуподвальных помещениях, если была ненастная погода, или просто между подъездами, в тенечке – летом. Конечно, в зимнее



время этого не было. Устраивали концерты, в которых кто-то пел, кто-то танцевал, кто-то играл на балалайке или баяне. Купить фортепиано тогда было невозможно. Я помню, что отец записался в очередь на пианино в 1957 году, а подошла она, когда я уже учился в музыкальном училище, это был 1964. Вот что такое юность того поколения, которое я представляю.

Пойти в филармонию было великим счастьем. Родители записали меня и сестру на абонемент, и мы ждали воскресенья как манны небесной, а поход в театр вообще был событием из событий. Наверное, оттуда идут корни. И позднее, где бы я ни

был, для меня премьера это всегда святое дело и сейчас, если не удастся попасть на премьеру в театр Горького, в ТЮЗ, то мы всегда находим возможность посмотреть другой спектакль. Это просто потребность, необходимость, такая же, как встав утром, привести себя в порядок, так обязательно в течение недели мы должны побывать на каких-то концертах, спектаклях.

О. Т.: Вы из музыкальной семьи?

В. К.: Нет. Родители увлекались музыкой, и хотели дать такое образование детям.

О. Т.: Каким образом складывается репертуар вверенного Вам Музыкального театра? Как он формировался с самого начала, может быть, была выработана стратегическая линия, которой Вы придерживаетесь до сих пор или что-то менялось?

В. К.: Это драматическая страница в истории нашего театра, потому что решение открыть Музыкальный театр премьерой оперы «Кармен» мне показалось, по меньшей мере, легкомысленным. Но что-либо изменить я уже не мог, поскольку пришел в театр 2 сентября 1999 года, 16 сентября состоялось открытие, а в ноябре была поставлена «Кармен». Но эта опера – одна из самых светлых, часто недостижимых для многих коллективов вершин. Мы очень честно всем коллективом, который только-только формировался, обрушились на эту идею и стали претворять ее в жизнь, хотя страшно стыдно за многие вещи, и сейчас «Кармен» снята из репертуара. Может быть, в будущем году сделаем новую редакцию на французском языке, с другого качества сценографией, вокалом и т. д. Но это наша история, она нам очень дорога, мы прожили с ней свои годы и не отказываемся от этого ребенка, хотя он был явно не очень хорош. Он был первый, и мы его любим.

Второй работой была «Травиата», ее тоже не нужно было брать молодому театру. И мы сделали еще две редакции, и только в этом году, когда появилась третья редакция «Травиаты», мы, в целом, удовлетворены. На этот момент.

Вообще, в театре нестоличном, или, как бы не относились к этому понятию, – периферийном, областном, провинциальном, – масса сложностей. Можно говорить, что мы – центр, столица Северного Кавказа, но все это в достаточной степени лукавство. В сегодняшней России 112 оперных и музыкальных театров, и из них, наверняка, 108 обречены свою репертуарную политику подстраивать под возможности коллектива. Иными словами, это

всегда будет искусством возможного. Мы поставили «Леди Макбет Мценского уезда», зная, что у нас нет Сергея, зная, что, по большому счету, нет Бориса Тимофеевича. Мы очень хотели в этом сезоне сделать «Аиду» Верди, потому что в юбилейный год нужно какое-то событие, какое-то масштабное полотно и отказались от этой идеи.

Когда я выступаю перед труппой, перед прессой, я всегда ухожу от категоричных заявлений, потому что театр – живой, трепетный, ранимый организм. Глубокой ночью уходишь из театра и кажется, что уже ничего не изменится, а приходишь рано утром на работу, и за какие-то 5 часов, что-то произошло. И приходится заново вносить коррективы в уже решенные вопросы. Поэтому я точно могу сказать, что у нас есть портфель произведений, над которыми мы работаем. Например, часть мы заказываем, но они не поставлены нами. Ряд произведений, бессмертных, мы берем из сокровищницы мировой музыкальной культуры и тоже держим их в портфеле, обсуждаем постановку, состав исполнителей.

На самом деле никто перед нами задач никаких не ставит. Никто не является большим критиком, чем мы сами – себя буквально поедом едим, и анализируем каждый спектакль. На художественных советах мы не в ладоши хлопаем, а говорим, что не получилось, что не удалось, а что и не удастся, мы знаем, но хотим, чтобы это когда-нибудь осуществилось. Мы действительно закладываем в портфель репертуара театра наши пожелания, а как это «разложится» в конкретном сезоне, зависит от десятков причин. Вот сейчас наши две девочки Е. Разгуляева и Н. Дмитриевская на конкурсе Глинки<sup>1</sup>, и мы очень радуемся, что они с блеском прошли первый тур, вышли во второй и уже знаем, что одна из них получила приглашение в Москву, а у нас на нее планы Мы очень гордились нашей Карриной<sup>2</sup>, которая работала в оперетте, блестяще выступала в целом ряде оперных партий, и которую после первого же конкурса забрал Мариинский театр. Я могу этот список продолжить. И вот здесь я возвращаюсь к судьбе любого провинциального или периферийного театра. У него есть портфель, над которым он работает, у него есть воспитанники, потому что к нам сюда «первачи» не поедут. Это

<sup>1</sup> Наталья Дмитриевская завоевала IV премию и диплом на XXI Международном конкурсе вокалистов им. М. И. Глинки в Челябинске.

<sup>2</sup> Выпускница Ростовской государственной консерватории Карина Чепурнова.

называется, к сожалению, искусством возможно-го. Мы хотим, но можем ли мы?

Вот так репертуар и строится. Безусловно, надо стремиться, чтобы была представлена в наиболее полном виде и русская опера, и зарубежная, и балетное искусство, и чтобы композиторы были разные, и школы, и направления. Но, во-первых, театру шесть лет, седьмой год идет, а во-вторых, есть причины, о которых я говорил. Мы только-только сейчас после недавних премьер поняли, что невозможного для нас мало. А до этого пять лет мы вводили людей в полустрессовое состояние, могло сложиться впечатление, что в театре всем занимаются дилетанты. Большую часть из того, что сделал театр за 6 лет, многие из 108 российских театров сделать не могут за историю, которая во много раз значительнее, чем наша.

Очень долго оркестр не был укомплектован необходимыми инструментами. И в этом театральном сезоне мы заказали около 40 инструментов, начиная от контрафагота и бас-кларнета, и заканчивая «мастеровыми» скрипками, деревянными и медными духовыми. Все это, прежде всего, благодаря поддержке губернатора. Из всех людей, которые к нам хорошо относятся, помочь никто не может: периодически я с настойчивостью маньяка начинаю звонить состоятельным людям, но тщетно. А такой огромный организм, как театр, очень дорогой, и нуждается в поддержке. Губернатор – единственный человек, благодаря которому мы решаем те задачи, которые сами перед собой ставим. В этом году привезем рояль «Стейнвей»<sup>3</sup>, который сделан по нашему заказу в Гамбурге. Это не первая помощь вообще, но такая массирующая – первая.

Сам я много езжу. Только что был в Иркутске, до этого в Омске, в Екатеринбурге, конечно, часто бываю в Москве, Санкт-Петербурге, куда специально и на премьеры летаю, не пропускаю европейских совещаний Международной ассоциации музыкальных театров, членом которой является наш коллектив. В общем, для того, чтобы ориентироваться в мировом оперном процессе, нужно видеть, как он идет. Я хочу сказать: то, что делает коллектив театра, заслуживает уважения.

Факт, что в прошлом сезоне мы получили две «маски» показателен. И сейчас мы в феврале выезжаем опять в Большой театр в Москву и будем там

<sup>3</sup> 18 февраля 2006 года в Музыкальном театре состоялась презентация этого рояля. Играл лауреат конкурса им. П. И. Чайковского П. Донохоу.

представлять четыре спектакля. Мы не везем балет, что тоже продумано: мы не готовы еще привезти балет на сцену Большого театра. Но покажем оперетту «Орфей в аду» Оффенбаха, два «масочных» спектакля «Леди Макбет» и «Мадам Баттерфляй», и «Севильский цирюльник»<sup>4</sup>.

О. Т.: Вы затронули проблемы провинциального театра. Мне представляется, что и публика в нашем городе тоже специфическая.

В. К.: Конечно, с большой тревогой в первые месяцы работы нашего театра мы задумывались над публикациями в ростовской прессе, и я их храню. В сентябре 1999 года вышла целая серия статей о том, что театр сдается, и одновременно начинают сдаваться помещения. Салоны красоты, игральные автоматы, казино, – чуть ли не прачечные сюда рекомендовали поместить! Эти статьи прошли в 1999 году, в 2000, а потом постепенно исчезли. Мы ни одного квадратного сантиметра никогда не сдавали, не сдаем и не будем сдавать. Нам это не выгодно. Более того, помещений не хватает. Театр был рассчитан на коллектив музыкальной комедии в 100 человек, а нас больше тысячи. Но материалы о том, что люди походят в театр по одному разу посмотреть на люстры, периодически возникали до 2001 года.

Конечно, мы и сейчас над этим думаем и если наш продукт не востребован, значит, абсурдно все, что мы делаем, но я глубоко убежден, что театр такому городу как Ростов нужен. Мы будем абсолютно защищены от пустых залов благодаря одному: качеству нашей продукции. В то же время мы никогда не подстраивались под мнения некоторых наших поклонников. Я говорю «наших», потому что каждый человек нам дорог, даже если он не исповедует нашу эстетику. Мне часто звонят и говорят: «Вы погубили оперетту, где наша любимая ростовская оперетта?» Не считаться с этими звонками нельзя. Трудно сказать, может они случайны или кем-то сделаны, может это один человек звонит, а может это из нашей труппы кто-то, член семьи.

Мы всегда исповедовали высокое искусство и сразу сказали себе: для того, чтобы быть классным коллективом, нужно в своем деле быть высокими профессионалами. Музыкальный театр – это музыка, оркестр. И чтобы оркестр был не только аккомпанирующим, но и солирующим, необходимо

<sup>4</sup> Гастроли в Большом театре прошли с 10 по 15 февраля с большим успехом, освещались в прессе, а также телеканалом «Культура».

брать соответствующие программы, выводить коллектив на сцену, где музыканты должны себя чувствовать высококлассным концертным оркестром. Мы это делаем три-четыре раза в год. К сожалению, чаще не можем, просто времени нет. Работают ведь очень много: два-три вызова в день это норма, а платим мы очень мало, меньше чем наши коллеги в родственных учреждениях, и в Ростове в том числе. То же самое мы делаем и с хором, и с балетом, и с солистами, и даже с мимансом, и с постановочными цехами. Мы хотим, чтобы наш продукт был самого высокого качества. На среднее не согласны, стремимся к самому высокому результату. Зачастую не имея под этим никакой базы, сами себя за волосы тащим вверх.

Мы приглашали М. Донеса, который дирижировал Девятой симфонией Бетховена. По этому поводу было много критических замечаний, действительно, тогда мы не могли исполнить эту симфонию так, как нужно, но такой дерзкий, немного абсурдный шаг мы сделали. Хотя высоты искусства недостижимы и совсем не значит, что мы достигли какого-то уровня, и он таким и останется. Да нет! Разрушиться все может в момент, в месяц может исчезнуть коллектив, и таких примеров немало. Отсюда то постоянное напряжение, которое мы создаем с утра и до утра.

В Ростове огромная масса интеллектуального населения. Это техническая интеллигенция, «сословие» перестроечного периода, люди, которые могут позволить себе дорогие билеты. Ценовая политика нашего театра вообще очень гибкая: есть цена билетов 1000 рублей и места за 20 рублей, которые не будут дорожать. «Выдавая» продукцию высокого качества, мы привлекаем не только ростовского зрителя, к нам приезжают люди и из Волгодонска, Азова, Новочеркаска и Таганрога, Миллерово.

Конечно, труднее всего получить признание в Ростове. Даже сейчас, когда мы съездили в Британию, выступали в Альберт-холле, в Дублине, привезли восторженную прессу. Если мы добились успеха в Ростове, это гарантия того, что спектакль удался. Прежде всего потому что мы ростовчане и работаем для своих земляков, и более требовательного зрителя и слушателя, чем в нашем городе, нет. Мы с легкостью «поднимали» залы в Москве, когда шла «Мадам Баттерфляй» в театре Станиславского: люди вставали там, где не надо было вставать, вскакивали и аплодировали. Причем, это искушенные жители Москвы, – города где одно-

временно могут идти пять «Мамам Баттерфляй» в разных театрах. Мы «подняли» зал в Большом театре. В Ростове это трудно сделать, хотя тоже бывает.

О. Т.: Вы постоянно следите за театральными событиями, летаете на премьеры в столичные театры, в Европу. Как видится Вам место Ростовского театра в мировом, или европейском искусстве. Какие тенденции сейчас преобладают?

В. К.: Мы оторваны от событий, которые происходят в европейском оперном театре. Самые авангардные тенденции оперного искусства в немецко-говорящих странах. Особенно в южной части Германии, в Баварии, – в Мюнхене, Кельне, Франкфурте. Там много театров в городах с небольшим количеством населения, и они делают очень сильные постановки. Я недавно посмотрел «Лисичку» Яначека и был потрясен этим спектаклем: сценографией, постановкой, прекрасным вокалом, оркестром. Театр очень богатый, не считающий деньги. Ведь все имеет свою цену. Ясно, что дешевая машина, не замахивается на тот комфорт, который может дать дорогая. Так и театр. Для того чтобы получить соответствующего уровня спектакль, нужно в него вложить. В Германии другая система финансирования театров и Баварский театр – богатый театр.

У меня большое количество записей современных оперных и балетных постановок. Мировые тенденции заставляют о многом задуматься. С одной стороны, Международная ассоциация музыкальных театров проводит форумы с названием «Выживет ли оперетта в Европе?», или «Выживет ли музыкальный театр?», и приходит к мысли, что выживет. Сегодня самые видные критики, режиссеры постановщики, менеджеры продюсеры сходятся во мнении, что все-таки выживет. Хотя, с другой стороны, в Европе кризисные тенденции налицо. Закрываются театры, снижается качество спектаклей – и музыкальное, и постановочное, но цивилизацию остановить невозможно. И те коллективы, которые позволяют себе работать в соответствии со своими творческими пристрастиями, развивают хорошие традиции. Все, что происходит сегодня в России, это относительно далеко от европейского пути развития театра. Я пытаюсь привить нашим ребятам мысль о том, что мы должны быть не на обочине этой дороги, а уметь создавать современные спектакли, привить любовь к современной музыкальной ткани. Конечно, она отлича-

ется от музыки Верди, Пуччини, Штрауса, Баха, но эта музыка отражает сегодняшнюю жизнь. И все диссонансы, аритмичность, атональность, беспредметность в зрительном ряду – это отражение нашей жизни, нашего бешеного века. И нужно уметь это донести, и мы очень хотим этого.

Я собирался в этом году ставить «Синюю бороду» Бартока, думал о постановке оперы Щедрина, встречался с ним. Правда, мне не хотелось бы ставить его «Лолиту»: я посмотрел работу Г. Исаакяна<sup>5</sup>, и мне не очень понравилось. Тем не менее, мне бы хотелось с этим композитором сотрудничать. Надо понимать, что эти постановки не могут быть планомерно прибыльными, они предназначены в основном для рафинированной публики. Нужно ли это делать? У меня нет даже раздумий по этому поводу. Готова ли наша труппа к таким постановкам? Нет. Можем ли мы приступить к этому? Можем. Силы для этого у нас есть.

О. Т.: Публику вы тоже воспитываете. «Леди Макбет» – сложнейшее произведение, ее трудно назвать оперным хитом. Но был удачный спектакль, который привлек массу зрителей, и зал не пустовал ни разу.

В. К.: Да, и это купленные билеты, не специально созданный зал. То же самое могу сказать об опере «Цыган» Л. Клиничева. Я вижу в этой работе много проблем и недостатков, и говорю о них прямо тем, кому это необходимо знать. Но я горжусь тем, что в мире мало трупп, которые с таким блеском сыграют спектакль такой категории сложности.

Так вот возвращаясь к тенденциям: мы далеки от авангарда развития оперного и балетного искусства и мы хотим за эти современные произведения взяться.

О. Т.: Авангард именно в постановочной части или авангардные сочинения в репертуаре?

В. К.: И то, и другое. Потому что для меня это неразделимый процесс. Я понимаю, что музыкальный материал прекрасного современного композитора Кобекина можно играть в декорациях Бенуа, но это же получится чудовищно! Все должно быть абсолютно органично. Часто бесталанные творцы просто лепят, конструируют какую-то декорацию, которая не идет от понимания музыкального материала. Ведь в основе, как фундамент у здания, оперного произведения (это касается и балета) лежит музыка. И если постановщик идет через музыку, через вокальное искусство, через то, что звучит к зрительному ряду, это хорошо. Не всегда

это успех, не всегда очень талантливо, но всегда видно, что человек знает музыкальный материал, что он его чувствует.

О. Т.: Вы в себе совмещаете и директора, и художественного руководителя театра.

В. К.: Директор – человек, который обеспечивает жизнедеятельность коллектива с точки зрения материальной. Материальное – это все, что человеку необходимо, начиная от заработной платы, заканчивая гримом, костюмом, теплом в помещении, и т. д. А то, о чем мы говорим, это к директору никакого отношения не имеет. Это уже художественное руководство.

Действительно, по утрам у меня всегда полная приемная людей, которые занимаются материальным обеспечением театра: финансовые службы, заместители, занимающиеся зрителем и т. д. А уже с 12 часов я этими вопросами не занимаюсь, переключаюсь на творческие: репетиции, актеры, художники, режиссеры, дирижеры, декорации и т. д., и эта работа уже идет до глубокой ночи.

О. Т.: Что сейчас Вам кажется наиболее важным в жизни театра? Какие проблемы на первом месте? Ведь если нечем платить людям зарплату, то бессмысленно ставить перед коллективом художественные задачи.

В. К.: Если о последнем говорить, то не было ни одного дня, чтобы я и мы все об этом не думали. Коллектив получает абсурдно малые деньги, я очень жду, когда наше правительство, президент обратит внимание на культуру.

Сегодня театр в России находится в очень серьезном кризисе, потому что не может заслуженный артист России, народный артист России получать 2660 рублей. Именно столько сегодня платит Россия, платит нация, платим все мы народному артисту. Это нонсенс, абсурд. Как удержать людей? И когда у нас в августе ушел один мальчик из балета, потом второй, третий, я с каждым беседовал. Потому что для нас сложно балетного мальчишку найти. У нас нет балетной традиции, Вагановского училища, Пермского хореографического училища и т. д. Все сейчас только создается, уже третий год работает наше училище, но десятки лет пройдут, пока сформируется целый пласт культуры. Сегодня этого нет, поэтому для нас каждый уход – трагедия. Глобальная миграция актеров продолжается до сих пор. Они услышали, что в каком-то театре платят, образно говоря, на 100 рублей больше, и они будут получать не 3, а 4,5 тысячи рублей. И как объяс-

нить, что не везде дают квартиру напротив театра, как мы, оказывают по первой просьбе материальную помощь. Я даже никогда не спрашиваю, не читаю до конца заявления, а тут же пишу: «Выдать в размере месячной заработной платы». Это же дети, которых отдали к нам мамы и папы со всей России: из Москвы, Санкт-Петербурга, Перми, Уфы, Воронежа, Саратова, Челябинска, Новосибирска. Они приехали к нам, и руководство театра для них это и мама, и папа, и все. И мы им так и говорим: «В любой момент вы должны прийти и попросить помощи. Какая не случилась бы беда: заболела, нужны лекарства, нечего есть, кто-то обидел, хочешь купить себе, я не знаю, какую-то парфюмерию, или видеомagnитофон...» И мы помогаем. Мы живем единой жизнью, но наши материальные возможности исчерпаны. Я провел несколько очень серьезных совещаний в течение октября и говорил коллегам: «Мы сейчас должны бороться за то, чтобы сохранить коллектив. Для этого можно сократить количество премьерных спектаклей. Мы хотим в этом году сделать девять спектаклей (с Камерной сценой), давайте сделаем пять, а деньги, которые запланированы на постановки, отдадим трушпе. Нужно поддержать ребят, потому что если мы потеряем людей, нам нужно будет опять начинать с 1999 года». И от нас ушло в результате 9 мальчишек из балета, 11 человек из хора, несколько солистов, человек 5 из оркестра. И сейчас мы ищем по всей России.

Вопросов у нас тьма, прежде всего творческих, потому что нет многих голосов, и не было: басы, тенора, драматические сопрано, баритона нет, один Макаров, который не задублирован. Мы не защищены. Идеал нашей очень сложной структуры, вероятно, недосыгаем, но карабкаться, биться, драться за него мы должны, и мы это делаем.

О. Т.: Каковы ваши личные пристрастия в области музыки?

В. К.: Я очень люблю умную современную музыку, очень люблю джаз, старинную музыку. Вообще, люблю хорошую музыку.

О. Т.: Какие-то имена композиторов можете назвать?

В. К.: Это не один, не два и не три человека. Например, совсем не очень популярный композитор

Яначек на меня произвел огромное впечатление в исполнении классного мюнхенского оркестра, поэтому вряд ли стоит перечислять.

О. Т.: Любимый художник или художественное направление.

В. К.: Сложный вопрос. Очень сродни первому. До прихода в театр, не было случая, чтобы я, приезжая в Москву, не бежал в Третьяковку, не летел вниз и не смотрел на «Черный квадрат» Малевича. Я все время думал, почему меня он не волнует? Я рассматривал его, не знаю, сколько раз, но больше 10.

Если что-то происходит в мире, и я этого не понимаю, я должен в этом разобраться. Из-за рубежа я вез альбомы по беспредметному искусству, а потом уже получил возможность иногда и в оригинале эти картины смотреть. Поэтому все, что касается искусства, я не сторонник называть какое-то одно, два, три или пять имен. Это единый художественный мировой процесс и все находится в таком органичном контексте, что трудно сказать, кто лучше. Мне все очень интересно и в этом моя личная беда, потому что надо знать не мало о многом, а было бы значительно умнее заниматься чем-то одним каким-то более узким направлением и много знать о малом. Стараюсь охватить весь мир. Но это невозможно.

О. Т.: В литературе?

В. К.: Вот и с литературой. Когда опубликовали Джойса или Сартра, я стал читать, задавая себе вопрос: почему это была закрытая литература, почему ее нельзя было читать? Сейчас я перечитываю что-то, что читал раньше, часто откладываю, меня это не захватывает. Совершенно не выношу современного легкого чтения. Для меня литература, хорошо построенное предложение, построенная фраза – это как звучащая музыка. Я очень люблю философскую литературу, обожаю умные емкие короткие мысли. Когда в детстве я читал «Войну и мир», Шолохова или Чехова, зачастую пропускал целые страницы с описанием природы, а сейчас наоборот. Иногда беру какую-то книгу, где все читано-перечитано и не читаю от корки до корки, а восхищаюсь языком, его красотой. Он поет, он умный, содержательный, богатый, и я получаю огромное удовольствие, наслаждение от такой литературы.

Интервью О. Твердохлебовой

## ИРИНА КРИКУНОВА: «ГЛАВНОЕ В ЖИЗНИ – ЭТО РАЗВИТИЕ И СТРЕМЛЕНИЕ К СОВЕРШЕНСТВУ...»<sup>1</sup>

Ирина Крикунова – одна из ведущих солисток Ростовского музыкального театра. Ни одна оперная премьера не обходится без ее участия, а некоторые спектакли ставятся с учетом особенностей именно ее голоса и темперамента. В репертуаре певицы Недда («Паяцы»), Чио-Чио-Сан («Мадам Баттерфляй»), Марфа («Царская невеста»), Виолетта («Травиата»), Татьяна («Евгений Онегин»), Катерина Львовна («Леди Макбет Мценского уезда»), Джильда («Риголетто»).

Дважды Ирина Крикунова принимала участие в спектаклях, номинированных на премию «Золотая маска». В частности, сыгранная ею роль Катерины вызвала целый ряд положительных откликов в столичной прессе. Приведем некоторые из них: «Катерина в трактовке Ирины Крикуновой – мягкое женственное существо, предназначенное природой для добра, ласки и любви. Теплый лиричный голос певицы словно бы и не соответствует образу русской Леди Макбет, но как раз из этого несовпадения и рождается настоящая драма» (Нора Потапова, «Петербургский театральный журнал»); «Катерина в исполнении Ирины Крикуновой не подходит ни под определение „луч света в темном царстве“, коим награждали критики первую исполнительницу роли, ни под утверждение, что это почти шекспировская леди Макбет – купчиха-убийца. В ней нет ничего преувеличенного в одну или другую сторону. Она тоскует, любит, и она виновна. Во всех перипетиях судьбы героини здесь найдена своя органика поведения, своя интонация пения» (Елена Третьякова, «Культура»).

Сейчас солистка совмещает работу в театре с преподавательской деятельностью в консерватории, много гастролирует, сотрудничает с другими оперными театрами. Мы попросили Ирину Крикунову ответить на несколько вопросов.

**Оксана Твердохлебова:** Вы пришли в консерваторию уже имея высшее образование. Что это была за специальность и было ли у Вас музыкальное образование?

**Ирина Крикунова:** Я закончила музыкальную школу и получила высшее техническое образование – ДГТУ по специальности «Приборы точной механики». Случайно познакомилась с профессором консерватории Александрой Беляевой и начала заниматься для себя. Через полгода занятий мы решили поступить в консерваторию и поступили. По-моему, что-то из этого получилось.

**О. Т.:** А влечение к музыке, наверное, всегда было?

**И. К.:** Не могу сказать, что я глубоко интересовалась классической музыкой, но петь мне всегда



нравилось. Вообще, в России, по-моему, поют все. Другое дело, что ставить на профессиональный уровень решается не каждый. В нашей стране, как известно, это не самый высокооплачиваемый труд, поэтому как первую специальность родители не могут рекомендовать своим детям классическую музыку, обрекая их на бедность.

**О. Т.:** Когда начали петь в театре?

**И. К.:** Я училась на IV курсе, когда меня пригласили в театр на прослушивание к опере «Паяцы». И Недда стала моей первой ролью, для дебюта – это был просто подарок судьбы.

**О. Т.:** Какие роли для Вас стали любимыми?

<sup>1</sup> Сокращенный вариант интервью был опубликован в газете Город N, № 25. 2006.

*И. К.:* Мне нравится все, что я пою. Когда над чем-то работаешь, роль захватывает и начинаешь ее любить.

*О. Т.:* Что хотелось бы спеть в будущем?

*И. К.:* В первую очередь, Лючию, Норму, Аиду, Донну Анну, Лизу, – сейчас это для меня возможно, а потом еще Берга, Штрауса, Шенберга.

*О. Т.:* Вы сыграли подряд несколько лирических героинь – Марфу, Виолетту, Татьяну, Чио-Чио-Сан а потом вдруг Катерину Львовну. Для многих Ваших поклонников это было неожиданностью. Вы обдумывали этот шаг, стремились к этой роли?

*И. К.:* Катерина – это такая роль, которую могут петь не все, поэтому, если хочешь чего-то добиться в жизни, приходится делать то, что делают не все, даже если это стоит определенного труда. В дальнейшем это непременно принесет свои плоды. Для меня это был качественный скачок. Валерий Гергиев мне как-то сказал: «Ирочка, зачем Вы поете Катерину. Эта партия требует крови». На что я ему ответила: «Валерий Абисалович, наверное, дирижерам нравится видеть какого цвета у меня кровь». Я спела эту роль в Ростове, Риге, Вильнюсе, она пользуется спросом. Это не та партия, которая делается сразу, она требует колоссальных затрат энергии.

*О. Т.:* Часто ли вам приходится использовать личный опыт при подготовке роли?

*И. К.:* Скорее это не личный опыт, ведь не может быть личного опыта убийства или собственной смерти. Наверное, нужно себя представить в предлагаемых обстоятельствах.

*О. Т.:* Вы много гастролируете, можете ли назвать какой-то театр, в котором чувствуете себя хорошо, где Вам уютно и нравится выступать?

*И. К.:* Все зависит от самочувствия: самый маленький и непрезентабельный театр может оставить самые приятные впечатления, если хорошо себя чувствуешь и здорово выступаешь. А иногда выходишь на сцену, где пела Калласс, а сейчас поет Гулегина, и кажется, что должен трепетать, а комфорта не чувствуешь. Не всегда ощущения совпадают с местом.

*О. Т.:* Много приходится общаться с коллегами из других театров?

*И. К.:* Это самое лучшее, что есть в нашей работе. Я всегда стараюсь чему-то научиться, что-то почерпнуть для себя из этого общения. Очень люблю своих партнеров в Ростовском театре: Петра Макарова, Оксану Андрееву, Александра Лейченко-

ва. Они всегда готовы откликнуться на какие-то творческие предложения, заинтересованы в том, чтобы между нами возникал живой контакт в спектакле. Плохо, когда на сцену выходят соперники. Во многих театрах у меня есть друзья. Могу назвать Самсона Изюмова – баритон из Риги, который специально приезжал на мой концерт в Вильнюсе в ненастную погоду; Романа Муравицкого – тенора из Большого театра, он – потрясающий партнер, настоящий джентльмен.

*О. Т.:* В каких театрах Вам приходилось работать?

*И. К.:* Мы с Ростовским театром много выступали, объездили почти всю Англию, в частности выступали в Альберт-холле, Бирмингем-холле, Гран театре Лисео; в Испании в театре Барселоны, входящем в пятерку лучших оперных театров, в Вильнюсе, Риге. В Корее, где мне предлагают долгосрочный контракт. Еще в Большом театре, в Малеготе, в театре Станиславского (гастроли с Ростовским театром).

Сцена должна напитаться энергией людей. А театр – не зря его считают храмом искусства, – он впитывает эту энергию. И дом становится не сразу Вашим, только через какое-то время. Так же и с театром. Его нужно обжить, «обзвучать».

*О. Т.:* Как Вам кажется, Ростовский театр уже обжили?

*И. К.:* Думаю, что да. Эта сцена получила достаточное количество успеха, чтобы считаться состоявшейся.

*О. Т.:* Вы возвращаетесь сюда, как домой?

*И. К.:* Да.

*О. Т.:* Вас наверняка приглашали работать в другие театры, предлагали контракты?

*И. К.:* Очень звали переехать в Ригу. Но пока это невозможно, к тому же мне очень нравится Ростовский театр. Хочется где-то в России работать. Сейчас предложили в Мариинском театре спеть в постановке «Мадам Баттерфляй». У них есть свой спектакль, куда они хотят меня ввести. Это станет возможным, когда в моем графике будет какой-то свободный промежуток, думаю не раньше октября.

*О. Т.:* Из Ростова уходить не хотите?

*И. К.:* Дело в том, что певцы не уходят. Они просто ездят и поют в разных театрах, и тут играет роль не отношения певца к своему театру, а театра – к певцу. Имеет значение, насколько театр готов пойти на встречу, подстраивая репертуар, расписание спектаклей и репетиций под певца.

*О. Т.:* С кем из режиссеров Вам нравится работать?

*И. К.:* Очень интересно было с Сусанной Цирюк, это был первый режиссер и очень талантливый, с которым я столкнулась. В Юрии Александрове мне импонирует то, что он режиссер-педагог. Певцы, прошедшие его школу, не растеряются в любом театре. Он учит владеть собственным телом, пространством сцены, пользоваться им, «брать» его. Очень понравилось мне работать с режиссером из Риги, который ставил «Катерину Измайлову»: Андрейс Жагарс – потрясающая личность; очень интересный режиссер в Австрии – Дитмар Пфлегерл.

Вообще, мне везет: я все время встречаюсь с системой Станиславского, когда режиссеры заботятся об идее спектакля, о его содержании, о развитии образа. Впрочем, часто бывает и так, что идеи у постановщиков есть, а технологий для их воплощения нет – знают что хотят, но не знают, как это сделать. Тогда возникают конфликты с актерами, а ведь оперный певец, в отличие от драматического актера, – это не только психология, но и физиология. Он не до такой степени владеет своим телом, как драматический актер. Есть такие специфические моменты, как, например, «плоская картинка» в опере, когда певец поет в зал. Иногда очень хочется бросить какую-то реплику в лицо партнеру, но есть опасность, что голос будет заглушен оркестром.

*О. Т.:* Как относитесь к постановкам с перенесением действия в XX или XXI век, к разного рода «осовремениваниям»?

*И. К.:* Я очень хорошо отношусь ко всем постановкам, которые содержат идею. А эту идею в свою очередь воплощают личности на сцене и в оркестровой яме. Главное, чтобы все актеры чувствовали себя комфортно и играли убедительно, и тогда не важно в костюмах какого времени выступают. Например, «Катерина Измайлова» великолепно смотрится в современных костюмах. Это спектакль, который можно поставить в любое время в любом месте – тема преступления и наказания останется жива.

*О. Т.:* А сами никогда не хотели что-нибудь поставить, ведь наверняка по ходу работы над спектаклем возникают собственные идеи?

*И. К.:* Пока нет, может, в будущем.

*О. Т.:* С режиссерами не спорите, если видите, что они предлагают что-то нецелесообразное, или если Вам что-то хочется сделать по-другому?

*И. К.:* Спорить бесполезно, нужно выходить и показывать. И тогда сразу становится ясно, хорошо это или плохо.

*О. Т.:* На какие вещи должен обращать внимание слушатель, который пришел в оперу. По каким критериям ему отличить хорошее исполнение от плохого?

*И. К.:* Наверное, на уровне «нравится – не нравится, чувствую – не чувствую». Если человек не глухой, он услышит, как поет певец, совпадает ли с оркестром; если не слепой, увидит, как тот двигается. Поймет, соответствуют ли его впечатления тому, что на сцене происходит. Достаточно ли это для него адекватно собственным представлениям.

Хорошо сказал выдающийся скрипач Перельман, который работал над звуком всю жизнь и, в конце концов, пришел к заключению, что эмоции разрушают звук. Как только они «включаются», звук претерпевает изменения. Так же и в вокале: от волнения голос может начать дрожать, спонтанно произнесенная фраза может оказаться нечистой интонационно. Но если действительно в зал идет эмоциональный поток, то люди просто не замечают этих неточностей.

*О. Т.:* Как Вам видится место оперного искусства в культурной жизни Ростова?

*И. К.:* Зал все время наполнен и только это может свидетельствовать о степени востребованности. Хочется, чтобы люди слушали оперу, она этого достойна. Те, кто приходит в первый раз, нередко переживают огромное потрясение.

Но искусство это очень дорогое и его нужно поддерживать. За границей много людей, которые понимают насколько это не самоокупаемо, но и в то же время необходимо – спонсоры, меценаты. Наша публика – в основном люди небогатые – те, которым нужно лекарство для души. В этом есть какая-то терапия, которую придумали не сейчас, а 400 лет назад.

*О. Т.:* Сейчас вы преподаете в консерватории. Что для Вас значит педагогика?

*И. К.:* Мне нравится работать с учениками. Если человек пришел петь, а не занялся чем-то другим, он уже должен вызывать уважение – это ведь огромный труд, зачастую неблагодарный. И очень низкий процент людей, отдающих ему себя, оказывается признанным и оцененным по достоинству. Я настойчиво требую, чтобы мои ученики получали удовольствие от процесса занятий.

*О. Т.:* Примадонна должна всегда хорошо выглядеть и у Вас это прекрасно получается. У Вас есть какой-то секрет – диеты, тренажерный зал, или что-то еще?

*И. К.:* Вообще очень хочется больше времени уделять себе, но не всегда получается. Я занимаюсь лечебной гимнастикой, у меня очень хороший тренер. Но я веду активный образ жизни, много двигаюсь, да и сцена – это немалая нагрузка.

*О. Т.:* Как Вы успеваете совмещать дела творческие и семейные?

*И. К.:* Никак не успеваю. Ребенок брошенный.

*О. Т.:* А сколько лет ребенку? Любит ли музыку?

*И. К.:* 18 будет в сентябре. Сейчас заканчивает третий курс Колледжа при ДГТУ. Посмотрим, как будет развиваться. В музыке предпочитает современные направления и стили.

*О. Т.:* Как уживаются оперная певица и рэппер? Как сын относится к тому, что Вы поете в опере?

*И. К.:* С помощью наушников, замечательно. Каждый слушает свою музыку. Когда премьеры в театре не совпадают с его мероприятиями, заходит. Если бы его друзья регулярно не говорили ему о

том, какая у него замечательная мама, он бы относился гораздо проще. А так уважает.

*О. Т.:* Любите ли готовить, или на это нет времени вообще?

*И. К.:* Сам процесс меня не увлекает. Очень люблю быстро готовить: люблю свежие продукты, сырую рыбу и овощи, морские продукты: кальмары, осьминоги.

*О. Т.:* В день спектакля что предпочитаете?

*И. К.:* Что хочется, это не имеет значения, нет каких-то традиций.

*О. Т.:* А как отдыхаете, если получается?

*И. К.:* Во-первых, замечательно сплю в самолете. Во-вторых, безумно люблю природу: травку, берег речки, океана, озера, люблю гулять. Отдых для меня – просто пройтись пешком из театра. Еще езда на велосипеде.

*О. Т.:* Как бы вы сформулировали свой жизненный принцип или цель?

*И. К.:* Это развитие и стремление к совершенству, как это ни самонадеянно звучит. В любом деле нужно к этому стремиться и открывать в себе замечательные вещи.

*Интервью О. Твердохлебовой*



# Проблемы музыкальной науки



*Л. Казанцева*

## РОД КАК АРХЕТИП МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

**С**одержание музыкального произведения – система, складывающаяся в индивидуальной творческой деятельности композитора, интерпретатора и слушателя, словом, – в музыкальной культуре. Музыкальная культура – явление объемное и многосоставное. Она включает в себя процесс и результат созидания музыкального произведения (куда входит весь массив интерпретаций и восприятий композиторского опуса), а также накопленную человечеством совокупность музыкальных артефактов и способов из образования. Будучи феноменом музыкальной культуры, содержание музыкального произведения впитывает в себя уже имеющийся человеческий опыт. При этом содержание музыкального произведения на разных этапах своего бытия испытывает на себе воздействие музыкальной культуры и продолжает процесс своего становления. Естественно, исследователя не может не интересовать то, как содержание музыкального произведения живет в грандиозном пространстве, наполненном уже существующими и вновь появляющимися опусами, интерпретациями и восприятиями, как индивидуальная творческая фантазия соприкасается с уже сложившимися художественными традициями.

Для содержания отдельно взятого произведения музыкальная культура – совокупность множества

уже имеющихся смыслов. Важнейшие из них – укрепляющие, цементирующие культуру смыслы-архетипы. Архетипы, согласно К.-Г. Юнгу, предложенному науке это понятие, – складывающиеся в коллективно-бессознательном структуры, запечатлевающие психические энергии человека, концентрирующие его жизненный опыт. Древнейшие архетипы облакаются в мифологические «одежды», проникая затем и в литературу. Здесь архетипы служат, практически, мощными концентратами смыслов, выражающими социально-психологические статусы и роли человека.

Художественные смыслы-архетипы складываются в искусстве. Формируются таковые и в музыке. Однако если «юнговские архетипы представляют собой преимущественно образы, персонажи, в лучшем случае – роли, в гораздо меньше мере – сюжеты...» («мать», «дитя», «мудрый старик», «тьма» и т. д.) [14, 57], то музыкальные архетипы – обобщения состояний и ситуаций («монолог», «беседа», «борьба», «созерцание» и т. п.). Кроме высокой степени обобщенности, для музыкальных архетипов характерны: отражение глубоко залегающих закономерностей музыкального и немusicalного самовыражения человека и общения людей; типологическая повторяемость и вместе с тем индивидуальное воспроизведение в единичных музыкальных опусах.

Смыслы-архетипы проживают длительную историю. Собственно музыкально (звуково) они оформляются не только в безличностно-коллективном музицировании (фольклоре), но и в пределах индивидуально-личностного творчества композитора, возвышаясь все же до обобщения социального опыта вплоть до высшего уровня – общечеловеческого. Зарождающиеся в единичных музыкальных высказываниях, смыслы-архетипы адаптируются в последующих фазах истории музыкальной культуры, корректируя образно-художественный мир музыкальных произведений, то есть влияя на музыкальное содержание.

Сконцентрированный в архетип, опыт музыкальной культуры конденсируется в различных компонентах структуры музыкального содержания. Нередко именно различия смыслов-архетипов, то есть смыслов, восходящих к корневым основам психологии, философии, мифологически-религиозных представлений и мировоззрения человека, дают повод к тем или иным типологиям смысловых компонентов музыки. Издавна разные (иногда диаметрально противоположные) архетипические смыслы несет уже музыкальный звук: вокальный (экспрессивно-«человечный») и инструментальный (холодно-отстраненный), собственно музыкальный (облагороженный, культивированный, любовно вышестованный человеком) и звукшум (безжизненный хаос). «Словарно»-фондовый (то есть «языковой», существующий наряду с непосредственно «речевым») статус средств музыкальной выразительности обусловил типовую семантику отдельных элементов музыки: ладов, тональностей, видов фактуры, рисунков мелодии, тембров инструментов и голосов, ритмов и т. д.

Явными архетипическими смыслами обладают музыкальные «протоинтонации»: установленные Л. Шаймухаметовой «мигрирующие интонационные формулы» звуковых сигналов, речи, движения и пластики, музыкальных инструментов, бытовой музыки, музыкально-риторических фигур [29]; выделенные Д. Кирнарской «базисные формы» призыва, прошения, игры и медитации [11]; в известной мере – семантические типы интонаций В. Холоповой: эмоционально-экспрессивные, предметно-изобразительные, музыкально-жанровые, музыкально-стилевые, музыкально-композиционные [26] и названные нами жанровые типы интонаций: напевные, моторные, декламационные, инструментальные [10]. Архетипичность можно по-

нимать и как общие черты распространенных музыкальных образов (печали, фантастики, любви). Она проступает и в области музыкальной драматургии (например, драматургический рельеф волны или крещендирующе-восходящей полуволны как тип протекания процесса). Отчасти признаками архетипичности наделены темы («человек и природа», «томления любви») и даже идеи в музыке («добро побеждает зло»).

Многовековой культурологический опыт, восходящий к социально-психологическим основам бытия человека, заключен и в других сторонах музыки, таких как жанр, стиль, форма-композиция. В них также оттачиваются некие устойчивые – типовые – смысловые закономерности, кристаллизующиеся как музыкальное содержание жанра (ноктюрна, марша, симфонии и пр.), стиля (барокко, экспрессионизма; Моцарта, Шопена, Чайковского и т. д.), формы-композиции (рондо, сюиты, сонатной и др.). Каждая из названных сфер порождает и хранит свои смыслы, так или иначе воплощаемые в отдельном музыкальном произведении. В соотношении с последним эти смыслы выступают архетипами – устойчивыми образами-представлениями, носителями определенных художественных закономерностей.

Мощным архетипическим потенциалом обладают хорошо известные общехудожественные универсалии, называемые в эстетике «родами искусства»: эпос, драма и лирика. Хранящие многовековой опыт самоидентификации и самовыражения человека, они обладают как энергией высочайшего обобщения, так и величайшей силой адаптации к закономерностям тех или иных видов искусства. Приведем их самые общие признаки и рассмотрим, как названные универсалии проявляют себя в музыкальном искусстве.

**Эпос** – повествование, как правило, о давно прошедших реальных или мифических событиях. Суть эпоса – в изложении «фактов», ситуаций, «историй». Самодостаточные, рядоположные, относительно завершенные «картины»-эпизоды свободно следуют друг за другом. Повествование статично, детализировано, колористически-описательно, картинно. Пространство эпоса – безмерно, гомогенно; временной модус – вечность.

Коллективное, массовое начало оттесняет собою индивидуально-личностное. Художественное высказывание фактически многоголосно. Объективный, окружающий человека мир преобладает над

субъективным началом; «субъект поглощен предметом» [4, 259], «растворен» во внешнем мире и его событиях, представляя «объективное в его объективности» [7, 419].

Автор-повествователь – не участник, а сторонний наблюдатель. Подобно летописцу, он лишь беспристрастно констатирует происходящее. События подаются созерцательно-отстраненно (Г. Гачев: «Эпос не знает вопросов: он дает все как утверждение...» [6, 201]), хронологически и топологически дистанцировано от него. Автор-повествователь отчужден от изображаемого, отодвинут на второй план тем, что им описывается.

Художественное выражение эпоса чаще требует крупных масштабов. Он господствует в романе, повести и новелле, балладе, историко-бытовой и мифологической живописи, киноэпосе, а также в эпических жанрах фольклора (сказания, былине, легенде), исторических и сказочных операх, кантатно-ораториальных сочинениях, музыкальной картине («Волшебное озеро» А. Лядова, «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, «Рассвет на Москва-реке» из «Хованщины» М. Мусоргского, «Пасифик 231» А. Онегера, «Завод» А. Мосолова), музыкальном пейзаже (К. Дебюсси), музыкальной фреске («Фрески Дионисия» Р. Щедрина), музыкальном портрете (английских верджинелистов, французских клави синистов, Р. Шумана, М. Мусоргского, К. Дебюсси), *regretium mobile*, токкате, этюде, фуге.

В музыке эпос характеризуется «общей направленностью на идею *жизнеподобия музыкального содержания*» [19, 9]. Эпос сопряжен с экспозиционностью, контрастом слабо связанных друг с другом образов. Он склонен к обобщенности жанровостилевых признаков музыкальной интонации, интонационно-драматургическому прорастанию, варьированию, смене интонационных планов, чередованию интонаций. Эпос больше тяготеет к многоэлементной драматургии со множеством паритетных, но только представляемых образов. Он естественен в куплетной форме, вариациях, рондо, сложной и контрастно-составной формах, сюитном цикле.

**Драма** – разворачивание событий, протекающих как в объективном, так и в субъективном мирах. Суть драмы – в действии, развитии взаимоотношений. Процесс в ней динамичен, сюжетно целеустремлен, его фазы детально проработаны. Ход событий обусловлен логикой причинно-следственных связей, основные этапы: экспозиция – завязка

– развитие – кульминация – развязка. События следуют друг за другом «самосильно», независимо от воли лирического героя» [28, 84]. Пространство драмы ограничено, структурировано; временной модус – настоящее.

В центре драмы находятся отношения между ее участниками. Художественное высказывание фактически диалогично. Субъект активно вовлекается в события и участвует в них, «объективное представляется принадлежащим субъекту» [7, 420]. Автор – заинтересованный свидетель, возможно, – участник событий.

Художественное выражение драмы предполагает крупные и средние масштабы произведения. Область безраздельного господства драмы – театр, в том числе и оперный, художественное кино.

В музыке драма сопряжена с образным и музыкально-тематическим контрастированием, активным развитием, целеустремленно движущимся к своему результату, и взаимодействием образов. Для нее характерны интонационные вторжения, взаимопроникновения, противопоставления, метаморфозы. Она тяготеет к двух- или многоэлементной драматургии со стабильным или мобильным взаимодействием равноправных или неравноправных образов. Естественна в сонатной форме и сонатно-симфоническом цикле.

**Лирика** – восприятие человеком мира и его реакция на него (Л. Гинзбург: «... это раскрытая точка зрения, отношение лирического субъекта к вещам, оценка» [8, 5]; И. Ковтунова: «... это не взгляд со стороны, а взгляд изнутри» [12, 17]). Суть лирики – в воплощении состояния человека; «лирический образ – это *образ-переживание...*» [24, 208]. События – лишь повод для рефлексии субъекта. Логика процесса обусловлена закономерностями проявления эмоций, мышления и других свойств человека. А. Потебня указывает на «свойства лирического изображения: краткость, недосказанность, сжатость, так называемый лирический беспорядок» [20, 448]. Показательно продвижение, преобладание изложения над развитием, детализированная «прорисованность» состояний, бессюжетность. Пространство лирики соотнесено с человеком и ограничено пределами его бытия. Возможные временные модусы – прошлое, настоящее, будущее, хотя прежде всего «лирика – *praesens*»: она «говорит о будущем и о прошедшем... лишь настолько, насколько оно волнует, тревожит, радует, привлекает или отталкивает» [20, 448].

Индивидуально-личностное начало оттесняет собою коллективно-массовое. Художественное высказывание фактически монологично, «одногласно». Субъект преобладает над объектом (С. Титов: «...в лирике отображается субъект с его внутренней жизнью...» [25, 94]), провозглашая «царство субъективности» (В. Белинский, [4, 7]), в котором «говорящий самораскрывается...» (М. Арановский, [1, 18]).

Автор слит с лирическим героем, персонифицирован им. «В лирике автор наиболее формалистичен... отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем, или, наоборот, нет героя, а только автор» [3, 13]; «... личность поэта является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все принимаем и понимаем» [4, 218].

Художественное выражение лирики обычно предполагает небольшие размеры произведения. (Встречающееся на практике, в том числе и в музыке, «доминирование лирики в произведениях крупной формы... это завоевание лирикой изначально далеких от нее сфер музыкального смысла», как верно отмечает М. Бонфельд [15, 174]). Такая закономерность сопряжена с повышенной смысловой значимостью, концентрированностью музыкальной интонации (в литературе Л. Тимофеев констатирует в лирике смысловую «уплотненность» слова [24, 212], Б. Корман отмечает, что «необыкновенно возрастает значение отдельного слова» [13, 58]). Она господствует в поэзии и музыке, в частности, в таких жанрах как романс, медленная часть сонатно-симфонического цикла, импровизация, элегия, экспромт, инструментальная ария, утешение, нения, медитация, песня без слов.

В музыке лирика сопряжена с образной и музыкально-тематической однородностью или разнородностью неконфликтного характера, не исключая развитие (Т. Чернова: «...естественным для лирики оказывается опора на одно „музыкальное событие“, одну тему, один аффект, внутри которого возможно множество переходов, нюансов, даже контрастов, не вырастающих, однако, до значения контрастов тематических» [28, 89]). Лирика склонна к интонациям напевным или речитативным, гомофонно-гармоническому фактурному оформлению с ярко выраженной мелодией, к звучанию человеческого голоса или близких ему инструментальных тембров, интонационно-драматургическому прорастанию, варьированию, сопоставлению. Лирическое высказывание обычно со-

пряжено с монодраматургией, хотя осуществимо и в условиях неконтрастной двух- или многоэлементности. «Лирический сюжет», по словам А. Петрова, «в отличие от драматического и эпического, является сюжетом состояний» [18, 72]. Лирика органична в таких музыкальных формах как период, простая двух- и трехчастная, вариантная, свободная.

Музыкальное искусство в целом, как неоднократно отмечалось, более всего открыто лирике. Действительно, если исходить из его сравнения с другими «собратьями», то правомерными становятся утверждения А. Серова о том, что «по самому свойству музыкального языка музыка остается всегда поэзией лирической» [21, 121], Б. Асафьева – что «музыка так, как мы ее теперь принимаем, есть по существу *лирика*» [2, 59], Е. Назайкинского – что «музыка по самому своему естеству тяготеет к сфере лирики» [17, 239], М. Арановского – что «из всех трех родов музыки конститутивно присут только один – лирика» [1, 19]. Неслучайно, говоря о симфонизме, И. Соллертинский, наряду с бетховенским драматическим («шекспиризирующим») и лирико-монологическим («байронизирующим»), называет симфонизм эпический, понимая его все же как разновидность лирики: это «лирика, но не отдельной творческой личности, а *лирика целого народа*, целой культуры, лирика, откристаллизовавшаяся с течением столетий, связанная с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа» [22, 21]. Положение о «лиричности музыки», однако, требует пояснений.

Первое касается того, что собственно лирика – как одна из трех названных ранее модальностей – в музыке неоднородна, она имеет градации. Так, допустимо говорить о лирике коллективно-массовой (лирике общества) и индивидуальной (лирике отдельно взятого человека)<sup>1</sup>, объективной (отвечающей законам бытия, жизни, действительности) и субъективной (переживаемой как состояние единственно-неповторимое, уникальное).

Вывявленные градации лирики можно расположить в виде двух пересекающихся – горизонтальной и вертикальной – осей координат: «коллективное – индивидуальное» и «объективное – субъективное». Их наложение образует области лирики,

<sup>1</sup>А. Веселовский различает лирику хоровую и индивидуальную [5]. Г. Гачев придерживается подобного разделения и усматривает его в древнегреческой поэзии, относя к первому виду дифирамб, оду, плач, эпиталаму, ко второму – элегию [6, 198].

обладающие определенными характеристиками: «коллективная объективная», «коллективная субъективная», «индивидуальная объективная», «индивидуальная субъективная».

Соединение «коллективного» и «объективного» дает такое сочетание, в котором лирика граничит с эпосом. Это не лирика в ее чистом виде, поскольку эмоции и мыслительные процессы предстают как присущие не конкретной человеческой личности, а обществу, и к тому же как существующие вообще, в действительности. Таковы, например, портретируемые, эпично очерченные, отстраненные от реального человека эмоции (а точнее – аффекты) в пьесах эпохи барокко. Совмещение «коллективного» и «субъективного» характеризует состояние, переживаемое группой (множеством) людей, неким солидарным «мы». Коллективно-субъективное начало типично для многих жанров фольклора. «Лирика масс» – это также лирика музыки средневековья и Возрождения, очень часто – хорового звучания. В отличие от нее, «индивидуальная объективная» – лирика одного человека (лирика «я»), но имеющая всеобщее, социальное значение как факт (сторона) действительности, чего немало, например, в музыке венских классиков. Наконец, последний из названных модусов – «индивидуальная субъективная» – возникает там, где перед нами лирическое состояние одного человека, и оно носит подчеркнуто личностный, субъективный, подчас драматизированный характер (напоминая внутренний диалог). За такое качество лирики ратовали романтики, прежде всего, в своих вокальных и инструментальных миниатюрах.

Большой спектр градаций лирики предстает в романсах М. Глинки. Коллективная объективная лирика с простой обобщенной жанровой (песенно-танцевальной) интонацией, простым фразообразованием и формообразованием (повторностью, куплетностью), статичным образом уместна в сицилианах «Венецианская ночь», «Не пой, красавица, при мне...». Коллективная субъективная лирика также порождается моторно-напевной интонацией, но и большей детализацией передаваемой эмоции («Рыцарский романс», «Ах ты, душечка, красна девица...»). Индивидуальная объективная лирика возникает при напевной (напевно-речевой) интонации и отстраненно-статичном «портретировании» эмоции («Зацветет черемуха...», «Что, красотка молодая...», «Ночь осенняя», «Ах ты, ночь ли, ноченька!»). Индивидуальная субъективная

лирика требует очень индивидуализированной, интимной и, вместе с тем, простой, задушевной напевной (напевно-речевой) интонации, детализировано доносящей тончайшие оттенки чувства, проживаемого лирическим героем («Не искушай меня без нужды...», «Я помню чудное мгновенье...», «Жаворонок», «Сомнение», «Люблю тебя, милая роза...», «Скажи, зачем...»).

Те или иные качества лирики порой проступают и в одном опусе. Например, в романсе М. Глинки «Я здесь, Инезилья...» крайние части находятся в пределах коллективной объективной лирики, которую обеспечивают игриво-танцевальная интонация, прихотливая фразировка (4+3, 4+3), переносы словесных акцентов, тонально-гармонические (сопоставление *G-dur* – *H-dur*) и ритмические (синкопы) неожиданности. Середина же из отстраненно созерцаемой лирики начальной и завершающей частей погружает в индивидуальную субъективную – сферу переживаний лирического героя, тончайшие нюансы которых передает более гибкая музыкальная интонация. В целом романс выстроен как переход из внешнего плана во внутренний мир лирического героя и возврат первоначального плана. Нечто похожее происходит в романсе «Адель». В «Баркароле» («Уснули голубые...») индивидуально-объективная лирика двукратно – образуя трех-пятичастную конструкцию – сменяется индивидуально-субъективной. Царящая в «Болеро» («О, дева чудная моя!») коллективная субъективная лирика в концах куплетов обогащается мерцанием индивидуально-субъективных интонационных черт. Романс же «Слышу ли голос твой...» совершает своего рода модуляцию из индивидуальной объективной лирики в индивидуальную субъективную. Как мы видим, даже в пределах лирического высказывания существует немало его оттенков, впрочем, они не всегда легко поддаются дифференциации.

Второе соображение заключается в том, что, помимо лирики, и другие роды способны проникать в музыку, причем не обязательно порождая собственно эпическое или драматическое произведение. Как пишет М. Арановский, «и драма и эпос возникают в музыке как бы *поверх* ее исконной лирической природы, не уничтожая ее, а лишь преобразуя в своих целях» [1, 19], то есть – «примешиваясь» к лирике. Симптоматично, что Г. В. Ф. Гегель различал музыку лирическую и драматическую, Новалис в каждом произведении искусства допус-

кал слиянность всех трех модусов, но их неравнозначность, «так что эпос по преимуществу лишь то, в чем по преимуществу выступает на первый план эпос, и так далее» (цит. по [16, 309]).

Обозначенные нами способы высказывания вполне могут соединиться в одном музыкальном произведении. При этом они вольны сменять собою друг друга (подобно отклонениям и модуляциям) или же совмещаться, вступая тем самым в необычайно многообразные отношения.

Совмещения двух или трех родов искусства мы наблюдаем в разных ракурсах музыкального опуса, например, в его жанре (драма и эпос в «Руслане и Людмиле» М. Глинки, «Князе Игоре» А. Бородина, драма и лирика в «Евгении Онегине» П. Чайковского, эпос и лирика в вокально-симфонических опусах Г. Малера и Д. Шостаковича, «лиризация» изначально драматической концепции жанра концерта – в Фортепианном концерте Р. Шумана и Концерте-романсе Р. Леденева, контрастное сопоставление двигательного и лирического начал в жанре скерцо), стиле (единство эпического и лирического начал у И. С. Баха и Н. Римского-Корсакова, драматического и лирического – у П. Чайковского), форме (потенциально открыта сменам модальностей сложная форма – скажем, в Ноктюрне ор. 48 № 1 *c-moll* Ф. Шопена лирика первой части резко сопоставлена с драмой среднего раздела, а затем происходит плавное возвращение в лирику). Понятно, что в крупных опусах весьма желательны последовательные переходы от одной модальности к другой: в опере эпические массовые жанровые эпизоды сменяются лирическими сольными, а те, в свою очередь, драматическими ансамблевыми сценами; в классической симфонии драматический модус *Allegro* уступает место лирике медленной части и эпике жанровой части, приводя к эпико-драматическому финалу.

Соединение двух или трех модальностей сказывается и на содержании музыкального произведения, затрагивая те или иные компоненты его структуры: музыкальную интонацию (лиричность и одновременно эпическая обобщенность интонации Третьей песни Леля из «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова), музыкальный образ (отстраненность, эпическое созерцание красоты и совершенства во многих лирических музыкальных темах Э. Денисова), музыкальную драматургию (в «Мертвых душах» Р. Щедрин чередует драматическое действие,

развертывающее гоголевский сюжет, и лирико-эпический план – философское созерцание), тему и идею (в Реквиеме М. Дюрюфле мощный эпический замысел окрашен в лирические тона, лирический аспект драмы вскрыт в «Неоконченной симфонии» Ф. Шуберта).

Эпос, драма и лирика – не только «*типы структуры „художественного мира“ произведения*» [27, 32], виды или типы авторского творчества. Они представляют собою нечто большее – своего рода смысловые парадигмы. В таком качестве они существуют в исполнительском искусстве – в творчестве музыканта, актера. Выдающийся ученый, педагог и пианист Б. Яворский в письме к другу, композитору С. Протопопову указывал на развертывание мысли в настоящем как признак лирического искусства и отстранение от данного момента в прошлое – как признак искусства эпического: «Вот мы с тобой все время в исполнительстве преследовали и преследуем это *выражение* настоящего, развивающегося процесса – мы с тобой лирики. И поэтому мы всегда так осуждаем исполнителей, у которых нет *исполнительства*, то есть развития в настоящем, когда слушатели присутствуют при *самом* действии, а не при рассказе о нем... Таким исполнителем был Лист, потому-то его игра считалась, определялась как демоническая. Бузони, разумеется, был исполнитель эпического типа. Марешаль на своей виолончели давал образец подлинно лирического исполнения в произведениях Бородина, Форэ. Цимбалиста я слышал два раза, и ни разу не было ни малейшего намека на эту лирику, на *настоящее*, на совершающееся на наших ушах событие» [30, 537].

Нетрудно заметить, что Б. Яворский, по сути, понимал исполнителя как носителя определенной парадигмы, что подтверждается исполнительской практикой, в которой музыканты-лирики соседствуют с эпически-уравновешенными и драматически-взволнованными. Однако здесь возникает извечная проблема исполнительского искусства: сопоставление смысловых парадигм композитора и исполнителя. Для содержания музыкального произведения оно может иметь принципиальное значение. Так, вернувшись к упомянутым романсам Глинки, можно высказать сомнение в том, что его безыскусно-повествовательным «коллективно-объективным» лирическим высказываниям пойдет на пользу попытка трактовать их как, скажем,

индивидуально-субъективное излияние; наоборот, оставшийся не услышанным и не воссозданным исполнителем личностный тон индивидуально-субъективной лирики липит ее пронзительной исповедальности. Не донесенные же исполнителем мастерски воссозданные Глинкой тонкие градации лирики внутри вокальной миниатюры превратят ее из смыслово емкой, глубокой и «многоцветной» в поверхностно-одномерную.

Слушательское восприятие как результирующее звено музыкальной коммуникации, в котором порождение смыслов не прекращается, также исходит из определенной смысловой парадигмы, совпадающей или не совпадающей с авторской (и исполнительской). Показательный пример – программное, сюжетно-драматическое понимание критиком Ф. Толстым (Ростиславом) «Камаринской», против чего неоднократно возражал Глинка, который «руководствовался при сочинении этой пьесы единственно внутренним музыкальным чувством (лирико-эпическим архетипом, сказали бы мы. – Л. К.), не думая ни о том, что происходит на свадьбах, как гуляет наш православный народ и как может запоздалый *пьяный* стучать в дверь, чтобы ее ему отворили» [9, 133].

Как мы видим, складывающиеся в исполнении и восприятии архетипические смыслы не всегда совпадают с теми, которые заключены в авторском (композиторском) творчестве. Активный смыслообразующий процесс, протекающий на стадиях исполнения и восприятия композиторского опуса, следует рассматривать как усиление исходного смысла или же – более или менее органичное (вплоть до антагонизма) взаимодействие разных смысловых парадигм.

Род, функционирующий в музыке как смысловой архетип, не только «растворяется» в отдельных музыкальных артефактах. Как уже говорилось, он не только способен стать определяющим для музыкального жанра, стиля, музыкальной формы. Такой смысловой архетип в состоянии быть знаком целой музыкально-исторической эпохи. Как показывает М. Старчеус, музыкально-стилевое «многоголосие» не препятствует предпочтению того или иного этапа исторической эволюции музыки, отдаваемому доминирующему родовому модусу: эпичности музыки средневековья, драматичности – музыки венских классиков, лиричности – романтиков [23, 48].

Таким образом, род как эстетический архетип в искусстве, служит способом обобщения, укрупнения смыслов. Будучи продуктом музыкальной культуры, служащим сохранению пра-смыслов, архетип воздействует на процесс становления содержания музыкального произведения. Он накладывает свой отпечаток на музыкальное произведение, сопрягается с его индивидуальным содержанием, определяя характер художественного высказывания в нем. Благодаря активизации смыслов-архетипов, каждый опус обладает как индивидуальной неповторимостью, так и известной обобщенностью, сближающей его с другими, в чем-то родственными.

Теми или иными архетипическими смыслами пронизана вся музыка. Являясь феноменом музыкальной культуры, музыкальное произведение находится в перекрестье множества смыслов-архетипов и смысловых токов, порождаемых конкретной художественной задачей. Поэтому опознать в музыкальном произведении смысл-архетип или взаимодействие таковых означает углубиться в музыкальное содержание, постичь одну из многочисленных тайн музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. М., 1987. – Вып. 6.
2. Асафьев Б. Пути в будущее // Мелос. СПб., 1918. – Кн. 2.
3. Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
4. Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Собр. соч. В 3 т. М., 1948. – Т. 2.
5. Веселовский А. Историческая поэтика. Л., 1940.
6. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.
7. Гегель Г. Эстетика. В 4 т. М., 1969. – Т. 3.
8. Гинзбург Л. О лирике. М.–Л., 1964.
9. Глинка М. Записки. М., 1988.
10. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2001.
11. Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. М., 1997.
12. Ковтунова И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
13. Корман Б. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.
14. Мелетинский Е. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Психология художественного творчества. Минск, 1999.
15. «Музыка начинается там, где кончается слово» / Бонфельд М., Волкова П., Казанцева Л., Шаховский В. Астрахань–Москва, 1995.
16. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. М., 1981. – Т. 1.
17. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
18. Петров А. Лирический сюжет в инструментальной музыке // Сов. музыка. 1985. № 9.
19. Полтавцева Г. Эпос и эпическое в музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998.
20. Потебня А. Из записок по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
21. Серов А. Письма о музыке // Серов А. Избр. статьи. М., 1957. – Т. 2.
22. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии. М., 1963.
23. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. М., 1987. – Вып. 6.
24. Тимофеев Л. Лирика // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. – Т. 4.
25. Титов С. Искусство: объект, предмет, содержание. Воронеж, 1987.
26. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.
27. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.
28. Чернова Т. Лирика – род музыкальной организации // Проблемы музыкознания (По материалам кандидатских диссертаций). М., 1975. – Вып. 1.
29. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.
30. Яворский Б. Письмо С. Протопопову. 6–7 ноября 1935 г. // Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. М., 1972. – Т. 1.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В русле общей тенденции современности, тяготеющей к диалогу эпох, обычным выглядит совершенствование электромузыкальных инструментов, с одной стороны, и обращение к инструментам ушедших столетий, с другой. В программах концертов рядом могут оказаться выступления симфонического оркестра и ансамбля фольклорной музыки с типичным для нее более архаичным инструментарием. В подобных сопоставлениях перед нами в свернутом виде предстает эволюция жанров инструментальной музыки. Обозревая ее этапы, Б. Асафьев отмечал: «Западноевропейская музыкальная культура создала наряду с вокальной и высокую инструментальную культуру, выросшую органически, а не из насаждения сверху» [3, 13]. В этот процесс особый вклад вносит Средневековье. Актуальная в последнее время проблема аутентичной интерпретации музыки затрагивает интересы исполнительского и композиторского (в рамках ориентации на стилизацию) творчества, а также молодой научной дисциплины – исторического инструментоведения. Читателя сейчас вряд ли удовлетворит перечисление инструментов и даже их систематика, лишенные связей с реальным прошлым – социальной востребованностью, музыкально-игровой, эстетической и сакрально-мистической семантикой. На сочетании этих аспектов, соответственно предмету исследования, построена настоящая статья.

Оценивая музыкальную культуру отдаленного от современности исторического периода, Б. Асафьев определяет ее преемственные связи с античной эпохой: «...родоначальником мирских певцов и инструменталистов явился все тот же „универсальный актер на все руки“ – потешник мим» [3, 8]. В продолжение этого сравним две характеристики. Мим античной эпохи, участвуя в представлениях народного театра, разыгрывал короткие сценки из повседневной жизни, нередко на фривольные темы, и, в отличие от актеров комедий и трагедий античного театра, выступал без маски, а потому с помощью мимики мог передавать душевное состояние героев. Диапазон возможностей сме-

нивших его средневековых бродячих актеров – жонглеров, менестрелей, шпильманов – гораздо шире, в своих представлениях выразительность мимики они дополняли пением, танцами, акробатическими трюками, фокусами и, конечно же, игрой на музыкальных инструментах. «Провинциальный фокусник XIII века играл на девяти инструментах – фиделе, волынке, шалмее, арфе, колесной лире, жиге, девятиструннике (Decacordum), псалтерии и кроте», – уточняет А. Бухнер [14, 59].

Музыкальные инструменты эпохи Средневековья тесно связаны с функционирующими в то время жанрами придворной и городской культуры. Церковное богослужение, звуковые сигналы быта, музыкальная геральдика и песенно-танцевальные жанры городских увеселений опираются на вокальное и инструментальное мастерство музыкантов. Появление новых разновидностей инструментов, по сравнению с наследием античности, обусловлено несколькими факторами. Наиболее существенно в этом ряду изменение социального положения музыканта: на смену странствующим исполнителям приходит инструменталист, стремящийся к «оседлости». Эта тенденция приводит к формированию фигуры музыканта-профессионала, выполняющего свои обязанности по части «музыкального хозяйства» и находящегося на службе у городского магистрата. С этого момента, как подчеркивает Б. Асафьев, начинается первый период в эволюции западноевропейской городской музыкальной культуры. В ее среде закладываются основы инструментального исполнительства. Закономерное следствие «оседлости» – объединение городских музыкантов в корпорации, гильдии, цехи, особого рода королевства и графства. Речь идет о формировании профессиональных союзов музыкантов, востребованных обществом с целью исполнения музыки во время знаменательных городских и частных событий.

Упорядоченность в жизнь средневекового города вносили звуковые сигналы. Жанрово-ситуационный контекст подобных пронзительных возгласов требовал от них мощного звучания, поэтому

привлекались, прежде всего, **духовые инструменты**: *рожки, горны, трубы* (например, сигналы замковых горнистов и иных «дудошников», рога ночного дозора, военные и охотничьи фанфары). Их дополняют сторожевые набатные колокола, церковные колокола и карийоны башенных часов. Г. Мозер характеризует обязанности башенных сторожей: звонить в колокол, будить горожан трубой при пожарах, отмечать трубой часы суток, возвещать «боевым кличем» при помощи флейты о приближении войска и вообще об опасности. К трубам присоединяются любые дудки, кривые рожки, цинки или свирели для того, чтобы возвестить горожанам о наступлении утра или полуденного часа [8, 23].

Духовые инструменты участвовали и в озвучивании «музыкальной геральдики», выросшей из звуковых сигналов. Профессиональные союзы (например, стрелков, солеваров или кушцов), магистраты городов, воинские части подчеркивали свою значимость разными средствами, в том числе музыкальными. Г. Мозер отмечает, что слушатели настолько хорошо знали эти знаки отличия, что могли сравнивать исполняемые фанфары, которые воспринимали как музыкальный герб того или иного объединения [8, 32]. Причем любое заимствование звуковой эмблематики запрещалось.

Разнообразные шествия по городу, праздничные или будничные, например, процессии кушцов, ремесленников и прочих профессиональных союзов оформлялись при помощи **духовых и ударных инструментов**: первые придавали значительность и торжественность событию, вторые выполняли, помимо этой, чисто вспомогательную роль, обеспечивая четкую (с позиции метроритма) организацию движения. Во время шествий звучали песнопения, с помощью инструментов поддерживали чистоту строя голосов и исполняли связки между разделами хорового многоголосия.

Преобладали сочетания духовых и ударных инструментов в сопровождении разнообразных развлечений, устраиваемых городскими советами, а их насчитывалось немало: прием именитых гостей и торжественные вечера в общественных садах и парках, праздники и церемонии, народные гуляния и ярмарки, парады и турниры. Г. Мозер пишет о том, что «в средние века немислимо было выполнение важнейших общественных „актов и деяний“ без участия труб и барабанов» [8, 32]. Предваряя вывод о представительстве дудошников и барабан-

щиков, автор цитирует один из исторических документов: «Все они дудели вовсю и с великим шумом» [8, 30].

Некоторые обычаи городской и сельской жизни сопровождались трубными кличами и ударами по дереву. А. Гуревич описывает широко бытующее поверье о том, что недобрых духов, приносящих непогоду, можно прогнать, если трубить в рога и стучать по дереву [4, 289]. Связана с ним легенда начала XIII века о рыцаре, которому некий воин, оказавшийся святым Симеоном, вручил во время бури охотничий рог, звук которого прогоняет гром и молнию. В этом примере можно увидеть преемственность языческого обычая и в то же время его христианизацию.

Многие городские развлечения предполагали участие целых ансамблей разнородных по тембру инструментов, их состав зависел от жанрового репертуара того или иного праздника. Вечерами в общественных садах и парках во время гуляния горожан звучали небольшие инструментальные капеллы. В ансамбле объединялись духовые (дудки, фагот) с литаврами и струнные (фидель, рогатка, псалтерий, арфа). В данном случае – на открытом воздухе – песенно-танцевальные мелодии в исполнении струнных усиливали тембрами духовых. Подобные консорты привлекались и на танцевальных вечерах, их жанрово-ситуационный контекст создавал условия для согласованного звучания духовых и струнных.

Распеваемые по ночам под окнами серенады, в которых разворачивались сцены восхищения прекрасной дамой и обещания служить ей, тоже исполнялись в сопровождении струнных (цимбалы, гитары, цитры, скрипки), духовых (дудки, свирели) и даже барабанов. Песенно-танцевальная основа жанра, изображающего «музыкальное ухаживание» [8, 30], способствует объединению инструментов при сохранении различия их функций. Одни предназначены для подчеркивания кантиленности мелодии, другие – четкости танцевальных фигур, третьи – акцентирования ритма.

Сохранение и укрепление музыкальных традиций, обусловленное удовлетворением эстетических вкусов различных социальных групп, потребностям которых отвечал тот или иной жанр, не могло осуществляться без обширного корпуса музыкальных инструментов, постепенно совершенствовавшихся в процессе музыкальной практики. Они необходимы обществу в своей прикладной функ-

ции – для оформления разнообразных ритуалов и развлечений. По мере усвоения опыта предшествующих поколений и его приумножения в связи с потребностями городов и вкусами знатных особ изменяется отношение к музыкальным жанрам. Наблюдение Г. Мозера, касающееся башенных звуковых сигналов, можно отнести и к функционированию иных жанров: «Постепенно возникает желание слышать установленные сигналы и возвещение часов в более искусной и безупречной форме, поэтому на башню стали назначаться более профессиональные музыканты, которые позднее, в XVI веке, часто исполняли по праздникам многоголосные хоралы» [8, 23].

Чем же еще подкреплялось укоренение музыкальных традиций? Вслед за установившимся «оседлым положением» музыкантов и их объединением в профессиональные союзы закономерно принимаются нормативные документы, обеспечивающие преэминентность в овладении исполнительскими навыками. Речь идет о необходимости периода ученичества: со стороны магистрата и цеха определялись число подмастерьев и учеников, период ученичества (от 2 до 7 лет) и его начало (обычно с 10 лет детей за плату могли отдать в подмастерья).

При желании более подробно познакомиться с инструментами эпохи Средневековья не может не сложиться впечатление, что общая картина выглядит удивительно причудливой. Их жанровая принадлежность очевидна, но при этом варьируются составы ансамблей, каждый из инструментов «обрастает» родственными ему, да еще и фигурирующими под различными наименованиями. К этому можно добавить локальные предпочтения в том или ином виде музицирования и иные факторы. Хотя не менее очевидно и другое: действовали скрытые от внешнего взгляда механизмы регулирования этих процессов, поскольку неуклонно развивалась менестрельная исполнительская культура. Попытаемся выявить их с помощью сравнения инструментов внутри двух тенденций – дифференциации и объединения на основе их жанровой принадлежности.

Даже из предварительного обзора следует, что инструменты использовались в сугубо прикладной сфере как музыкальные и внемusикальные (сигнализация) источники звука. В силу назначения музыки либо сигналов и условий их исполнения необозримое множество существовавших тогда инст-

рументов в крупном плане разделяется на две общности: «субтильные» и группа «гросси» [9, 152]. В первом случае в характеристике инструментов преобладает умеренное по громкости звучание, приближенное к голосовым возможностям пения и достаточное для его восприятия в непосредственной близости от музыкантов; во втором – мощное, яркое, насыщенное, способное разноситься в пределах больших открытых пространств.

В двойственности инструментов, включенных одновременно в профессиональное (менестрельное, жонглерское) и любительское музицирование, которому предаются частные лица разных сословий от королей до городских жителей, тоже проступают их различия.

Следующие ступени дифференциации – разграничение инструментов по жанрам и внутри жанра на доминирующие модели. В жанрах башенной музыки, светских торжественных церемониях, военных ритуалах фигурировали духовые и ударные. Лидируют здесь труба, объединяющая вокруг себя приближающиеся к ней по пронзительному тону рог, шалмей, сакбут (ранняя разновидность тромбона), и барабан, тоже возглавляющий группу разновидностей. Напротив, функционирование жанров эпического повествования и лирической поэзии, связанных с пением, предрасположено к сопровождению струнных инструментов. В совокупности щипковых – псалтерий, цитоль (средневековая лютня), ротта – на первом месте находится арфа, в группе смычковых – виела. В рамках жанра инструменты взаимозаменяемы, хотя ведущий инструмент фиксирует собой некий образец для подражания в союзе голоса и инструмента. Вопрос иерархии, таким образом, оказывается малопродуктивным, поскольку соотношение инструментов подвижно и целиком зависит от жанрово-ситуационного контекста.

Наряду с многоступенным разграничением инструментов, обусловленным «живой» средой музицирования, не менее ощутима тенденция к объединению и образованию более или менее устойчивых по составу ансамблей. Укореняются инструментальные дуэты, трио, более многочисленные ансамбли. В этом плане типичны дуэты голоса и щипкового инструмента, культивировавшиеся в вокально-инструментальных жанрах; одноручной флейты и тамбурина (тейбор-пайп) для одного исполнителя, сложившиеся в жонглерских представлениях; трубы и барабана, привнесенные в светские

развлечения из воинских ритуалов. Трио-составы, например, сочетание двух труб и сакбута, наблюдаются в практике инструментов «гросси». Многочисленные ансамбли в большей мере тяготеют к разнотембровому профилю. Свадебные торжества знатных особ или прием именитых гостей обставляются пышно, торжественно, в том числе со стороны музыкального оформления, поэтому желательно наибольшее число инструментов. В такого рода празднествах примечательна еще одна черта: привлеченные музыканты составляли и отдельные ансамбли, эпизодически вступающие в определенные моменты (встреча гостей, застолье, танцы), и общий консорт, подчеркивающий наиболее значительные моменты торжества.

В устной практике набирающего силу инструментального исполнительства постепенно закрепляются средства и приемы музыкальной речи, в том числе те, которые сохраняются в опыте музыкантов последующих поколений. Эти особенности отмечаются исследователями, попробуем обозначить их применительно к нормам складывающегося в то время музыкального языка. В области мелодико-ритмического орнаментирования преобладают формульность мотивов и их вариационное обновление. Голос и струнный инструмент тесно связаны в исполнении как героического эпоса, так и лирических песен. На важнейшее свойство их дуэта обращает внимание М. Сапонов: «Напевно-речевые и инструментальные звучания находились в постоянном процессе взаимоподражаний, нуждаясь друг в друге» [9, 146].

В ансамблевой фактуре происходит расслоение по функциям голосов на основную мелодическую и подголосочную вариационную линии (дуэты). В трехголосии нередко нижний голос ведет мелодию, а верхние его вариационно расцвечивают. С позиции структурно-логической в ранних песенных формах действуют элементарные принципы остигатности, периодичности и вариационности, организующие многоголосную фактуру и форму. В исследованиях обстоятельно рассмотрены разные стороны этого процесса. С. Скребков в куплетных формах акцентирует «линейность», сравнивает их с архитектурным орнаментом, состоящим из монотонно повторяющегося рисунка: «Сами же исполнители, особенно если они являются одновременно участниками танца, хоровода, шествия, живут моментом интонирования... они пребывают в одном образном состоянии» [12, 34]. М. Сапонов с

позиции поэтики менестрельной культуры с ее стремлением к разнообразию, изобретательству, украшательству раскрывает в песенно-танцевальных жанрах иной импульс интонирования: «Техника средневекового певца была совершенным синтезом навыков регулярной работы памяти, орнаментирующей виртуозности и энергии варьирования. Развитая устная культура скорее всего сочетала в себе различные соотношения импровизированного вариантотворчества и свободного комбинирования, неизбежных в крупных песнях, с довольно точной фиксацией в памяти малых форм и фрагментов – от единичных ходовых интонаций до располагающих к полному запоминанию выразительных песенок, пословиц, популярных рефренов, остроумных сирвент и т. п.» [11, 63].

Ориентация на составы «субтильных» инструментов или группу «гросси» укрепляет в слуховом сознании оценку суммарного тембра в широком диапазоне: от более мягкого, изысканного до насыщенного, пронзительного. Неоднократно исследователями отмечается пристрастие музыкантов к разнотембровым составам (предпочтение более ровного по «тембровой температуре» звучания – достижение более позднего времени, не ранее XV века). Некоторая пестрота в подборе инструментов в какой-то мере объясняется двумя факторами. Во-первых, инструменты ансамбля «пристраивались» друг к другу в акте интонирования, то есть освоения и варьирования мелодических формул. Акцентирование мелодико-ритмической стороны требовало от музыкантов особой слуховой активности, отодвигая на второй план согласование тембров. Кроме того, явное стремление охватить все имеющиеся в наличии инструменты могло реализоваться только при одном условии: они служили средством укрепления в ансамбле прежде всего тоново-мелодических связей, а сочетание тембров, воспринимаемых в плане их запоминающейся характеристичности, вполне отвечало слуховым представлениям исполнителей. Во-вторых, если поискать прототипы подобного слухового опыта, то он естественно формируется в тех же социальных условиях: постоянно воспринимаемая звуковая картина средневекового города с разнообразными сигналами пифаров (городские, муниципальные менестрели-инструменталисты, чаще играющие на духовых инструментах), звоном колоколов, выкриками торговцев, разноголосицей ярмарок и многими иными звуковыми феномена-

ми пока еще в большей мере воздействовала на слух менестрелей и публики, нежели стройное пение хоровых капелл в церкви, стройное и в плане однородности тембров.

Широкое распространение инструментов в музыкальной практике не могло не учитываться в трудах того времени. обстоятельный обзор трактатов эпохи Средневековья, в которых рассматривается развитие музыкально-эстетической мысли, выполнен В. Шестаковым [13]. Попробуем, опираясь на эти данные и привлекая иные источники, вычленив положения, позволяющие судить о признании инструментальной музыки. Различные вопросы рассматриваются средневековыми мыслителями: возможность участия инструментов в жанрах церковного обихода; разграничение фигур музыканта (*musicus*), постигающего сущность музыки посредством числа, и кантора (*cantor*), второе обозначение соответствует исполнителю вокальной либо инструментальной музыки (например, «дудошнику», «пиликальцику»); символическое истолкование инструментов с позиции христианской этики.

В ряду обозначенных и многих других выделим аспект, касающийся систематики инструментария. В христианскую этику, не свободную от обратного воздействия городской культуры, постепенно проникают эстетические элементы. Стремление чувство подчинить вере, а наслаждение соотносить с христианской моралью пронизывает церковную практику и заставляет принимать во внимание искусственность музыкантов, поющих либо играющих. Высказывание Василия Селивкийского служит своего рода панегириком мастерству исполнителя вообще: «Хотя богу приятнее тот, кто сердцем, а не голосом поет, но и то и другое от бога, и двойная польза, если совершается и то, и другое, то есть если для бога приятно душой поется, а люди сладкогласным пением к благочестию возвышаются» [13, 79]. В русле подобных воззрений делается еще один шаг на пути примирения с музыкой светской и инструментальным исполнительством, в своем трактате Гуквальд отмечает: «Светские певцы и певицы своими песнями и игрой доставляют удовольствие» [13, 80].

Разнообразие инструментов побуждает мыслителей внести какой-то порядок в эту многокрасочную пестроту. основополагающее значение для всего периода Средневековья имеет известное учение Боэция о трех видах музыки: *mundana* – миро-

вая; *humana* – человеческая, естественная; *instrumentalis* – инструментальная, искусственная. В приведенной триаде только инструменты имеют отношение к реально звучащей и слышимой музыке. Далее Боэций, как и его последователи, разделяет инструменты на три группы: музыка, производимая ударными, щипковыми и духовыми. В этой систематике учитывается способ звукоизвлечения и в какой-то мере – тембр.

В последующих классификациях авторы трактатов обращают внимание на закреплённость инструментов за определенными видами музицирования. Исидор Севильский соответственно этому отличает музыку гармоническую (звучание голоса) от органической (духовые инструменты) и ритмической (струнные щипковые и ударные). С этого времени укореняется понятие «органум» как общее для всех музыкальных инструментов. Позднее, в силу культивирования в церкви и в городской среде вокально-хорового и вокально-инструментального музицирования, акцент переносится на два вида музыки. Например, Регино из Прюма отмечает сочетание музыки естественной (*naturalis*), охватывающей движение неба и звуки человеческого голоса, и музыки искусственной (*artificialis*), к которой принадлежит игра на инструментах. Тем самым преемственность христианской традиции по отношению к античной не нарушается, но реально функционирующие жанры все больше притягивают к себе интересы мыслителей.

В трактатах находят отражение вопросы, имеющие практическое значение, например, зависимость тона инструмента, высотного и тембрового, от его конструкции. Это совпадает с осознанием необходимости со стороны городского магистрата обеспечивать гильдии музыкантов инструментами и с процессами налаживания работы мастерских по их изготовлению. Фома Аквинский пишет о конструкции инструментов, отвечающей трем признакам красоты. Им присущи: *цельность*; определенные *пропорции*, образующие созвучие и создающие резонанс; *ясность* (скорее всего, тона в его высотно-ладовом и тембровом воплощении. – *И. Ш.*). В создании эмоционально-чувственной насыщенности музыки находят оправдание музыкальные инструменты, существующие во множестве разновидностей. Так, Гвидо Аретинский утверждает: «Разнообразие ладов – прилаживание к требованиям слуха... Слух находит удовлетворение в раз-

нообразных звуках, как зрение в разнообразных красках» [13, 113]. В этой попытке дифференцировать слуховые ощущения по ладовому признаку косвенно обнаруживает себя и опыт различения тембровых качеств, которыми обладает большое число используемых инструментов.

К XIII веку взгляды на музыку и трактовка инструментов существенно изменяются, изучение этих вопросов все больше ограничивается музыкальной практикой. Роджер Бэкон рассматривает музыку как науку, но науку о чувственно воспринимаемых звуках. Он отталкивается от синкретизма танца (искусство хореи в античном представлении) и настаивает на равноправии в музыке нескольких ее видов, образующих единство, – пения, игры на музыкальных инструментах и танца с его движениями, жестами, мимикой. Потребность охватить в классификациях разнородные музыкальные явления – виды музицирования, жанры, средства их внутренней организации – приводит к более дробным классификациям. Так, Вальтер Одингтон пытается соотнести существующие жанры с присущими им специфическими признаками: *musica organica* – охватывает все инструменты, *ритмика и метрика* – связаны с танцем, *гармоника* – с пением и театром.

Особое место в обширном теоретическом наследии занимает трактат XIII века Иоанна де Грокейю «О музыке», где выдающийся французский теоретик описывает реально существовавшую практику [10, 230]. Принадлежащая ему классификация жанров включает три группы: жанры *cantus publicus* – популярной музыки, опирающейся на местные традиции; жанры церковные; жанры «ученой» музыки (зарождающейся письменной традицией). Рассматривая инструментальное творчество, автор трактата отказывается, по свидетельству М. Сапонова, от критериев органологии – например, способа звукоизвлечения, и вместо этого оценивает имеющиеся в наличии инструменты по их тоново-мелодическому богатству. Поэтому в его иерархии на первое место попадают струнные – псалтерий, гитара, лира, сарацинская гитара и виела. Последняя оценивается как инструмент, способный воспроизвести любую музыкальную форму. В размышлениях Грокейю проницательны суждения по поводу инструментальной формы, вытекающие из его представлений о роли мелодического начала. Ее он называет «sonus illiterates» («бестекстовый наигрыш» – напев, мелодия, музыка). Поскольку

воспринимаемые им непосредственно вокально-инструментальные и танцевальные жанры опирались на песенность, то это качество он считает общим и главным, определяющим строение инструментальной формы. В итоге в его рассуждениях оказываются согласованными ведущий инструмент – виела (в силу ее кантиленной природы), доминирующая жанровая основа – песенность (с присущей ей мелодичностью), инструментальная форма – бестекстовый наигрыш (производный от напевов). Как видим, Грокейю пытается осмыслить отдельные стороны музыкального языка в рамках существующих жанров и создает концепцию, отмеченную поразительным предвидением пути эволюции музыки.

Общая картина использования и трактовки музыкальных инструментов останется неполной, если не учесть куртуазную лирику и литературу. Жонглеры и шпильманы, странствующие ваганты, трубадуры и менестрели, миннезингеры и труверы – создатели средневековой песенной поэзии и носители музыкально-поэтической культуры. Трубадуры и миннезингеры принадлежат к отдельной ветви, связанной преимущественно с лирической поэзией. В светских по происхождению и содержанию стихах они воспевают рыцарскую куртуазную любовь, земные радости, но и героико-крестовые походы. Миннезингеры прибегают в строфических песнях к сопровождению струнных инструментов. Трубадуры, авторы музыки и текста, иногда для этого привлекают менестрелей или жонглеров. Менестрели отдают предпочтение виеле, не отказываясь и от других инструментов. Культивирование струнных обусловлено не только практической целесообразностью (удобно петь и одновременно играть, переносить во время странствий), от античности восприняты символы поэзии – арфа и лира.

Куртуазная поэзия, исполняемая непременно с музыкальным сопровождением, воплощает образцы достойного поведения влюбленных и проявления ими любовного чувства, поэтому одновременно она является своеобразным учением или «наукой любви» [5, 26]. Средневековый поэт выступает в двух лицах: ритор, познавшего тайны стихотворства, и музыканта, владеющего игрой на струнных инструментах. Лирика (от лиры – названия античного инструмента), как и прежде, сохраняет словесно-музыкальный характер. В этой сфере начинается формирование одного из родовых вокально-инструментальных жанров – *canto*

accompagnato или canto sulla lira (пение под лиру или лютню), впоследствии (в XV–XVI веках) ставшего ведущим жанром устного творчества, который отличает «культивирование исполнителя и господство вокально-виртуозного начала» [1, 86]. Музыка сопровождения наделялась особыми свойствами: вызывать радость (это чувство возводилось в ранг куртуазной добродетели влюбленного) и утешать в грусти. Чувство радости давало влюбленному надежду. Чтобы обрести их, необходимо в стихах соблюдать поэтические правила и не пренебрегать музыкальным аккомпанементом.

Подобным музыкально-поэтическим единством отличались и эпические повествования. Примечательно название исследования англосаксонского эпоса VII–XI веков Е. Мельниковой, в котором рассматривается героический мир эпоса во взаимодействии с бытовыми и историческими реалиями, – «Меч и лира» [7]. Имя вынесенного в заголовки музыкального инструмента в данном случае имеет отношение не к событиям исторической действительности, тем более что в книге музыкальная составляющая лишь констатируется, а к преподнесению эпического повествования певцами-сказителями в особой вокально-инструментальной форме.

Многогранно описывается выступающий в роли рыцаря герой средневековых куртуазных романов: он владеет не только воинским мастерством, но и другими искусствами, в том числе игрой на музыкальном инструменте. Рыцарь обучается воинскому делу, приобретает опыт охотника и в то же время не лишен способностей музыканта либо художника. Главные коллизии романов, как и в поэзии трубадуров, разворачиваются вокруг дилеммы идеальной куртуазной любви и воинской доблести, то есть дилеммы чувства и долга. Е. Мелетинский выявляет скрытый стержень повествования: «В сюжетах романов совершается интериоризация конфликта – возникает противоречие между любовью и рыцарством, а затем восстановление эпически цельной личности героя» [6, 112]. От этого противоречия производно и противопоставление музыкальных инструментов, дополняющих повествование: рог – символ воина, арфа – символ рыцарского служения прекрасной даме. Так, Тристана в детстве обучали наукам и искусствам, игре на роге и арфе, о чем пишет в одноименном романе Кретъен де Труа. Поиск путей совместимости долга доблестного воина и чувства влюбленного

рыцаря по-разному окрашивает лирические переживания героев. Поэтому они испытывают не только радостные эмоции, но и грусть, страдание, сопутствующие любовной страсти. Подобные чувства рыцарь способен выразить лишь в лирической поэзии, сопровождая свою вокально-поэтическую речь игрой на арфе, лире и других струнных инструментах. Однако самостоятельные сюжетные линии, героическая и любовно-лирическая, переплетаются, обнаруживая взаимообусловленность, поскольку рыцарская любовь (minne) вдохновляет героя на ратные подвиги, на победы во время турниров. Без этой взаимообусловленности немислим подлинно рыцарский облик героя. Поэтому в неразрывимой связи в романах и песнях упоминаются музыкальные инструменты, духовые и струнные.

Наши представления о назначении инструментария обогащает иконография. Речь идет о включении музыкальных инструментов в изображения (фрески или иллюстрации в письменных источниках) библейского содержания. Вообще научная дисциплина под названием «музыкальная иконография» более обстоятельно разработана в трудах зарубежных исследователей, ее вопросы затрагиваются в отечественных работах М. Сапонова, Л. Гинзбурга, С. Левина и других. Прежде чем перейти к интересующей нас области, попытаемся понять, почему музыкальные инструменты, отвергаемые поначалу церковью, все же попадают в христианские сюжеты, и коснемся общих эстетических проблем искусства данной эпохи. Осмысление патристикой трансцендентного познания Бога способствовало развитию образно-символического описания церковных догматов. В силу этого искусства, включенные в богослужение, интерпретировались в символическом плане – «как сакрально-образные проводники человеческой души на высшие духовные уровни бытия» [2, 249]. В музыке, как и других искусствах, средневековые мыслители (Псевдо-Дионисий Ареопагит, Аврелий Августин) оценивали ее эмоционально-эстетическое воздействие и в то же время способность выполнять знаково-символическую роль.

Средневековые богословы начинают разрабатывать иконографию, создавая символы, связанные с текстом Священного Писания. С их помощью осуществлялось этическое и эстетическое воздействие на прихожан. Раскрывая для себя смысл религиозных сюжетов, они постигали символическое зна-

чение художественных образов и включенных в изображение предметов, отличающихся многогранностью истолкования. При известной обобщенности сюжета символы позволяли расписать во всех необходимых деталях сакральный подтекст изображения. Этому и посвящена одна из интереснейших научных областей – музыкальная иконография [15].

Отношение к музыкальным инструментам в этот период просматривается, на наш взгляд, в решении трех ключевых тем: первая – воздействие музыки на христианина, вторая – иерархия инструментов с позиции воплощения религиозного содержания, третья – участие инструментов в сценах прославления Величия Господа. Обратимся к отдельным изображениям, показательным для ведущих тенденций в символической трактовке музыкальных инструментов. В демонстрации исцеляющей роли музыки доминирует ее способность облегчать душевные страдания христианина. Иногда персонифицированная душа, как на иллюстрации в Псалтыри IX века предположительно северо-французского мастера «Юный Давид музицирует перед страдающей душой», находится в состоянии смятения (меланхолии) и взывает к Всевышнему (илл. № 1)<sup>1</sup>. Причем меланхолическое состояние считается особым, при котором возможно общение с Богом. В подобной ситуации только музицирование – в данном случае игра на инструменте – приносит облегчение и восстанавливает душевное равновесие христианина. В упомянутой иллюстрации в роли инструмента выступает одна из ранних разновидностей фиделя. Хотя в сопровождающем изображении тексте обозначение иное – «кифара», что скорее всего служит общим наименованием для раннесредневековых струнных инструментов и указывает на их близость благородному античному предшественнику.

Еще более очевидно благотворное воздействие музыки при воплощении библейской легенды о Сауле и Давиде: играющий на арфе Давид возносит молитвы Господу и тем самым изгоняет злого духа из царя Саула (иллюстрация французского мастера конца XIII века «Царь Давид играет на арфе» из Библии, илл. № 2). Здесь изображен только музицирующий Давид, и трактовка легенды обретает новый нюанс: интимное по природе молит-

вословие допускает звучание струнного инструмента, прежде всего арфы.

Иконография отражает состояние реальной практики и соответственно разделение вокально-хоровых жанров, узаконенных в церкви, и жанров вокально-инструментальных, распространенных в быту. Однако в силу признания особого воздействия музыки, в том числе инструментальной, выстраивается иерархия музыкальных инструментов: одни могут служить церкви, другие, с точки зрения христианства, являются средством праздного развлечения, искушения христианина и пробуждают в нем греховные влечения. Именно в таком ключе, с подчеркиванием сугубо развлекательного назначения инструментов, запечатлены двойная флейта (символ вождения в античности, христианстве) и лютня на фреске Симоне Мартини «Посвящение в рыцари Святого Мартина» (1312–1317). Певцы и инструменталисты участвуют в праздничной церемонии, это событие дней молодости римского рыцаря, впоследствии избравшего путь веры и причисленного к лику святых, заставляет художника выбрать инструменты, типичные для подобных ритуалов (илл. № 4). Не только достоверность бытовой практики волнует автора картины, под внешней оболочкой торжественного ритуала скрыт его подлинный смысл: тщеславие и почести, земные радости и наслаждения влекут героя. На это указывают лютня и двойная флейта – инструменты песенно-танцевальных жанров.

В картинах, отображающих антиномию жизни и смерти, тоже нередко встречаются музыкальные инструменты. Чаще всего они сопутствуют сценам беззаботной земной жизни, которым противопостоят сцены смерти. На фреске Франческо Траини «Триумф смерти» (середина XIV века) персонифицированная в образе старой женщины с крыльями летучей мыши смерть своей косою настигает молодых, богатых и счастливых людей (илл. № 5). На этом фоне выделенное в самостоятельную сцену светское общество предается удовольствиям в преддверии охоты: все слушают исполнение молодой пары, играющей на струнных инструментах (щипковом и смычковом). В построении сюжета струнные участвуют в сугубо светском развлечении, создают беспечное настроение и в то же время усиливают контраст с общей композицией: глубинный ее смысл сводится к постижению изречения «memento mori» (помни о смерти), к осознанию быстротечности земной жизни, которая долж-

<sup>1</sup> Отсылки указываются по изданию: Ember I. Musik in der Malerei [14].

на быть прожита с мыслью о Боге. Как видим, не прямо, но косвенно струнные инструменты в их символической расшифровке помогают раскрыть положения христианской этики. Особое место в ряду струнных занимает псалтерий, его нередко привлекают художники для усиления мотива присутствия божественного начала в сюжетах с Марией и Иисусом-младенцем.

При всем разнообразии сюжетов центральное положение занимает тема прославления Всевышнего. К наиболее типичным средствам ее воплощения относится изображение хора ангелов с его сладкозвучным пением. Постепенно к поющим ангелам присоединяются ангелы, играющие на инструментах или сопровождающие пение инструментальной игрой. В период Средневековья отбор инструментов был строго ограничен органом и струнными. Например, в изображении «Музицирующие и поющие ангелы» Яна ван Эйка на створках Женевского алтаря (илл. № 7–8) мы видим орган-портатив и виола. Назначение инструментов – передать торжественное настроение в момент прославления Господа и усилить воздействие сладкозвучного ангельского пения. Орган, находящийся в центре изображения, вносит дополнительный мотив как символ молитв, непрерывно возносимых Богу.

Звучанием небесной музыки в исполнении хора ангелов с участием инструментов наполнены фрески под одним названием «Коронация Марии» Якобелло дель Фьоре (1438) и Фра Анжелико (1434/35). В торжественном церемониале первой фрески, где множество фигур – ряды патриархов и апостолов, пророков и мучеников, святых и святых дев, евангелистов – размещены в соответствии со строгими линиями рамочной архитектоники, тщательно выписаны семь ангелов с музыкальными инструментами, персонифицирующих хвалебный гимн (илл. № 9). Псалтерий, виола, переносной орган, арфа, бубен и лютня составляют своеобразный ансамбль не только в плане их совместного музицирования и отображения реальной практики, но прежде всего в плане созвучности возвышенному ангельскому пению. Хотя общий хор ангелов, создающий праздничное настроение, не выдержан в строгом девятиярусном порядке, соответствующем ангельским чинам, очевидно, что инструменты держат в руках ангелы последнего чина – наиболее

близкие миру и человеку бесплотные спутники и посланники Бога. На второй фреске хор ангелов пением, игрой на инструментах и танцами приветствует Небесную Царицу (илл. № 10). Отличие в составе инструментов заключено в использовании средневековых труб (длинные прямые), их сигналы, громогласно возвещая о знаменательном событии, призваны придать блеск торжественности событию.

В ином значении привлекаются трубы в изображении сцен «Страшного суда», как на фреске Джотто (1305/07). Здесь четыре ангела, образующие ангельский венец вокруг трона Всевышнего, обращены лицами к четырем сторонам света и трубят на трубах, возвещая небесам и земле о наступлении Страшного суда и сотрясая их злоеющей фанфарой (илл. № 3). Вместе с ангельским хором, превращающимся в небесное войско Христово, она становится характеристикой грозной силы Господа. Таким образом, трубные сигналы составляют семантическую оппозицию: празднично-торжественные фанфары в сценах прославления Бога или коронации Марии – грозно-злоеющей фанфары в сценах Страшного суда. Заместованные из реальных сигналов средневекового города трубные кличи и сами инструменты преобразуются в иконографии в важнейшие символы Христианской Церкви – торжествующей и воинствующей.

Итак, в единстве чувственного и разумного постижения звучания музыкальных инструментов раскрывается во всей полноте их сущность, доступная истолкованию в культурно-историческом контексте Средневековья. В эту эпоху они используются в повседневной практике, выполняя жанрово-ситуативные функции; служат для эстетического наслаждения и воспитания (их эстетические и этические функции); оцениваются как инструменты, обладающие многогранным эмоциональным воздействием, что воссоздано в куртуазной лирике и романах. О выразительности менестрельного мастерства мы можем судить и по косвенным источникам. Эту сторону дополняют иконографические материалы, в которых инструменты наделяются символической нагрузкой, что свидетельствует о повышенном внимании к воздействию их звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамова Е.* О роли устной традиции в музыкальном искусстве Италии (XIV–XV вв.) // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиции: Сб. научных трудов. Л., 1988. – Вып. 1.
2. *Бычков В.* Эстетика. М., 2004.
3. *Глебов И.* О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г. И. Музыка Средневекового города / Пер. с нем., под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. Л., 1927.
4. *Гуревич А.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990.
5. *Евдокимова Л.* Французская поэзия позднего Средневековья. М., 1990.
6. *Мелетинский Е.* Средневековый роман. М., 1983.
7. *Мельникова Е.* Меч и лира: Англосаксонское общество в истории и эпосе. М., 1987.
8. *Мозер Г.* Музыка Средневекового города / Пер. с нем., под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. Л., 1927.
9. *Сапонов М.* Менестрели: Очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М., 1996.
10. *Сапонов М.* Неологизмы Иоанна де Грокейо // *Laudamus.* К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М., 1992.
11. *Сапонов М.* Устная культура как материал медиевистики // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время). Л., 1989.
12. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
13. *Шестаков В.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
14. *Buchner A.* Bunte Welt der Musikinstrumente. Praha, 1981.
15. *Ember I.* Musik in der Malerei. Musik als Symbol in der europäischen Renaissance und dem Barock. Budapest, 1989.

## ЕЩЕ О ЗАГАДОЧНОМ ШЕДЕВРЕ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ: КОНЦЕРТ «DUO SERAPHIM» И КУЛЬТОВЫЕ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В предлагаемой статье речь пойдет об одном из духовных концертов, входящих в состав «Вечерни Девы Марии» Клаудио Монтеверди, – «Duo Seraphim clamabant» («Два серафима перекликались»). Эстетическая завершенность, смысловая и композиционная законченность этого сочинения, равно как и отсутствие в нем интонационно-тематических или иных связей с другими разделами «Вечерни»<sup>1</sup>, дают возможность его изолированного рассмотрения.

При очевидной ясности своего строения и простоте используемых средств выразительности, концерт кажется весьма необычным и вызывает множество не самых простых вопросов.

Прежде всего, он оставляет, мягко говоря, странное слуховое впечатление. Настолько странное, что возникает мысль о каком-то неизвестном, незнакомом, «не похожем на самого себя» Монтеверди. В звучании этой музыки нет практически ничего, что связывается в наших представлениях с его стилем.

Но с каким его стилем? Если мадригальным или оперным (а между ними, несмотря на всю глубину жанровых различий, немало и общего), то какого периода?

В целом оперно-матригальное письмо Монтеверди условно можно отнести к обобщенному стилю эпохи. В нем моменты (или «вкрапления») обрванной индивидуализации, порой даже характеристичности сочетаются с набором общеупотребительных аффектно-риторических формул; эмоциональная точность, безошибочность музыкального интонирования «ключевых» слов или выражений, живое дыхание «*stile concitato*» – с безличностью общих форм движения. Такие качественные особенности показательны вообще-то для всего его зрелого творчества, хотя в произведениях относи-

тельно поздних (матригалы, начиная с VI сборника, и особенно «Коронация Поппеи») мера индивидуально-неповторимого слуху представляется все же более высокой (разумеется, точно просчитать этот «баланс» невозможно).

Для такого стиля концерт «Duo Seraphim» совершенно не типичен – но мы, по сути, иного его стиля и не знаем. Лишний раз приходится сетовать, что погибло так много музыки Монтеверди: концерт не с чем сопоставить. Можно лишь предполагать, что этот стиль был как раз типичен – но в своем роде, для каких-то подобных жанров.

Но почему, собственно, концерт кажется таким «немонтевердиевским»?

Его, как ни странно, довольно скучно слушать. И в сравнении с другими концертами «Вечерни» (например, «*Nigra sum*» или «*Pulchra es*»), и в сравнении с грандиозными многокрасочными хоровыми псалмами музыка «Duo» утомительно однотонна, однообразна, даже некрасива. Отсутствуют столь впечатляющие обычно у Монтеверди контрасты, нет какой-либо определенной эмоциональной окраски, точнее говоря – эмоции вообще нет, музыка подчеркнута бесстрастна. В тематизме нет и намека на выразительную интонацию – за исключением первой, пояснительной фразы, «Два серафима зывали друг к другу», где на слове *clamabant* появляется квартетный зов-клик (слово *clamabant*, то есть «зывали», можно читать как «перекликались», «кликнули друг друга»; см. пример 1). Мелодические линии движутся повсюду плавно – поступенно, гаммо- или волнообразно, порой «описывая круги» или застывая на протянутых звуках (см. примеры 2а, 2в, 2с).

Множество однородных малообъемных (в пределах терции) мотивов перемещаются вверх-вниз, то замедляя, то слегка ускоряя в целом медленный темп. Они то повторяются, то секвенцируются

<sup>1</sup> О строении «Вечерни Девы Марии» см. подробнее [17].

(главным образом канонически), без конца имитируют друг друга – либо точно, либо в вариантах почти неотличимых. На самом деле в этой филигранной мелкой технике постоянно происходит обновление материала, происходит движение, но не целенаправленное, а словно бы сосредоточенное в себе самом. Ощущения развития, к чему-то ведущего, здесь нет. Изменения, вносимые столь минимальными порциями в тематизм, изначально столь обезличенный, не осознаются как нечто новое. Меняясь незаметно в ритмических или интервальных деталях, сочетая повторность и микровариантность, звучание в принципе остается тем же самым, практически неизменным, создавая впечатление своего рода «мерцания».

Еще одна странность: «Duo Seraphim» трудно назвать музыкой возвышенной или одухотворенной в том привычном смысле, в каком подобные эпитеты применяются к культово-религиозному творчеству эпохи Монтеверди. Например, церковная музыка Палестрины сама по себе, «вне текста», способна воздействовать на слушателя (подчеркнем: на слушателя, а не только на молящегося) самым определенным образом. Уже только своим кристально чистым строем, идеальной благозвучностью, прозрачной ясностью и гармоничностью она даже неверующему способна внушить чувства, близкие к религиозным: создать благоговейную молитвенную настроенность, «окрылить» душу, вознести ее к заоблачным высям, вызвать ощущение «лицезрения» неземной красоты, заставить сосредоточиться на чем-то сокровенном или пролить слезы раскаяния – не перечесть всех возможных эмоционально-психологических реакций.

Такой именно «духовности» в серафимской песне Монтеверди нет. Концерт поражает как раз противоположным – каким-то холодным механистическим бездушием музыки.

А между тем «небоустремленная», религиозно-духовная природа его замысла не вызывает никаких сомнений. Можно даже утверждать, что из всех концертов «Вечерни» (названных духовными, кстати, самим Монтеверди), «Duo Seraphim» заслуживает такого определения в наибольшей степени.

За его более чем лаконичным текстом встает «нематериальное» содержание – образ того мира, о котором вдохновенно писал средневековый поэт:

В беге времени предвечен,  
И в конечном бесконечен,  
И пространством не уловлен,

И ничем не обусловлен,  
И ничем не ограничен,  
И от всех вещей отличен,  
Не подвластен дольней мере  
И открыт единой вере;  
Хильдеберт Лаварденский.  
Славословие Троице<sup>2</sup>.

Концерт написан на текст, «духовнее» или «священнее» которого, наверное, трудно что-либо вообразить. Это не любовная поэзия, каковой изначально является, например, «Песнь песней» Соломона – ее фрагменты или мотивы использованы композитором в других разделах «Вечерни». В религиозном значении лирика «Песни», полная обольстительной прелести, живой страсти, чувственности, могла пониматься – и традиционно понималась – все же только аллегорически. В концерте же «Duo Seraphim» текст совсем иного рода. О святом, о священном в нем говорится прямо и недвусмысленно, без какой-либо символической иносказательности.

Приводим его подстрочный перевод.

Два серафима взывали друг к другу:  
Свят Господь Бог Саваоф.  
Полна вся земля славы Его.

Трое суть [тех], кто [этому] свидетель в небе:  
Отец, Слово и Дух святой.  
И эти трое едины суть.

Свят Господь Бог Саваоф.  
Полна вся земля славы его.

В высшей степени духовны концертирующие «персонажи» этого сочинения – серафимы, прославляющие Божество в вечном, нескончаемом благодарственном гимне. Особая духовность «пламенных», «огневидных» серафимов со времен появления сочинений Дионисия Ареопагита в VI веке<sup>3</sup> свя-

<sup>2</sup> Перевод С. Аверинцева. Цит. по [14, 214].

<sup>3</sup> Именем Псевдо-Дионисия Ареопагита принято называть неустановленного и по сей день автора чрезвычайно популярных в Средние века религиозно-философских сочинений: «Об именах Божиих», «О небесной иерархии», «О церковной иерархии», «О таинственном богословии». Впервые эти трактаты были представлены в 532 г. на Константинопольском церковном соборе. Их автором тогда был признан тот Дионисий, о котором рассказано в «Деяниях Апостолов» [17, 34]. Он жил в I веке в Афинах, под воздействием речей Апостола Павла в Ареопаге (отсюда прозвание Ареопагит и общее название всего свода его сочинений – «Ареопагитики») принял христианство, затем стал первым Афинским епископом. Позднее было установлено, что приписывавшиеся Дионисию трактаты могли быть написаны не ранее второй половины V века, скорее всего – в Сирии, входившей в то время в Византийскую империю. Согласно одной из гипотез, автором псевдодионисиевых сочинений мог быть живший на Востоке грузинский епископ и писатель Петр Ивер.

зывается с их теснейшей приближенностью к Богу. Согласно христианской ангелологии, они, например, в «Божественной комедии» Данте, помещены в первый – огненный – круг, обнявший Точку<sup>4</sup>:

Всмотрись в тот круг, всех ближе к ней прижатый:  
Он потому так быстро устремлен,  
Что кружит, страстью пламенной объятый<sup>5</sup>.

У Данте же есть необыкновенной красоты поэтическое описание внешнего вида серафимов (в Песни тридцать первой «Рая»):

Их лица были из огня живого,  
Их крылья – золотые, а наряд  
Так бел, что снега не найти такого.

О серафимах нередко говорится: «пламенеющие любовью», «пламенные духи любви» – имеется в виду их единственная и неизменная «функция»: обожать и прославлять Божество, «от созерцания которого они блаженны», по выражению Августина. Без усталости, без конца – вечно возглашать: «Свят, свят, свят Господь Бог Саваоф! Полна вся земля славы Его!»

Еще более возвышенный смысл имеет второй, «невообразимый образ» концерта – те трое, которые суть одно: Отец, Слово и Святой Дух, таинственная и непостижимая в триединстве своих ипостасей Троица. Та (или те), кто «слышит» торжественное ангельское славословие – высочайшая в своей отвлеченности духовно-религиозная абстракция, «святая святых» веры.

Нетрудно заметить, что воспроизведенный в концерте Монтеверди благодарственный гимн серафимов имеет очевидную литургическую параллель: начальный раздел части Sanctus в мессе. Однако между ними есть различия, обусловленные, помимо разного контекста богослужений, функциональным назначением соответствующих частей и разными версиями цитирования и осмысления общего библейского первоисточника – книги ветхозаветного пророка Исайи, где серафимское славословие было приведено впервые.

Sanctus начинается непосредственно с «трисвятого» возглашения серафимов. У Исайи они, впрочем, еще не пели, а «взывали друг к другу, и говорили: свят...» – в христианской же литургии их

<sup>4</sup> Точка у Данте – символ первоначала и божественного триединства: она невещественна, неизмерима и неделима. «Круг огня» и восемь остальных концентрических кругов вместе образуют девять чинов (иерархий) ангельских – это три «трехчастных сонма», «святая рать высот».

<sup>5</sup> «Рай». Песнь двадцать восьмая. Перевод М. Лозинского [5, 498].

слова мыслятся уже как ликующая, торжествующая песнь. «Верующие знают, каков гимн горних сил», – утверждал еще Иоанн Златоуст.

В средние века Sanctus «предназначался, главным образом, для праздничных служб» [6, 173] и исполнялся либо общиной, либо священниками и паствой совместно. Традиция коллективного пения этого гимна, как принято считать, предуказана в Библии [6, 173; 16, 63]. Но кроме того, обоснование коллективного хорового (в некоторых случаях подчеркнуто мощного, «громогласного») исполнения имеется в самой службе. Стоит пояснить, что в мессе пение Sanctus готовится так называемой префацией – пригласительной молитвой (молитвой предначинания), в ходе которой начинается воспроизведение Великой Жертвы. Приступая к нему, священник обращается к пастве: *Surdum corda!* (Возвысим сердца!). Отвлекаясь от «дольнего» и устремляясь мысленно к «горнему», верующие в благодарственной молитве Богу-отцу перечисляют (призывают) все воинство небесное, все чины ангельские, поющие свою вечную песнь во славу Господа – вслед за чем и звучит их гимн<sup>6</sup>.

В концерте Монтеверди анонимный автор текста цитирует Библию иначе – так сказать, «с комментариями и дополнениями».

Сама серафимская песнь здесь соответствует «оригиналу», то есть дословному чтению по Исайе. Но непосредственно гимну предшествует вступительная фраза «рассказчика», представляющая персонажей и одновременно «предоставляющая» им слово – фраза Исайи, в которую, однако, внесено уточнение: два серафима (в первоисточнике их число не указано).

Эти, казалось бы, незначительные детали оказываются достаточно существенными, объясняя, во-первых, выбор камерного музыкального решения концерта (дуэт, переходящий в терцет), а во-вторых – его потенциальное жанровое тяготение к не родившейся еще оратории. В рамках типичес-

<sup>6</sup> Замечательный образец текста такого рода (то есть текста, соответствующего завершению префации) содержится уже в Литургии Иоанна Златоуста, которая по времени создания (вторая половина IV века) совпадает с периодом формирования канонического текста этой части мессы и ее обрядовой формы – II–V вв. «Аще и предстоит Тебе тысячи ангелов и тмы архангелов, херувими и серафими, шестокрилатии, многоочитии, возвышающияся пернатии, победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще:

Agios! Agios! Agios! Kyrie Sabaoth!  
Свят! Свят! Свят! Господь Саваоф!  
Исполнь небо и земля славы Твоея!  
Осанна в вышних!»

кой формы мотета предвосхищается «идея» партии *testo* – повествователя, комментатора. Хотя она изложена не соло, а двух- и затем трехголосно (в момент «представления» Троицы), в ней нельзя не услышать явно речевых оборотов (см. примеры 1, 3), интонационно контрастирующих остальному материалу.

И в *Sanctus'e* мессы, и в концерте «*Duo Seraphim*» тексты имеют составное (двухчастное) строение. Если первые их разделы «почти» одинаковы, то вторые принципиально различны. В мессе во втором разделе песнопения звучит еще один гимн – уже ветхозаветный, христологический *Benedictus* («Благословен грядущий во имя Господа!») с «осанной». По преданию, этот гимн пел народ, восторженно встречая Иисуса при входе в Иерусалим [Мф 21: 9; Пс 117: 26]. В раннехристианской церкви *Benedictus* звучал во время причастия, условно обозначая также встречу Бога «во плоти» – но в особой, только для Бога возможной форме «материализации» в виде хлеба и вина.

В позднейшие времена (примерно с X века), когда символическая фабула мессы уже устоялась, несколько изменилась и функция части *Sanctus*. Она приобрела значение драматургического центра литургии, стала началом Канона, важнейшим шагом на пути к сокровенной кульминации службы – таинству евхаристии. Поэтому объединение в одной части двух разных гимнов, двух самостоятельных «номеров» имеет особый смысл. Воспевая и прославляя Христа («образ ипостаси» Господа, по выражению апостола Павла [Евр 1: 3]), верующие тем самым духовно присоединяются к пению славящих Бога серафимов. Небесная ангельская песнь сливается с земная, преодолевая «преграду» между Богом и людьми.

В концерте же во втором разделе – совершенно иной смысловой поворот. Неизвестный автор текста, по своему продолжая Исаяю, «показывает» Святую Троицу, внимающую (внимающих?) небесному пению. Возникает нечто вроде «мизансцены», в которой поэтически-причудливым, фантастическим персонажам-исполнителям противопоставляется еще более фантастический образ сверхмыслимой «реальности», религиозно-мифологическая абстракция, непознаваемая и «безвидная» Троица – свидетель и слушатель.

Такое содержание ставило перед Монтеверди весьма специфическую и, как представляется, именно для него особенно трудную проблему.

Широко известно, например, одно из писем композитора периода работы над либретто «Свадьбы Фелиды и Пелея» – не дошедшей до нас интермедии. Вначале предполагалось, что это будет музыкальная драма, но Монтеверди был решительно не согласен писать оперу, действующими лицами которой являются зефиры, бореи, сирены... В письме к поэту и драматургу А. Стриджио композитор недоумевает: «...как же я могу, дорогой Синьор, подражать говору ветров, когда они не говорят!» [10, 90]. С тем же основанием вместо «ветров» Монтеверди мог бы написать «серафимов». Как подражать их «говору», как, в самом деле, могли бы они петь, какую музыку? Ведь, как сказано в Писании, «Господь сотворил ангелами своих духов, служителями своими – огонь пылающий» [Пс 103: 3]. В качестве персонажей концерта эти чисто духовные «сущности» ничуть не менее причудливы, чем зефиры или сирены.

Но стихия Монтеверди – не фантастические неведомые существа, не «олицетворенные» или условно одушевленные явления природы. Его стихия – «говорящий пением» (выражение Монтеверди) человек, переживающий самые разные – простые и сколь угодно сложные, но человеческие состояния и настроения. Именно в умении находить точнейшие звукоинтонационные эквиваленты страстей, эмоций, их оттенков заключается совершенно особый, редкостный музыкантский дар Монтеверди.

В создании религиозно-фантастической картины концерта «*Duo Seraphim*» реализовались совсем другие способности и возможности великого мастера. Здесь витает дух учености, утонченного интеллектуализма – доренессансного, средневекового еще происхождения. Не стилистически, а, так сказать, методологически этот концерт – не что иное, как образец «умозрительной» музыки. То, что заложено в ее звучании, ориентирует не на чувственное, а на интеллектуально-духовное восприятие, на мысленное слышание иной – «неслышимой» музыки, на сосредоточенное умопостижение непостижимого. Умозрительная музыка, как писал один из ученых XIV века, «ничего не говорит о действительном и преходящем» [12, 226].

Возвышенные – и возвышающие человека – цели подобных умозрений, всегда влекущие сознание к неким первоначалам бытия, направлялись глубокой и безусловной верой. А вера «раскрывается разумом... включает в себя все, что умопости-

жимо», – объяснял философ, теолог, крупнейший ученый XV века Николай Кузанский. Он писал: «...разум, с момента, когда природа его допускает переход в умозрение, постигает лишь всеобщее нетленное и непрерывное, потому что непорочная истина есть его объект, к которому разум... тяготеет, истина, постигаемая им в вечности» [7, 73].

В стремлении постичь «нетленное и непрерывное», уразуметь бесконечность и красоту проявлений божественного в мире средневековья создало богатейшую «культуру» умозрения. Музыка – в силу универсальных представлений о самой ее сущности – занимала в этой культуре чрезвычайно важное место. Отцы церкви писали о том, что «миропорядок в целом есть... музыкальное созвучие, творцом которого является Бог», «порядок мироздания есть некая музыкальная гармония» [13, 109, 107]. Богословы, ученые были убеждены, что при сотворении мира Бог «пользовался» музыкой (наряду с остальными науками квадривия: арифметикой, геометрией, астрономией – см. [7, 68]). Вслед за богословами (и вместе с ними) средневековая наука о музыке – как часть более широкой, синкретически единой системы знаний – учила соотносить законы музыки с общими законами мироздания, «строение» музыки со строением мира. «Музыка подобна миру, потому... в ее законах и мнениях о ней должен отражаться божественный закон», – писал, например, автор трактата «Музыка» И. де Грохео (Грокейо) около 1300 года [4, 233], ссылаясь на Платона и Аристотеля<sup>7</sup>.

В Средние века Монтеверди, каким он представит в своем концерте, вероятно, считался бы «абсолютным» музыкантом: идеал напрямую определялся «владением» умозрительной или теоретической музыкой, то есть знанием правил, законов. Известная формула Боэция: «Музыкант тот, кто приобрел познания в науке пения не рабством практического пути, а разумом с помощью умозаключений» (цит. по [11, 36]), получив канонический статус, недаром повторяется в многочисленных трактатах на протяжении веков (и чуть ли не дословно).

«Музыкант» иерархически выше певца или того, «кто музыку лишь руками производит» (то есть исполнителя на инструменте). «Теоретическая» музыка выше практической: не знающий теории не

<sup>7</sup> Понутно отметим: Грохео, впервые в истории обратившийся в своем трактате к популярной музыке, к народной культуре, по отношению к традиционным ученым концепциям музыки настроен иронически, если не критически. См. об этом подробнее: [11, 229–253; 15, 123–143].

знает музыки. А «если певец не знает музыки, то он просто жонглер» [11, 37]).

С ходом времени и особенно в эпоху Возрождения взгляды значительно изменились: музыка начинала пониматься как собственно искусство, музыкант превращался в «профессионала нового типа», складывалась новая концепция творчества, постепенно утверждалась идея авторской самостоятельности композитора и т. д. Но вековые представления, даже заметно распатанные, тем самым вовсе не перечеркивались – они составили фундамент новой целостности, которой отвечал теперь и новый идеал. В XVI веке «„совершенным музыкантом“ представлялся не музыкант-теоретик, но человек, объединявший теоретическое знание и практическое умение» [9, 129]. Сказано, опять-таки, будто специально о Монтеверди: это вдохновенный музыкант, в совершенстве владеющий всеми богатствами новой («второй») практики, но и знающий «божественный закон» ученый-теоретик – интеллектуал и эрудит. Любопытно, что в то время в Италии подобных ему было немного: из композиторов-современников исследователи отмечают в этом плане еще только Дж. Фрескобальди и А. Габриели (см. [9]). Но вообще, как философически заметил один из авторов еще в XIV веке, «среди людей много практиков, теоретики же редки» [12, 226].

Интеллектуализм Монтеверди проявляется в концерте «Duo Seraphim» с полнотой несколько даже неожиданной для такого небольшого сочинения. Он сказывается в сознательном, поразительно рациональном самоограничении, в целесообразности строго отобранных – лишь самых необходимых – средств. Но прежде всего – в отношении к словесному тексту. Оно исходит из принципа нейтрализации музыкальной выразительности. Никаких «красот» или изысков, никаких эффектных движений, никакой образной «интерпретации» слова – ничего, что могло бы отвлечь внимание «на себя», услаждая слух или «выдавая» авторскую личность. Никакой «самостоятельной» или «самодостаточной» музыки: звучит только то, что указывает на сакральный смысл, помогает погрузиться в сокровенные глубины «очищенного» слова.

Это сугубо литургический подход, при котором, как в средневековом хорале, композитор «не виден». Он до предела обезличен: все «творческое», субъективно-авторское отходит на второй план, уступая место условным семантическим знакам – звуковым символам священности.

Рассмотрение концерта с таких позиций многое в нем объясняет. «Duo Seraphim» в целом и во всех своих частных особенностях и деталях – символ, аллегория, иносказание.

Господство статики, отсутствие музыкального развития, безличная отвлеченность фигураций и общих форм движения – все это символизирует собой неизменность «пребывающих», словно бы застывших в вечности образов религиозно-фантастического видения.

Свой символический смысл имеет преобладающий в концерте способ организации материала – канон, который понимался как форма наиболее полного отражения идей божественного порядка, небесной гармонии. Стабильная перфектность интервалов канонических вступлений голосов (унисон, кварта, квинта) – уже не столько символ, сколько прямой «знак совершенства» (см., например, проведения «sanctus» в примере 2а; «plena» в примерах 2с, 4). Те же представления о «правильности», гармонической упорядоченности проявляют себя в чистоте вертикали, в ее ничем не нарушаемой консонантности (параллельные терции, сексты, трезвучия с обращениями и очень часто – как специфический признак средневековой «полифонической гармонии» – перфектные созвучия).

Семантика высоких певческих голосов, звучащих преимущественно в верхнем регистре, связана с условным уподоблением концерта «мягкому и сладостному» ангельскому пению, «надмирной» музыке. Одновременно высокое звучание голосов – тесситурный символ сакрального «верха». В основном же духовно-пространственная символика концерта («верх», «низ», «крут») находит свое выражение в изобразительно-графической направленности звуковых линий, в плавных, непрерывных рисунках постепенных подъемов и спадов, вращений в фигурациях-диминуциях, украшающих собою чуть ли не каждую ступень.

Структурная основа композиции определяется сопоставлением в тексте двух смысловых планов – близких, но и отличных друг от друга. Концерт написан в трехчастной форме, где третья часть – трехголосная реприза первой, двухголосной. Соответственно членению словесного текста, каждая часть содержит по два раздела, предваряемых вступительным построением. В репризе оно изъято, повторяется только серафимская песнь. (О функции вступлений-«комментариев», представляющих персонажей, уже говорилось). С учетом различий

образно-содержательных начал Монтеверди находит для каждой части свои способы аллегорического прочтения слова, свои звуковые символы.

Собственно концертное пение имеет место только в крайних частях. Приемы концертного пения выдержаны в типичной раннебарочной стилистике, технически сложны, рассчитаны на высокопрофессиональное исполнение. Но в условной логике иносказания пение «небесных виртуозов» – серафимов – это «нечеловеческая» музыка, то есть не столько даже «прекрасная», сколько не похожая на человеческую. Принцип концертного пения воспринимается как земное воспроизведение неземного «жанрового прообраза». Отсюда специфическая «некрасота» и «невокальность» вокальных партий, которые не только трудно, но и неудобно петь. В них нет «кантабельности», интонационной рельефности. Многие элементы (обильная мелизматика, дробные фигурации разных видов, длительные вибрирующие трелеобразные мотивы, переходящие в «трепещущие» репетиции на 16-х или 32-х в проведениях, например, Sanctus) требуют особого напряжения певческого аппарата. Растянутые на 36, 39, 43, 44 звука внутрислоговые распевы (см. «alterum» и «sanctus» в примере 2а, «gloria» в примере 2с, «Sabaoth» в примере 2в) не дают возможности вовремя взять дыхание. Перечисленные примеры – это лишь несколько звеньев в длинной цепочке «вокализов», которая, протягиваясь практически через всю первую часть и репризу, сообщает композиции необходимую целостность.

Своеобразная «невокальность» гимна, возможно, является следствием того, что первая часть, наряду с функцией аллегорического подражания серафимской песне, несет еще одну – звукоизобразительную функцию. Вокализация «партий серафимов» в летучих, легких, похожих, но изменчивых, словно бы не поддающихся окончательной высотной фиксации мотивах-фигурациях, которые то перемещаются, то невесомо замирают в ясном воздушном пространстве – трудно сказать, чего здесь на самом деле больше: то ли «трелям подражания», то ли «крыльев трепетанья»...

Два раздела первой части (соответствуют двум стихам гимна) отличаются вертикальными и горизонтальными показателями канонических построений. Интервал вступлений голосов во всех канонах первого раздела – прима, во втором он меняется на кварты и квинты. В первом разделе в канонических проведениях «Sanctus» голоса поочеред-

но солируют (два соло в первой части – пример 2а; и, соответственно, три в репризе – пример 5). Сокращение временных разрывов во вступлениях второго раздела места для соло уже не оставляет – фактура, таким образом, несколько уплотняется, движение слегка оживляется. Но отсутствие существенного тематического контраста делает переход от одного раздела к другому почти незаметным, оставляя единство впечатления. Может быть, точнее сказать – не привлекая внимания.

Сказанное можно отнести в целом ко всем средствам выразительности, ко всем приемам, используемым Монтеверди в первой части концерта. Все здесь – в покое неподвижности и неизменности. «Остинатность» самого типа канонически-имитационной фактуры, преобладающая экспозиционность, «бездейственность» изложения, незаметность переключений от одного фрагмента к другому, мелодико-ритмическое подобие («вариативное единообразие») фигураций и их постоянное наличие, бесконечные терцово-секундовые опеваания – все это, вместе с ослабленной общей динамикой, сглаженностью контрастов создает эффект длящегося созерцания. Объект его помещен в центр концерта – в среднюю часть, но уже в первой части символически обозначается точка притяжения, «фокус» созерцания. Это итоговый унисон, к которому обязательно стягиваются голоса: в заключение первого раздела формы, после длительного распевания имени Саваофа – си-бемоль; во втором разделе – после славения имени Его (то есть Бога) – на звуке соль. Кода всего сочинения завершается соль-мажорным аккордом. Трезвучие – второй важнейший звуковой символ Божества и, следовательно, средней части концерта, «являющей» Троицу.

Троица ветхозаветная, божественное триединство – образ «безвидный», чисто умственный и тем самым особенно тяготеющий к обращению в символ, в иносказание. В отличие от духовно-фантастических, пусть и лишенных материальности, телесности, но тем не менее поющих серафимов, это образ уж никак не звучащий. Как объект отвлеченного умозрения он – по определению – не может иметь никаких, хотя бы и условных, музыкальных аналогов.

Но в то же время он обладает числовыми характеристиками – и в этом смысле вполне может быть предметом «теоретической» музыки, основу которой составляет, согласно средневековым воззрени-

ям, математическое знание. Поэтому закономерным «воплощением» триединства во второй части концерта становятся единично-троичные звуковые аллегории или даже звуковые «аналоги»: трехголосие, унисон трех голосов, аккорд из трех звуков.

Вторая часть трехголосна в целом. В ее начале на соль-минорном трезвучии при словах «tres sunt» («трое суть») к двум тенорам подключается альт (пример 3) – и далее трехголосие (троичность) сохраняется до конца сочинения. Благодаря этому, реприза концерта как бы вбирает в себя семантику триединства: каноны на «Sanctus» в гимническом разделе звучат в унисон (как и в первой части), но на три голоса (см. пример 5).

Монтеверди в этом концерте вообще очень точно решает музыкально-математическую задачу. Если в начале второй части звучит трехголосный аккорд – символ Троицы, то в ее окончании прямым обозначением триединства становятся звуко-числовые соответствия. Единично-троичные соотношения здесь понимаются теологически: в традиционных христианских представлениях (как, впрочем, и в некоторых других) «на божественном уровне бытия троичность и единичность оказываются в каком-то смысле тождественными» [1, 550]). О единстве Бога в трех лицах, например, Н. Кузанский писал: «Единство есть не что иное как троичность, потому что означает неразделенность, различность и связь» [8, 63].

На словах «et hi tres unum sunt» (в дословном переводе: «и эти трое едины суть») трижды прозвучавшее в неизменной позиции трезвучие переходит в унисон трех голосов, звучащий также трижды и в том же ритме (см. двухзвенную секвенцию в примере 6).

Но, кроме буквально понимаемых математических знаков священности, во второй части концерта есть и другая символика. Она связана с центральным разделом и для своего истолкования требует некоторых специальных познаний.

Весь текст этого места в концерте составляют три божественных именованья: «Отец, Слово и Дух Святой». Понятно, что никаких звуковых подобий или аллегорий смысловой сути такого текста не существует в принципе. (Равным образом и наоборот: любое музыкальное интонирование может оказаться непонятным, не раскрывающим его скрытое значение?).

Знавший средневековые секреты теоретической музыки, музыки как науки, Монтеверди на три

имени Бога – Троицы ветхозаветной – пишет маленький канон (разумеется, трехголосный и в приму), переходящий в имитационное заключение (пример 7). В основу темы канона положена восходящая гамма d-moll с двумя версиями VI и VII ступеней. Гамма фигурирована опеваниями в мелких длительностях, которые, однако, не придают ей мелодичности, не меняют контур движения. Легко, без опор и без задержек скользит по ступеням, они лишь «изукрашивают», детализируют прямую линию, прочерченную по высотной шкале.

Для тех, кто умел «подобающе соотносить явное со скрытым» [2, 618], было понятно, что искомым образ подсказан композитору геометрией – смежной по квадривиуму наукой. Геометрия в системе теолого-символических представлений средневековья – это «иероглиф» Божества; в ее линейно-графических схемах прочитывались сакральные смыслы проявления божественной воли. В видимых рисунках движений делалось «усматриваемым» непостижимое: в них Бог являл себя людям и миру. О прямолинейности говорилось в Ареопагитиках, что она «должна пониматься как непоколебимость и неуклонность исхождения энергии» [2, 619]. «Прямолинейный» канон в концерте Монтеверди можно поэтому назвать «символом символа». Это не что иное, как звуковой аналог визуально-геометрического образа высшей духовной силы, особой энергии, вошедшей в жизнь.

Таким представляется неочевидное, умопостижаемое содержание кульминационного раздела концерта «Duo Seraphim». Отметим, что в планировке типов иносказания, в расположении аллегорических приемов наблюдается своя драматургическая логика. И, вероятно, не случайно самая сложная символика приходится на самый главный смысловой момент словесного текста.

Но более важным кажется другое. За двойственностью «музыкально-геометрического» образа имен Троицы, за «игрой ученых ассоциаций» (выражение Л. Баткина) скрывается даже не средневековая традиция умозрения. За этим – гораздо более древнее по происхождению, мифологически-религиозное отношение к высшему знанию как к тайне. Далеко не всем она может открыться, далеко не все достойны к ней приблизиться. «Мудрость труднодоступна, высокая истина – непременно потаенна. Возвышенное и таинственное – синонимы», – пишет в этой связи исследователь, характеризующая стиль мышления флорентийской гуманитар-

ной элиты XV века [3, 64]. Он приводит фрагмент из трактата гуманиста-неоплатоника Пико делла Мирандолы: «...среди древних мудрецов было распространено обыкновение или не писать открыто о божественных предметах, или писать о них обманчиво. Это называется мистерией, мистерия же бывает не иначе чем тайной». Подобным же образом поступали индусы, эфиопы, египтяне, Пифагор, Платон, который «...укрыл свое учение под покровом загадок, завесой вымыслов и за математическими фигурами» [3, 63–64].

Претворение древнейшей традиции в различных формах духовно-интеллектуальной деятельности (будь то религиозное символотворчество, или ученые толкования Священного Писания, или неоплатонический герметизм, которым так увлекались флорентийские гуманисты и который, отметим кстати, интересовал и Монтеверди наряду с алхимией и астрологией) требовало и выявления, и, одновременно, сокрытия истины от недостойных ее знать. В этом заключалось, как пишет цитированный здесь Л. Баткин, «противоречие явленной тайны», или «парадокс тайного знания, которое должно быть обнародовано и все же остаться тайным» [3, 66]. Должно быть и скрыто, и открыто.

Канон на ипостасные имена Святой Троицы в концерте Монтеверди представляет собой довольно необычную попытку осуществления таких взаимоисключающих требований в музыке. Он одновременно и прост, и замысловат. «Реально» являя, открывая божественно-значительное, он его при этом и скрывает, «шифрует». Об этом, помимо «геометрической» прямой в тематизме канона, говорит и выведение всех голосов из унисона – символа абсолютной и неделимой единичности, изначального единства. (Обратимся еще раз к Н. Кузанскому: «Единица есть начало всякого числа, так как она – минимум; она – конец всякого числа, так как она – максимум. Она, следовательно, абсолютное единство... всеблаготворительная Бог» – [7, 57]).

О том же свидетельствуют тонкости в построении канона, внешне напоминающего обычный мотет. Но важнейший для мотета принцип словесно-музыкальной идентичности голосов (когда за одной музыкальной фразой или темой всегда и в любом голосе закреплен один и тот же текст) здесь нарушен. На тот же мотив в каждом голосе приходится всякий раз новое имя Троицы (см. в примере 7: тенор I в т. 53–54, тенор II в т. 55–56 и альт в т. 57–58). Все три имени последовательно проведены

только в одном голосе, в партии первого тенора, начинающего раздел; причем второе и третье мотивные построения производны от первого. Условно-символическое значение этих приемов понятно: три в одном и наоборот; Слово и Дух Святой – от Бога-Отца. Второй тенор пропевает уже только два имени, альт – одно. В этом еще одно нарушение идеи мотета, «обманчиво» говорящего о божественном предмете. В тайнопись «скрытого» введен и один «открытый», чисто иллюстративный момент – это «вознесение» первого тенора на дециму вверх при имени Святого Духа (см. т. 57).

Словом, канон-мотет Монтеверди – явно из тех, о которых еще около 1300 года писал И. де Грохео: «Мотеты не следует давать в пищу простому народу; он не заметит их изящества и не получит от них удовольствия; может, надо исполнять (их. – Л. III.) для ученых...» [4, 245].

Во всяком случае, в нем очевидна определенная интеллектуальная установка, которой следует композитор, очевиден расчет на аналитическое восприятие и оценку избранных, способных понять сложное в его кажущейся простоте.

Завершая рассмотрение концерта в целом, вернемся к соображениям о том, что в реальном его звучании слуху и эстетическому чувству недостает яркости, разнообразия, эмоциональности, красоты.

Представляется, что воссозданная в стилистике «Duo Seraphim» старинная традиция ученой музыки в ее несомненной связи со средневековой культурой умозрения в звуках делает все это необходимым и даже излишним. Мир высшей духовности свободен от земной человеческой чувственности – равно как и образ непостижимого разумом Божества в его триединстве. Чем меньше в музыке эмоциональной теплоты, чем меньше примет определенной жанровости, интонационной узнаваемости, выразительной красочности, тем ближе она к идеалу другой музыки – к той «вселенской мелодии», которая «внятна для ума, ничем не развлекаемого, но поднявшегося над внешними ощущениями и слушающего напев небес» [13, 108]. Чувственная красота, собственно художественная самооценочность музыки в такой логике мышления несли бы «опасность удовольствия», от которой предостерегал еще Августин: она могла «заставить увлечься пением более, чем предметом песнопения».

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Троица // Мифологический словарь / Гл. ред. Е. Мелетинский. М., 1991.
2. *Ареопагитики* // Антология мировой философии. М., 1969. – Т. 1. Ч. 2.
3. *Баткин Л.* Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.
4. *Грохео (Грокейо) Иоанн де.* Музыка // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. Шестаков. М., 1966.
5. *Данте Алигьери.* Божественная комедия // Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. Библиотека всемирной литературы. Серия 1. М., 1967. – Т. 28.
6. *Ефимова Н.* Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») // Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб., 1999.
7. *Кузанский Н.* Об ученом незнании // Антология мировой философии. В 4 т. М., 1970. – Т. 2: Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения.
8. *Кузанский Николай.* Сочинения. М., 1979. – Т. 1.
9. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
10. *Монтеверди К.* Письмо к Стриджио // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. Шестаков. М., 1971.
11. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. Шестаков. М., 1966.
12. *Мурис Иоанн де.* Зеркало жизни // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. Шестаков. М., 1966.

13. Нисский Григорий. Толкование к надписаниям псалмов // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. Шестаков. М., 1966.
14. Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. М., 1972.
15. Сапонов М. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья. М., 1996.
16. Холопов Ю. Месса // Григорианский хорал: Сб. науч. трудов МГК им. П. И. Чайковского. М., 1998. – Вып. 20.
17. Шевлякова Л. Загадочный шедевр Клаудио Монтеверди: «Вечерня Девы Марии» // Старинная музыка сегодня: Материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д, 2004.

### ПРИМЕРЫ

Пример 1

T. I  
 Du- o Se- ra- phim cla- ma - -  
 T. II  
 Du- - o Se- ra- phim  
 T. I  
 - bant, cla- ma - - - bant, cla- ma-  
 T. II  
 cla- ma- - - bant, cla- ma- - bant  
 T. I  
 bant al- ter ad  
 T. II  
 - al- - ter ad

Пример 2а

The image shows a musical score for two voices, T. I and T. II, in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: al, al, te- rum: San, ctus, San, ctus, san, ctus Do- mi- nus, ctus.

System 1: T. I: al; T. II: al

System 2: T. I: te- rum: San; T. II: te- rum:

System 3: T. I: ctus,; T. II: San

System 4: T. I: san; T. II: ctus, san

System 5: T. I: ctus Do- mi- nus; T. II: ctus

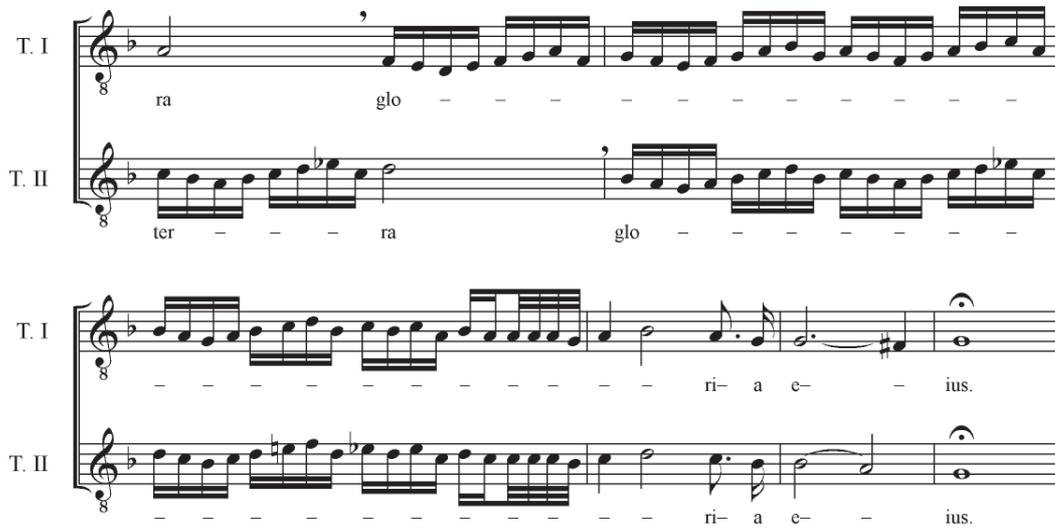
Пример 2b

Musical score for two voices (T. I and T. II) in G minor, 8/8 time. The score consists of two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics: T. I: -us Sa; T. II: -nus De-us Sa. The second system continues the vocal lines with lyrics: T. I: ba- oth.; T. II: ba- oth.

Пример 2с

Musical score for two voices (T. I and T. II) in G minor, 8/8 time. The score consists of four systems. The lyrics are: T. I: Ple na est om- nis ter; T. II: Ple na est om- nis. T. I: ra, ple na est; T. II: ter ra, ple na. T. I: om- nis ter ra, om- nis ter; T. II: est om- nis ter ra, om- nis.

Пример 2с (продолжение)



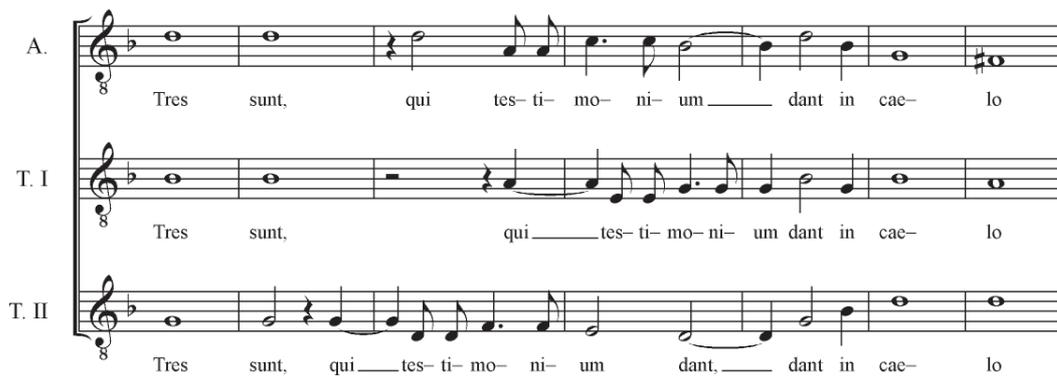
T. I  
ra glo - - - - -

T. II  
ter - - - - - ra glo - - - - -

T. I  
ri- a e- - - ius.

T. II  
ri- a e- - - ius.

Пример 3

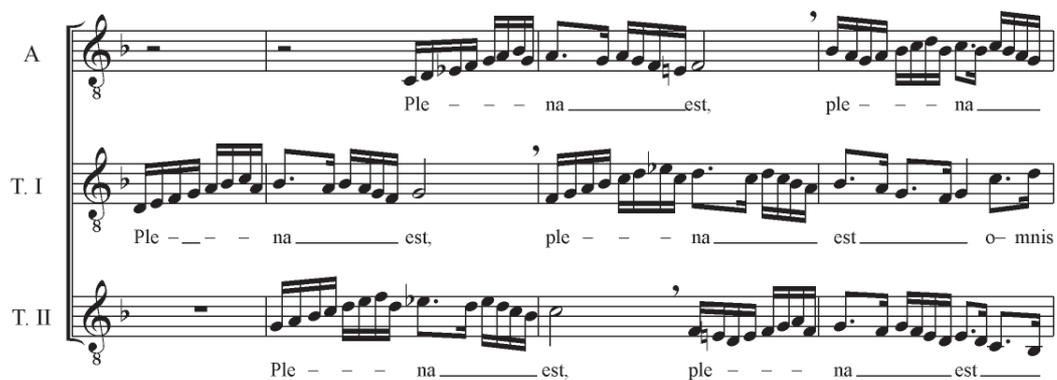


A.  
Tres sunt, qui tes- ti- mo- ni- um dant in cae- lo

T. I  
Tres sunt, qui tes- ti- mo- ni- um dant in cae- lo

T. II  
Tres sunt, qui tes- ti- mo- ni- um dant, dant in cae- lo

Пример 4



A  
Ple - - - na est, ple - - - na

T. I  
Ple - - - na est, ple - - - na est omnis

T. II  
Ple - - - na est, ple - - - na est

Пример 5

The image displays a musical score for three voices: Alto (A), Tenor I (T. I), and Tenor II (T. II). The score is organized into three systems, each with three staves. The music is written in a common time signature (C) and a key signature with one flat (B-flat). The lyrics are "San ctus," and "San ctus." with dashed lines indicating the vocal lines. The score features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The first system shows the Tenor I and Tenor II parts with active rhythmic figures, while the Alto part is mostly at rest. The second system shows the Alto part with a rhythmic figure, while Tenor I and Tenor II are at rest. The third system shows all three parts with active rhythmic figures.

A

T. I

T. II

San ctus,

San

A

T. I

T. II

San ctus.

A

T. I

T. II

San ctus, San

San

San

Пример 6

A et hi tres u- num sunt, et hi tres u- num sunt.

T. I et hi tres u- num sunt, et hi tres u- num sunt.

T. II et hi tres u- num sunt, et hi tres u- num sunt.

Пример 7

53

A

T. I Pa - - - - -

T. II

56

A

T. I ter, Ver - - - - -

T. II Ver - - - - -

59

A et - - - - - Spi- ri- tus San - - ctus

T. I bum et Spi- ri- tus San- ctus

T. II bum et - - - - - Spi- ri- tus San- - ctus

## ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА В «СТРАСТЯХ ПО МАТФЕЮ» И. С. БАХА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

Музыкальные творения И. С. Баха привлекали к себе внимание многих исследователей, начиная с XIX века – эпохи возрождения баховского творчества. Значительное место в научных трудах, посвященных этой теме, занимает изучение духовных произведений великого композитора и прежде всего – пассионов. В многочисленных исследованиях рассматриваются история жанра, его народные и духовные традиции, особенности его составляющих (речитативов, арий, хоров и хоралов) в связи с баховской трактовкой архитектоники «Страстей» и т. д. Однако существует проблема, не разработанная в известных нам трудах баховедов. Речь идет о наличии исторической темы в «Страстях по Матфею» И. С. Баха.

Исследователи истории жанра оратории относят «Страсти» к ораториям духовного типа. К. Розенов в исследовании «Очерк истории оратории» выделяет 12 типов сюжета ораторий: оратории с чисто духовным идейным содержанием, «страстные» оратории, библейские оратории, оратории на прочие евангельские сюжеты, оратории на сюжеты духовно-легендарные, на сюжеты из светской истории, на сюжеты из мифологии и народных легенд, на общемировые сюжеты (сотворение мира, конец света), на природные и жанровые картины, на общетипические характеристики, на музыкально-исторические характеристики («Палестрина» Леоне), идейно-аллегорические оратории («Душа и тело» Э. Кавальери) [9, 17–18]. Как можно заметить, границы между выделенными исследователем типами сюжетов оратории оказываются размыты: один сюжет может быть отнесен сразу к нескольким типам (так, например, сюжет сотворения мира можно отнести по этой классификации к ораториям с чисто духовным содержанием, к библейским ораториям и к общемировым сюжетам). Слово же «история» К. Розенов употребляет исключительно по отношению к светским сюжетам. По нашему мнению, духовное и историческое в данном случае

не противоположны друг другу, и исторический элемент становится одной из составляющих «Страстей» (напомним, что речь идет именно о произведениях И. С. Баха).

Советские исследователи не могли обратиться к этой проблеме по известным идеологическим причинам. Слово «история» не должно было никоим образом быть связано с евангельским сюжетом<sup>1</sup>. Однако в 1978 году к данной теме приближается Ю. Габай. В своей статье «О принципах единства в Пассионах Баха» он определяет пассионы композитора как «правдивое изложение истории страданий, человеческого непонимания, реалистический рассказ, кроме символического акта искупления первородного греха» [1, 12]. Выражение «реалистический рассказ», часто употребляемое по отношению к историческому произведению, звучит здесь в адрес евангельского сюжета «Страстей» и приближает нас к исторической тематике Евангелия и написанных на этот сюжет Пассионов Баха.

Выделяя обязательные элементы исторической темы в применении к баховским «Страстям по Матфею», акцентируем ряд позиций.

Собственно **исторический сюжет**; в данном случае назовем его **метаисторическим сюжетом**, повлиявшим на весь ход истории человечества: это предательство Иуды, распятие и смерть Иисуса Христа.

**Открытый тип сюжета** без ограничения событий рамками показанного в художественном произведении. Такой сюжет обычно имеет хорошо известные слушателю начало и продолжение, оставшиеся за пределами художественной структуры.

**Задача согласования времен** – прошлого, настоящего и будущего, сформулированная М. Черкашиной как одно из условий создания исторического произведения [10, 39].

<sup>1</sup> Само наличие такового в музыке старых мастеров оправдывалось «реализмом» их гения или затрагиванием «высоких нравственных идей» (см., например, посвященные творчеству Баха труды М. Друскина, Т. Ливановой).

**Задача соединения реальности с вымыслом,** который помогает раскрыть исторический смысл события и оттеняет драму [10, 39].

Является ли сюжет пассионов историческим? Ответ на этот вопрос может быть только положительным. Существуют реальные научные доказательства жизни и Воскресения Иисуса Христа. Это свидетельства биографа Понтия Пилата Гермидия, врача Пилата Эйшу, казначея Синедриона Миферканта, упоминания о Его жизни историков I века Талла и Флегона, а в последствии – историков И. Флавия, Тацита, сатирика II века Лукиана, упоминание яркого противника христианства римского императора Юлиана Отступника об исцелениях Иисусом Христом слепых и хромых, наконец, криминалистическая экспертиза отпечатка Тела Иисуса Христа на Туринской Плащанице, произведенная в Сорбонне французскими учеными Гайе, Терме, Виньоном, Римером и Кольсоном [7].

Один из крупнейших знатоков античности академик В. Вузескул говорил: «Воскресение Христа подтверждено историческими данными с такой несомненностью, как существование Ивана Грозного и Петра Великого... Если отрицать Воскресение Христа, то нужно отрицать (причем, с гораздо большим основанием) существование Пилата, Юлия Цезаря, Нерона» [7, 88]. К концу своей жизни существование и Воскресение Христа признал даже Ф. Энгельс: «Новейшие кашадокийские открытия обязывают изменить наш взгляд на некоторые немногие, но важнейшие события мировой истории. И то, что казалось ранее достойным внимания только мифологов, должно будет привлечь внимание и историков. Новые документы, покоряющие скептиков своей убедительностью, говорят в пользу наибольшего из чудес в истории – о возвращении к жизни Того, Кто был лишен ее на Голгофе» [7, 85]. Добавим, что эти строки, переведенные академиком АН СССР А. Белецким, ни разу не приводились в советских изданиях К. Маркса и Ф. Энгельса.

О влиянии же личности Христа на ход истории могут поведать сказанные во второй половине XIX века слова У. Робинсона: «...даже согласно светской истории Иисус жил на земле, и Ему поклонялись как Богу. Он основал церковь, которая молится Ему уже 1900 лет. Он изменил весь ход истории человечества» [6, 77]. Это положение можно дополнить лишь тем, что ход истории был изменен в силу постепенной перемены мышления значительной ча-

сти человечества под влиянием христианского учения и живого примера подвигов веры первых христиан.

События, описываемые в пассионах, без сомнения, были хорошо известны слушателям, в то время регулярно посещавшим церковь, как были им известны и события прошлого (пророчества, пришествие Мессии, жизнь Христа) и будущего (ожидание грядущего Воскресения Христа), не затронутые в «Страстях». Потому здесь можно говорить об открытом типе сюжета. По сути история Христа здесь выступает в облике христианского мифа. Возникает проблема разграничения понятий истории и мифа. По утверждению М. Элиаде, миф «повествует о какой-либо священной истории, то есть о каком-либо первичном событии, произошедшем в начале времени» [11, 63]. История же представляет реально происходившие в определенном времени и пространстве события, доказанные многими фактами. Однако четко разделить эти понятия в данном случае затруднительно: Иисус Христос – центральная личность Священной истории Христианства – жил в определенную историческую эпоху (время правления Понтия Пилата) в определенной стране (доказательства см. ниже) и таким образом «принял исторически обусловленное человеческое существование» [11, 73]. История и миф в христианстве сливаются в одно целое. История «открывается как некое новое измерение присутствия Бога в мире. *История* становится *Историей Священной*, такой, какой она понималась в... древних религиях, но только приобретает мифическую форму» [11, 73]. Подобным же образом история и миф сочетаются в «Страстях по Матфею», написанных И. С. Бахом.

Баховские пассионы становятся ярким примером решения задачи согласования времен (прошлого, настоящего и будущего) в историческом художественном произведении. М. Элиаде пишет о Священном Времени «...по природе своей обратимо... оно буквально является первичным мифическим Временем, преобразованным в настоящее... Священное Время может быть возвращено и повторено бесчисленное множество раз... оно всегда равно самому себе, не изменяется и не утекает» [11, 48].

Н. Герасимова-Персидская тоже отмечает, что время в произведениях Баха «имеет черты вечности, а обусловленность последующего предшествующим определяет неизбежность будущего» [2, 43],

развязка Пассионов предначертана. Возможно, поэтому вступление «Страстей по Матфею» дает картину крестного хода Христа на Голгофу, опережая исторический ход событий, после чего начинается Евангельское повествование о сговоре первосвященников и предательстве Иуды. Так уже в начале произведения осуществляется связь прошлого с настоящим и будущим. Будущее – Воскресение Христа и возникновение христианства – по традиции жанра пассионов, не включенное в сюжет «Страстей по Матфею», намеком предстает во вступлении в виде фигуры *anabasis* в басу – символа Воскресения Христа.

М. Элиаде утверждает, что для религиозного человека «пространство неоднородно, священное пространство противопоставляется всему остальному – бесформенной протяженности, окружающей это священное пространство» [11, 22]. Когда же священное проявляется в какой-либо иерофании<sup>2</sup>, «возникает не только разрыв однородности пространства, но обнаруживается некая абсолютная реальность» [11, 22]. Далее автор уточняет: «В однородном и бесконечном пространстве, где никакой ориентир невозможен, иерофания обнаруживает абсолютную „точку отсчета“, некий „Центр“» [11, 22], которым в сюжете «Страстей» становится Голгофа – место мученической смерти Спасителя. Таким образом во вступлении «Страстей по Матфею», помимо осуществления связи времен, происходит выделение центра Священного пространства произведения.

Исследователь XX века определил сущность восприятия времени в историческом художественном произведении таким образом: «Квантом восприятия истории является так называемая эпоха, под которой понимается не произвольно взятый отрезок времени, а некая целостность исторического бытия... При этой цене деления объектом изучения становится не безличное время, а индивидуальный облик того или иного явления» [4, 151]. Эти слова Л. Гумилева можно отнести и к данному сюжету. Образ страданий и мученической смерти Христа, созданный в баховских «Страстях по Матфею», становится своеобразным символическим квантом, из которого вырастает вся история христианства. М. Элиаде подчеркивает: «...вечное настоящее мифического события делает возможным

ход мирской истории... Священное мифическое Время служит основой для экзистенциального исторического Времени, то есть является его образцовой моделью...» [11, 59–60].

Священная история духа переводит исторические события из горизонтали в вертикаль. Это положение конкретизирует М. Элиаде: «...через иерофанию осуществляется разрыв уровней, одновременно происходит „открытие“ пути вверх (в божественный мир) или вниз (в нижние области, в царство мертвых). Таким образом, три космических уровня – Земля, Небо, нижние области – оказываются сообщающимися» [11, 31]. «Страсти», написанные Бахом, являют особый тип музыкальной трагедии – трагедию религиозно-историческую, духовная сторона повествования которой символизирует события Священной истории. Образ истории предстает здесь как пророчество, откровение, их главная задача, по словам А. Лосева, – «установить смысл грядущих времен, а не их факты» [5, 6]. Исторические события баховских «Страстей по Матфею» есть события Священной истории, приобщающие нас к великому мифу христианского сознания. Однако столь же мифологичными представляются все исторические события, получающие в различные эпохи новые толкования в соответствии с образом мышления каждого поколения.

Еще одной задачей исторического произведения М. Черкашина считает воссоздание соединительных связей реальности с вымыслом, которые помогают раскрыть смысл исторических событий. В данном случае мы имеем дело с особым типом исторического произведения, его мифологический план предполагает полифоническое сосуществование разных временных пластов. Хоралы, которые по канону ораториальных страстей должны содержать реакцию на происходящие события верующей общины, здесь выступают еще и в роли «вымысла», раскрывающего смысл происходящего. То же можно сказать и об ариях безымянных персонажей, выражающих, по мнению К. Розенова, суть отношения к тем же событиям самого автора [8, 97]. Оттеняя драму и выполняя свое религиозное назначение, эти номера связывают Евангельские события с будущим, что дает право говорить о развитии трагедии как в точном времени течения событий, так и, как указывает Н. Горюхина, во вневременном аспекте [3, 30].

Мы предполагаем наличие в «Страстях по Матфею» Баха **музыкального образа истории**. Это по-

<sup>2</sup> Иерофания – (с греч.) проявление священного (*hieros* – священное, *phanie* – проявление).

ложение подтверждается присутствующими в исследовательской литературе описаниями хоров *turbae*, а также драматических речитативов, характеризующих напряженное духовное действие. На наш взгляд, этот образ создается и с помощью упомянутых арий и хоралов, в которых обычно усматривают лишь переключение планов действия, реакцию на происходящие события. При этом уточним, что все хоралы и большинство арий «Страстей по Матфею» есть эмоциональная реакция не из настоящего, а из будущего. Настоящее представит в хорах *turbae* и, возможно, арии альта (№ 47), которая вызывает ассоциации со сценой раскаяния Петра.

Остальные же арии, хоралы и грандиозная хоральная фантазия (№ 35 партитуры) представляют собой реакцию сопереживающих, сочувствующих (в ариях) или благоговейно молящихся (в хоралах) слушателей, а не участников драмы. Ведь «восстановить Священное время начала означает стать „современником богов“, то есть жить в их присутствии, даже если это присутствие не всегда

видимо» [11, 61]. Здесь можно выделить пласт, характеризующий реакцию верующей души, которая в полной мере осознает все происходящее в Пассионах во временном отдалении, приближаясь таким образом к Вечности, к Богу. Эти номера, контрастируя основной линии повествования и *turbae*, овеществляют перемену человеческого мышления в области истории духовной и, как следствие, истории мирской. Так выглядит еще один уровень решения задачи согласования времен. Перефразируя слова М. Черкашиной, отрезок истории (в данном случае последние дни жизни Иисуса Христа) «принимается за целостное образование, „лучок энергии“ – звено дискретного временного ряда, а весь этот ряд выстраивается в сознании автора и его... слушателей как стержневая идея, помогающая связывать прошлое с настоящим и будущим» [10, 39].

Сказанное выше позволяет убедиться, что проблема историзма в Пассионах Баха имеет право на существование и более подробное исследование.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Габай Ю. О принципе единства в Пассионах Баха // Вопросы музыкального стиля: Сб. статей. Л., 1978.
2. Герасимова-Персидская Н. И. С. Бах и Д. Шостакович // И. С. Бах и современность. Сб. статей / Сост. Н. Герасимова-Персидская. Киев, 1984.
3. Горюхина Н. Стиль музыки И. С. Баха // И. С. Бах и современность: Сб. статей / Сост. Н. Герасимова-Персидская. Киев, 1984.
4. Гумилев Л. Этнос и категория времени // Доклады географического общества СССР. Л., 1970. – Вып. 15.
5. Лосев А. Диалектика мифа // Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
6. Мак-Дауэлл Д. Неоспоримые свидетельства (Исторические свидетельства, факты, документы христианства). М., 1990.
7. Непознанный мир веры. М., 2002.
8. Розенов К. И. С. Бах (и его род) // К. Розенов. Статьи о музыке. М., 1982.
9. Розенов К. Очерк истории оратории // К. Розенов. Статьи о музыке. М., 1982.
10. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев, 1986.
11. Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994.

## МЕЖДУ «СВЯТОЙ РУСЬЮ» И ЗАПАДОМ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭТИКЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Поэтика русского музыкального театра первой половины XIX века, породившего выдающееся художественное явление – творческий гений Глинки, является, на мой взгляд, пространством, достаточно широко открытым и весьма перспективным для исследования. Выделю лишь некоторые, наиболее существенные пробелы и возникающие в связи с ними исследовательские задачи, подчеркнув при этом, что основной целью своих размышлений считаю не столько решение, сколько постановку ряда проблем.

К примеру, отмечу отсутствие целостности представлений либо вообще какой бы то ни было ясности в отношении театрального наследия таких композиторов как Дмитрий Шелихов (Шелехов), Антонио (Антон) Сапиенца-младший, Фридрих (Федор) Шольц, Алексей Львов. Между тем, их произведения, безусловно, должны быть учтены при рассмотрении жанрово-стилевых исканий музыкального театра первой половины XIX века и, более того, оценены в контексте стратегических направлений его развития.

Так, современный исследователь М. Щербакова считает музыку Д. Шелихова к драме А. Шаховского «Смоляне в 1611 году» (1834) «важной вехой» на пути отечественной композиторской школы к первой национальной классической опере – «Жизни за царя» Глинки [23, 107]. Но помимо сочинения, ставшего «эскизом» гениального глинкинского творения, композитором (представителем знаменитой в свое время артистической петербургской семьи) были созданы и другие, – к примеру, оперы «Братоубийца» и «Женевьева Брабантская», балет «Венецианские забавы, или Карнавал» [23, 104].

Возможно, не без влияния оперы Сапиенцы «Иван-царевич – Золотой плем» (1830) в предварительной редакции «Руслана и Людмилы» Глинки появился образ одного из главных персонажей

русской волшебной сказки под тем же именем. Нельзя исключать, что опера-водевиль с балетом «Волшебная флейта» Шольца (1821), более известного как автора замечательных романтических балетов и менее – как создателя первого проекта российской консерватории 1819 года, намечает тенденции последующего развития отечественной сказочно-фантастической оперы. Думается, что без «Ундины» Львова (1848) картина развития «русалочьей» темы в ее «отечественном прочтении» отличается известной неполнотой. Вполне допустимой представляется гипотеза о том, именно А. Львова можно считать непосредственным предшественником А. Даргомыжского, приступившего к работе над своей «Русалкой» именно в 1848 году.

Кроме того, обширное и весьма разнообразное театральное наследие А. Верстовского, А. Алябьева и А. Варламова на сегодняшний день не имеет должного исследовательского обобщения. А ведь первыми двумя созданы, наряду с операми, десятки «гибридных», по определению Келдыша [10, 36], жанров. Назову лишь некоторые из них: музыку Верстовского к «народно-драматическому представлению» И. Скобелева «Кремнев, русский солдат» (1839), Алябьева – к аналогичной по жанру пьесе С. Стромиллова «Русский инвалид на Бородинском поле» (1839), Варламова – к трагедии А. Хомякова «Ермак» (1835), Верстовского и Варламова – к «русской были» С. Любецкого «Стенька Разин, разбойник волжский» (1841). На мой взгляд, эти произведения раскрывают творческий облик трех «славяно-русских бардов» (воспользуюсь асафьевским определением, отнесенным к Верстовскому [1]) совершенно в ином плане, далеко выходящем за рамки представлений, прочно устоявшихся в музыкальном знании. В этой связи, думается, вполне возможно говорить о значительно большей, нежели это принято, концепционной значительности ряда их со-

чинений, а потому – и творчества в целом, отразившего, наряду с лирическими, темы «высокого» – гражданственно-патриотического звучания. Наконец, отмечу и практически незатронутый ни советским, ни современным музыковедением вопрос о преломлении в поэтике отечественного музыкального театра первой половины XIX века сложной и противоречивой духовной парадигмы эпохи.

Его сложность связана, прежде всего, с проблемой пересмотра современным отечественным музыковедением позиций советской музыковедческой школы в отношении наследия русской музыкальной классики XIX века. Кардинальная переоценка творчества Глинки, начатая в теперь уже далекие 80-е годы прошлого века и активизированная недавним юбилеем композитора, практически не затронула культурной среды эпохи, в частности, богатейшего наследия отечественного музыкального театра. Кроме того, существует еще одна проблема: поэтика и достижения музыкального театра до сих пор рассматриваются преимущественно под знаком действия некоей центростремительной тенденции. Образно говоря, гений Глинки, «солнца русской музыки», затмил более скромный пламень творческого вдохновения практических всех его предшественников и современников: от Ф. Блиммы, открывшего театральные занавесы столетия оперой «Старинные святки» (созданной в 1798 и поставленной в 1800 году) до молодого А. Рубинштейна, завершившего первую его половину «Дмитрием Донским» (1850).

Поэтому едва ли не все театральное наследие композиторской школы первой половины XIX века мыслится, как исследователями советского времени (в частности, Б. Асафьевым, А. Рабиновичем, А. Гозенпудом, Г. Абрамовским, Ю. Келдышем), так и музыковедами наших дней (включая авторов недавних юбилейных публикаций), в контексте идеи предвестий оперной классики Глинки. Отсюда – многочисленные «белые пятна» и «пустые страницы» в изучении оперы и балета, отсюда и ограниченность круга «хрестоматийных» репрезентантов театра эпохи. Традиционно в этом качестве фигурируют «Иван Сусанин» Кавоса, «волшебные» оперы Давыдова («Леста»), Кавоса («Илья-богатырь»), балет Шольца («Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника») и некоторые другие произведения.

Думается, что требуемое заполнение «пустот» в художественном пространстве музыкального те-

тра столь важного для его истории периода, а также выбор новой исследовательской «призмы» – рассмотрение поэтики в контексте духовной парадигмы своего времени (а театр не мог не ощущать его тревожных ритмов) – способны если и не изменить полностью, то, во всяком случае, скорректировать сложившиеся взгляды на состояние национальной композиторской школы как «накануне Глинки», так и «глинкинского этапа».

Русское духовное сознание первой половины XIX века, традиционно разделяемой историками на «александровское» и «николаевское» время, отмечено присущей обоим периодам пестрой амальгамой социально-политических и философско-эстетических течений, взаимодействие которых отличалось порой острыми коллизиями. Вспомним, к примеру, литературные «схватки» «Московского вестника» в лице С. Шевырева с «Северной пчелой» Ф. Булгарина и «Телескопом» Н. Надеждина, полемику славянофилов и западников, западников и «официальных народников». В сложном идеологическом контрапункте первой четверти столетия столкнулись вольтерьянство с масонством, увлеченность русского дворянства идеями европейского просветительства и Великой Французской революции. Особенно сильным стало воздействие на умы шеллингианства, апологетами которого были, как известно, практически все русские «любомудры».

Несмотря на рост национально-патриотических идей в умонастроении первых десятилетий XIX века, во многом инициированных событиями 1812 года<sup>1</sup>, философской эстетике времени присущи скорее западные приоритеты. К примеру, у Д. Веневитинова, одного из ее лидеров, наблюдается сочетание «французского и немецкого методов» [13, 8].

Вторая четверть XIX века отмечена особой интенсивностью духовных исканий и идеологической борьбы. Полюс «западничества» в русской общественной мысли характеризуют широкое распространение философии Гегеля (к которой тяготеют А. Герцен, Ю. Самарин, К. Аксаков, С. Соловьев), формирование доктрины «западников» (Н. Станкевич, Т. Грановский, К. Кавелин), а также преиму-

<sup>1</sup> Его отражением видятся, в частности, отечественная публицистика 1810-х годов, деятельность комиссии во главе с канцлером Н. П. Румянцевым по исследованию и изданию исторических документов и памятников русской старины, развернувшаяся в 1813–1826 годы, перевод на русский язык полного текста Библии, выполненный членами Библейского общества.

шественно европейские ориентиры в философско-эстетической сфере. Так, С. Шевырев в своем творчестве и критике апеллирует к поэтике Жана Поля<sup>2</sup>, Станкевич – к пантеизму Гете и, наряду с В. Одоевским, к дуализму художественной философии Э. Т. А. Гофмана [13, 207]. Заметим при этом, что позиции В. Одоевского отражают также его приверженность взглядам Шеллинга. В этой связи цикл новелл «Русские ночи» (1844), традиционно рассматриваемый как своего рода манифест русского романтизма, с равными основаниями можно считать также художественно-философской «одой» шеллингианству.

Однако именно это время, названное Н. Бердяевым «эпохой русского универсализма» [6, 23], стало, по его же мнению, началом формирования «русской души XIX века» [6, 23]. Во многом процесс был обусловлен активизацией русофильских настроений, отраженной, в частности, в публицистике и научной деятельности Н. Карамзина, в программе одного из лидеров декабризма – «Русской Правде» П. Пестеля, в эстетических трудах и творчестве представителей школы «архаистов» (А. Шишкова, С. Ширинского-Шихматова), тяготевших к опоре на «российские древности», и даже в их острых спорах с «карамзинистами», обогащавшими стилистику своих произведений «галлицизмами».

Квинтэссенцией русской мысли начала столетия, устремленной к ценностям «национальной идеи», стал призыв В. Кюхельбекера, называемого современными историками «первым из славянофилов»: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская; да будет святая Русь не только в гражданском, но и нравственном мире первою державою во вселенной!» (цит. по [8, 381]). Предвосхищающий провиденциализм концепции П. Чаадаева, он примечателен также манифестированием идеи «Святой Руси», связанной со сферой «русской архаики» и ее тошкой, но ставшей, вместе с тем, некой образно-семантической матрицей и одной из ведущих идеологием искусства эпохи.

Отсюда осмысление «святорусской идеи» в контексте традиционных ценностей русского религиозного сознания: ее коррелирование с образом Царя-батюшки, помазанника Божия, идеями соборности, жертвенного подвига и другими, входящими в нравственно-этический кодекс православ-

вия. Кроме того, образ-символ «Святой Руси», впитанный в событийную канву национальной истории, ее летописей и хроник, отразил силу духа и глубокую религиозность русского характера. Именно поэтому к аксиоматике идеи обращались столь разные по мировоззренческой ориентации и творческим взглядам личности, как К. Рылеев и В. Жуковский, И. Козлов и М. Загоскин, М. Глинка и К. Кавос, Н. Карамзин и А. Шаховской.

Сравним в качестве одного из возможных подтверждений вышесказанному ряд вариантов призыва, ставшего также одним из основных девизов национальной истории. Так, согласно автору «Сказания о Мамаевом побоище», Куликовская битва шла за «святые Божии церкви, за веру православную и за землю святорусскую» (цит. по [15, 197]). В опере-водевиле С. Титова «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814) сельский староста Панфил восклицает: «Разве у нас нет батюшки доброго царя? Нука, за веру, за царя, за святую Русь, ура!» (цит. по [8, 363]). Помнится также вариант Глинки – Розена, близкий рылеевскому; он дважды провозглашается в опере – в Интродукции и в сцене Сусанина с поляками в третьем акте: «Страха не страшусь, смерти не боюсь. Лягу за царя, за Русь!». Известен также девиз русской армии в период сражений Первой мировой войны – «За Веру, Царя и Отечество!»<sup>3</sup>.

В сфере общественной мысли периода, помимо вопроса о выборе пути социально-политического и культурного развития России, вокруг которого столкнулись практически все идеологические «партии и лагеря», находились такие проблемы, как «личность и общество, власть и интеллектуальная элита, народ в истории» [18, 22]. В эстетике их преломлением стало бурное обсуждение проблем народности, историзма, национальной самобытности отечественного искусства и как следствие – болезни «европейничанья» (воспользуюсь известным выражением лидера панславизма Н. Данилевского).

Обратимся к прямой речи духовных лидеров эпохи, чьи высказывания определяли суть дискуссии.

Н. Карамзин еще в 1802 году писал в «Вестнике Европы»: «Мы никогда не будем умны чужим умом и славны чужою славою» (цит. по [21, 21]). Позд-

<sup>2</sup> «Жан-полевианская метода» преломлена в статье С. Шевырева, посвященной роману В. Скотта «Веверлей» (1827) [12, 159].

<sup>3</sup> Наконец, обратившись в связи с недавним юбилеем – 60-летием Победы – к воспоминаниям фронтовиков, приведу также призыв, с которым шли в атаку солдаты и офицеры Красной Армии, героически сражавшиеся на фронтах Великой Отечественной войны: «За Родину, за Сталина!».

нее в «Истории государства российского» он подчеркивает: «...имя Русское имеет для нас особенную прелесть!» [9, 14].

А. Пушкин в 1825 году пишет: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто и не думал определить, что понимает он под словом народность» [17, 38]. Несколько лет спустя, в знаменитых «Литературных мечтаниях» В. Белинский с присущим ему пафосом (но в сослагательном наклонении, указывающим на нереализованность эстетических устремлений своего времени) провозглашает: «О, как было бы хорошо, если бы у нас был свой, народный, русский театр!.. В самом деле, видеть – видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным, слышать говорящими ее доблестных героев... биение пульса ее могучей жизни...» [4, 14]. (И это, заметим, в 1834 году – буквально накануне рождения «Жизни за царя»!) Классические определения народности, принадлежащие Белинскому («сознание народа... его дух и жизнь» [5, 418]) и Гоголю («истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа» [7, 51]), стали своего рода квинтэссенцией долгих эстетических дебатов, получив блестящее подтверждение в поэтике обеих глинкавских опер.

Основной тон размышлениям эпохи по поводу историзма задал Н. Карамзин, предисловие «Истории государства Российского» в качестве эпиграфа девиз: «Всемирная история великими воспоминаниями украшает мир для ума, а *российская украшает отечество*, где живем и чувствуем» [9, 14] (курсив мой. – Е. С.).

Свое отношение к историзму выразил и Пушкин, сказав в широко известном своем афоризме «об уважении к минувшему» как черте, отличающей образованность от дикости [16, 225]. Необходимо подчеркнуть «историософскую» доминанту русской общественной мысли и искусства эпохи, отметив, что деятельность целого ряда государственных и общественных организаций и, в частности, названной выше комиссии во главе с канцлером Н. П. Румянцевым, была продолжена Археологической Комиссией, основанной в 1834 году, и Обществом истории и древностей (1839).

Думается, что за этими проблемами и эстетическими принципами стояло нечто большее – некие сверхидеи, выразившие глубинные начала «рус-

ской души». В этой связи показательна проблематика публицистики Н. Карамзина (в одном из первых номеров журнала «Вестник Европы», 1802, он писал о «О любви к Отечеству и народной гордости» (цит. по [21, 21]) и Пушкина (статьи «О народности в литературе» и др.).

Говоря о роли принципа историзма в поэтике русского музыкального театра, выделю в качестве его репрезентантов ряд сквозных сюжетов. В отечественном музыкознании традиционно акцентировались «сусанинский» сюжет и тема Отечественной войны 1812 года. С большими основаниями к ним можно отнести также тему Куликовской битвы и подвига Дмитрия Донского (1380), «новгородский» сюжет – о герое республики IX века Вадиме, а также сюжеттику, связанную с эпохой докиевской Руси, началом ее христианизации (VIII–X в.).

Не касаясь хорошо всем известной фактологии по «сусанинскому» сюжету, остановлюсь на глубоко самобытной его трактовке в «Жизни за царя» Глинки, не исключая, впрочем, проекции на оперу «патерналистского мифа» николаевской эпохи. Констатируя претворение в ее поэтике целого свода западных традиций (идущих от ораторий Генделя и отчасти пассионов Баха, музыкальных драм Глюка, называемого Б. Асафьевым, в соответствии с глинкавскими письмами, «альфой и омегой драматической музыки» [3, 271], а также опер Л. Керубини и Бетховена), отмечу усложнение ее художественной концепции внесением религиозно-философской проблематики, связанной с ценностями русского духовного сознания. Идеи соборности, жертвенного подвига во спасение и Божьего знамения, венчания Царя-жениха и Святой Руси<sup>4</sup>, коренящиеся в глубинных пластах русской ментальности, в глинкавско-пушкинское время находились на пике идеологических коллизий времени, будучи актуализированными национально ориентированными доктринами – славянофильства и «официальной народности». Концепционная сложность художественной идеи, в свою очередь, обусловила привнесение Глинкой в жанрово-стилевую структуру оперы черт литургийности, а в ее музыкальной драматургии – появление «лейткомплекса ектении»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Идею трех венчаний в опере Глинки – «семейного, государственно-народного и церковного» – отмечает Т. Чередниченко [22, 105]

<sup>5</sup> См. об этом [19].

Оставляя за рамками своих размышлений сквозную роль сюжета о Куликовской битве, назыву редко упоминаемое в литературе «национальное представление» Р. Зотова с музыкой А. Варламова (1839) «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва», предварившее появление упомянутой выше оперы А. Рубинштейна «Куликовская битва». Замечу при этом, что подобные определения жанра – «национальное представление», равно как и «отечественная героико-трагическая опера» Глинки, «русские были» (в частности, «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне» Шаховского – Кавоса) или, к примеру, «московская картина» («Именины секретаря» Н. Соколова – Алябьева) – весьма показательны для эпохи становления самосознания нации.

Центральный в «новгородском» сюжете образ Вадима, «сына вольности», запечатленный во второй – «волшебной-романтической» опере Верстовского (1832), привлек внимание целой плеяды русских литераторов – в частности, Жуковского, Пушкина, Лермонтова. Появился же он в русском искусстве благодаря литературно-драматическим усилиям Екатерины II в особом для Европы году – 1789. В музыкальном театре первой половины XIX века оперный «Вадим», открывая линию славянской архаики в творчестве Верстовского (за ним последуют «Аскольдова могила», 1835, и «Громобой», 1857), продолжил традицию одного из самых интересных и значимых отечественных произведений «доглинкинского» времени – оперы А. Титова «Мужество киевлянина, или Вот каковы они, русские» (1817), написанной на сюжет из «Повести временных лет» (VIII в.).

Из данного круга произведений наиболее изученным остается «Аскольдова могила», однако и ее художественной концепции, думается, осмыслена далеко не всесторонне.

Представляется, что идейно-философский замысел оперы выходит за рамки образно-семантического пространства, «закрепленного» в музыковедении за Верстовским авторитетным мнением Б. Асафьева: лирика «славяно-русских кантилен» [2, 49], русский юмор и бытовая характерность. Удивительно, но Б. Асафьев, отмечая «антиваряжские тенденции» «Громобоя», не упоминает «Аскольдову могилу», где именно их присутствие, на мой взгляд, «маркирует» национально-самобытный стержень замысла оперы и ее очевидные связи с духовной парадигмой эпохи. Действительно, Вер-

стовский обратился к чрезвычайно остро стоящей проблеме отечественной истории – происхождения и национальных корней русской государственности или, как ее формулируют современные историки, «проблеме варяжского участия в установлении династических корней великокняжеской власти Киевского периода русской истории» [21, 13], затронутой еще Ломоносовым и Тредиаковским.

Показательна в этой связи смысловая противоречивость образа Неизвестного: он воплощает романтическую идею роковой мести (стремясь найти правнука Аскольда для ее свершения) и является носителем патриотической идеи прославления Руси. В этой связи отметим фрагменты текста его партии из двух сцен второй картины: «Гляди, варяг, на Русь нарвешься и ног не унесешь» (№ 17); «Так вас, заморских всех нахалов здесь учат природным русским кулаком» (№ 18). Интересна также концепционная двуплановость образа молодого киевлянина Торопа. Трактованный в бытовом плане, в отдельных эпизодах оперы, в частности, сцене с киевлянами из второй картины (№ 14), он включается в особую драматургическую линию оперы – противостояния Руси и варягов: «Чудеса то все не за морем, все на ней, на Руси. Широка легла, разбежалася, от студеных рек до моря синего...»<sup>6</sup> Вспомним также акцентирование образа реки, одного из почвенных символов русской духовной культуры, отмеченных Ключевским [11, 85], включение цитаты подблюдной «Слава» в песне Торопа (5-я картина, № 31) как матрицы национально-почвенной образности (как известно, Верстовский чрезвычайно редко цитировал фольклорные темы), наконец, значимость обрядово-бытового пласта в опере в целом. Сказанное выше дает возможность говорить о включении творческого мышления Верстовского в духовную проблематику своего времени, его соприкосновение с национально ориентированными доктринами.

Размышляя об оперной поэтике композитора, трудно не обратить внимания на его творческую интуицию и способность к обнаружению перспективных идей. В частности, на своеобразии музыкальной стилистики «Аскольдовой могилы», связанной с наследием культуры православия. Так, в хорах-молитвах христиан Верстовский, как и Глин-

<sup>6</sup> В песне Торопа «Чудеса», сочетающей черты молодецкой, величальной и протяжной, примечательно интонационное «зерно» – тексахорд, аналогичный так называемому глинкинскому.

ка в «Жизни за царя» (но на год раньше!), преломляет ряд особенностей жанра ектении – одного из характерных для православной литургии. Мелос вокальных партий хора, сопровождающего дуэт Всеслава и Надежды (3-я картина, № 29), близок интонационной лексике ектении (манере «читка»); хоральный склад фактуры и применение в нем натурально-ладовых оборотов с включением формулы «русской церковной гармонии» (I–VII–III) воспроизводят стиль православного Обихода.

Наконец, один из ведущих идейных мотивов художественной концепции оперы – борьба язычества и христианства на Руси [14, 235] – оказывается исторически перспективным и будет подхвачен в конце столетия Римским-Корсаковым в «Сервилии» (известны его высокий отзыв 1894 года о сюжете «Аскольдовой могилы» и намерение писать на него оперу [24, 147]).

Охватывая же творчество композитора в целом и учитывая связи его жизненной судьбы с Москвой<sup>7</sup>, полагаю, что Верстовский с очень большими основаниями может считаться одним из создателей в отечественной музыке феномена «московского культурного мифа», вобравшего почвенно-патриархальные грани «русской идеи» XIX века (в отличие от более европеизированного «петербургского мифа», олицетворенного Глинкой).

Говоря о соотношении национального и западного начал в поэтике русского музыкального театра первой половины XIX века, следует особо подчеркнуть значимость темы «русского богатырства». Зародилась она в творческом содружестве Екатерины II и Е. Фомина («Новгородский богатырь Боеславич», 1786), затем в начале XIX столетия была актуализирована в сказочно-эпических поэмах Н. Карамзина («Илья Муромец»), А. Радищева («Бова»), Н. Радищева («Алеша Попович»), А. Пушкина («Руслан», отчасти «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»), В. Жуковского (в оперном либретто «Богатырь Алеша Попович»). Для последующих десятилетий тема богатырства стала сквозной, претворившись, в частности, в сочинениях К. Кавоса: «Илья-богатырь» (1806), «Добрыня Никитич, или Страшный замок» (1818, совместно с Ф. А. Антонолини), «Финн» (1825). Обратился к ней и Ф. Шольц – в упомянутом выше балете «Руслан и Людмила». Итоговое свое завершение тема

богатырства получила в глинкинском «Руслане»<sup>8</sup>, где ее трактовка была углублена привнесением религиозно-философской проблематики, отражающей связи творческого мышления композитора с традициями русской ментальности. Дополнив сказочно-эпическую сюжетику оперы идеями выбора человеком своего жизненного пути и духовного преобразования, Глинка включает в музыкальную ткань «Руслана» лейттему «волшебного перстня Финна», основанную на формуле «русской церковной гармонии» (подробнее см. [20]).

Неким вариантом осовремененного прочтения богатырской идеи стала тема воинских доблестей и подвигов русского казачества, популярная в музыкальном театре 1810-х годов и воплощенная преимущественно в таких жанрах, как водевиль (начиная с прогремевшего на всю Россию «Казак-стихотворца» К. Кавоса – А. Шаховского, 1812), дивертисмент («Казак в Лондоне, или Дань мужеству» М. Керцелли, 1815, «Праздник донских казаков» Кавоса, 1815), балет («Ополчение, или Любовь к Отечеству», 1812, и «Казак в Лондоне» Кавоса, 1813). В ее недрах сформировался новый типаж – удалого добра молодца, «спяянного» с «дружинным братством» и потому – несущего в себе соборное начало как знак русской ментальности. Наиболее яркими его выразителями можно считать, в частности, образы Русина («Мужестве киевлянина» А. Титова, 1817) и Богдана Собинина («Жизнь за царя» Глинки, 1836).

Присущее данному типуажу коррелирование богатырского начала, идущего от «почвенных» традиций отечественных опер XVIII века, с героико-патриотической образностью «эпохи 1812 года» рельефно отражено в жанре песни с хором, чрезвычайно актуальном для музыкального театра первой трети XIX столетия. Минувя общеизвестные данные о значимости хоровой песни, коренящейся в глубинах национального фольклора, в творчестве целого ряда композиторов рассматриваемого периода (в частности, Бортнянского, Алябьева, Кавоса), подчеркнем, что классическими его образцами являются многие музыкальные номера в «Жизни за царя»: в частности, хоры Интродукции, финалов первого и третьего действий и др.

Русская архаика в музыкальном театре первой половины XIX века отражена также особым кру-

<sup>7</sup> Около тридцати лет Верстовский находился на службе в дирекции московских театров, став в эти годы одной из центральных фигур культурной жизни столицы.

<sup>8</sup> По неизвестной причине автор не упоминает творчество Бородина, пропозанное богатырскими образами. – *Прим. ред.*

гом сюжетов, преломляющих иные аспекты «национальной идеи» – обрядовый, собственно бытовой и мифологический.

В сфере русской обрядовости, претворяемой с подчеркнутой патриархальностью и значительной долей этнографической достоверности, статус сквозных получили обрядово-бытовые «сюжеты», восходящие к традициям фольклорных «действ» – святок, масленицы и свадьбы. Примечательно, что запечатленные в комических операх, интермедиях-дивертисментах, дивертисментах и водевилях А. Титовым («Посиделки, или Следствие Яма», 1808; «Масленица», 1813), С. Давыдовым («Лукашка, или Святочный вечер» 1816), Кавосом («Масленица», 1816; «Смотр невест, или Деревенские святки» совместно с С. Давыдовым, 1821), Н. Лядовым («Старинный русский быт, или Святочное гаданье», 1821, именно обрядовые, а не ситуационно-игровые сцены становятся художественной основой произведений. Подобная трактовка жанра комедийно-бытовой оперы в отечественной композиторской школе XVIII – первой половины XIX веков, в отличие от ее европейских аналогов, обусловлена, в первую очередь, национальной самобытностью.

В народно-бытовой сфере в значении сквозных выделяются темы ярмарки, народных гуляний и праздника «во пиру», в претворении которых особенно велика роль дивертисмента («Ярмарка на Урюпинской станице» – Кавос и др. авторы, 1816; «Федул с детьми на ярмарке» – Н. Кубишта – Кавос, 1821; «Русские в Германии, или Вечер на ярмарке» – С. Давыдов – Кавос, 1817; «Ярмарка в Бердичеве» – Кубишта – Кавос, 1821; «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» и «Праздник на Пресненских прудах» – С. Давыдов, 1825). В контексте затронутой выше идеи оппозиции российских культурных мифов примечательно акцентирование их авторами «локальной» конкретики: петербургской («Невское гулянье» – И. Еропкина, 1818; «Гулянье на Крестовском острове» Н. Кубишты, 1824) и московской («Праздник в Подмосковной» И. Рупина, 1846).

В сфере славянской мифологии своего рода лейт-образами становятся Лель, Лада, Боян: «Боян, песнопевец древних славян» Д. Кашина на текст С. Глинки (1808), «День богини Лады» П. Турика»

на текст Б. Федорова (1818), «Бал-Лада» А. Верстовского и Л. Маурера с балетами Дидло (1823); легендарный певец-сказитель действует также опере Верстовского «Вадим» (1832). Таким образом, глинканский Боян – вершинное и воплощение образа, подытоживающее его присутствие в русском музыкальном театре на протяжении трети столетия.

«Европейский полюс» в музыкально-театральной поэтике рассматриваемой эпохи, практически «неосвоенный» отечественным музыкознанием, охарактеризую лишь некоторыми штрихами. В качестве сквозных необходимо упомянуть характернейшую для романтизма и уже затронутую ранее «русалочью» тему, связанную с идеей двоемирия, а также шекспировские сюжеты, потрясшие воображение русского зрителя в конце 1820-х годов. Наряду с «трагедиями на музыку» («Буря» А. Шаховского – А. Алябьева – К. Кавоса, 1827; «Дездемона и Отелло» И. Панаева – В. Одоевского, 1836; «Гамлет» Н. Полевого – А. Варламова, 1837), по мотивам «высокого жанра» появляются, к примеру, образцы чисто русского театрального юмора: к примеру, «шутка-водевиль» А. Варламова – А. Дюбюка «Гамлет Сидорович и Офелия Кузьминична».

Русский музыкальный театр «пропитывается» соблазнами демонической (Верстовский) и светлой фантастики (Глинка, Шольц, Кавос), преломляя ее «на русский лад»: порой серьезно (ведьма Вахрамеевна в «Аскольдовой могиле» Верстовского), но чаще с элементами комизма, реже гротеска (Глинка).

В заключение подчеркну, что русский музыкальный театр первой половины XIX века, преломив в своей поэтике сложные духовные коллизии эпохи и заложив фундамент «храма спасения» святынь национального духа, открыл вместе с тем его врата богатству и концепционной значительности европейской мысли.

Пройдя сложный путь исканий национальной самоидентификации, находясь между «Святой Русью» и Западом, многие композиторы отечественной школы, подобно Глинке, одному из самых органичных «русских европейцев» XIX столетия, сумели сохранить в себе «всемирную человеческую отзывчивость», проявив тем самым высшие гуманистические начала непостижимой «русской души».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Композитор из плеяды славяно-русских бардов: Алексей Николаевич Верстовский // Асафьев Б. Избр. труды. М., 1955. – Т. 4.
2. Асафьев Б. Композиторы первой половины XIX века // Асафьев Б. Избр. труды. М., 1955. – Т. 4.
3. Асафьев Б. М. И. Глинка. Л., 1978.
4. Белинский В. Литературные мечтания // Белинский В. О драме и театре. В 2 т. М., 1983. – Т. 1.
5. Белинский В. Русская литература в 1840 году // Белинский В. Полн. собр. соч. М., 1954. – Т. 5.
6. Бердяев Н. Русская идея. М., 1999.
7. Гоголь Н. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н. Полн. собр. соч. М., 1952. – Т. 8.
8. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.
9. Карамзин Н. История государства Российского. В 12 т. М., 1989. – Т. 1.
10. Келдыш Ю. Оперный театр 1800–1825 годов // История русской музыки. В 10 т. М., 1986. – Т. 4.
11. Ключевский В. Курс русской истории. В 9 т. М., 1988. – Т. 3.
12. Левашева О. М. И. Глинка. М., 1987. – Кн. 1.
13. Манн Ю. Русская философская эстетика (1820–1830-е годы). М., 1969.
14. Парин А. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М., 1999.
15. Путилов Б. Древняя Русь в лицах. СПб., 1999.
16. Пушкин А. наброски статьи о русской литературе // Пушкин А. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1964. – Т. 7.
17. Пушкин А. О народности в литературе // Пушкин А. Полн. собр. соч. в 10 т. М., 1964. – Т. 7.
18. Рудницкая Е. Русская мысль пушкинского периода // Отечественная история. 1999. № 3.
19. Смагина Е. «Комплекс ектении» как специфическая черта художественной концепции «Жизни за царя» Глинки // Материалы межрегиональной науч.-практ. конф. «Серебряковские чтения», посвященной 200-летию со дня рождения М. И. Глинки. В 5 вып. Волгоград, 2004. – Вып. 1.
20. Смагина Е. О роли одной темы в опере «Руслан и Людмила». К вопросу «Глинка и русское духовное сознание» // Материалы «Серебряковских научных чтений». В 2 вып. Волгоград, 2004. – Вып. 1.
21. Стенник Ю. Об истоках славянофильства в русской литературе XVIII века // Славянофильство и современность. СПб., 1994.
22. Чердниченко Т. Курс лекций по истории музыки. М., 1998.
23. Щербакова-Мнацаканян М. Забытый русский композитор // Сов. музыка. 1987. № 8.
24. Ястребцов В. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Петроград, 1917. – Вып. 2.

## ИДЕЯ СВОБОДЫ У ДАРГОМЫЖСКОГО И РУССКИЙ ЛИБЕРАЛИЗМ XIX ВЕКА

**А**нализ оперного творчества Даргомыжского показывает, что тема свободы, сквозная для всех четырех сюжетов и либретто, недвусмысленно нашла воплощение и в музыкально-драматургических процессах. Основываясь на полученных результатах (см. статьи [12; 13]), а также опираясь на факты биографии и привлекая данные исторической науки, в настоящей статье выдвинута гипотеза, согласно которой как в творчестве, так и в мировоззрении Даргомыжского названная категория является центральной, и трактована она в духе русского либерализма.

Понятие свободы очень многогранно, емко, исторически изменчиво и противоречиво. Сотни философов, культурологов, политологов и других ученых пытались найти наиболее оптимальные пути для адекватного решения проблемы свободы. Но «подобно счастью и добродетели, природе и реальности, это слово настолько рыхло, что подлжет любой интерпретации», – указывает И. Берлин, подчеркивая, что историки идей насчитывают более двухсот значений слова свобода [2, 125].

На сложность проблемы указывал еще Г. Гегель: «Ни об одной идее нельзя с таким полным правом сказать, что она *неопределенна, многозначна, доступна величайшим недоразумениям* и потому действительно им подвержена, как об *идее свободы*» ([3, 291]; курсив мой. – Н. С.). Свидетельством смысловой «подвижности» и «неконкретности» понятия служит тот факт, что оно возникает в разных оппозициях. В философии «свобода», как правило, противостоит «необходимости», в этике – «ответственности», в политике – «порядку».

Проблема свободы, возникшая с появлением философско-эстетической мысли античной эпохи, с каждым новым историческим витком развития человечества ставилась и решалась по-разному, нередко в противоположных смыслах, в зависимости от исторического контекста, от потребностей и исторических задач и от мыслителя, его жизненного опыта, приоритетов, имеющегося категориального аппарата. Философия свободы человека

была предметом исследования различных направлений: И. Канта и Г. Гегеля, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, Ж. Сартра и К. Ясперса, Н. Бердяева и В. Соловьева, Э. Фромма и др.

\*\*\*

Чем же является свобода для Даргомыжского, какие грани ее он видит, какой себе представляет? Ответы на эти вопросы кроются не только в творчестве, но и в эпистолярном наследии композитора, которое поможет хотя бы отчасти реконструировать некоторые аспекты мировоззрения, внимательнее присмотреться к отдельным персонам из его окружения, которые не могли не быть для него источником либеральных идей.

Прежде всего, отметим, что в литературе о Даргомыжском категория свободы, ясно представленная в его оперном творчестве, стала предметом размышления лишь раз – в статье А. Цукера «„Каменный гость» как музыкальная концепция» [19]. Оттолкнувшись от известного факта – отсутствия в опере знаменитого монолога Дон Жуана<sup>1</sup>, – исследователь открывает новые, незамеченные ранее идеи и темы «Каменного гостя», придя к выводу о чрезвычайной важности этой темы как в данной опере, так и в творчестве композитора в целом. Впервые ученый придает значение и небольшому фрагменту романа «Исповедь либерала», усматривая в нем особый смысл.

По нашему мнению, проблема свободы представлена у Даргомыжского в трех видах: *личностная* свобода (или свобода духа), свобода *творчества* (свобода художника) и *гражданская* свобода.

В операх композитора представлены разные оттенки *свободы духа*: каждый из героев стремится к свободе, каждый ищет к ней свои пути. Клод

<sup>1</sup> В статье Л. Суховой объяснено отсутствие монолога перерожденного Дон Жуана [15]. Текст «Каменного гостя» в том виде, какой известен нам, появился только в 1903 году, в так называемой морозовской редакции. В распоряжении же Даргомыжского было издание 1841 года с редакцией В. Жуковского, где главного монолога героя не было. Кстати сказать, Жуковский не раз вторгался в тексты Пушкина, редактируя их «на свой лад» перед печатью (см. об этом [11]).

Фролло и Квазимодо в «Эсмеральде» представляют две разнонаправленные линии потери и обретения свободы, Эсмеральда же демонстрирует верность этому чувству. В «Торжестве Вакха» в буйном веселье дионисийских праздников реализуется безграничная свобода увлеченной толпы. Наташа в «Русалке» пытается обрести свободу, став «могучей царицей», Мельник получает свободу «ворона», Князь, измученный совестью, решается на свободный выбор свободного человека. Наконец, в «Каменном госте» Дон Жуан становится своеобразным символом свободы, «импровизатором любовной песни», но функция его представляет двойственной: он дарит свободу, любовь, жизнь Донне Анне, но и отнимает все эти ценности не только у Дона Карлоса, но и у себя и своей последней возлюбленной. Таким образом, в операх категория свободы наделяется разными смысловыми оттенками, разными качествами и функциями.

В письмах композитора предстает другая область свободы – *свобода творчества, свобода художника*. Эпистолярное наследие Даргомыжского в данном виде представлено достаточно скупо, хотя, на наш взгляд, его письма заслуживают другого отношения в силу своего содержания: практически каждое осмысленно, наполнено идеями, меткими замечаниями, индивидуальными взглядами композитора на жизнь и искусство; в них практически полностью, за небольшими исключениями, отсутствуют бытовые подробности. Это размышления человека, осознающего свою позицию в обществе, свое место в мире искусства, отстаивающего свои мысли и взгляды.

В качестве материала для своих размышлений Даргомыжский обращался, конечно же, к собственному творчеству и жизни, а также своих современников. Критикуя их или восхищаясь ими, композитор формулирует свое видение роли художника, считая себя *художником честным и свободным*: «Выше всего ставил я идеал прекрасного и никогда не хотел подчиниться вкусам и требованиям публики. <...> Об искусственной газетной славе я и не помышлял никогда» ([5, 11]; курсив мой. – Н. С.).

Всегда преклоняясь перед своим знаменитым тезкой Пушкиным, для которого свобода была важнейшей темой в творчестве, Даргомыжский даже употребляет известную аналогию: Поэт (художник) – Пророк. «Я могу ошибаться, но мне кажется, что *истинный художник* то же, что *пророк*, только, разумеется, в гораздо нисшей сфере. И тот и

другой – ничто более, как орудия Провидения. Как пророку посылаются минуты и часы вдохновения, чтобы передать человечеству все высокое Божественного мира, так и художнику посылаются такие же минуты и часы, дабы передать людям хорошее и изящное этого мира. Прошло вдохновение – и пророк и художник делаются обыкновенными людьми» ([5, 39]; курсив мой. – Н. С.). В этом замечании Даргомыжский, уподобляя художника пророку, символизирует его независимость от земной славы и почитания, а подчеркивает его стремление к *свободному* творению, *свободному* высказыванию, *свободному* выражению своей духовной позиции по отношению к миру. В последнем же предложении композитор вплотную приближается к знаменитым пушкинским строкам: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...»

Показательно письмо о «роли художника», адресованное любимой ученице Даргомыжского Л. Кармалиной. Цитируя известные слова Пушкина – «Ты царь. Живи один, дорогою свободной...», – композитор в свойственной ему ироничной манере критикует и живописца Иванова (за предание свободной жизни в Риме и «преклонение» перед профессорами в надежде похвалы), и даже своих кумиров Глинку (за любовь к славе и овациям, за посвящение «Руслана» сыну Гедеонова<sup>2</sup>) и Пушкина (за камер-юнкерский мундир), а также Моношко (за «глухие» поклоны Листу) и Львова (за попку европейской известности)...

Он задается вопросом: что же нужно художнику для счастья? «Способность любить искусство более других благ на земле – делает художника счастливым. Я позволяю ему и некоторое самолюбие, необходимое для преследования любимой цели среди глупых окружающих его толков. Я позволяю ему дорожить славой своей, но отнюдь не заботиться и не хлопотать о ней. Были бы творчество и добросовестный труд, – слава придет сама собой. Искать же почестей или начальства над кем бы то ни было – считаю просто унижительным для художника» [5, 69].

В процитированных метких высказываниях Даргомыжский ясно выражает свою позицию, сформировавшуюся под влиянием нелегкого творческого пути, ведь композитор был лишен той славы, которая «ослепляла» многих его современников. Кто знает, может, если это произошло бы и с

<sup>2</sup> Уничтоженное потом самим композитором.

ним, то не было бы замечательных писем, не встала бы в полный рост в его творчестве проблема свободы.

Частое упоминание Пушкина или скрытые апелляции к его словам, особенно в таких философско-содержательных письмах, очень символично. Свобода, как уже упоминалось, и для Пушкина является важнейшей категорией. «Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. *Свобода*», – вот творческое кредо поэта ([10, 625]; курсив мой. – Н. С.). Пушкин очень часто употреблял слово «свобода»: «В его рукописях оно встречается 184 раза, почти столько же, сколько „правда“ (191), втрое реже, чем „жизнь“ (603) и вдвое чаще, чем „порядок“ (102). Интересно, что синоним „свободы“ – слово „воля“ представлено в словаре Пушкина 166 раз, а „вольность“ – 47 раз. Если соединить вместе все ипостаси свободы, то, пожалуй, чаще употребляются только термины „жизнь“, „слово“ (681) и „Бог“ (920 раз)», – подсчитывает современный исследователь-пушкинист [7].

Проблему свободы в осознании Пушкина подхватили известные русские мыслители, подтверждая тем самым ее приоритетность. Так, В. Соловьев, размышляя о творчестве поэта, пишет: «Настоящая же свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность, чистую потенциальность ума и воли, – свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять» [14, 52]. Философский итог проблеме свободы творчества подводит Н. Бердяев: «Творчество неотрывно от свободы. Лишь свободный творит. Из необходимости рождается только эволюция; *творчество рождается из свободы...* Детерминирована только эволюция; творчество не вытекает ни из чего предшествующего. Творчество – необъяснимо. Творчество – тайна. *Тайна творчества есть тайна свободы.* Тайна свободы бездонна и необъяснима, она – бездна. Так же бездонна и необъяснима тайна творчества» ([1, 482]; курсив мой. – Н. С.). Даргомыжский с готовностью подписался бы под этими словами.

Таким образом, Даргомыжский, включившись вслед за Пушкиным и многими другими мыслителями XIX века в проблематику свободы творчества, оказался в актуальной сфере того времени, и его высказывания по этим вопросам, несомненно,

представляют значительную ценность и могут претендовать на то, чтобы войти в историю русской эстетической мысли.

К началу 60-х годов, когда уже были написаны три оперы, у Даргомыжского проявляется интерес к еще одному виду свободы – *гражданской*, основные идеалы которой выражены в небольшом отрывке начатого романа «Исповедь либерала». М. Пекелис достаточно скупо описывает столь знаменательный литературный набросок Даргомыжского, считая, что композитор «не собирался писать роман в собственном смысле этого слова» и относит отрывок к жанру журнального фельетона, сатирической журналистики [9, 64]. Слово же «либерал» М. Пекелис как бы нарочно не замечает, заостряя все внимание на другом – передовых идеях сатирических журналов «Искра» и «Будильник»<sup>3</sup>. Игнорирование исследователем понятия вполне может быть объяснено временем, когда создавалась монография: период советского «застоя», когда слово «либерализм» употреблялось с обязательным прилагательным «гнилой», и автор просто не мог использовать его по отношению к выдающемуся русскому композитору.

На наш взгляд, «Исповедь либерала» является *эстетико-философским «манифестом»* Даргомыжского. В нем заключена не сатира, не ирония, а глубокое понимание существующих проблем жизни человека, его реализации в обществе и творчестве.

Обращение Даргомыжского к либеральной теме вполне объяснимо, так как именно 60-е годы XIX века были периодом напряженных идейных исканий в России, связанных политическими и социальными реформами. Композитор, принадлежащий к прогрессивной интеллигенции, снова оказывается в актуальном «идеологическом пространстве». Чтобы выявить какие идеи либерализма привлекли Даргомыжского, необходимо рассмотреть это «явление» в историческом срезе.

Истоки русского либерализма кроются в XVIII веке, когда сначала Петр III издал манифест «О даровании вольности и свободы всему российскому дворянству», а затем Екатерина II, избрав идеалом политику «просвещенного абсолютизма», провела ряд реформ, отличавшихся либеральной направленностью. И так как либеральные свободы коснулись лишь дворянства, оно начинает буквально «проповедовать» либерализм, восхищаясь британ-

<sup>3</sup> К указанным изданиям мы вернемся позже.

ской конституционной монархией, основывавшейся на сочетании экономических и политических свобод с сохранением дворянских привилегий по отношению ко всем другим сословиям.

Жизненный путь Даргомыжского протекал в периоды правления трех российских императоров: Александра I (1801–1825), Николая I (1825–1855) и Александра II (1855–1881). Детство композитора пришлось на либеральную эпоху Александра I, и вряд ли будущий либерал смог осознавать тогда важность политических событий. За первые полгода правления император издал указы о восстановлении дворянских выборов в губерниях и снятии запретов на ввоз ряда товаров, о свободном въезде в Россию и выезде за ее пределы, о разрешении деятельности типографий и ввозе любых книг из-за границы и др. Придворным либералом стал М. Сперанский, обучавшийся на произведениях выдающихся философов Р. Декарта, Ж. Руссо, Дж. Локка, Г. Лейбница. Уже в первых своих сочинениях он обличает произвол и деспотизм, призывает уважать человеческое достоинство и гражданские права русского человека.

Становление Даргомыжского как личности и как композитора совпало с царствованием Николая I, начавшегося с репрессий по отношению к декабристам, известном как эпоха реакции, когда слова «либерализм» и «революция» считались синонимами.

В этот период Даргомыжский только начинает свой путь как оперный композитор, создает «Эсмеральду» и «Торжество Вакха». Трудности постигают композитора при попытке постановки опер: ему отказывают, либо ссылаясь на цензурные запреты, либо вовсе никак не комментируя отрицательный вердикт.

При всей «суровости» общественно-политической жизни (и как своеобразное противодействие ей), в николаевский период активизировалась деятельность петербургской и московской интеллигенции: начали формироваться кружки, в которых возвращались будущие русские мыслители, происходило становление русской философии. Даргомыжский, живо интересующийся новыми прогрессивными идеями, не мог остаться в стороне от очаров свободолобивой мысли XIX века.

Начало либеральному направлению положил созданный в 1831–1832 годах литературно-философский кружок Н. Станкевича. В нем объединились не только будущие славянофилы (К. Аксаков,

историк О. Бодянский) и западники (Т. Грановский, В. Боткин), но даже представители крайних флангов – революционеры (М. Бакунин, В. Белинский) и охранители (М. Катков). Главным предметом дискуссий стала западная философия, преимущественно немецких мыслителей – И. Канта, Ф. Шеллинга, И. Фихте и особенно Г. Гегеля. Кружковцы рьяно критиковали крепостное право, возмущались произволом самодержавия, но обновление, демократизацию России видели не в революции, а в просвещении. «Я уважаю человеческую свободу, – пишет Станкевич, – но знаю хорошо, в чем она состоит, и знаю, что первое условие для свободы есть законная власть» (цит. по [17, 134]).

Кружок Станкевича действовал до 1839 года, но Даргомыжский вполне мог знать о том, что он существовал, хотя и опозданием на восемь лет. Несколько месяцев 1847 года Даргомыжский провел в Москве, занимаясь постановкой «Эсмеральды». В этот период он познакомился с М. Щепкиным, бывал у него. Невесткой же известного артиста была как раз сестра Станкевича (к этому времени уже покойного).

С первой «либеральной» акцией против самодержавия выступил П. Чаадаев. Задав вопрос о прошлом и будущем России, Чаадаев положил начало спорам славянофилов и западников, которые стали значительным событием интеллектуальной и общественной жизни. Чаадаев стремился показать истоки несвободы в нашей стране, и с этой целью критически анализирует историческое прошлое России. Вывод его неутешителен: в России «все носит печать рабства: нравы, стремления, просвещение и даже вплоть до самой свободы, если только последняя может существовать в этой среде» [20, 285]. По мнению Чаадаева, свободный человек в России, так же унижен и несвободен, как и крепостной крестьянин.

Носителями либеральной идеологии в это время выступили славянофилы и западники. Их споры проистекали из рассуждений Чаадаева. Несколько схематизируя, можно сказать, что славянофилы видели решение проблемы в выборе особого пути развития России, выдвигая главенство православной церкви, которая зиждется на свободном волеизъявлении и единстве, т. е. соборности. Западники, критикуя своих оппонентов, впадали в другую крайность: идеализировали Запад, его культуру и преувеличивали благотворность его влияния на Россию. Славянофилы требовали свободы при со-

хранении самодержавия, западники выступали против него и «голосовали» за конституционную монархию, идеалом которой считали «парламентаризм» короля Луи Филиппа и его премьер-министра Ф. Гизо во Франции.

И со славянофилами и с западниками Даргомыжский, в тот же московский период, мог встречаться в доме литератора Н. Павлова, который стал в сороковых годах «одним из главных центров московской умственной жизни». Здесь в эти годы встречались представители разных идейных направлений: А. Хомяков, Киреевские, Аксаковы, С. Шевырев, М. Погодин, А. И. Тургенев, П. Чаадаев, Т. Грановский, А. Герцен, Н. Сатин, Н. Кетчер, К. Кавелин, А. Фет, Я. Полонский и многие другие [8, 47]. Как видно, «за одним столом» собирались славянофилы и западники, революционеры и либералы. Обстановка, царившая в доме Павлова, несомненно повлияла на композитора. Это, в первую очередь, выразилось в творчестве: Даргомыжский сочинил романс «Не называй ее небесной» на его стихи. Но влияние сказалось не только в «музыкальном приношении»; постепенно у композитора складывалась своя система взглядов, которая в начале 60-х реализовалась в «Исповеди либерала».

Соратником К. Кавелина, одного из постоянных участников встреч у литератора, был Б. Чичерин. Воспитанный в «западническом крыле», юрист, историк, философ, он стал одним из первых теоретиков российского либерализма. Либеральная деятельность этого младшего современника композитора началась уже в период правления Александра II, ставший новой волной Развития русского либерализма. Это время Ф. Тютчев назвал «оттепелью» – словом, которое потом еще дважды будет ассоциироваться с активизацией либеральных начинаний в России. На либеральную «оттепель» Александра II судьба отвела Даргомыжскому 14 лет, срок немалый, совпавший с периодом последнего творческого взлета и создания поздних шедевров. Но за это время окончательно определились либеральные взгляды композитора, сформировалось его общественно-политическое кредо.

Остановимся подробнее на идеях Чичерина, которые удивительным образом сближаются с кредо Даргомыжского, изложенным в «Исповеди либерала» (ни о прямых, ни о косвенных их контактах, к сожалению, данных найти не удалось). И это притом, что между «Исповедью» Даргомыжского и первыми работами Чичерина существует разли-

ца более чем в 20 лет. Тем не менее, родственность их взглядов очевидна.

Так, категории свободы Чичерин уделял огромное внимание. Уже в то время в понятии свободы он различал две стороны – *отрицательную* (независимость от чужой воли) и *положительную* (возможность действий по собственному убеждению, а не по внешнему велению). Он подчеркивал, что действия людей необходимо разграничить таким образом, чтобы свобода одного не мешала свободе остальных, чтобы каждый мог свободно развиваться, и чтобы были установлены твердые правила для разрешения споров, неизбежных при совместном существовании [21, 42]. Это представляется чрезвычайно важным и для Даргомыжского: «Я стою... за *свободу воли и действий*, не переходящих границы порядка, и действий, не переходящих за границы общественной безопасности. К чему безумства, к чему возмущение? Вместо улучшения положения общества, эти меры нарушают только спокойствие граждан, усиливают зоркость полиции, а, в сущности, не производят желаемого переворота» ([5, 181–182]; курсив мой. – Н. С.). Оба они приближаются во взглядах к известному афоризму: «Свобода одного человека заканчивается там, где начинается нос другого человека».

Создавая теоретическую базу либерализма, Чичерин разделил его на три вида. Первый, уличный, «не хочет знать ничего, кроме своего своеволия. <...> Он жадно сторожит каждое буйство, он хлопает всякому беззаконию, ибо самое слово „закон“ ему ненавистно. <...> Но терпимости к мысли, уважения к чужому мнению, к человеческой личности, всего что составляет сущность истинной свободы и украшение жизни, от него не ожидайте» [21, 41]. Второй вид Чичерин называет оппозиционным, который «понимает свободу с чисто отрицательной стороны. Он отрешился от данного порядка и остался при этом отрешении. Отменить, разрешить, уничтожить – вот вся его система» [21, 44]. Сущность охранительного либерализма, по мнению Чичерина, «состоит в примирении начала свободы с началами власти и закона. В политической жизни лозунг его: либеральные меры и сильная власть...» [21, 49].

Мысли, высказанные в «Исповеди либерала» Даргомыжским, полностью соответствуют третьему – охранительному типу: «Как либерал, я стою за *правду и искренность*, т. е. за *свободу мыслей, свободу чувств, свободу их выразить и высказывать*,

но никогда не за свободу слова, оскорбляющего честь и самолюбие других. <...> Ярые либералы, последуйте за мной, за душой, глубоко сочувствующей, но не переходящей границы возможного и должного. Не возмущайте других. Какое ни на есть общество, – мы не праве нарушать его спокойствие. Разве только задеть тонким пером его дурные, вызывающие негодование стороны» ([5, 181–182]; курсив мой. – Н. С.). Двумя десятилетиями позже аналогичным образом формулирует свои взгляды и Чичерин: «...История неуклонно следует *свободному голосу правды*. <...> За *внутреннюю свободу* человека умирали христианские мученики. И мысль человеческая истекает из неизведанной глубины *свободного разума*. <...> *Свобода совести, свобода мысли*, вот тот жертвенник, на котором неугасимо пылает присущий человеку божественный огонь, вот источник всякой духовной силы, всякого жизненного движения, всякого разумного устройства, вот что дает человеку значение бесконечное» ([21, 39]; курсив мой. – Н. С.).

Итак, точность и ясность мыслей, запечатленных в «Исповеди либерала», их близость положениям крупного отечественного мыслителя значительно раньше, чем в теоретических трудах Чичерина позволяет утверждать, что либеральная позиция Даргомыжского к этому времени была полностью сформирована; композитор ясно понимал свое отношение к происходящему, осознавал свое место в обществе, обладал верной оценкой сути либерализма.

Помимо гипотетических встреч Даргомыжского с носителями либеральной мысли, помимо значимых идейных соприкосновений, среди окружения композитора мы выявили ряд лиц, которые могли послужить источником для формирования его либеральных взглядов. Это – дипломат князь П. Козловский, создатели «Искры» и «Будильника» карикатурист Н. Степанов и поэт В. Курочкин, известный журналист Н. Греч, а также люди, встречавшиеся Даргомыжскому в заграничных поездках. Этим контактам исследователи до сего времени не придавали должного значения. Между тем, они заслуживают самого пристального внимания.

Первым среди них мы недаром назвали имени того дядю композитора (брата мамы Марии Борисовны) – **князя Петра Борисовича Козловского** (1783–1840). По рассказу В. Энгельгардта, «Александр Сергеевич гордился своим дядею, князем Козловским, который был *persona grata* при дворе

Николая I» [14, 5]. Этот факт может показаться удивительным, ведь император был ярким противником либералов. Но видимо либерализм князя носил чрезвычайно миролюбивый характер; интересный рассказчик и весельчак, Козловский лишь острым словом задевал отрицательные стороны общества. Эти качества унаследовал и его племянник – Даргомыжский, – назвавший себя уже в зрелом возрасте либералом самыми мирным и самым безвредным [5, 182].

Познакомился композитор со своим дядей лишь в 1835 году, когда тот ненадолго вернулся в Петербург. По словам М. Пекелиса, признание юного композитора выразилось в одном из первых опубликованных романсов – «Каюсь, дядя, черт попутал». Высокий титул родственника наверняка помог Даргомыжскому в свете – имя Козловского стало «визитной карточкой» для молодого композитора. Но еще важнее то влияние, которое князь, несомненно, оказал на своего племянника.

Личность князя Козловского многогранна и непредсказуема. Дипломат, большую часть своей жизни проживший за границей, поэт, популяризатор точных наук, мыслитель, говоривший правду всегда и везде и часто попадавший за это в опалу перед вышестоящими лицами, общественный деятель, и, наконец, блестящий остроумный собеседник, имевший большую популярность в светском обществе, причем не только в России, но и в Германии, Англии, Франции.

Вокруг князя была сконцентрирована целая «галлактика» выдающихся личностей, со всеми он состоял в прекрасных отношениях, всех увлекал блеском мысли и легкостью характера. Вот лишь малая часть тех, с кем общался Козловский: П. Вяземский, А. Пушкин, В. Жуковский, братья Тургеневы, Дж. Байрон, Г. Гейне, Ф. Шатобриан, мадам де Сталь, Ф. Купер, маркиз де Кюстин.

Формирование либеральных политических идеалов князя совпало с реформами Александра I. Увлекавшийся в то время стихосложением, юный князь, как позднее и Пушкин, пишет оду императору, включенную В. Жуковским в Антологию лучших русских стихотворений. Пребывание за границей в качестве дипломата усилило либеральные настроения князя. Так, в период службы в Турине князь Козловский, скорее всего по поручению Министрства иностранных дел России, устанавливает связи со сторонниками объединения Италии, пытавшимися избавиться от господства Австрии.

Итальянский автор констатирует: «Факт остается фактом, в 1815–1818 годы Козловский стал в Турине центром либеральных и конституционных надежд, что повлекло за собой серьезные политические последствия...»<sup>4</sup>.

Примечательна встреча Петра Борисовича с маркизом де Кюстином. На палубе парохода «Николай I» состоялась их беседа, в которой Козловский нелестно отзывался о России: деспотизм, крепостное право, унижение человеческого слова, ложь, проистекающие, по его мнению, из татаро-монгольского ига. Россия, по словам князя, отстала в развитии на четыре столетия, и пребывает в глубоком средневековье [6, 30–35]<sup>5</sup>.

Невозможно себе представить, чтобы в редкие приезды Козловского в Петербург его визиты к родственникам не сопровождалось длинными, увлекательными рассказами обо всем, что его волновало: о людях и странах, о человеческих достоинствах и пороках и, конечно, о свободе и цене, заплаченной за нее европейскими народами. Даргомыжский же, скорее всего, делился своими удачами и неудачами на творческом поприще. К этому времени, он только вступал в сферу оперного творчества, и возможно, обсуждал с Козловским свои колебания между двумя сюжетами Гюго – «Лукреция Борджиа» и «Собором».

Еще одним благоприятным фактором в воспитании либеральных взглядов Даргомыжского стали, на наш взгляд, **поездки за границу**. Обе они явились своеобразным выходом из творческого и душевного кризиса композитора. Первая поездка была осуществлена в 1844–1845 годах, когда в «портфеле» музыканта уже лежали четырехактная оперная партитура «Эсмеральды», симфоническая пьеса «Болеро», кантата «Торжество Вакха», более трех десятков романсов и несколько фортепианных пьес. Вторая поездка (1864–1865) имела намерением те же основания, что и предыдущая. Лейтмотивом заграничных поездок были мечтания о свободе: «От Варшавы до Бромберга и от Бромберга до Крейца ехал я великолепно. Почти один в шестиместном вагоне, курил и мечтал о свободе», – пишет композитор сестре С. Степановой ([5, 78]; курсив мой. – Н. С.). Показательно, что эту фразу Дар-

гомыжский повторяет два раза, намеренно подчеркивая ее значимость.

Поездки за границу были попыткой вырваться из замкнутого круга, познакомиться с европейским искусством, пополнить «творческий багаж», очутиться в другом мире – с другой историей, другими людьми. Исходя из реконструируемых нами воззрений, есть основания прибавить: и ощутить европейский «дух свободы».

Во многом этому способствовали люди, с которыми он общался, особенно парижский круг его знакомых. Насыщенная общественная жизнь предреволюционного Парижа подхватила и захлестнула русского композитора. Попав в этот бурный поток, он активно проявлял интерес ко всему происходящему. К сожалению, письма Даргомыжского из Парижа дошли до нас не полностью: часть уничтожила цензура николаевского режима, часть потерял Н. Кукольник, попросивший их для публикации... Но даже немногие сохранившиеся послания дают представление о жизни Даргомыжского в Париже.

Гидом его стал **Николай Иванович Греч**, с которым композитор познакомился еще в Петербурге – на литературных вечерах, устраиваемых матерью – Марией Борисовной Даргомыжской.

Известный журналист и литератор Греч остался в истории русской культуры как представитель реакционного, официозного крыла русской литературы, соиздатель Ф. Булгарина по газете «Северная пчела», «Русский вестник». Имя Греча в истории отечественной журналистики упоминается в основном со знаком «минус», так как он поддерживал николаевский режим, а «Северная пчела» была правительственной газетой.

Отношение Греча к происходящим событиям было далеко не однозначным. Его взгляды отражены в книге «Воспоминания о моей жизни», начатой в 1821 году. С одной стороны, журналист видит в либерализме революционное начало и прямо его критикует. С другой же стороны, он не доволен сложившейся ситуацией в России: «Какой честный человек и истинно просвещенный патриот может равнодушно смотреть на нравственное унижение России, на владычество в ней дикой татарщины?! Государство, обширностью своею не уступающее древней римской монархии, окруженное восьмью морями, орошаемое великолепными реками, одаренное особой, неизвестной в других местах силой плодородия, скрепленное единством

<sup>4</sup> Берти Дж. Россия и итальянские государства в период Рисорджименто. М., 1959 (цит. по [18, 42]).

<sup>5</sup> Многие историки и литературоведы впоследствии утверждали, что высказывания Козловского в беседах с А. Кюстином выдуманы последним и не соответствуют тому, что на самом деле говорил ему князь.

и плотностью, обитаемое сильным, смышленным, добрым в основании своим народом, – представляет с духовной стороны зрелище грустное и даже отвратительное» [4]. Некоторая «неуверенность» Греча в высказываниях сегодня вполне объяснима. Начиная свои записки в период правления либерально настроенного Александра I, а продолжил в период расцвета николаевского режима. То есть, скорее всего, Греч, относясь по своим взглядам к либералам, в Записках слово «либерализм» в прямом значении не употребляет, и, пожалуй, боится. Но его частые длительные зарубежные поездки в большей степени способствовали развитию именно этих взглядов.

Мысли Греча явно перекликаются с идеями «Исповеди либерала» Даргомыжского. Вполне возможно, что они неоднократно вели разговоры на эти темы. Схоже и отрицательное отношение Даргомыжского, как и Греча, к революциям. В период второй заграничной поездки композитор отмечает перемены, произошедшие во французской столице: «...изумительная перемена в Париже против прежнего! Насколько он выиграл в наружном отношении, настолько он упал морально, можно сказать до гнусности». В этой связи его глубоко взволновала и навела на широкие обобщения неприятная ситуация, возникшая во время посещения цирка: «Посреди представления публика, заметив, что ее надувают и обманывают, начала шуметь, кричать и свистать. <...> Публика была совершенно права в своем требовании. Чем же кончилось? Вошел агент тайной полиции... приказал публике выйти вон из цирка – и все, как бараны, побрели домой, повеся нос. Одни англичане и русские остались подольше, чтобы увидеть, чем кончится эта потеха. *Стоило гильотинировать в 1792 году до 40 тысяч невинных людей, чтобы впасть в нынешнее рабство! И смешно и гадко!*» ([5, 111–112]; курсив мой. – Н. С.). Революционные события не оставили равнодушным и Греча: «Первое движение ума и совести человеческой почти всегда бывает чистое и доброе: потом прививаются к нему помыслы и страсти, порождаемые невежеством и злыми наклонностями, и из благотворного семени возрастает древо зла и пагубы. Так бывает со всеми революциями – и нравственными и политическими. Из христианского усердия возник кровожадный фанатизм католиков; от желания очистить религию от суеверия произошло вольнодумство протестантов; *из светлых идей 1789 года – кровавые сцены 1793-*

*го; из восстановления порядка единоначалием Наполеона I – порабощение Европы тяжкому и постыдному игу*» ([4]; курсив мой. – Н. С.).

Благодаря Гречу, Даргомыжский познакомился с Виктором Гюго, на либретто которого композитором уже была написана его первая опера. Писатель оставил ему автограф в альбоме. Идея свободы была чрезвычайно близка автору романа «Отверженные», драмы «Эрнани», оды «Свобода»; он не только воспел ее в своих произведениях, но и подарил человечеству такие афоризмы: «Свобода начинается с иронии», «...Литературная свобода – дочь свободы политической». Неизвестно, затрагивалась ли тема свободы в разговоре Гюго и Даргомыжского, но, учитывая очевидный факт ее притягательности для обоих, это нетрудно предположить.

Подводя итог, отметим, что поездки в формировании творческих и общественно-политических взглядов принесли Даргомыжскому немало. Логическим итогом первой стало сочинение «Торжества Вакха» и задумывание «Русалки», в которых тема свободы проявляется гораздо в более серьезных масштабах, чем в «Эсмеральде». После второго путешествия созрело твердое намерение писать «Каменного гостя», где проблема свободы стала кульминацией всего творчества. Сюжет «маленькой трагедии» заинтересовал композитора еще в начале 60-х, до поездки, но тогда он «отшатнулся перед колоссальностью этой работы» [5, 124].

Шестидесятые годы и в России давали композитору достаточно оснований для активизации либеральных настроений. В годы реформ и пореформенный период политическая ситуация в стране накаляется до предела; противоречия между политическими течениями достигают апогея: консерваторы ругают революционеров и настороженно относятся к либералам, революционеры открыто выступают против тех и других, а либералы пытаются найти наиболее приемлемые, спокойные пути решения создавшейся проблемы.

Наиболее активной формой гражданской жизни становится деятельность разнообразных журналов. Преобладающая либеральность прессы побудила Даргомыжского активно заняться литературной деятельностью, стать внештатным корреспондентом журналов «Искра» и «Будильник».

Как известно, Даргомыжский, с детства увлекающийся литературным творчеством (качество это унаследовано от матери) и отточивший «перо» в

переписке с друзьями, был вовлечен в журналистскую деятельность шурином – **Николаем Александровичем Степановым**, соредактором еженедельного и весьма популярного **сатирического журнала «Искра»**, созданного в 1859 году. Как известный карикатурист Степанов занимался также художественным оформителем издания, а Даргомыжский был соавтором некоторых фельетонов и заметок. В биографии композитора это был период некоторого творческого «застоя»: «Русалка» уже была написана, судьба ее не сильно отличалась от судьбы двух предыдущих опер, и Даргомыжский снова переключается в сферу общественной деятельности.

Руководство журналом осуществлял **Василий Степанович Курочкин** – известный поэт, переводчик многих западноевропейских авторов, среди которых – П. Беранже. Даргомыжский не раз обращался к поэтическим переводам Курочкина в своем камерно-вокальном творчестве.

Степанов пробыв соавтором «Искры» пять лет, после чего покинул журнал и основал свой – «Будильник». Скорее всего, Степанов покинул еженедельник, не поддержав революционных взглядов Курочкина. Как уже упоминалось, Даргомыжский также отрицательно относился к революции как выходу из сложной политической ситуации. Вспомним его высказывание о французской революции. Возможно, Степанов придерживался такого же мнения. Даргомыжского же, по-видимому, привлекала возможность открыто высказываться о русском музыкальном искусстве, о судьбах русских музыкантов, о сложностях и преградах, встающих на их творческом пути. Эту линию журналистского творчества Даргомыжский продолжает и в степановском «Будильнике».

Вполне закономерно, что «Исповедь либерала» была начата именно в период сотрудничества Дар-

гомыжского с «Искрой». И Н. Финдейзин, первый опубликовавший эпистолярное наследие композитора, и М. Пекелис датируют отрывок началом 60-х годов. Видимо этот факт натолкнул последнего на мысль о сатирической подоплеке «Исповеди». По свидетельству М. Пекелиса, этот текст в двух вариантах «Исповеди», по его словам, весьма отличающихся друг от друга. Однако ни в публикации Н. Финдейзена, ни в тех отрывках из другого варианта, которые цитирует М. Пекелис, если читать непредвзятым взглядом, совершенно нет «иронии и язвительности». Когда композитор хотел быть ироничным и язвительным, ему это блестяще удавалось, они без труда читаются во многих его письмах. Здесь же, повторим, нет и тени насмешки. Очевидно, в советскую эпоху М. Пекелису, скорее всего, пришлось использовать устоявшиеся советские «шаблоны» в отношении либерализма XIX века. Трудно совместить такую оценку «Исповеди» с другим высказыванием в этом же томе, где исследователь все-таки отмечает: «Хорошо известно, что либеральные, демократические веяния оказали решающее влияние на развитие Даргомыжского еще в сороковых годах, и проявилось это не только в его взглядах, но – что особенно важно – и в творчестве» [9, 37]. Но далее исследователь эту мысль обрывает, не давая ей должного развития.

Раскрыть каналы, характер и формы этого влияния мы и попытались в настоящей статье.

Жизнь и творчество Даргомыжского – величайший пример верности идее свободы. Человек в поисках свободы – вот герой Даргомыжского и он сам. Пожалуй, никто из крупных композиторов XIX века после Бетховена не уделял этой категории такого внимания как Даргомыжский. При этом его понимание проблемы обусловлено уже следующим этапом развития общественной мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Философия свободы; Смысл творчества: опыт оправдания человека. М., 1989.
2. Берлин И. Философия свободы. Европа. М., 2001.
3. Гегель Г. Сочинения. В 3 т. Т. 3: Энциклопедия философ. наук. М., 1956. – Ч. 3. Философия духа.
4. Греч Н. Воспоминания о моей жизни. М., 2000 – www.fershal.narod.ru
5. Даргомыжский А. Автобиография – письма – воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Финдейзена. Пб., 1921.
6. Кюстин А. Николаевская Россия. М., 1997.
7. Лара У. О жизненных смыслах свободы в европейской культуре // Альманах «Личность и мир»: Личность и свобода. 2000. № 6 – www.ifgo.ru
8. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т. М., 1973. – Т. 2: 1845–1857.
9. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т. М., 1983. – Т. 3: 1858–1869.
10. Пушкин А. Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1964. – Т. 7.
11. Рецеттер В. Возвращение пушкинской русалки / Илл. М. Шемякина. СПб., 1998.
12. Самоходкина Н. Зрелые оперы Даргомыжского. К проблеме анализа оперного либретто // Южно-Российский музыкальный альманах–2004. Ростов н/Д, 2005.
13. Самоходкина Н. «Русалка» и «Каменный гость» в аспекте единства оперного стиля А. Даргомыжского: вопросы жанра и драматургии // Наука о музыке: Слово молодых ученых: Материалы I Всероссийского конкурса науч. работ молодых музыковедов в области муз. искусства. Казань, 2004.
14. Соловьев В. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – начало XX вв. М., 1990.
15. Сухова Л. Материалы к истории создания оперы Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере. СПб., 1998.
16. Тимофеев Г. А. С. Даргомыжский, его семья, его первые шаги на композиторском поприще // Музыкальный современник. Кн. 7–8. 1907.
17. Троицкий Н. Россия в XIX веке: Курс лекций. М., 1999.
18. Френкель В. Петр Борисович Козловский (1783–1840). Л., 1978.
19. Цукер А. «Каменный гость» как музыкальная концепция // Сов. музыка. 1980. № 5.
20. Чаадаев П. Отрывки и разные мысли (1828–1950-е годы) // Чаадаев П. Статьи и письма. М., 1989.
21. Чичерин Б. Различные виды либерализма // Опыт русского либерализма: Антология. М., 1997.

## АВТОБИОГРАФИЧНОСТЬ В РОМАНТИЧЕСКОМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КОНЦЕРТЕ

**П**одобно каждой крупной исторической эпохе, XIX столетие формирует новые взгляды на мир и, как следствие, на искусство и творчество. Кардинальные перемены в сознании людей были во многом обусловлены складывающейся обстановкой в обществе. Невозможность воспринимать и объяснять происходящее, руководствуясь лишь строгими законами логики и разума, приводит к тому, что романтики воссоздают желаемую реальность, гармоничный мир в своей душе. В романтическом творчестве главным становится воплощение внутреннего мира человека, а центром художественных исканий – идея Личности и характеризующие ее понятия индивидуальности, неповторимости, уникальности. Отсюда – доминирование в искусстве XIX века личностного, психологического, автобиографического начал.

Общепризнанно, что в эпоху романтизма творческий процесс превращается в искусство самораскрытия автора. Личность творца проникает в пространство художественного поля произведения, активно созидая и формируя его. В литературе конца XVIII – начала XIX веков широко культивировалась форма повествования «от первого лица», что позволяло автору произведения непосредственно перевоплощаться в образ главного действующего героя. При этом герой-двойник нередко наделялся автобиографическими качествами, собственными создателю произведения. Так авторское *Я* превратилось в «лирического героя». Возникновение же этого феномена и соответствующей категории Л. Гинзбург связывает именно с эпохой романтизма [2].

Литературным произведением, существенно повлиявшим на умонастроения людей и предвосхитившим ведущие тенденции романтической эпохи, явился роман И.-В. Гете «Страдания юного Вертера» (1774). В нем органично сочетаются *автобиографичность* сюжета с *исповедальностью* «тона» высказывания от авторского *Я*. Данное произведение вызвало бурный отклик в среде читателей, обществе и породило плеяду «новомодных»

сочинений в стихах и прозе, написанных в духе романа Гете. Назовем некоторые из них: «Письма Шарлотты во время знакомства с Вертером» У. Джеймса (1781), «Письма Шарлотты к Каролине» Дж. Аркрайта (1781), «Вертер и Шарлотта» неизвестного автора (1800), «Страдания Вертера» А. Пикеринга (1788) – в *Англии*; «Сент-Альм» Горже (1790), «Стеллино, или Новый Вертер» Ж. А. Гурбийона (1791), «Вертерия» П. Перрена (1791) – во *Франции*; «Несчастный» А. Клушина (1793), «Отчаянная любовь. Отрывок» А. Стольпина (1795), «Пламир и Раида. Российская повесть» князя Д. Горчакова (1796), «Александр и Юлия. Истинно русская повесть» П. Львова (1801), «Российский Вертер» М. Сушкова (1801) – в *России*. Последнее из перечисленных произведений российской «вертерианы» следует особо выделить в силу неординарности поведения ее автора. Возможно, стремясь усилить авторское начало в произведении, подчеркнуть полную идентификацию себя со своим литературным персонажем, семнадцатилетний юноша Сушков, закончив книгу, поступил как и его главный герой – совершил самоубийство. Повесть Сушкова была издана посмертно. Достаточно лишь панорамного взгляда, чтобы увидеть масштабы влияния гетевского творения и оценить его роль в формировании нового художественного мышления. Добавим только, что роман Гете имелся в походной библиотеке Наполеона и много раз перечитывался им.

Во французской литературе продолжается линия исповедальной прозы: «Рене» Ф. Р. Шатобриана (1805) «Адольф» Б. Констана (1806), «Исповедь сына века» А. де Мюссе, 1836). Символично название одного из эпохальных трудов XIX столетия – «Исповедь сына века», об авторе которого, Альфреде де Мюссе, В. Брюсов сказал, что он превратил в поэзию собственную жизнь и душу.

Автобиографичность фабулы литературного сочинения иногда становилась не только актуальным требованием времени, но и, в какой-то мере, стимулировала интерес читателей, способствуя

росту популярности произведения, а говоря современным языком, придавала неповторимый шарм творению и служила своеобразной рекламной книжной новинки. Так произошло, например, с романом Фридриха Шлегеля «Люцинда», в основу которого положена живо обсуждавшаяся тогда жителями Берлина любовная история самого писателя и Доротеи Фейт, по велению сердечной страсти оставившей свой дом, семью (мужа, двоих сыновей) и соединившей жизнь со Шлегелем. В главных героях романа – Юлие и Люцинде – современники сразу же опознавали автора и его подругу.

Авторское начало обнаруживается в романтической музыке – искусстве, наиболее всего способном выражать «затаенные чаяния восхищенной души» (Э. Т. А. Гофман). Автобиографичность прослеживается в музыкальных произведениях различных жанров: от камерных вокальных миниатюр Шуберта, фортепианных циклов и пьес Шумана до монументальных симфонических и оперных полотен Берлиоза и Вагнера. Любопытно, что эстетике романтизма с ее интровертированной установкой художественного самовоплощения и культом дионисийского начала оказался необычайно близок феномен концерта – и как публичного музыкального «зрелища», и как инструментального жанра. Идея Личности воплотилась в создании сольных концертов, открывающих музыканту широкие возможности проявления авторского Я, и в форме проведения концертов, предполагающей тесный взаимный контакт исполнителя-виртуоза с публикой и являющей собой образец романтического симпозиума (Н. Берковский). Идея Личности, заложенная уже в природе жанра инструментального концерта и репрезентируемая в сольной партии, ярко и разнообразно раскрылась в романтическом инструментальном концерте.

В дальнейшем в анализе проявления личностного фактора в художественном творчестве – воплощения Я композитора в инструментальных концертах – мы будем опираться на концепцию Автора, разработанную в исследованиях Л. Казанцевой. Напомним, что она выделяет триаду понятий: автор биографический, автор-творец, автор художественный, интегрируемых в единую систему «Автор» [4]. Отдельные положения данной концепции послужили методологической основой в настоящей статье.

Безусловно, многое станет понятным в музыке инструментальных концертов, если попытаться

узнать, каким *человеком* был автор биографический, как он чувствовал, как воспринимал мир, чем увлекался, что волновало его душу и сердце, какие события происходили в его жизни. Круг намеченных вопросов формирует проблему автобиографичности. Тем самым автобиографичность понимается нами не только как отражение жизненных событий, фактов биографии, но и подразумевает личностные свойства автора. Подобное толкование автобиографичности исходит из понятия *автора биографического* Казанцевой. Напомним, что суть автора биографического, по Казанцевой, составляют «его личностные свойства, обнаруживаемые в частной и общественной жизни» [4, 14]. Выявление личностного начала предлагает иной, нежели традиционный, подход к концертному жанру. Однако именно такой ракурс позволяет по-новому взглянуть на концерт, глубже понять специфику и закономерности жанра, объяснить его множественные метаморфозы.

В данной статье рассмотрим проблему воплощения в концертах некоторых личностных качеств их создателей. Отметим, что степень и масштаб запечатления личностных, в частности, **биологических**, свойств неодинаковы и во многом обусловлены индивидуальностью конкретной личности<sup>1</sup>.

В инструментальных концертах воплощаются такие биологические параметры личности (то есть присущие ей от рождения), как темперамент и возраст. Вопросы пола – также одного из неотъемлемых биологических признаков человека – сознательно опускаются нами, поскольку этот параметр, весьма дискуссионный в музыкальных сочинениях, практически не обнаруживается. А в романтической музыке даже возникает явное противоречие. Все анализируемые концерты написаны композиторами-мужчинами, однако в каждом произведении неминуемо присутствует женское начало, ибо у романтизма вообще женская душа. К тому же во многих романтических инструментальных концертах запечатлен женский образ.

Биологически обусловленные психические процессы у музыкантов привлекали внимание исследователей. В данном вопросе музыковедение опирается на труды психологов и разрабатываемую ими теорию личности. В частности, известно, что

<sup>1</sup> Определение «личностные биологические свойства» в трактовке автора статьи близко по смыслу к понятиям «психо-физиологические», «психо-биологические», «психологические» свойства. – Прим. ред.

предпринимались попытки выделить психологический тип Шопена. Основой послужили различные классификации личностных структур. Полученные результаты наблюдений обобщает М. Томашевски, анализируя структуру личности музыканта [7]. Так, А. Зильберман, используя веберовскую типологию деятельности, видит в Шопене аффективный тип личности и дополняет его собственным заключением – «идеальный романтический тип». По фрейдистской типологии, личность Шопена формируется «комплексом матери» (П. Жермэн), «целым букетом комплексов» (Ж.-Ш. Жиль-Мэзани). Применяя классификацию К. Юнга, С. Лобачевская относит Шопена к интровертному типу, а основываясь на типологии Э. Кречмера, – к астеническо-пизофреническому типу. (Важно, что Лобачевская пытается также проследить связь между физическим состоянием Шопена и его музыкой.) Кроме того, выделяя ту или иную черту (или комплекс черт) психики в качестве доминирующей, исследователи представляли Шопена как личность, сочетающую в себе три тенденции: пизотемическую (аутизм, чрезмерная чувствительность – Э. Блеле, Э. Ганш), психостеническую (склонность к колебаниям, сомнениям, перфекционизму – П. Жане, Э. Ганш) и специфическую интровертность («комплекс покинутости» – Л. Шонди).

Конечно, личность Шопена несоизмеримо сложнее, пластичнее, эмоционально богаче, художественно ярче, а стало быть не вмещается в какие бы то ни было типологические рамки. Однако в совокупности приведенные характеристики отражают ключевые особенности **темперамента** Шопена – повышенную эмоциональную отзывчивость к впечатлениям, неустойчивость психических состояний, невротизм, отстраненность от внешнего мира и концентрацию на внутреннем, женственность натуры. (Опираясь на созданное Гиппократом и систематизированное И. Кантом учение о четырех основных типах темперамента, Шопена следует считать меланхоликом.) А разве не слышатся те же личностные качества в музыке шопеновских концертов – лирических побочных партиях, медленных частях, в соотношении и трактовке сольной и оркестровой партий?

Интересно сравнить характер и приемы развития музыкальных образов в концертах Шопена и Листа. Выбор произведений именно этих музыкантов не случаен. Как известно, Шопен и Лист выступали антиподами как в жизни, так и в музыкаль-

ном творчестве. Об этом свидетельствуют многочисленные отзывы их современников. В противоположность Шопену, психологический склад личности Листа вмещал такие качества, как эпатажность, броскость, смелость, яркость «подачи» себя и своих музыкальных идей, что проявлялось в организации концертов, импульсивной манере поведения на эстраде, жестикуляции, мимике, фортепианном исполнительстве (и даже в стиле одежды). Он активно устанавливал контакты с внешним миром, привлекая внимание к неординарности и исключительности своей Личности.

Неповторимой и яркой личностью Листа представлена в монографии О. Левашевой. Исследователь, в частности, характеризует личностные качества музыканта: «Блистательный артист и одинокий странник, пылкий „цыган“ (так он любил себя называть) и отрешенный от мира монах-отшельник, блестящий собеседник светских салонов, любивший пощеголять своим галльским остроумием, и мудрый наставник молодежи, друг вельможных герцогов и венгерских магнатов и горячий защитник „отверженных“ обществом, изысканный аристократ по своему внешнему облику и стойкий демократ по убеждениям, взращенный эпохой Сен-Симона, – таковы многочисленные и столь контрастные психологические параллели этого впечатляющего образа, обычно именуемые „противоречиями“ мятежной и *страстной* (курсив мой. – Ю. П.) натуры» [5, 32]. Левашева выделяет страстность в качестве одного из преобладающих личностных свойств Листа, составляющего основу его холерического темперамента. Отметим, что подобным темпераментом обладал Паганини.

Во многом благодаря своему «огненному» темпераменту Лист органично вписывался в культурную атмосферу XIX века, когда зрители придирчиво оценивали каждую деталь концертного исполнения. Он идеально соответствовал представлениям взыскательной публики об образе виртуоза-исполнителя. Напротив, темперамент Шопена, отчасти обусловленный болезнью музыканта, мешал ему в исполнительской карьере. Вот как описывает одно из его концертных выступлений Г. Пурталес: «Затем на эстраде появилась хрупкая фигура Шопена, уже тогда болезненная с виду. Какая-то старая дама, сидевшая в первом ряду, воскликнула вполголоса: „Как жаль, что этот молодой человек не обладает лучшей внешностью“» [6, 21].

Скорее всего, под внешним обликом подразумевалась и способность эпатировать публику. На наш взгляд, своеобразные приметы темперамента Листа запечатлелись в его фортепианных концертах. Например, такие черты, как решительность, эпатажность воплощаются во вступлении к Первому концерту, величественность ощущается в характере каденций солиста. Яркостью отличается изложение музыкального материала, в котором выделяется использование исполнительских приемов из арсенала крупной техники.

Рассмотрим, как разные типы темперамента автора биографического воплощаются в лирических эпизодах романтических инструментальных концертов. По утверждению Л. Гинзбурга, особенность лирики состоит в том, что автор проникает в «эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента» [2, 10]. Лирические фрагменты избраны нами как наиболее запечатлевающие авторское начало. Материалом анализа послужили медленные части Второго фортепианного концерта (f-moll) Шопена и Первого фортепианного концерта (Es-dur) Листа. Характер основной темы концерта Шопена можно определить как песенно-лирический, нежный, мягкий, женственный. Необыкновенно воздушная, *шопеновская* аура лирического образа создается благодаря экспонированию темы в высоком регистре, многочисленным мелизмам, выразительным приготовленным задержаниям, большой регистровой удаленности мелодии и сопровождения. Кантиленная мелодия словно противопоставлена остальным голосам и парит над ними. Музыкальный образ эмоционально развивается: в нем звучат интонации нежности, мольбы, гнева, отчаяния и вновь нежности, но он гармоничен и не утрачивает своей лирической сути.

Художественный образ второго раздела концерта Листа более динамичен, эмоционально неустойчив. Уже в проведении темы в партии солиста слышится некая двойственность, внутренняя конфликтность, потенциально заложенная в ней (т. 15). Действительно, мечтательная тема вскоре драматизируется: в мелодии начинают преобладать скачки на широкие интервалы (квинты, сексты, ноны), секвентное развитие, тема подчеркнута октавной дублировкой, динамика усиливается от *p* до *ff*, максимально расширяется звуковой диапазон (в момент кульминации широта звукового поля составляет почти шесть октав – т. 26).

Показателен способ изложения музыкального материала. В концерте Шопена тема звучит преимущественно в партии солиста, что, на наш взгляд, усиливает ее интимность, сокровенность, а возможно, « и изолированность от внешнего мира и напоминает личностные качества Шопена. Иной способ изложения в концерте Листа. Тема звучит в партии оркестра, сольной партии, а далее на интонациях темы строится выразительный диалог между солистом и оркестром. Спокойным, сосредоточенным репликам оркестра отвечают бурные фразы солиста, похожие на взволнованную, эмоциональную, образно яркую речь.

Совмещение разных типов темперамента (холерического и меланхолического) обнаруживается в Фортепианном концерте (a-moll) Шумана. Как известно, Шуман отмечал раздвоение своего героя и *собственного Я* на контрастные начала – флорестановское (душевный порыв, энергия, патетика) и эвзэбиевское (мечтательность, скрытое томление, кротость). Эти же противоположные, обособленные друг от друга психологические полюсы воплощаются в музыке композитора и, в том числе, концерте. Так, флорестановская пылкая страстность определяет характер вступления, начала разработки. Эвзэбиевская лирика проникает в главную и побочную партии первой части и, особенно, в эпизод перед разработкой первой части.

Кроме темперамента, в инструментальных концертах может запечатлеваться **возраст** автора. Т. Бильрот оценивал Первый и Второй фортепианные концерты Брамса в плане сопоставления «юноши и зрелого мужа» (цит. по [8, 289]). Несомненно, данное сравнение свидетельствует о выделении исследователем в музыке концертов автобиографических черт. В дальнейшем при анализе концертов Брамса будем использовать термин «лирический герой», который, по мнению Л. Гинзбурга, присутствует в лирике лишь тогда, когда «облекается устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными» [2, 146].

Об отражении возрастных закономерностей в брамсовских концертах пишет и Е. Царева. Лирический герой в Первом фортепианном концерте ассоциируется с образом композитора в «костюме Вертера», воплощающим «и всю силу трагического смятения, и поиски внутренних сил преодоления страданий» [8, 289]. В герое же Второго фортепианного концерта Царева видит Брамса на пороге его пятидесятилетия – величественного, но од-

новременно пламенно юного, влюбленного в природу, в жизнь и уже ощущающего холодное дыхание вечности, стремящегося к строгости и обретающего в ней свободу [8, 289–290]. Трактовка музыкального содержания Второго концерта Брамса, предложенная Царевой, несколько перекликается с мыслью Г. Галя относительно данного произведения. По мнению исследователя, начало концерта символизирует состояние композитора в пору его творческой зрелости: тихую, строгую задумчивость, спокойствие, погруженность в глубокие размышления [1, 163].

На наш взгляд, вышеперечисленные эмоциональные состояния можно рассматривать как характеристику *возрастных* особенностей психики Брамса. Действительно, уже вступление во втором фортепианном концерте, лишенное черт призыва к вниманию, ораторского провозглашения или же демонстрации технических возможностей солиста, воспринимается как спокойная, сосредоточенная мысль, как «голос природы, растворяющийся в пространстве, но находящий отклик и в человеческой душе» [8, 290]. В мелодии примечательны восходящий ход от первой ступени и изложение начальной темы валторнами. Этим вступление напоминает пубертовские «темы природы». Подобное сравнение не случайно. Ведь многие сочинения Брамса возникали и обдумывались во время длительных прогулок на природе. Впоследствии такие «прогулки одинокого мечтателя» стали отличительным признаком, даже законом жизни композитора, а выражение «идти гулять» воспринималось его друзьями почти синонимично фразе «сочинять музыку».

Ассоциации с возрастной зрелостью лирического персонажа Второго фортепианного концерта, отождествляемого с образом самого композитора, вызывают и эпическая широта, монументаль-

ность, величественность воплощенных музыкальных образов, и органичное взаимодействие сольной и оркестровой партий, и стройность композиции, и цельность замысла. Все это позволяет увидеть в образе главного героя человека, физиологические и интеллектуальные параметры которого свидетельствуют о его зрелом возрасте. Указанные особенности отличают Второй фортепианный концерт Брамса от порывистого, эмоционально-взволнованного, несколько композиционно неуравновешенного Первого фортепианного концерта, принадлежавшего перу молодого композитора.

На наш взгляд, возраст композитора запечатлен и интуитивно ощущается в музыке фортепианных концертов Шопена, Листа, Грига и других авторов. Примечательно, что подобные аналогии возникали и у концертирующих пианистов. В частности, В. Горностаева так пишет о фортепианных концертах Шопена: «Эта музыка очень молодой, чистой и нерастроченной души. Она проникает в нас как запах весеннего леса, как речной воздух, и сердце не может противиться ее живительному дыханию» [3, 74].

Итак, личностное начало отражается в романтическом инструментальном концерте многогранно. Мы коснулись вопроса воплощения в концертах биологических свойств личности – темперамента и возраста. Однако авторское *Я* запечатлено в романтических инструментальных концертах гораздо шире – в виде психических процессов (эмоций, чувств, мышления и др.), автобиографических событий. На наш взгляд, в эпоху романтизма инструментальный концерт становится одним из приоритетных жанров музыкального искусства именно благодаря разнопланово представленной в нем идее Личности, отвечающей не только музыкальным, но и общеэстетическим принципам того времени.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. М., 1986.
2. Гинзбург Л. О лирике. М., 1997.
3. Горностаева В. Два часа после концерта. Дубна, 1995.
4. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании: Монография. М., 1998.
5. Левашева О. Ференц Лист: Молодые годы. М., 1998.
6. Пурталес Г. Шопен / Пер. с франц. А. Ставри-на. М., 2001.
7. Томашевски М. Шопен. Личность и творчество // Муз. академия. 1991. № 3.
8. Царева Е. Иоганнес Брамс. М., 1986.

## РОМАН О РОМАНСЕ (предварительное эссе)

### *Штрихи к психологическому портрету жанра*

«Но почему „роман“ и почему именно о романсе?», – вправе спросить взыскательный читатель. И тотчас хочется ответить вопросом на вопрос: «А знаете ли вы иной такой музыкальный жанр, который бы так естественно и прямо напрашивался в одушевленные герои художественной прозы?»

Однако такое утверждение слишком кратко, чтобы казаться убедительным. Рассудим по порядку...

Итак, на наш взгляд, роман и романс хоть и не близнецы, но братья! И дело не только в созвучии имен. На протяжении не слишком длительной истории своего существования романс российский (а именно о нем пойдет речь) вполне зависим от эволюции отечественного романа. Стоит только ознакомиться с некоторыми рукописными сборниками, чтобы без труда заметить это. «Песни, писанные 1785 г.», или иначе – составленный Василием Крюковым «Сборник пастушеских и забавных книжных лирических песен» [8]; датированное 1786 годом рукописное собрание «Песен разных голосов» [6], затем «Собрание некоторых новейших песенок, писанных в 1800 г. ... скуки ради» [12], выпущенный в 1814 году «Сборник песен и танцев» [10], собранные в рукописи в 1817 году «Песни нежные и пастушеские» [5]. Все эти и подобные им сборники обнаруживают непосредственную стилистическую связь с сентиментальной прозой того же времени. Название одного из таких сочинений в жанре сентиментальной повести, приближающейся к роману, – «Судия собственного своего сердца» [13] – звучит своеобразной программой всего дальнейшего развития романса как жанра.

В XIX столетии станут очевидными созвучия этих двух жанровых разновидностей. Среди различных образцов романсов мы находим множество родственных историческому роману (у Алябьева и Варламова, особенно в «Кавказских тетрадах»). Довольно отчетливо проявится и «наклонение» в сторону бытового романа, а к концу века – усиленная тяга к мелодраматизму в эпоху «русского ве-

ризма» [4] снова объединит роман и романс. И, наконец, в обе сферы властно ворвется капризное дитя рубежа столетий – великий немой... Но тут сложится и прямая параллель, минуя прозу, параллель «романс – синемаграф» отразит моду на поведенческие стереотипы, новую ступень психологической экзальтации, активное вторжение признаков подчеркнутой визуальности в романсовые тексты. Известны ведь случаи, когда прообразами киносценария выступали... романсы. Цикл «каминных» романсов – наглядный пример, но не исключение.

Дальнейший диалог романса с кинематографом породит замечательные всходы: «Разные судьбы», «Гусарская баллада», «Соломенная шляпка», «О бедном гусаре замолвите слово», «Необыкновенное чудо», «С легким паром», «Жестокий романс», «Петербургские тайны»... Список можно продолжить.

Ну, а что касается романа и романса, на долгие послереволюционные десятилетия усиленно подталкиваемого официозом к «внутрикультурной изоляции», отметим: связь родовая не рвалась. Романсы Б. Прозоровского, Б. Фомина и их современников не только хранили традицию, но и содержали в себе сокровенную связь с прозаическим жанром, который подснежником сквозь асфальт пробивался вопреки идеологическому диктату: в те же годы в отечественной литературе интимный, психологический роман прорастал сквозь гражданскую героику и производственную тему. Впрочем, намеченный здесь аспект наблюдения заслуживает отдельного раздела исследования, а пока...

Попытаемся увидеть психологические предпосылки превращения романса в одушевленный персонаж нашего романа. Безусловно, романс – не единственный из музыкальных жанров, которые служат «антропологическим зеркалом», но именно романс подчинен преимущественно «Я-концепции» и «Ты-концепции», формам монолога и диалога. Прерогатива этого жанра – подчеркнуто субъективное отражение явлений, в полном соответ-

вии особенностей поэтики самой сути человеческого сознания. Согласно утверждению А. Шопенгауэра, «большинство людей настолько субъективны, что, в сущности, их не интересует никто, кроме самих себя. Из этого получается, что о чем бы ни зашла речь, они думают о себе: любая тема, если она имеет хотя бы случайное, весьма отдаленное отношение к их личности, до такой степени овладевает их вниманием, что они не в силах понять и судить об объективной стороне дела... Они высказывают утонченную чувствительность ко всему, что хотя бы самым отдаленным, косвенным путем может задеть их мелочное тщеславие, вообще выставить в самом невыгодном свете их драгоценное „я“» [3, 459]. Заметно заострив свои суждения, философ незначай приблизился к пояснению причин всей притягательности этого доверительного жанра и к постижению основного своеобразия романсовой поэтики. Как ни парадоксально, но именно этим – представлением человеческих переживаний и характеров порой в невыгодном свете, без прикрас, даже утрируя слабости – романс притягивает к себе многочисленных поклонников жанра, привлекая «узнаваемостью» переживаний в соединении с подчеркнутой субъективностью эмоций, отличающей романс от песни.

С искренним, наивным удовольствием находят в нем свое собственное отражение мрачные ревнивцы и ветреные кокетки, всякого рода «гуляки праздные» – жуиры и бонвиваны, взбалмошные красотки, словом, прожигатели жизни. Они не та-ясь смотрятся в зеркало романса, в котором видны их слабости и пристрастия, а не одни лишь большие страсти и благородные порывы. Не зря же в середине XIX столетия своего рода «напарницей» этого жанра становится оперетта, перенесенная из Европы на российскую почву и тоже призванная, по мысли Г. Адорно, играть исторически-важную роль «зеркала нравов».

И все же не столько потребность посмеяться над собой, сколько тяга к сочувствию как благодати – в понимании Ф. Тютчева – влечет к романсу людей различных возрастов и сословий, объединяя и связывая их. И это несмотря на то, что романс лишен внешне собирательных, обобщающих признаков массовых жанров.

Появление в XIX столетии разновидностей жанра (цыганский романс, гусарский романс и даже казачий романс) говорит не об отграниченности их друг от друга, а, напротив, о масштабах притя-

жения к нему городских, слободских и деревенских жителей. Психологический секрет притягательности романса и превращения его из элитарного в один из демократичнейших жанров, заключен, конечно же, в свободе чувств, выражаемых зачастую субъективно-преувеличенно. Если грусть, то безысходная, если любовь, то безумная. Закрепление устойчивых лексем и образных клише не случайно: «Я люблю вас так безумно...», «Безумно жаждать новой встречи...», «Потому я тебя так безумно люблю...». И хотя принято вокальный опусы Даргомыжского бережно ограждать от бытового романса, но текст говорит сам за себя: «Безумная, я все еще его люблю...»

Кроме того, романс не стыдится преподнести невротический срез личности, что дало серьезный повод ростовским психотерапевтам, участникам вокального коллектива, рожденного на кафедре психиатрии РМГУ под названием «Психотропинка» М. Е. Литваку, Ю. А. Кутявину, О. Я. Силецкому (врачу и при этом певцу-любителю, исполнителю и собирателю раритетов этого жанра) проводить на основе концертных программ, состоящих преимущественно из романсов, комплексное исследование «Музыка и неврозы». Использовались многие известные художественные образцы («Вернись, я все прощу», «Я ненавижу вас»). Одна из содержательных примет романса – резкие динамические скачки в настроении, в состоянии героев, в непредсказуемом падении вознесенного до небес идеала в бездну отчаяния и отрешения, смена восторга безграничным отчаянием. «Но я люблю тебя, люблю и проклинаю...» – и вместе с тем: «Для меня ты все, мой кумир земной...» Резко противоположные друг другу порывы и ощущения сталкиваются в тексте на близком расстоянии. «Я ненавижу вас за то, что вы надменно...» – и далее в первой строфе могут перечислиться все прегрешения и обиды, нанесенные низвергнутым кумиром, а в третьей строфе звучит неожиданное признание: «Но я люблю тебя, люблю за те мгновенья, что в памяти сумел я уберечь». И сокращенный финал таит в себе эмоциональный взрыв: «Приди ко мне, люблю тебя как прежде... Уйдите прочь, я ненавижу вас». Этот опус с музыкой П. Марселя и текстом Б. Тимофеева, не попадающий, по-видимому, в разряд шедевров, служит идеальным выражением соответствия жанра национальному менталитету «в высшей степени поляризованного народа» [2, 39] «амбивалентности бытия и духа России» [2, 38].

И все-таки романс интересен в первую очередь как отражение не психических аномалий, а типичных жизненных установок и стереотипов поведения. В музыке и в стихах во всей широте и противоречиях разворачивается неповторимый «пейзаж русской души» и «пейзаж русской земли, та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта» [1, 32].

Еще одна важная примета национального сознания повлияла на элегическую направленность романса. Притом, что элегия в законченном виде среди бытовых романсов встречается не столь уж часто, «психологическая сердцевина» элегии проступает во многих из них, когда в музыке и звучит лирическая тризна по несбывшейся мечте, по утраченной любви, слышится сожаление об упущенных днях. Что ж, и по мнению Пушкина элегия была призвана «вздыхать о прошлом, о былом». И все это в полном соответствии с представлениями о русском человеке, который «...более склонен обсуждать пройденный путь, чем продумывать дальнейший, больше оглядываться назад, чем заглядывать вперед» [2, 34].

Бесспорно одно: романс любим и популярен был в самой широкой среде именно оттого, что погружался в самую человеческую суть. К тому же был снисходителен к людским порокам, будь то разгульный гусар («Когда я пьян, а пьян всегда я...»), или пропащая блудница, под легким прикрытием жеманства готовая утонуть в омуте соблазна («Ну ласкай же меня, ну, целуй же меня! Черт с тобой!..»).

И все же этот удивительный жанр оказывался универсальным художественным инструментом, способным представить не только болезненный излом души, но и полноту душевного здоровья, обращаясь к тому уровню сознания, который психологи называют детским, в отличие от родительского, внушающего запреты, и рассудительного «взрослого». Но что же такое то «дитя», которое в неравной степени проступает в каждом человеке? Как утверждает Ф. Ницше, «дитя есть наивность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово самоутверждения» [3, 496]. Конечно же, во многих романсах, которые сложила о себе Россия, нареченная Георгием Свиридовым «страной печали, страной минора» [11]. Несмотря на эту особенность, торжествует жизнерадостное мироощущение («Резвился ликующий мир», «Век милый, прелестный»

и т. д.). А все потому, что часы, «тикающие» внутри этого жанра, точно отражают временные измерения бытия.

Цикл суточный, цикл жизненный наполняет образную канву романсов разными эмоциональными красками и цветами и представляют переживания человека в разную пору: на утре дней («Право, маменьке скажу»), в трепетный час заката («Капризная, упрямая»). Среди множества образцов жанра встречаются самые разные. Зимние, в которых зима – снежный праздник («Гайда, тройка!») и печальный предел земного бытия («Нищая»: «Зима, метель, и в снежных хлопьях...»). Весенние, летние – преисполненные упования. Осень является к героям романсов и с тем, чтобы одарить их щедрой красотой («Осень. Прозрачное утро»), и чтобы замкнуть в магическом круге безнадежности («Жалобно стонет ветер осенний»). Психологические ощущения, воплощаемые в романсе, зачастую рождены душой неопытной, незрелой, в ту пору юности, которая вовсе не предстает безоблачной и лучезарной. «Шопенгауэр правильно подметил, что юношеский возраст омрачается и делается несчастливим из-за погони за счастьем, предпринимаемой в предположении, что в жизни можно добиться его... Обычно жизнь познается нами сперва из поэзии, потом из действительности... Юноша мечтает, что жизнь его выльется в форму какого-то захватывающего романа» [3, 478]. Из этого зачастую и прорастает характерный для романса романтический конфликт между мечтой и явью, а герои нередко пребывают в двух основных состояниях – наслаждения иллюзией и прощания с нею. Таков в самых общих чертах личностно-психологический *портрет* этого заманчивого жанра.

### **Романс в горниле исторической судьбы России**

Заголовок звучит многообещающе, и, возможно, впоследствии сама эта проблема будет заявляться проще, а осмысляться глубже. Сейчас и здесь, в набросках к будущему исследованию, важно закрепить представление о теснейшей и непрерывно развивающейся связи анализируемого жанра с социальной историей страны. На первый взгляд, это слишком разномасштабные и разнопорядковые явления: переживший не слишком длительную эволюцию романс, нередко порхающий в эмпиреях нежных чувств и беззаботно щебечущий про кудри и очи, с одной стороны, и, с другой, – в течение многих столетий совершающая свой крестный

путь огромная держава, со своей мучительной, неразгаданной судьбой.

Что их соединяет? И почему мы заводим речь о таком «малокалиберном» жанре, как романс, а не обращаемся, скажем, к опере или симфонии, вобравших микрокосм человеческого бытия? Ответы на все эти вопросы поищем и в теории, и в истории жанра. Вновь подчеркнем недоступную многим другим жанрам исключительную общительность романса. Она обусловлена и очень пестрым музыкальным словарем, сотканным из разнообразнейших романсовых интонаций. Действительно, чего здесь только нет: и ариозные изыски, и речитативно-декламационный слог, и отзвуки танцевально-вальсово-мазурочного репертуара, и шарманочные клише, и благородная напевность итальянской канцонны, и легкомысленная игривость шансонетки, и мощный энергетический заряд таборных песен, и глубокие вздохи мадьярской скрипки, и мелодический простор русской песни. Словом, романс, как слуга многих господ, мог одновременно угодить пристрастиям разных сословий – от скромного провинциального приказчика до столичного сноба, в свободное от приватного музицирования время торжественно заседающего в Государственной думе (так, в частности происхождение фамилии одного из сочинителей романсов Д. Стольпина пока точно не установлено...). Можно даже настаивать на «профольклорном» характере развития именно того жанра – сколько доморожденных авторов романса вышло из среды описанных Чеховым с нескрываемой иронией эмансипированных дам, стоявших во главе домашних салонов, и из числа их гостей! Трудно отыскать столько же охотников попытать свои силы в области кантаты или... октета, желающих просо так, «для себя», сочинить оперу или симфонию. Бесспорно, именно романс, предлагал всем и каждому доступный и привлекательный способ, как отмечалось выше, выразить себя.

Но существенно и другое. И в элитарных салонах, и в скромных гостиных, и в повседневном обиходе романс служил (по понятной причине об этом следует говорить, увы, в прошедшем времени) разменной монетой общения, если не провозглашать его громко одной из общественно значимых коммуникативных форм на протяжении определенного времени. Отдельные цитаты романсовых текстов, никак не поражающих воображение кристальной чистотой стиля и профессиональной «выдел-

кой», свободно использовались в обыденной речи людей несходного интеллекта и различной степени образованности, превращались в бытовые афоризмы: «Мне все равно – страдать или наслаждаться», «Я не для вас, а вы не для меня». Подобные крылатые выражения приносили в речь легкий налет шутки, непосредственность игры, опять-таки нежелательный уже в 30-е, 40-е годы прошлого века привкус свободы, психологической раскованности.

Но подчеркнутая здесь «общительность» романса, как правило, сочеталась еще и с социальной отзывчивостью, иначе – способностью легко, гибко и быстро реагировать на изменения в общественном строе, политическом мировоззрении, социальных идеалах. И это – несмотря на преобладающую камерность, интимность содержания. Заметим, как часто привычные тексты менялись, варьировались под воздействием времени. Достаточно вспомнить о том, как популярнейший в эпоху первой мировой романс «Хризантемы» под грозным дыханием военных событий сбросил лепестки романтического флера. И уже не из таинственной тишины заброшенного сада («Я хожу один, весь измученный»), а из реального пространства госпитальной палаты звучал голос юноши не изнеженного воздыхателя, а возмужавшего в боях молодого воина, который уже не стыдится суровой прозы жизни: «Я лежу один, весь израненный...» И, конечно, хрестоматийным примером социально-идейной метаморфозы жанра давно стало превращение салонного романса («Белой акации гроздь душистые») в революционную песню («Смело мы в бой пойдем»). В период Великой Отечественной романс, несмотря на все предыдущие попытки вывести его из советского музыкального обихода, остался в гражданском строю и органично прожил период «героизации», не порывая со своими родовыми образными и интонационными корнями («В лесу прифронтовом», «В степи сталинградской»).

Достаточно заметить, сколь стремительную эволюцию претерпел романс, конечно же, под воздействием бурной послереволюционной эпохи, в творчестве даже отдельно взятого композитора. К примеру, Матвея Блантера, который подобно талантливому лоцману, провел романс по течению быстрой реки под название Время. Действительно, жанр напоминал легкое суденышко, его сносило в сторуону вполне нэпмановских по духу, и очень «киношных» по драматургии миниатюр 20-х годов («Джон Грэй», «Про шофера»). Невзирая на впол-

не реальную угрозу сесте на мель простоты, перерастающей в банальность, композитор уверенно вывел свой романсовый фрегат на широкую и чистую гладь межстилевого простора. Интонационный строй его романса может неожиданно погружаться в самую глубину барочно-ариозного интонирования, например, в «Дубраве», но без всякого ущерба для содержания и верности родовым корням жанра.

Пытаясь здесь наметить некоторые штрихи его общей эволюции, мы отдаем себе отчет в том, что судьба романса соединилась со множеством судеб тех, кто мыслил на его языке, кто пронес его как реликвию, как ладанку – рядом с сердцем – по всем тернистым тропам своего земного странствия, сквозь войны, лагеря, скорбь самоотречения и утраты. В сложнейших жизненных ситуациях испытывалась и закалялась устойчивость жанра – неудивительно, что после 1917 года мощным притоком жанра стал романс эмигрантский.

Не обойдем вниманием и тот факт, что этот жанр позднее и медленнее других переходил из разряда прикладной «музыки для купшания» в куда более возвышенную «музыку для слушания». Лишь спустя полтора столетия с момента своей популяризации в России романс начал заявлять о себе на концертной сцене, прокладывая путь нарождающейся эстраде. Но и тут романс как самостоятельный субъект концертного действия не порывал с другими своими ролями, освоенными им с рождения. Он по-прежнему служил музыкальным аккомпанементом постоянно меняющемуся социуму – не зря ведь, вопреки всем запретам, и в 30-е, и в 40-е, и в более позднее время романс скрашивал досуг и в ресторанах, и на танцплощадках, и на домашних вечеринках.

Но романс не изменил и своему главному призыванию, своей предрасположенности к тому, что можно назвать интимным наперсничеством, понимая под ним недоступную в такой степени другим музыкальным жанрам степень душевного срастания с человеком, который для оставался не столько высокохудожественным интерпретатором, сколько «массовым потребителем» романса, просто индивидуумом, которому всегда представлялась возможность вычитать даже в самом банальном тексте свою неповторимую жизненную фабулу. И чем жестче напоминал о себе режим Несвободы (как пелось в известном романсе А. Островского на стихи И. Аркадьева «Мне сегодня так

больно», «все вокруг так сурово, без тебя, без любви»), тем отчетливее обострялась потребность в романсе. В условиях тоталитарного режима он служил противовесом, оберегавшим душу от эмоционального оскудения: манил полнотой чувственного восприятия, помогал человеческому «я» – уже не в недрах трудового коллектива или «ячейки общества» утверждать свою самооценку. Вот почему данная публикация была рождена желанием представить Романс одушевленным героем некоего романа: такая индивидуализация должна привести к обратному результату – выяснению общих закономерностей трансформации жанра. Ну, а сама такая попытка, какой бы ни казалась она рискованной, возможно, обречена изначально в равной степени и на провал, и на удачу. Решать эту дилемму читателям, на суд которых мы и выносим фрагмент задуманного романа о романсе, оправдывая свой поступок тем, что в самой коллизии взаимодействия романса с обществом четко проступают и Конфликт, и Контекст. Настойчиво звучит мотив разлуки – насильственного отлучения. Как здесь реально воплотится этот замысел? Как говорится, поживем – увидим...

Романс вспоминал... Это занятие было для него таким привычным – на первый взгляд. Когда-то в тишине уютной гостиной легкий женский голос проводил невидимым смычком по струнам сердца: «Не пробуждай воспоминаний», а теплый баритон, легко пружиня на мягкой волне ритма, подхватывал: «Не возродить былых желаний...» Но это было давно, в другой жизни. Сейчас, здесь, в застуженном вагоне, по дороге из Магадана в Москву, из ссылки в мирную жизнь, с высоты третьей полки, куда обычно складывали багаж, все представлялось совсем иным. «Мне вспомнилось время минувшее...» Действительно, времени для воспоминаний достаточно – дорога длиною в десять дней. А тут еще гениальная память, отложенная в глубинах сознания предков, возвращает романсу картины, никогда им не виданные: в блестящий век Екатерины, в изящных, богато убранных залах Романс только учился выражать свои мысли откровенно и просто, постепенно сбрасывая с поэтических строк кружево жеманности и выспренности («Стонет сизый голубочек», «Пловец в волнах могилу...», «Лилющаяся река»). Ведали ли предки Романса, обряженные в атлас камзолов, вкусившие первый глоток свободы, отрешившись от строго-

сти молитвенных песнопений и от игрушечной галантности французских ариеток, какой будет судьба их несчастного отпрыска? Могли ли в самых черных снах предвидеть, что станет с ним в этом рокошущем, все сметающем на пути с безрассудностью слепой богини Войны 1917-м? Революционный патруль в ночном продрогшем переулке, грохоча прикладом, притиснул Романс к стене: «Кто такой, откуда, куда?» Романс отвечал несвязным, робким лепетом. Впрочем, тогда его задерживать не стали, легонько подтолкнули прикладом в спину: «Ну, ты, бывший, тикай отсюда». А куда ему было идти? Если уж не пьяные матросы, а трезво мыслящие поэты устроили ему настоящее аутодафе? Титан с горящим взглядом, который мог широкой своей грудью заслонить его, обрушил на него камнепад криков и насмешек:

Кому это интересно,  
Что – «Ах, вот бедненький!»  
Как он любил и каким он был несчастным...?»  
Мастера, а не длинноволосые проповедники  
нужны сейчас нам.

Эх, бунтарь, глашатай, главарь, будто сам не восходил он на эшафот вероломной любви «В час роковой, когда встретил тебя...» Разве не из его сердца рвалась эта бессильная боль обманутого возлюбленного? А он с амвона революции провозглашал Романсу анафему:

Прет  
зловонношпивное  
свет  
махорка  
дымом застит,  
и потом гармонька воет  
«Д-ы-ш-а-л-а н-о-ч-ь  
в-о-с-т-о-р-г-о-м с-л-а-д-о-с-т-р-а-с-т-ь-я»

И поэт, рокоча мощно, ниспровергательно, восклицал:

В магазинах –  
ноты для широких масс.  
Пойте, рабочие и крестьяне,  
последний  
сердцеципательный романс.  
«А сердце-то в партию тянет!»

Но ирония-то оказалась обоюдоострой!

Романс продолжал вспоминать, и мысли клубились как струи табачного дыма, заполнившего вздрагивающий на стыках вагончик. Так... какие

ж это обвинения предъявили ему в расстрельном и лицемерном 37-м... В Большом давали «Спящую красавицу», в зале суда – показательные процессы... Так что же вменяли ему в вину? А... упадничество!

Ну да, конечно: «Грусть и тоска безысходная», «Жалобно стонет», «Мне все равно, страдать или наслаждаться», «Минуты грусти»... Но, как говорится, «разве у вас не бывает в жизни подобных минут?»

Или вот еще – обвинения в «спонявом эротизме».

Щекою к щеке ты моей приложись:  
Пускай наши слезы сольются!  
И сердцем ты к сердцу мне крепко прижмись:  
Одним огнем пусть зажгутся!

Так что ж за беда – о чувствах ведь речь, да и строчки эти писаны Михаилом Михайловым аж в 1856, стало быть, никакого декаданса!

Слово любви прерывала порой  
Сладкая речь поцелуя...

Какая уж тут угроза невинности пролетарских «барышень»? Да дело-то в другом. «Не уходи, твои лобзанья жгучи», – в любой самой наивной и неловкой строчке запрягано то ли нежное, сострадательное, то ли восторженное «Ты мой кумир» – и точка... Или прорывается наружу неукротимым потоком страсти или игрой каприза прямое, настойчивое «я» – от простодушного требования: «Хочу цветов, шампанского» до сентиментального порыва: «Тебя любить, обнять и плакать над тобой». Нет, гегемону это было не по душе. «Личность вне класса, вне массы – ничто», – лозунг супруги вождя вставал противотанковой рогаткой на пути «субъективных переживаний». Впрочем, кто тогда с Романсом церемонился? Объявили идеологически вредным, обозвали «буржуазным хламом» и... изгнали. Но ведь и там, в стенах барака Романс не замолчал – в камере Вадима Козина, этого неукротимого «магаданского цыгана», Романс все еще врачевал саднящие раны: «Эх, друг-гитара, что звенишь несмело, еще не время плакать надо мной...» Неужели напророчил романс сам себе конец изгнанничества и это возвращение домой? Вагонные колеса упруго выстукивали: «Давай-давай, скорей-скорей, торопись-торопись, она ждет, она ждет».

Неужели правда Она ждет его? Разлученный с Ней Романс-изгой только и мечтал о воссоединении... Нужен ли он Ей, без судьбы и без имени? Да

что тут гадать – вот он, порог старой коммунальной квартиры, обиталище разных музыкальных жанров. Романс застыл перед дверью совсем так, как делали это вернувшиеся репрессированные: долго топтались у порога, прежде чем дрожащей рукой нажать звонок – покрытые пылью дороги и забвения, сами себя в этом новом, так долго обходившемся без них городе ощутившие ненужными, лишними, чужими...

Но на пороге встречала его Она – Мелодия: нет, они не изменилась! Она рванулась к нему навстречу порывистой, трепещущей секстой, той, что привычно тревожила его сердце словами «Не искушай», а сама твердила о любви – это она шептала когда-то горячо и задушевно: «С тобою рай», это она убаюкивала его душу под золотым пологом любви, качая на легкой волне вальса «Под чарующей лаской твоею не умею я жить не любя...»

Как жилось ей без него? Он не спрашивал – он знал. Она была очень отважной и сильной – его Мелодия. Уверовав в утопию, воевала еще в гражданскую, напевая тихонько у походного костерка и громко провозглашая в строю: «Смело мы в бой пойдем», позабыв на время про «белой акации грозди душистые». А потом предавалась воспоминаниям: «Там вдали за рекой». А ведь на дворе черной тенью «воронка» маячил 37-й... Она была наивной, слишком доверчивой? Ну, конечно же – за то он и любил ее. А когда набатом прозвучало: «Вставай, страна огромная», она, его Мелодия, сопровождала поезд с эвакуированными и эшелоны с ранеными. На затемненных улицах городов ее беззастенчиво грабили блатные – срывали с нее самые драгоценные интонации, чтобы в них потом щеголяли песенки-пустышки...

А когда она ушла добровольцем на фронт, над притихшим между перестрелками перелеском осенней паутиной повисало такое нежное и мечтательное облачко звуков и слов: «С берез неслышен, невесом, слетает желтый лист. Старинный вальс „Осенний сон“ играет гармонист...»

И вот теперь все позади – война, ссылка. И Мелодия, сохранившая ему верность, ни разу не отряпываясь от Романса, вела его по коридорам коммунальной квартиры, населенной разными музыкальными жанрами. Откуда-то доносился бодрый голос кантаты, провозглашавшей лозунги, звонко ликовала массовая песня. «Иди за мной», – тихо приказала Романсу Мелодия. Он, бредя за ней по темным коридорам, пытался расспрашивать ее о детях. Речь зашла об эстрадной песне. «Где наша старшая?» «В ресторане. Деньги зарабатывает», – коротко и просто отвечала Мелодия. Романс ничего не говорил в ответ и не возражал – он тоже начинал с кафешантана. Но тут они поравнялись с порогом коммунальной кухни. Посередине, на грубо сколоченной табуретке сидела девчонка с коротко стриженной, вихрастой головой и, раскачивая ногой в спортивном ботинке, склонившись над гитарой, что-то пела. «А это – наша младшенькая, – опередив его вопрос, отозвалась Мелодия, – ее прозвали авторской песней». Романс ее, конечно, не узнал – слишком отличалась она от его изнеженных и томных героинь. И словно прочитав его мысли, Мелодия утешила его: «Да нет, она на тебя похожа», – и добавила, с трудом сдерживая слезы: «Вот увидишь, все теперь будет хорошо». Пророчеству этому еще только предстояло сбыться...

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
2. Инюшкин Н. Провинциальная культура. Природа, типология, феномены. Саранск, 2003.
3. Литвак М. Принцип сперматозоида. Ростов н/Д, 2000.
4. Мещерякова Н. О функциональности драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д, 1999.
5. Песни нежные и пастушеские // Государственный исторический музей. Ф. 440, ед. 1167.
6. Песни разных голосов, 1786 // ГИМ. Ф. 450, ед. 331.
7. Русская идея. М., 1992.
8. Сборник пастушеских и забавных книжных лирических песен // ГИМ. Ф. 440, ед. 1142.
9. Сборник песен 1814 // ГИМ. Ф. 450, ед. 763.
10. Сборник песен и танцев, 1814 // ГИМ. Ф. 440, ед. 1166.
11. Свиридов Г. Музыка как судьба. М., 2000.
12. Собрание некоторых новейших песенок, написанных в 1800 г. ... скуки ради // ГИМ. Ф. 440, ед. 1165.
13. Судия собственного своего сердца. Сентиментальная повесть // ГИМ. Ф. 450, ед. 339/6.

## ЛИТУРГИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ В ВОСКРЕСНОЙ УВЕРТЮРЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Хвалите Его во псалтири и гуслех  
Иоанн Златоуст, 150 псалом, стих 3

В последнее время многочисленные высказывания о религиозно-философских основаниях музыкальных идей Римского-Корсакова стали «общим местом» музыковедения. Однако это не помешает продолжить процесс открытия новых сфер воздействия сакральной тематики на сочинения композитора. Воскресная увертюра на темы из Обихода (более известная под названием «Светлый праздник») – произведение, содержательную канву которого образует праздник светлого Христова Воскресения. Пасха – главное событие года для христиан и самый большой православный праздник. С этим связана уникальность сочинения, определяемая преломлением в ней черт литургического действия, которые обнаруживаются на всех уровнях – от замысла до его музыкально-интонационного воплощения.

Несомненно, идея увертюры на обиходные темы связана с деятельностью Римского-Корсакова в Придворной певческой капелле. Композитор одним из первых вовлекается в движение, формирующее национальный стиль, в основу которого положен принцип «новой старины», то есть воссоздания древнего в современном. Ведется поиск по-настоящему русской гармонизации, соответствующей строению самих напевов. К «расчищению» музыкальной живописи древности привлекаются самые знаменитые композиторы – М. Балакирев, П. Чайковский, А. Лядов, С. Танеев. В этом процессе поиска судьбе было угодно предпослать особое место творчеству Римского-Корсакова, далее последовали поразительные достижения Новой московской школы и прежде всего, – откровения С. Рахманинова. На пути грядущих открытий рубежа веков культовая музыка Римского-Корсакова – чуть ли не первая попытка создания безупречной многоголосной интерпретации конвенциональной ладовой системы распева.

В течение восьмидесятих годов работа над Обиходом целиком поглощала внимание композитора. В письме к С. Круликову он пишет: «На даче сижу за составлением Обихода, окруженный всякими Потуловыми, Разумовскими и изданиями Св. Синода. В настоящее время вся всенощная готова в одноголосном виде и теперь будет гармонизоваться... Ничего, конечно, я другого музыкального не делаю: совсем дьячком стал» [10, 56]. Примечательно, что издание «капельского» труда, потребовавшего столько творческих усилий Римского-Корсакова – «Пение при Всенощном бдении древних напевов, положенных для четырехголосного хора», датировано тем же 1888 годом, в котором была написана увертюра. Н. Финдейзен писал: «...можно считать превосходный, «Светлый праздник» предварительным (хотя и гениальным) этюдом к позднейшей опере „Сказание“... В свою очередь, подготовительным этюдом к „Воскресной увертюре“ можно было бы признать „Собрание духовно-музыкальных сочинений ор. 22 и 22 bis“» [10, 52].

Долгое время произведение, как и все духовно-музыкальные сочинения композитора, находилось в «почетном» забвении, поскольку не могло быть трактовано с точки зрения официозных постулатов «народности» и «реализма». Многие исследования ограничиваются лишь констатацией факта его существования, в других идея Воскресной увертюры толкуется весьма упрощенно. При таком подходе восприятию оказываются недоступными смысловые пласты, выходящие за пределы общепринятых явлений и процессов. В то же время содержательный потенциал Воскресной увертюры огромен и требует особого внимания.

«...Художественное произведение должно браться нами именно во всей своей полноте, именно во всей своей толще, именно во всей своей и

внутренней, и экспрессивной значимости, именно во всей своей исторической специфике», – отмечает великий русский мыслитель А. Ф. Лосев [6, 219]. Такой подход содержат «реставрации» М. Рахмановой [10], работы Н. Гуляницкой [2], на выявление духовных основ творчества композитора направлены статьи Л. Серебряковой [12; 13]. По-новому понять и оценить сочинения великого мастера составляют ставшие вновь доступными дореволюционные исследования. Очерки философа И. Лапшина – одна из первых попыток осмыслить и изложить взгляды на деятельность Римского-Корсакова, сформировавшиеся в кругах русской интеллигенции в начале 1900-х годов. Раскрывая сакрально-символический смысл произведений композитора, Лапшин приходит к выводу о том, что в них содержится целостная религиозно-духовная концепция [5, 3]. Эти материалы важны не только для того, чтобы восстановить событийный контекст рождения замысла сочинения, они помогают раскрыть особенности художественного стиля композитора в увертюре, который «есть принцип конструирования самого художественного произведения..., но конструирование – на основе тех или иных первичных впечатлений от жизни художника, на основе тех или иных его жизненных ориентировок, пусть первичных, пусть неосознанных, пусть надструктурных, надидеологических» [6, 218]. Необходимо войти в тот круг осмысления и восприятия творчества композитора, который был разорван историческими обстоятельствами, и отсюда начать восстановление подлинного Римского-Корсакова, подлинного значения его музыки.

Появление многочисленных светских сочинений на сакральную тематику во второй половине XIX века стало своеобразным знаком времени. В связи с узкими критериями церковности, не позволявшими давать свободную художественную интерпретацию литургийным темам и образам в рамках богослужебного пения, появляется ряд произведений, восполняющих культурно-духовную «жажду» композиторов через воплощение глубоких религиозных переживаний в камерно-вокальной и симфонической музыке. В периодической печати рубежа веков раздавались призывы к созданию «православной церковной музыки в высших формах оркестровых» [3, 602]. Звучало мнение о том, что симфоническая обработка церковных сюжетов и песнопений «значительно очистит чисто церковную богослужебную музыку от несвойст-

венных ей элементов громоздкости и вычурности, возвысит значение текста и сообщит ей ту скромность и интимность, которые должны отличать церковную музыку в тесном смысле слова» [3, 604–605].

Римскому-Корсакову принадлежит роль в создании первого крупного прецедента претворения литургийной образности и тематизма в светском жанре симфонической увертюры. Если в музыкальных композициях строго богослужебного назначения Римский-Корсаков подчиняется православному канону, то в «Светлом празднике», адресованном концертно-исполнительской практике, он дает свободу своему артистическому чувству, создает художественное пространство для проявления авторского «Я» в области жанро- и формотворчества. В области такой многокомпонентной композиции, возможно, как нигде, встает задача исследования конкретного авторского подхода, реализуемого в стилистике произведения. В чем конкретно проявляется влияние религиозной тематики на симфоническое мышление композитора? Касается ли оно только образной, программной стороны его музыки или распространяется также на область драматургии и композиции? При анализе прежде всего возникает проблема запечатления сакрального содержания средствами светской музыки, а также выбора этих средств и способа их организации с целью создания целостности.

Онтологическая модель сочинения опирается на определенное событие священной истории – Евангельское Благовестие о Воскресении Христовом. Символические образы и картины Пасхи предопределяют характер образности симфонической увертюры. Основная проблема, которую приходится решать композитору, – воплощение сакрального смысла в музыке без слова. Композитор избирает песнопения, имеющие для человека, знакомого с пасхальной службой, конкретный символический смысл – стихире Пасхи «Да воскреснет Бог», задо-стойник Пасхи первого гласа «Ангел воишаше», тропарь пятого гласа «Христос воскрес из мертвых». Помимо обиходных напевов, в качестве жанрово-стилевых и образных кодов Римский-Корсаков использует колокольность и псалмодирование. За всеми музыкальными темами закрепляются семантические значения, вытекающие из содержания Священного писания. Используя подлин-ные знамен-ные распевы, композитор формирует импульс, влекущий за собой развертку хорошо знакомой целостной картины Пасхальной службы.

Именно поэтому, жалуясь на слушательское непонимание, Римский-Корсаков пишет: «Чтобы хоть сколько-нибудь оценить мою увертюру, необходимо, чтобы слушатель хоть раз в жизни побывал у Христовой заутрени, да при этом не в домовый церкви, а в соборе, набитом народом всякого звания, при соборном служении нескольких священников...» [11, 215]. Ю. М. Лотман, называя каноническое искусство «поэтикой тождества», определяет канонизированный текст (каковым является знаменный распев. – Е. Л.) как «возбудитель информации», вызывающей ее «самовозрастание» в сознании получателя [7, 317]. Знаменная формула как «эстетико-конструктивное зерно канона» и «в равной мере явление вербального и музыкального рядов» [8, 117], даже будучи вырванной из контекста храмового действия и лишённая слова, сохраняет свое сакральное значение.

Конечно, и до и после Римского-Корсакова композиторы включали в свои произведения темы церковных песнопений, однако лишь как локальные эпизоды, ограничиваясь цитированием. При этом во всей предшествующей литературе нет примера, чтобы церковные напевы, тем более мелодии древнего распева, взятые из церковных книг, стали тематической основой светского жанра увертюры. В результате выстраивается целостная композиция – симфоническое «действие», сочетающее разножанровый текст-мелодический материал. Музыкальный образ сочинения складывается из слияния традиционноправославной интонационности, стиля инструментальной музыки XIX века и авторского почерка.

Поиск точек соприкосновения религиозной и светской традиций необходимо вести не только в области концепции и драматургии, но и на уровне мелодико-интонационного становления через исследование музыкального символа, вкрапленного в ткань светского сочинения. «Извлечение» символических планов художественной ткани, обладающих бесконечной множественностью и неоднозначностью сакральных значений, неизменно обогащает понимание музыкальной концепции, ориентированной на светское преломление религиозной духовной традиции. В Воскресной увертюре обнажается двойственная природа символа, он, с одной стороны, «будет выступать как нечто неоднородное окружающему его текстовому пространству, как посланец других культурных эпох (= других культур), как напоминание о древ-

них (= вечных) основах культуры»; с другой стороны, «символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует» [9, 214]. Помимо знаменного распева, колокольности и псалмодирования, в воссоздании сакральной образности в увертюре участвует один из центральных символов православного вероисповедания – символ света<sup>1</sup>, обретающий «телесность» в солирующих каденциях скрипки, флейты, кларнета. Эти моменты созерцательной статики обладают огромной смысловой емкостью, преображая мирское чувство в пространство-время сакральной эмоции, присущее всему храмовому действию. Они пронзают музыкально-событийный срез Воскресной увертюры по вертикали, направляя все музыкальное становление к кульминации – конечной точке духовного Преображения, символизированного величественными колокольными звучаниями, знаменующими торжество Света.

Стилистическое решение обозначенных эпизодов – выделенное соло на фоне педалей деревянных духовых, высокая тессitura, динамика *pp*, «узорчатость» ритмического рисунка, возвратное мелодическое движение с непрерывным устремлением ввысь – создает особое, звучание, развертываемое словно в ином времени и пространстве, открывающее в авторской интонации Римского-Корсакова ее *символическую прароснову*. Это явление С. Тышко описывает как «экспансию», «переход в стиль новых внемузыкальных смысловых сфер, ранее не находивших музыкального воплощения в рамках данной традиции, и новаторское обнаружение адекватных этим явлениям комплексов средств музыкальной выразительности» [16, 425].

Увертюра, относящаяся к разряду так называемых «чистых» инструментальных жанров, оказывается той формой, которая вмещает объемный план содержания – концептуальные основы православия: «Пасха! Она у нас праздников праздник и торжество торжеств; столько превосходит все торжества, даже Христовы и в честь Христа совершаемые, сколько солнце превосходит звезд

<sup>1</sup> В настоящее время ряд литургических символов уже описан в музыковедении: принципам организации символов покоя, света, поклона, бесконечного времени в музыкальном логосе русского православного пения в композиторском творчестве конца XIX – начала XX века посвящено исследование И. Овсянниковой [9]; звукописной и структурной организации символического образа Небесного Града – статья Л. Серебряковой [14]; роли символа Фаворского света в стилиобразовании опер Мусоргского – статья С. Тышко [16].

ды» (Св. Григорий Богослов). В результате возникает ситуация «неадекватности объекта и его отображения» (Лотман). Композиционная схема сонатной формы, в которой написана Воскресная увертюра, наполняется специфическим сакральным содержанием и тематизмом, которые, в свою очередь, имеют свою музыкальную модель со своими композиционными принципами. Возникает вопрос: имеет ли место в увертюре особый тип формы или композиционной схемы, формирующийся в результате привнесения духовно-философского содержания?

Заданность структуры сонатной формы не позволила композитору в полной мере воплотить храмовое последование Пасхальной службы, так как ее внутренняя форма не поддается схематизированию. Вероятно, такая задача и не ставилась композитором, воплощавшим не букву, а дух православного действия. Тем не менее, сакральная модель произведения не превращается в обобщенную программность, а порождает фабулу сочинения – совокупность взаимосвязанных музыкальных событий и, соответственно, образов.

По свидетельству Римского-Корсакова, роль песнопений, избранных в качестве тематического материала, раскрывается в определенной последовательности. На чередовании первых двух тем («Да воскреснет Бог» и «Ангел вопияше») строится вступление, где сурово звучащее *Lento mistico* (тема стихир) воплощает, по мнению композитора, ветхозаветное пророчество Исаии о рождении Мессии, «мрачные краски» *Andante lugubre* при переходе к быстрому разделу «рисуют святую гробницу, воссиявшую неизреченным светом в миг воскресения», а тема задостойника «Ангел вопияше» связывается с образами жен-мироносиц, первыми увидевшими Христа. Начало *Allegro*, главная партия увертюры, соответствует, по указанию Римского-Корсакова, второй строке стихир «Да бегут от лица Его ненавидящие». Развитие припева канона – тропаря «Христос воскрес» – вместе с мотивами «света» и звонами образуют побочную партию и коду увертюры. В центре же композиции – «литургический речитатив» тромбона *solo*, соответствующий главному моменту службы – торжественному чтению евангельского благовестия от Иоанна [11, 214]. Помимо этого, по мнению М. Рахмановой, во всех быстрых разделах явственно слышны попевки центрального песнопения пасхальной заутрени – канона «Воскресения день, просветимся людие» [10, 62].

Так проявляет себя структурно-композиционный план произведения, самодостаточный, замкнутый по своей сути, но он находится в противоречии как с избранным типом церковного тематизма, предполагающим наличие разомкнутых мелодических структур, так и с сакральным содержанием – Преображением всего человечества через Воскресение Христа. Однако несовместимость двух музыкальных систем – православной литургии и формы светского инструментального жанра не ведет к девальвации священного искусства и не порождает художественного противоречия.

В процессе музыкально-интонационного становления постепенно «высвечивается» содержательная структура сочинения – симфонический гимн, возникающая на основе религиозно-философской концепции Преображения, суть которой – «эффект воспарения, восхождения, „ярусного раздвижения небес“, унаследованный от русской иконы и русского храма»<sup>2</sup> [1, 125]. Об этом позволяет говорить в первую очередь организация музыкальной ткани Воскресной увертюры, в тембровом решении воплощающая идею «индивидуальное – вселенское». Римский-Корсаков строит целостную динамичную форму, находящуюся в процессе непрерывного становления. Эффект перемещения в пространстве – перехода в мир иной, Преображения – обозначен тематической «модуляцией», изменяющей состояние от сосредоточенного молитвенного настроения во вступлении к гимну-апофеозу, туттино завершающему смысло-музыкальное построение в коде. Ее фактура охвачена разнокрасочным звоном колоколов всех сфер мироздания: мира дольного, поднебесного и невидимого, рисуя символическую картину «отверзания» небес. Существенным этапом на пути этого целеустремленного музыкального движения к финалу становится колоссальное напряжение сакрального и профанного миров в эпизоде чтения евангельского благовестия от Иоанна, обозначающем качественный переход земного праздничного «действия» в пространство-время вечности.

<sup>2</sup> По мнению Н. Бекетовой, в русской опере концепция Преображения осуществляется в форме национального христианского мифа, в фазах идеальности (творчество Глинки и Римского-Корсакова) характеризующегося наличием идеи крестного пути героя (Иван Сусанин, Феврония). Особенности драматургии и композиции соборной концепции выводятся автором с помощью символического соответствия сакрального круга-спирали принципу «ярусного раздвижения небес» (термин Е. Трубецкого). Становление музыкальной идеи осуществляется путем преодоления профанного сакральным, с помощью принципов литургического символизма, сопряженных с методом проявления «невидимого в видимом» [1].

Указывая на неоднородность музыкальных решений гимнов, Н. Гуляницкая пишет: «...езде объединяющим началом является восходящая горе идея – направленность мысли ко Господу и хваление, благодарение, славословие, величание Его» [2, 311]. Таким образом, в результате «отпечатка» плана содержания формируется новое специфическое жанрообразование – совмещение симфонической увертюры и гимна, индивидуально разрешающее необычное художественное задание.

На тематическом уровне созданию целостности способствует формирование «объединяющей интонации» – своеобразной стилистической доминанты, стягивающей весь звуковой мир увертюры, собирающей в единое целое как подлинные распевы, так и авторский тематизм. Извлекая интонационные идеи из первоисточников (стихиры, тропаря и задостойника), Римский-Корсаков претворяет их и в собственном материале, тем самым стремясь достичь мелодического, ритмического и гармонического единства: все пространство звучания наполнено традиционной попевочной повторностью, волонообразно-круговыми формами интонирования и светлым фонизмом.

Композитор также стремится к сохранению континуальности мелодических линий распевов<sup>3</sup>. Так, задостойник греческого распева «Ангел вопиаше благодатней» (используется одна строка) и тропарь «Христос воскрес из мертвых», выполняющий функцию побочной партии увертюры, цитируются полностью и на протяжении увертюры изменениям не подвергаются. В дискретном виде проводится лишь первая строка стихир «Да воскреснет Бог», однако каждый раз это обусловлено задачами создания традиционного «расслоения» пространства православного пения, которое наряду с интонационностью проникает в увертюру. Материал стихир распределяется по разнотембровым партиям, создавая эффект переключки хором – антифонного пения на два лица. В силу организации музыкальной ткани в разделе *Lento mistico* имитируется фактурно-фоническими средствами мужской хор, сочетающий личные тембры (квартет деревянных духовых инструментов – квартет струнных инструментов). Другой из примеров расслоения звучания благодаря речитативному пению

<sup>3</sup> Подробный анализ претворения мелодий знаменного распева в Воскресной увертюре см. в статье Ю. Шероновой [17].

– чтение на фоне вторящего хора (*Maestoso* во вступлении) или на фоне хоровых педалей (чтение Евангелия). Кульминация проявления пространственности храмового действия достигается в коде, где светоносно звучит все и вся: мощный и многоликий хор, с переключками групп внутри него; резонирующее музыкальное пространство, наполненное несмолкаемыми колокольными звонами – все средства направлены на создание торжественного модуса.

Важнейшим фактором на пути создания художественного целого является опора на разного рода интонации звонов, которые будучи инструментальными по своей природе органично существуют в пространстве увертюры, в то же время сохраняя связь со своим литургическим контекстом. Светоносная символика колокольного звона поразительно ярко воплощена в концепции Воскресной увертюры и является одним из многих компонентов, раскрывающих ее сакральное содержание. «Вкус к колокольному звону, богатство колокольных композиций (рисунков звона) и понимание смысла того языка, которым говорит колокол, вполне соответствует высоте, глубине и красоте православной русской литургии, в которой колокольный звон, наряду со знаменным распевом, составляет существенный момент» [4, 76]. Воплощая «звоны разных моментов пасхальной заутрени, звоны Тихвинского монастыря, услышанные в детстве» [11, 25], Римский-Корсаков обращается к двум из трех видов канонических звонов, предусматриваемых в праздник Светлого Воскресения колокольным уставом православной церкви<sup>4</sup>. Оркестровое решение благовеста и трезвона в увертюре еще раз убеждают в высочайшем мастерстве композитора-колориста: в симфонической звукописи этих эпизодов детально отражены структур-

<sup>4</sup> Пасхальное богослужение начинается обычно с Полунощницы (как правило, в 23:00 или в 23:30). Перед Полунощницей совершают благовест в праздничный колокол (непродолжительно – около 5 минут), редким ударением. В начале крестного хода начинают праздничный трезвон «во вся». После того, как крестный ход, обойдя вокруг храма, станет у западных дверей, для совершения Пасхального начала, трезвон прекращают.

По совершении Пасхального начала, когда входят в церковь, трезвон возобновляют; прекращают его к началу пения канона Пасхи (продолжительность трезвона в среднем около 5 минут). На Пасхальной Литургии во время чтений Евангелий совершают удары в большой колокол; количество ударов соответствует порядковому числу читаемого Евангелия (как в Великий Четверг). На Евхаристическом каноне звонят в обычном порядке (12 ударов в большой колокол). По окончании ночной службы – трезвон «во вся».

ное и тембровое воплощение этих звонов<sup>5</sup>. Колокольное пространство суть реализация событийного ряда пасхальной службы: от благовеста во вступлении происходит постепенная активизация «звонных» оркестрово-инструментальных параметров в колокольных звукоблоках – трезвонах на грани экспозиции и разработки, репризы и коды – и направлена она к объемному величественно-торжественному звучанию Светлого пасхального тропаря в сопровождении симфонии колоколов в финале произведения. Таким образом, описанная выше логика концепции Преображения обладает колоссальной энергией музыкально-интонационного становления.

Попытка осмыслить творчество Римского-Корсакова невозможна вне обращения к проблеме религиозных аспектов его содержания. Функция композитора – это завершение пути всей русской музыки XIX века. Путь этот в итоговых синтетических формах преуказан А. Пушкиным (о чем пишет исследователь эволюции творчества поэта философ И. Ильин): в нем «русское древнее язычество (миф) и русская светская культура (поэзия) встретились с благодатным дыханием русского Православия (молитва) и научились у него трезвонии и мудрости» [4, 68]. Восходя к мифологии

древних славян как первооснове русской народной духовности, со «Снегурочкой» Римский-Корсаков становится на путь воплощения в опере религиозной концепции, на путь, который уже в XX веке приведет композитора к созданию «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии», запечатлевшего чудесную мистерию Преображения.

Истоки этого пути следует искать в Воскресной увертюре, где Римский-Корсаков впервые синтезирует два типа мышления. Композитор осознанно решал задачу, поставленную временем – задачу создания нового синтеза между православным христианством и светской культурой. С этим связана уникальность Воскресной увертюры, определяемая преломлением в произведениях черт литургического действия, которые обнаруживаются на всех уровнях – от замысла и идеи до ее музыкально-интонационного воплощения.

Принципы конструирования музыкальной ткани светского произведения на сакральную тематику, найденные Римским-Корсаковым, выражение религиозного начала через творческую интерпретацию древних интонационных слоев, открыли новые художественные горизонты композиторам последующих поколений в веке XX.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д, 2001.
2. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002.
3. Извеков Г. Новые задачи православной церковной музыки в России // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. – Т. 3. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918)
4. Ильин В. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Ильин В. Эссе о русской культуре. СПб., 1997.

<sup>5</sup> Благовест – один из канонических и наиболее древних звонов Православной Церкви и называется так потому, что несет Благою, радостную весть о начале Богослужения. Благовест осуществляется мерными ударами в один из самых больших колоколов,

Трезвон – наиболее сложный по сравнению с другими каноническими звонами, но и наиболее яркий, не ограничен церковными уставами и поэтому различен как по составу используемых колоколов, так и по форме исполнения, ритму, фактуре и инструментовке. Трезвон выражает собой христианскую радость и торжество. Традиционно трезвон по своей структуре разделяется на 4 этапа: затравка, прелюдия, собственно звон и концовка.

5. Лапшин И. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова // Муз. академия. 1994. № 2.
6. Лосев А. Проблемы художественного стиля. Киев, 1994.
7. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс// Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.
8. Лотман Ю. Символ в системе культуры // Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002.
9. Овсянникова И. Психологические контексты русской духовной музыки конца XIX – начала XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1996.
10. Рахманова М. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1995.
11. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980.
12. Серебрякова Л. Образы бытия в художественной картине мира Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1991.
13. Серебрякова Л. «Китеж»: откровение «Откровения» // Муз. академия. 1994. № 2.
14. Серебрякова Л. О сакральном символизме Всенощной Рахманинова // Келдышевский сборник. М., 1999.
15. Степанова И. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. М., 2002.
16. Тышко С. Образ Фаворского света и процессы стилиобразования в операх М. Мусоргского // Музыкальная культура христианского мира. Ростов н/Д, 2001.
17. Шеронова Ю. Увертюра «Светлый праздник»: знаменный распев в творчестве русских композиторов // Римский-Корсаков Н. А.: Сб. статей. М., 2000.

## ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ В ОПЕРЕ ДЖ. ВЕРДИ «АИДА»

Прекрасен твой восход на небосклоне,  
О, Атон, живущий изначала жизни! ...  
Ты посылаешь свои лучи,  
И Египет ликует...  
Гимны Атону [3, 136].

**Р**акурс, избранный в нашей работе определен теми особенностями произведения, которые в малочисленных исследованиях, посвященных «Аиде», если и рассматриваются, то со знаком «минус», без должного представления о правдивости и исторической достоверности запечатленного в опере древнеегипетского мира. Последний ассоциируется в этих работах разве что с громоздкостью параметров, присущих жанру Grand opera, почитателем которой, к слову, Верди отнюдь не являлся. Признаки жанра «большой оперы» в «Аиде» возникают из национальной специфики ее содержания, в основу которого положена старинная египетская легенда. Она, как известно, не ограничена рамками любовной драмы, но включает ее в поэтику огромного мира древнеегипетской цивилизации с ее традициями, историческим конфликтом и пр., которые получили многомерное воплощение как в сценарии известного французского ученого-египтолога О. Мариетт-бея, так и в опере Дж. Верди, высоко почитаемых в Египте до сегодняшнего дня. Это почитание вполне закономерно, если учесть, что крупнейший ученый, первый директор Института древностей Египта О. Мариетт и великий итальянский композитор создавали первую национальную египетскую оперную концепцию для открытия каирского театра.

В соответствии с вытекающими отсюда задачами, в «Аиде» воплотилась не только романтическая драма в духе второй половины XIX века, с ее роковыми коллизиями, но художественная концепция, в которой отразились правдивые представления о великой, канувшей в Лету цивилизации, с ее традициями, бытовым укладом, основами ментальности. Историзм, буквально пронизывающий эту оперу, возникает, прежде всего, на основе мифо-археологических изысканий, выполненных О. Мариеттом. На протяжении всей работы Верди неоднократно пользовался его консультациями, даже «де-

корации и костюмы к постановке „Аиды“ готовились по рисункам Мариетта» [4, 465].

Следует помнить, что и сам композитор, принимавший активное участие в создании либретто, заботился не только о психологической достоверности образов и ситуаций, но и достоверности исторической. Верди «изучал историю Египта, собирал сведения о египетской природе, о жизни египтян, знакомился с древнеегипетским искусством» [4, 465]. Путь, избранный композитором в работе над «Аидой», можно назвать научно-исследовательским. Это стремление постичь суть древнеегипетской культуры, «почувствовать аромат Египта» [1, 162], проявилось не только в литературном тексте произведения, но и во всем художественном целом.

Воплощая историю и мифологию древнеегипетского государства, авторы «Аиды» старались не только воссоздать картину древнейшей, красивейшей цивилизации с ее роскошью и грандиозностью (то есть во внешних признаках), но, главное, раскрыть духовные основы этого великолепия, которые заложены в самой сути древнеегипетской космогонии, с ее опорой на гармонию земного и небесного.

Одним из доказательств тому является уникальный подтекст, который возникает при анализе достаточно типичных (с точки зрения романтической оперной эстетики) коллизий, в чем мы убедимся, рассуждая об этической стороне некоторых из них. Этот подтекст вытекает из иной, нежели принято считать, расстановки содержательных акцентов. Они обусловлены неповторимой спецификой духовной традиции, на основе которой выстраивается историческая модель могущественной древнеегипетской государственности.

Рассмотрим специфические особенности, характеризующие древнеегипетское царство. В знаменитом романе «Фараон», появившемся двадцать

лет спустя после оперы Верди, Б. Прус констатирует: «Государство – это нечто более величественное, чем храм Амона в Фивах, более грандиозное, чем могила Хеопса, более древнее, чем сфинкс, более несокрушимое, чем гранит. <...> Египетский народ во времена своего величия представлял как бы единый организм, в котором жрецы были мыслью, фараон – волей, народ телом, а повиновение – цементом» [2, 12].

С объективностью эпика Верди запечатлевает мир египтян в образе государства, которое имеет не только четко сложенную иерархию древней высокоорганизованной державности, но и не менее высокоорганизованные нравственные законы, получившие выражение в египетской космогонии. «Религия древнего Египта, на первый взгляд политеистическая, была на самом деле монотеизмом... ученые пришли к согласованному мнению, что многочисленные божества египетских храмов следует считать посредниками или воплощениями Высшего Существа, единого Бога, которому поклонялись жрецы, посвященные и мудрецы, жившие в храме. Египетские жрецы определяли его так: „Тот, кто существует сам по себе; Первопричина всякой жизни; Отец отцов; Мать матерей. Из него происходит сущность всех других богов“. Но, чтобы облегчить народу веру в единого изначального Бога, жрецы выражали его атрибуты и его различные воплощения в виде чувственных представлений. Один из наиболее совершенных образов Бога был представлен в виде солнца... Душа солнца называлась Амон, или Амон-Ра, что значит „скрытое солнце“. Бог – это отец жизни, а все прочие божества – всего лишь составные части его тела» [5, 9].

Эта достаточно объемная цитата приведена нами не случайно. Ритуально-религиозный пласт в опере, составляющий важнейшую часть ее архитектоники, воссоздает мировоззренческую ипостась, сквозь призму которой и проявляются в «Аиде» те или иные нравственные категории. Ярким примером тому, что Верди в своей опере воплотил основополагающие космогонические представления, присущие древнеегипетской космологии, может служить сцена посвящения Радамеса. Она практически с этнографической точностью запечатлевает этапы ритуала, вложенные в художественно-театральную форму. Показательным является и обращение к Всевышнему в молитве («Все-сильный великий Бог, вселенной Животворящий Дух, Свет неизменный, вечный Свет, солнце горит

тобой. Бог, ты создатель мира, вечной любви родник...»), наглядно демонстрирующее связь либретто и научно-исследовательского текста, процитированного нами выше.

Надо сказать, что Верди придавал большое значение достоверности культовых сцен. На это указывает переписка с либреттистом, где он, к примеру, интересуется: «...были ли жрицы в храме Изиды или в храмах других богов? В книгах, которые я перелистал, я нашел, что служение богам представлялось только мужчинам. Дайте мне справку по этому вопросу», и далее: «Мариетт просил сообщить мне, что жриц может быть сколько угодно; поэтому мы можем увеличить их в сцене посвящения» [1, 148, 149]. Размышляя о космогонически-ритуальном срезе в «Аиде», необходимо восстановить истинное значение жречества в повседневной жизни и исторических судьбах египетского царства. Существующее до сегодняшнего дня в музыковедении мнение по поводу данной образной сферы в «Аиде» грешит, на наш взгляд, некоторым эмоционально-субъективным оттенком, не отражающим объективно существовавшей реалии, которая соответствует как исторической правде, так и ее воплощению в опере.

В процитированном ранее романе Б. Пруса «Фараон», который, наряду с высокими художественными достоинствами, содержит не менее важные сведения исторического порядка, автор подчеркивает: «В настоящее время трудно даже представить себе ту необыкновенную роль, какую играли в Египте жрецы... сословие мудрецов. Они были наставниками молодых поколений, прорицателями, а, следовательно, – советниками взрослых людей и судьями умерших... Жрецы не только исполняли обряды при божествах и фараонах, но лечили больных в качестве врачей, руководили ходом общественных работ в качестве инженеров, влияли на политику в качестве астрологов... Египет процветал, пока монолитный народ, энергичные цари и мудрые жрецы трудились вместе на общее благо» [2, 14]. Данная точка зрения отражает истинное положение вещей, ибо опирается на труды ученых-египтологов.

В свете сказанного, существующее в музыковедении представление о роковом насилии жрецов, «угнетающих» Аиду и ее отца, представляется не слишком правдоподобным. Коллективный образ жрецов, возглавляемых Рамфисом, олицетворяет в опере важнейшую составляющую древнеегипет-

ского мира, без которой невозможно понимание его культуры, его духовных основ. Эти духовные основы воплощены в «Аиде» через молитву, которая, в известном смысле, становится одним из основополагающих жанров не только в характеристике жреческого культа, но и драматургии в целом, ибо она занимает важнейшее место в духовном пространстве Аиды, Радамеса и Амнерис. В жреческом культе она получает различные преломления: молитва-шествие, повествование, созерцание, экстатический гимн. Верди отмечал это многообразие, говоря о молитвах патетических и благодетельных [1, 152]. Если учесть, что жреческий культ «... всегда являлся священным, он, как правило, окружен глубокой тайной, он сокровенное достояние тех, кто посвящен в соответствующий ритуал» [6, 14], то становится понятной неумолимость жрецов и суровость наказания, постигшего главного героя.

При подобном объективном взгляде на древнеегипетские реалии, как ни велики наши симпатии к любовной драме Радамеса, трагическая развязка судьбы египетского военачальника, избравшего суд чести и смерть взамен позорному побегу, является достаточно естественной. Ибо, если учесть специфику духовных констант древнеегипетского царства, то станет очевидным, что герой не только забыл свой долг перед отечеством, но и перед богами этого отечества, а, значит, явился нарушителем небесно-державной вертикали, нарушителем космической гармонии. Боги определили его избрание, боги его и карают...

Очевидным доказательством правомерности такой точки зрения является тот факт, что Радамеса судит не государственный, не военный суд, а суд церкви. Благословение Радамеса на ратные подвиги и его же отпевание сопровождает репризно повторенная молитва жриц. Сцена суда построена подобно сцене посвящения, только в момент посвящения призывное воспарение голосов молящихся обращено к Богу, а в сцене суда – к отступнику. Если в священном ритуале голос избранника сливается в молитвенном экстазе с голосами жрецов, как бы возносясь в мистериальное пространство, то в сцене суда его безмолвие символизирует уход из этого пространства и духовную смерть. Начало и конец священного пути героя даны в храме, но благословение происходит в верхней световой его части, погребение же – во тьме нижнего предела, а прощение и прощание опять возвраща-

ют эти священнодействия в свет, образуя, тем самым, некое восхождение и восстановление гармоничной вертикали между верхом и низом, земным и небесным.

Сцены, связанные со жреческим культом открывают оперу, формируют различные этапы драматургии и завершают ее. Первая краткая прологовая сцена Рамфиса и Радамеса становится отправной точкой в завязке будущего глобального конфликта, включающего не только историческую, но и лирическую его составляющие. Его формирование связано, прежде всего, с избранником небес – Радамесом. Как уже сказано, основные этапы его судьбы по преимуществу обозначены в культовых и ритуальных сценах, что вполне соответствует той роли, которая ему предназначается в государственной иерархии: он, наряду с фараоном, жрецами и дочерью царя, находится во главе этой мощной цивилизации. Пройдя таинство посвящения, Радамес становится «частью» культового пространства и навсегда присягает ему на верность. Поэтому практически все важнейшие драматургические моменты – провозглашение о его избранности, проводы на войну, посвящение (завязка), встреча победителя (кульминация), суд (развязка) и отпевание (катарсический эпилог) – содержат культово-ритуальное начало.

Показательно, что Радамес является единственным героем в опере, которому Верди не дает лейтмотивной характеристики. Торжественная маршевость, чеканный ритм барабанной дроби, яркое «золото» трубных фанфар, истовая молитва в момент посвящения, – все эти жанровые признаки в равной мере характеризуют темы египетского мира в целом. И только в сценах с Аидой появляется особое кантиленно-романсовое лирическое пространство, которое присуще именно этой героине. Не менее любопытно и то, что в отличие от трагических противоречий, присущих героиням оперы, Радамес, характеристика которого соединяет, казалось бы, несоединимое (стремление стать во главе войска, чтобы совершить ратный подвиг во имя любви к врагу), скорее эпически созерцателен, нежели трагически противоречив. Притом, что состав противоречий в образной характеристике главного героя не менее активен, чем в характеристиках главных героинь, и полюса этого противоречия (долг – любовь) заострены до предела, он, в отличие от Аиды и Амнерис, не испытывает внутренних метаний и духовных противоборств. (Исклю-

чением является финальный эпизод третьего действия, в котором ему необходимо сделать выбор.)

Такая «уравновешенность» конфликтных полюсов достаточно просто объяснима, если ее представить с точки зрения древнеегипетской ментальности. Для Радамеса его высокая избранность и любовь к Аиде – это дар богов, а, значит, судьбоносное предназначение, которому он служит. Данная переакцентировка во многом проясняет кажущуюся статичность (в сравнении с бурно развивающимися конфликтами героинь) драмы Радамеса. Показателен в этом контексте и принцип жанрового соотношения, посредством которого отражен субъективный конфликт героя. Его составляющие в самом обобщенном плане содержат фанфарно-маршевое и лирико-романское начала, сквозь которые сфокусированы главные ипостаси жизненного пути Радамеса. По драматургической логике эти начала должны воплотить конфликтное внутриобразное противопоставление. Тем не менее, их развитие дано по принципу контрастного дополнения, составляя естественное гармоничное целое в характеристике главного героя, что наблюдается как в романсовом соло, так и в дуэте с Аидой из третьего акта.

В целом, архитектура египетского мира воссоздается, прежде всего, в столь характерной для этого государства величественной монументальности, запечатленной как в декоративно-сценической, так и ораториально-фресковой драматургии. Через нее возрождается особый соборный тип древнего мира, который соединяет различные образно-смысловые уровни оперы. Кроме жреческого культа, важнейшее место здесь занимают ритуально-церемониальные традиции, которые буквально пронизывают оперу. Практически все наиболее существенные, с точки зрения драматургии, моменты связаны либо с культовым ритуалом, либо с ритуалом государственным, который, впрочем, подчас также содержит культовые качества. В этом плане личные драмы героев развиваются как бы внутри огромного обрядового действия. Так, завязка межгосударственного конфликта (она же завязка личной драмы Аиды) воплощена в сцене проводов войска. Эта сцена, как и главная кульминация оперы (финал второго действия), соединяет исторический конфликт и лирические драмы главных героев. Будучи актами гражданского толка, обе сцены сохраняют основные церемониальные традиции, присущие придворному ритуалу, в состав

которого входит обязательная для него религиозно-культовая тематика.

Историческая достоверность оперы усилена за счет того, что авторы воплощают определенную эпоху Древнего Египта. Это предположительно «первый переходный» период египетской истории, исчисляемый от древнейших времен Мемфисского царства до эпохи Среднего царства, когда уже строились Фивы и укреплялись южные границы с Нубией. В известном смысле, в опере отражен действительно существовавший исторический конфликт между Египтом и Нубией. Этот исторический конфликт становится той событийной почвой произведения, из которой по существу произрастает, и в контексте которой развивается ее основополагающая лирико-трагическая фабула. В центр последней поставлен культ Изиды, а вместе с ним культ любви и судьбы, соединяющий историко-бытовой и любовно-лирический пласты «Аиды».

Присутствие исторического конфликта, во многом определяющего ход лирической драмы (и, одновременно, существующего как некая самостоятельная сфера) позволяет, с известными оговорками, представить «Аиду» как оперу, в которой синтезированы лирическая и историческая драмы. При этом следует помнить, что реально существовавший конфликт между двумя государствами в данной опере базируется на почве не столько политического, сколько личного порядка. Спасение из рабства дочери эфиопского царя является в данном случае стержневым для межгосударственного противостояния, что, естественно, ставит в центр драму главной героини. Эта драма характеризуется не только внутриобразным противоборством, но и выведением его во внешний мир. Полярные противоречия, бушующие в сердце Аиды, становятся роковыми не только для нее, но и для судеб Радамеса и Амнерис. Страсть к главному врагу ее отечества, царственные амбиции египетской рабыни, долг, роковая любовь и предательство – все сплелось в узел, разрубить который может только смерть. Ценою самоотречения героиня исполняет свой долг перед отечеством, а разделяя судьбу Радамеса, – перед любовью, которая в этой колыбели человеческой цивилизации мыслилась не иначе как дар богов и почиталась в соответствии с таким пониманием. Убить ее было равносильно преступлению, о чем и возглашает в трагическом отчаянии Амнерис.

Как известно, по представлению древних египтян, смерти как таковой не было, она являлась лишь переходом в новую счастливую жизнь, тем более, если этот переход сопровождало божественное чувство любви, а вместе с ним и покровительство Изиды. Именно такое видение божественного дара наблюдается в катарсически воспаряющем дуэте героев, противопоставленном мертвенной застылости траурной молитвы Амнерис, хоронящей свою любовь. Этот дуэт основан на теме смерти, которая олицетворяет в опере отнюдь не трагическое начало. Под таковой подразумевается восходящее по звукам трезвучия и «растворяющееся» в высоких регистрах просветленно-мажорное интонационно-тематическое образование хорального типа. Впервые этот тематизм возникает в коде Интродукции, где он естественно завершает лейтмотив Аиды, составляя вместе с ним известную этическую пару «любовь – смерть», где смерть, как уже сказано, по верованиям древних, была лишь переходом к новой счастливой жизни. В соответствии с таким представлением, все появления этого тематизма в опере связаны с катарсически-молитвенными эпизодами в сольных сценах Аиды, «спутницей» которых становится мотив смерти.

Такие эпизоды возникают либо в момент наивысшего трагического напряжения (первое и второе действия), либо в мечтах о родине, которым не суждено исполниться (романс и дуэт с Радамесом в третьем действии). Чем ближе к развязке, тем более оформленным выступает мелодическое качество, возникшее на основе восходящего мотива смерти, в котором преобладает экстатическое начало. Гармоничное слияние темы последнего дуэта с «родственными» ей литиями жриц в финальном разделе оперы образует некое единое духовное пространство божественной ипостаси.

Невольно напрашивается вывод о том, что любовно-лирические коллизии оперы, в основе которых находится известная смысловая пара «любовь – долг», содержат не только романтическую, но и религиозную подоплеку. Более того, эти коллизии авторы развивают не как самостоятельные романтические драмы, включенные в экзотику восточного ландшафта, а в полном соответствии с определенными духовно-историческими параметрами определенной цивилизации, их психологический подтекст настроен на древнеегипетскую амплитуду представлений и верований. В этой связи приведенная выше оценка трагедии Радамеса, вызы-

вающая повсеместное сочувствие, равно как и «насилие, фанатическая жестокость, лицемерие» [4, 469] жрецов, представляется не вполне верной, поскольку не учитывает ни национальную ментальность, ни эпоху, о которой идет речь в опере. Ставить положительные или отрицательные оценки в данном случае также нецелесообразно, скажем, оценивать со знаком минус поход князя Игоря на досаждавших его княжеству половцев. Данное сравнение правомерно хотя бы потому, что Нубия для Египта исторически была такой же Золотой ордой, что и татары для Руси («нуб» в переводе с древнеегипетского – золото). Сходство усиливается, если вспомнить кочевой образ жизни эфиопов, их частые набеги на соседний Египет, весьма заботившийся об укреплении своей государственности.

Да и при взгляде на особенности тематизма, характеризующего два этих мира, нельзя сказать, что композитор отдает кому-либо предпочтение. Безусловно, образно-тематические комплексы, воссоздающие специфику этих миров, контрастны. Но этот контраст (как это ни парадоксально в условиях драмы с множественными и активными конфликтами), скорее, эпического толка, в нем заложено объективное созерцание двух миров и двух культур подобно тому, как это сделано, скажем, в «Жизни за царя» или «Князе Игоре». По мере усиления конфликтного начала динамика в тематических комплексах эфиопов и египтян естественно активизируется, получая некий агрессивный импульс. Иными словами, создавая свою египетскую историю, Верди, подобно Гомеру, стремится к объективному запечатлению прекрасного мира, сострадая его героям и любясь его красотами.

В плане этих рассуждений весьма показателен тот факт, что Верди, воссоздавая исторический конфликт, соотносит полноту характеристики древнеегипетской государственности с отсутствием таковой в показе нубийцев. Эфиопское царство получает в опере картинно-повествовательное воплощение, ибо представления о нем складываются либо из ностальгических воспоминаний Аиды и Амонасро, либо из драматического рассказа египетского гонца.

Эти повествования, с одной стороны, имеют лирико-элегический характер, как например, в медитативном самосозерцании Аиды, погруженной в иллюзорную мечту о своем утраченном отечестве. С другой стороны, образ эфиопского царства и его правителя Амонасро возникает в рассказе гон-

ца, который сообщает о жестокости, чинимой эфиопами на египетской земле, о кровожадности их царя. В рассказе гонца впервые появляются интонационно-тематические образования, характеризующие эфиопов, которые впоследствии возникнут в арии Амонасро и хоре пленников (финал второго действия). Эти образно-тематические образования резко отличаются от размеренно-величавой или лирико-созерцательной хоровой распевности египетских тем. В них господствует стихия активного движения, по преимуществу инструментального типа, резкость, декламационность мелодических образований, в основе которых лежат ритмоформула скачки, мотивы зова (фанфара, синкопированный и пунктирный ритмы). Все эти качества придают образно-тематической характеристике эфиопов оттенок механистичности, дикой воинственной необузданности, которые ярко проявляются в сольной характеристике Амонасро (финалы второго и третьего действий).

Любопытно, что этот же тематизм, словно перелицовываясь, трансформируется в лирическую мольбу, обращенную к фараону, и лишь возгласы, прерывающие хор жрецов, напоминают об истинной сущности пленников. Возникающий в ответ этой мольбе указанный хор жрецов обнаруживает очевидную близость эфиопским темам. Его активность и некоторая агрессивность не столь уж показательна для египетского жречества, мелодика которых характеризуются спокойной, распевно-повествовательной интонацией, и лишь в моменты наивысшего напряжения (сцена посвящения и сцена суда), приобретают особую экстагическую динамику. В сцене с пленными (финал второго акта) интонационная и динамическая близость тем жрецов и эфиопов как бы символизирует образ военной агрессии, разъединяющей и одновременно объединяющей два народа. Иными словами, в финале второго действия жрецы как бы говорят на языке врагов, демонстрируя, тем самым, что египетские мудрецы разгадали намерения противника.

В данном контексте особое место занимает конфликт «Аида – жрец», который в музыкознании принято считать основополагающим для этой оперы. Подобная точка зрения не случайна, ибо в симфоническом вступлении запечатлены и конфликтно противопоставлены лейтмотивы именно этих образов. Однако в данном случае уместным будет напомнить, что этот конфликт практически не

получает сценического воплощения. Так называемое столкновение Аиды и жрецов в финале второго действия, это противостояние группы врагов – побежденных эфиопов и победителей-египтян. Аида и ее отец в данном случае представлены как персонифицированные образы эфиопского мира. И уж конечно наивно полагать, что жрецов волнуют ее любовные проблемы. Их заботит мир и покой государства, долг перед которым они неукоснительно исполняют. Безусловно, между Аидой и жрецами существует внутривидовая связь наподобие той, которая присутствует в вечной борьбе мирового сознания. В самом широком смысле она олицетворяется в вечном противостоянии чувства и разума. В опере это противостояние раскрыто в образах жречества и Аиды. Они – воплощение порядка не только земного, но и космического, ибо несут в этот мир волю богов. Она – не только человек другого, враждебного Египту мира, иных традиций, иных верований, она – воплощение чувства, и тоже не только земного, но вечного. Ее ведет в этом мире чувство, их – долг и воля. В таком соотношении и поданы лейтмотивы этих противопоставленных образных начал в Интродукции оперы. Это соотношение не только отражает конкретные перипетии данной оперной фабулы, но и философское их прочтение.

Лейтмотив Аиды включает в себе оттенок песенно-романсовой импровизации, свойственный ее музыкальной характеристике в целом. Внутреннее напряжение ему придает обостренная хроматика, сочетаемая с кантиленным развитием, содержащим ламентозные вопросительные окончания, а также синкопированный ритм. При этом известное противоречие возникает между лирической песенной импровизационностью и строгим каноническим имитационным изложением, присущим этой теме, равно как и следующей за ней лейттеме жрецов. Последняя, воплощая незыблемые законы космической гармонии, основывается на молитвенном начале, заключенном в жанр шествия. Показательно, что и в Интродукции и далее в опере лейтмотив жрецов и возникающие на его основе темы имеют характер восхождения, выстраиваясь в некую гомофонно-гармоническую вертикаль, которая графически (вместе с линейным полифоническим изложением), образует крест. Возникающий вместе с лейтмотивом жрецов образ суровой, волевой архаики резко противопоставит романтическому порыву лирической темы героини, и, вместе

с тем, обнаруживает их родство. Оно сказывается в наличии нисходящего фригийского тетра хорда, заложенного в основу обеих тем. Фригийский тетра хорд возникает в мелодической кульминации лирического образа, создавая резкий спад в его развитии и подчеркивая близость со вступающим тематическим антиподом.

Подобная образная полярность и, одновременно, единство указывают на целостность мира, в котором каждая отдельная судьба соразмеряется с устойчивыми, движущими ее законами. В таком контексте, жрецы символизируют скорее роковую закономерность нежели бездушное зло, ибо каждый из героев драмы выбирает свой путь: Амнерис – месть, Аида – любовь, предпочитая умереть за нее, а не жить без нее. Из двух даров неба, предназначенных ему судьбой, Радамес избирает любовь, а с нею вечность, во имя которой отказывается от власти, славы и богатства – этих суетных проводников земного бытия.

Создавая свою концепцию, Верди, глубоко проникший в духовную суть далекой, таинственной, прекрасной цивилизации, слагает трогательную и трагическую историю о человеческой любви, над которой не властно ни время, ни государственные

законы, ни грандиозность величия. Оттого история любящих людей вызывает сочувствие и понимание много тысячелетий спустя. Ибо выше земных законов – небесная любовь, выше мести – милость и прощение.

*P. S.* Каждый год, в Долине мертвых царей, напротив древних Фив, сохранивших память о тех далеких временах, на мавзолее царицы Хатшепсут звучит опера «Аида». Ее действие разворачивается в тех естественных условиях, в которых зародилась эта история, и вместе с ней оживают образы и миры давно ушедших эпох. Вход в эту долину охраняют легендарные колоссы Мемнона. Легенда гласит, что они были детьми богини зари, погибшими в бою. Мать их так молила Верховного бога хоть на мгновение вернуть их к жизни, что он сжалился над ее страданиями, и с тех пор, каждое утро, когда первый луч солнца падает на лики этих гигантов, они издают стон, подобный плачу. Долину оглашает их голос – голос не мертвого, но живого. Верди, подобно милостивому богу, совершил чудо: его опера оглашает эту же долину живыми голосами и чувствами канувших в Лету миров...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Верди Дж. Избранные письма. М.–Л., 1973.
2. Прус Б. Фараон. Кишинев, 1958.
3. Матье М. Искусство Древнего Египта. М., 1970.
4. Соловцова Л. Дж. Верди. М., 1966.
5. Шалабби А. Весь Египет. От Каира до Абу – Симбела и Синай. Флоренция. Bonichi, 1999.
6. Энциклопедия. Мифы народов мира. М., 2000. – Т. 1.

## ПРОБЛЕМА КОНЦЕПЦИИ И СТАНОВЛЕНИЕ «ИНТОНАЦИОННОЙ ФАБУЛЫ» В ПОЗДНИХ СИМФОНИЯХ АНТОНА БРУКНЕРА

«Музыка Брукнера есть чистейшее выражение мировой души. Он охватил с силой ясновидящего все черты развития духа Западной Европы, воссоздал в своей музыке природу и действительность, не давая влиять на себя» [17, 14]. Так охарактеризовал сущность мировоззрения композитора выдающийся музыковед Э. Курт, почти повторяя формулу поэта Новалиса, утверждавшего, что миром правит мировая душа, и поэтому он пронизан духовностью.

Герои произведений Брукнера – титанические личности, вступающие в диалог с Космосом, Богом и Природой. В трансцендентном мировоззрении композитора, соединяющем теизм (независимость и самодостаточность Бога, сотворение мира Богом, несовпадение Творца и тварного) и пантеизм<sup>1</sup>, центральное место занимает Бог как субстанция, возвышающаяся над всем сущим, как основа бытия. Брукнер, как и другие религиозно мыслящие композиторы (Бах, Мессиаи, Хиндемит), переносит размышление над этими вопросами в свое творчество, которое раскрывает и комментирует духовные истины, ибо «миром для него была религия, а музыка ее храмом, в котором он пел свои торжественно-величавые гимны» [14, 298].

Но подобные философские проблемы композитор не мог ставить в канонических, религиозных жанрах: мессах, мотетах, Реквиеме. Истины Веры в них должны **утверждаться, а не обсуждаться**. Размышлять, дискутировать можно лишь в светских жанрах.

Главным из них становится для Брукнера симфония. Начиная с 42 лет, он неизменно и целеустремленно работает над этим жанром, раздвигая его рамки, привнося в драматургию симфонии черты религиозно-философской дискуссионности, мо-

литвенной сосредоточенности и исповедальности. Симфония становится исповедью души человека-Титана, Человека-Творца, не противостоящего Богу, а стремящегося его постичь. Отсюда те самые «божественные длинноты», которые так раздражали слушателей и во времена Брукнера, и в последующие годы. Отсюда сложность выявления идейных концепций его сочинений. На наш взгляд, при их определении недостаточно исходить из поэтики эпического симфонизма или из основ пантеизма, обозначенных как некий непреложный факт в отечественных источниках [15; 16]. В ряде его сочинений ведущей выступает концепция религиозно-философской христианской трагедии, «отцом-основателем» которой явился теоретик немецкого романтизма Фридрих Шлегель [1, 25], что показано нами в одной из публикаций [8]. Аналогичные, сугубо религиозные трактовки содержания монументальных симфонических полотен Брукнера предлагают западноевропейские музыковеды [18].

Выявление концепции религиозно-философской трагедии в двух последних симфониях Брукнера через анализ их интонационных фабул составляет предмет исследования настоящей статьи.

Понятие «интонационной фабулы» обосновано И. Барсовой в книге «Симфонии Густава Малера». Она уподобляет логику мотивно-тематического развития логике становления сюжета драматического или литературного сочинения и называет «интонационной фабулой» «цепь драматургически взаимосвязанных между собой интонационных событий, имеющих длительное и наглядное становление» [2, 40]. За счет «интонационной фабулы» сочинение обретает своего рода «скрытую» программность. Среди предшественников Малера, в творчестве которых сформировались принципы и особенности «фабульного» процесса, исследователь называет Листа, Франка и Чайковского, Сметану и Дворжака, среди современников – Танеева и Рахманинова. Однако в этом перечне опущены

<sup>1</sup> В отличие от пантеизма, панентеизм не отождествляет Бога со всем сущим, но и не разделяет их, как теизм. Панентеизм утверждает, что сущее есть часть Бога, но не Он Сам (см. [9, 210]). Причисление Брукнера к пантеистам ошибочно.

имена симфонистов, ставших, на наш взгляд, прямыми предтечами Малера, а именно Брамса и Брукнера.

В циклах Восьмой и Девятой симфоний, сохраняя типично романтическую проблематику – трагический разлад героя и среды, темы одиночества и недостижимости идеала, – композитор переводит ее в нравственно-этический план, вовлекая слушателя в религиозно-философскую дискуссию вокруг антитез: Жизнь – Смерть, Человечество – Космос, Вера – Неверие, Человек – Бог. Образ Смерти – Судьбы, противодействующей Человеку в его стремлению к Жизни – Любви, главенствует в последних симфониях. Трагическое осознание неизбежности смерти, масштабы разворачивающихся катастроф придают им поистине общечеловеческое звучание. Поэтому тематизм его симфоний пронизан христианской эмблематикой. Содержательные аспекты последних симфоний Брукнера близки Первой, Третьей и Четвертой симфониям Брамса, Шестой симфонии Чайковского, Второй симфонии Малера, при всех отличиях драматургии этих сочинений.

Особенно впечатляет концепция **Девятой симфонии**. Отталкиваясь от названия «Готическая» («Божественная»), свидетельств современников, мы считаем, что в ней в «свернутом» виде находит воплощение христианский Символ Веры в варианте латинского *Credo*. В соответствии с этим, содержание I части посвящено славному и мученическому Пути Богочеловека и сжато воспроизводит евангельское повествование о земном подвиге Спасителя. Рождающаяся из мерцающей звуковой точки – звука «ре» – *главная партия* I части, словно воплощая слова «и вочеловечился от Духа Святого и Марии-Девы», постепенно разрастается до мощного унисона всего оркестра – некоего аналога скрябинского «Я есмь». Ее кульминация – грандиозная сцена Богоявления, самоутверждения Спасителя. Пожалуй, это самая величественная тема в творчестве композитора, олицетворяющая символ Веры: «Иже от Отца рожденного прежде всех век; Свет от Света Бога Истинна от Бога Истинна; рожденна, несотворенна, Им же быша. Нас ради человек, нашего ради спасения спешшего с небес и воплотившегося от Духо Святого и Марии Девы» [10, 8]. Повелительный тон, патетика словно предвещают второе пришествие Христа как Бога наказующего, вершащего Страшный Суд в

согласии с текстом: «И паки со славою судити живым и мертвым его же царствию не будет конца». Молитвенно-трепетные сексты и расцветающий, как цветок лотоса, хорал создают возвышенно-идиллический облик *побочной* темы. В ней слиты страстная экзальтация и небесная целомудренность, как во фрагменте баховских Страстей: «Смотрите, Христос протягивает к нам руки». Она символизирует «дарованный людям» Новый Завет – Завет Милосердия, Любви и жертвенности, который отличает христианство от других монотеистических религий. *Заключительная* партия раскрывает трагедию одиночества и непонятости Спасителя. Брукнер соотносит глубину внутренней трагедии Спасителя с крестным Путем романтического художника. Видимо, поэтому элегическая заключительная тема «распета» на фоне фигуры «шестивия» главной партии Девятой симфонии Бетховена и интонации первой песни из «Зимнего пути» Шуберта, переведенных в скорбно-трагическую образную сферу. Однако в экспозиции скорбь преодолевается мощным прорывом к Свету, обещающему надежду на грядущее преображение: через смерть в новую жизнь.

*Разработка и реприза* запечатлевают «страсти Христовы» – эпизоды предательства и страдания Богочеловека. В потрясающей по силе драматизма зоне катастрофы – в репризе заключительной темы – пятикратно повторяется крестообразная фанфара «распятия» и лейтрим ударов «забивания гвоздей» в тело Спасителя и крест.

II часть – *инфернальное скерцо* – воспроизводит посмертное торжество Христа над силами Ада. Подвиг Воскрешения и Восхождения Бога-Сына к Богу-Отцу, диалогу с Ним («и сидящего одесную Отца») раскрывает III часть, где символ Веры «прочитывается» до слов «И в Духа Святого, иже от Отца и Сына исходящего». Рядом с Божественными ипостасями художник словно «видит» себя, «принося» на Суд Божий лучшее, что, как он полагал, создано им и его кумиром Вагнером. Здесь звучат фрагменты Седьмой и Восьмой симфоний, «Кольца». В соответствии с последующим текстом молитвы *Credo*, недописанная автором IV часть должна была утвердить идею веры в «Единую, Соборную и Апостольскую Церковь» – церковь Любви и надежды мира на грядущее спасение с грандиозным апофеозом, отражающем резюме символа Веры: «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века. Аминь».

Религиозный замысел определяет такие принципиальные качества драматургического процесса как **многоуровневость, нелинейность, иерархичность**. Пространство и время здесь **взаимобусловлены и взаимобратимы**, как в мифологическом театре Вагнера, столь горячо любимого Брукнером. Такой процесс аналогичен восхождению составных элементов в «пирамиде идей» Платона, устремленной к идее Высшего Блага. Эти особенности присущи именно **драматургическим процессам** симфонических циклов Брукнера, возникающим, по теории В. Бобровского, на перцептуальном уровне [4]<sup>2</sup>.

В Восьмой симфонии **первая стадия** процесса горизонтально-вертикального становления охватывает экспозицию I части. Каждый ее раздел представляет собой развернутую многосоставную, внутренне контрастную тематическую зону или некое тематическое «поле». Зоны главной, побочной и заключительной партий резко противопоставлены. Для Брукнера характерно суммирование множества элементов внутри тем экспозиции каждой части, что влечет за собой грандиозное разрастание масштабов частей и цикла в целом (см. об этом [6]) и создает иллюзию главенства эпического начала, о чем пишут отечественные исследователи. Однако причины подобного развития заключены в специфике содержания – его насыщенности философскими размышлениями и религиозно-экстатическими погружениями. Симфонии Брукнера напрямую связаны с христианским ритуалом, воспроизводят специфику неторопливого продвижения культового действия, где постижение истины происходит через многократное вариантное закрепление канонических догм. Возникает некая «движущаяся статика», когда ведущими становятся образы-состояния, образы-идеи, как в сочинениях Баха или позднее у Мессияна, что объективно совпадает с неспешностью эпического описания. Эти качества, как и вертикально-пространственный характер драматургии, симфонии Брукнера восприняли от его же канонических жанров – мотетов, Te Deum'a, Реквиема.

**Вторая стадия**, иерархически более высокий уровень – соотношение экспозиции и разработки, развитие которого осуществляется в репризе и коде I части.

<sup>2</sup> Первый уровень функций музыкальной формы – логический: вступление, тезис, развитие, заключение. Второй – общие композиционные функции, свойственные всем музыкальным структурам, третий – специальные композиционные функции, четвертый – уровень конкретного сочинения, формы как процесса. Пятый – драматургический, перцептуальный, возникает в сознании воспринимающего сочинение человека.

**Третий** драматургический этап – противопоставление I, II и III частей. Внутренние психологические и религиозно-этические, символические антитезы I части теперь противостоят амбивалентным образам внешнего мира (II часть) и напряженным «диалогам» Души и Бога (III часть). В конце III части помещается **вторая кульминация** цикла, утверждающая позитивное начало бытия, идеи торжества Духа, надежду на преодоление смерти через силу Веры и Любви. Образные пласты первых трех частей синтезируются в главной, побочной и заключительных партиях экспозиции финала. Именно здесь происходит переключение драматургического процесса на следующий, **четвертый** уровень. Подобный иерархический процесс с переключением функций впервые возникает в начале финала Девятой симфонии Бетховена, затем в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии». Вагнер распространяет это на симфонические процессы в финалах «Тангейзера», «Кольца», «Тристана».

При этом в симфонии одновременно развивается целеустремленный ступенчатый процесс динамического восхождения от этапа к этапу, высшим обобщением которого оказывается кода финала, содержащая **генеральную кульминацию и смысловой вывод**. В коде финала Восьмой симфонии, появляется ряд **итоговых тем**, в роли которых оказываются не только преобразованные темы самой симфонии, но и новый хорал, цитаты из оперных полотен Вагнера. Подчеркнем, что и указанные оперы связаны с концепцией религиозно-философской трагедии, в которой зона катастрофы в кульминации восходит к религиозному «просветлению» и «преображению». Так Брукнер закрепляет принцип **итогового тематизма**, проявившийся у Бетховена в Пятой симфонии, который станет важнейшей особенностью симфоний его ученика – Густава Малера, а позднее воспроизводится А. Онеггером в его ораториях и симфониях<sup>3</sup>. Справедливости ради необходимо отметить, что аналогичные процессы протекают в Третьей симфонии Брамса, в коде финала которой есть два резюмирующих драматургический процесс хорала.

В **Восьмой симфонии** религиозные и философские проблемы вначале поставлены как внутренние конфликты масштабной личности Художника-Творца, который исследует антитезы Жизни и

<sup>3</sup> См. об этом подробнее в работах автора [7; 8].

Смерти, бренности и вечности, бытия и инобытия. В I части осмысляется крестный путь художника, его терзания и надежды. Трагическая кульминация-катастрофа – эпизод гибели героя – разворачивается в заключительной партии репризы, где лейт-ритм Смерти знаменует ее лишь временное, земное торжество над Жизнью. II часть вскрывает причины его гибели через конфликт героя с внешними (враждебная и равнодушная среда) и внутренними демоническими силами. Прозрение героя симфонии, осознание им тайн Жизни и Смерти происходит в мистических диалогах-откровениях со Всевышним в трио II и на протяжении всей III части цикла. Проблемы будущего человеческой цивилизации, диалоги Космоса и Всевышнего, тварного и Творца, обсуждение проблем Веры суть содержательный план Финала.

В первой фазе героико-трагической *главной партии* Восьмой симфонии один за другим нанизываются несколько контрастных элементов. Первый образован трепещущим фоном, на котором «повисают», как вопросы без ответов, возгласы вокальных по природе интонаций – ламентозной, романсной, фигуры *passus durisculus* (2-й комплексный элемент). Им противостоят нейтрально отстраненные «зовы» квинт у кларнетов (3), «умоляющие» хроматические подголоски (4), мотив «лабиринта» (5). В кульминации первой фазы патетические ариозно-декламационные реплики всего оркестра (6) придают образу оттенок трагической декларации, дополняя его фанфарными (7) и хоральными (8) комплексами. В подголосках скрыто присутствует фигура «креста». Необычайное многообразие элементов, которые как бы «спорят» друг с другом, вызвано именно «дискуссионным» характером драматургии. Этот остро психологический и экзистенциальный процесс вряд ли можно считать эпическим.

Напряженность тонуса, безысходность и трагичность мироощущения выражены во второй, еще более громогласной, фазе главной партии. Оркестровый состав утяжеляется звучностью низких медных инструментов, ярко выраженными приметами похоронного марша, что акцентирует масштабность титанической личности героя. Неслучайно, концепцию этой симфонии связывали с образом то Прометеем, то Фаустом [15, 83]. На наш взгляд, более предпочтительно трактовать его как собирательный образ романтического гения, прообразом которого могли быть любимые Брукнером Гельдерлин, Гете, Лист, Вагнер. Каждый из них по-

стоянно «вглядывается» в прошлое, размышляя о настоящем, а один из них – Гете – автор и трагедии о Прометее, и поэмы о Фаусте. Образ подобного титана, равноценного героям греческого эпоса, необходимость его появления в XIX веке показывает Лист в статье «Берлиоз и его симфония „Гарольд“» [11]. Множественность тематических истоков – средневековых, барочных, романтических – лишнее тому доказательство. В комплексе главной партии символика Смерти – барочные фигуры (*lamentato*, крест, *passus durisculus*, зовы, хорал, ритм «шествия на Голгофу») – соединяются с классическими (фанфарность) и романтическими элементами (романсные сексты, ариозность, выразительная декламация). Барочные элементы призваны указать слушателю на **объект** рефлексии – думы о неизбежности смерти, классические – на его принадлежность к героике, романтические акцентируют субъективность мироощущения героя, размышляющего о смысле Бытия, бренности земного пути, что характерно для истинно трагической личности.

Главная партия разомкнута, распадается на микрофрагменты, из которых «собирается» ритмический рисунок *побочной партии* – следующего этапа разворачивающейся дискуссии. Трагедии Смерти теперь противостоит сфера животворных сил, Света, Любви, царит возвышенно-лирическое созерцание, духовная сосредоточенность и размышление. Побочная партия также двухфазна. Первый, ариозный элемент преобразован из фигуры *anabasis*'а с септимой «распятия» на фоне хорала. Ему отвечают светлый хорал деревянных духовых и степенный хорал струнных. В завершении первой фазы возникает аллюзия с фрагментом «хорала Природы» из Первой симфонии Малера, который изысканно опекает любовно-лирическая «оперная» каденция. Хорал, по истокам григорианский, близок тому, что использовал Франк в «Прелюдии, хорале и фуге», и одному из хоралов в «Страстях по Матфею» Баха. В конце второго этапа кульминации (зона «тихого сдвига») звучит элегическая фанфара гобоя – мотив «зова в инобытие». Звучащий здесь же разорванный паузами на «всхлипывающие» ламентозные секунды у флейт мотив «креста» из главной темы с уменьшенной терцией – предвестник будущей трагедии.

В дальнейшем развитии цикла тембр деревянных инструментов используется композитором как символ небесного, «горнего» для противопоставления мирскому, «дольному», ибо через дифферен-

циацию пространства оркестра воспроизводится христианская модель мира.

Элегические каноны начальных мотивов скорбной *заключительной темы* на фоне барочной формулы шествия цитируют вступление и мотив «со страдания» из «Неоконченной» симфонии Шуберта. Их прерывают жесткие ораторские «вскрики» на секундовом аккорде «разлома» (термин Брукнера), словно иллюстрируя мысль Гейне: «Мир раскололся, и трещина прошла через мое сердце». Начинается этап восхождения, мощный подъем на варьированной фигуре *catabasis*'а, ариозных мотивах «неотвратимости конца». В точке высшей экспрессии как венец драматургического процесса экспозиции, как символ преодоления смерти – происходит торжественно-гимнический прорыв к свету. Пока это только первый из возможных вариантов разрешения симфонической дискуссии.

Ее продолжением становится вторая ступень процесса – *разработка*. В ней три раздела. Представленные в разработке два контрастных варианта развития главной темы олицетворяют два варианта Пути: прекрасный райский сон Вечной жизни и трагический, неотвратимый лик Смерти.

Открывает разработку эпизод, «рисующий» прекрасную картину райского блаженства. Темп замедляется, психологическое пространство уступает место медитативно-ритуальному. В «разливе» переключек деревянных духовых, в мягких прозрачных звучностях вибрирующего фона, словно в замедленной киносъемке, «проплывают» элементы главной партии в хоральном варианте, утратившие свою напряженность и трагичность. Приоткрывается завеса грядущего инобытия. Идея света веры как высшей Истины, **светоносность** выражены у Брукнера динамическими градациями тремола струнных, как в «Лоэнгрине» и «Тангейзере» Вагнера.

В центральном разделе разработки вступает обращенный – ниспадающий – элемент ариозной побочной темы. Он резко модифицирует систему пространственно-временных координат, переводя слушателя из состояния экзальтированной медитации в психологическое пространство Души, ее сомнений и вопросов. Для религиозно-философской трагедии свойственна вертикализация процесса развития: вместо противопоставления тем по горизонтали – единовременный контраст. Непрерывно растущее напряжение достигает кульминации в третьем разделе разработки. Здесь навстре-

чу скорбно ниспадающему элементу побочной в «облаке» тремолирующих струнных (верхний слой) «вопиет» ультрадрагическое проведение первого элемента главной партии у тромбонеров. В подголосках труб и валторн скапливаются ритмические элементы лейтмотива смерти.

На третью, кульминационную, волну разработки «наезжает» начало *репризы*, где продолжается пульсация лейтмотива смерти. Сжатие формы приводит к резкому видоизменению *главной партии*. Она распадается на фрагменты, звучит то угрожающе, в виде мистического шествия, то призрачно. Ведущее значение в этот момент приобретает комплекс похоронного марша на риторической формуле *passus durisculus*. Образ героя утрачивает свою цельность и многогранность. В музыке доминирует предначертанность смерти. Только с момента вступления лирико-экстагической *побочной* темы возвращается некоторая «нормативность» формы, если смириться с ее новым тональным планом. В экспозиции она звучала в ля-бемоль мажоре, теперь – в си-бемоль и ре-бемоль мажоре. Тональности побочной, как секундовые «тиски», сжимают главную. В момент патетической кульминации словно раскачивается трагический колокол неизбежности. В высшей точке части у медных духовых провозглашается лейтмотив смерти как символ фатума или апокалипсиса. «Пульсирует» только лейтритм смерти. Неожиданно он обрывается, возникающая пауза символизирует гибель героя. Завершает часть кода-реквием, где истаявают отголоски главной партии, робко пробиваются элементы тем будущего финала.

Итак, герой «погибает» в I части. Что же дальше? Проблема эта возникает и в Четвертой симфонии Брамса, в Шестой симфонии Чайковского. Ключ к их разрешению дает Малер в своих комментариях ко Второй симфонии, фактически повторяющей контуры драматургической фабулы и концепции Восьмой симфонии Брукнера: «Почему ты жил? Почему страдал? Неужели все это – только огромная страшная шутка?» [12, 173].

Резкий поворот от внутреннего, сокровенного к внешнему происходит в скерцо. Своим наивным юмором и гротесковой сутью оно близко по духу III части Второй симфонии Малера «Проповедь Антония Падуанского рыбам». Брукнер воссоздает амбивалентный игровой Универсум, где непрерывно преобразуется одна и та же тема, беспрестанно кружатся ее элементы. Первый – мотив «вра-

щения», «круга посвященных» – из II части Неоконченной симфонии Шуберта, он же вальс-лендлер, близкий Веберу. Его фанфарная основа («золотой» ход валторн) постоянно «проглядывает» сквозь безостановочное движение вращаемого демиургом космоса. Однако ни у Вебера, ни у Шуберта не было таких «призрачных», хроматических гаммообразных контрапунктов, полученных путем ритмической трансформации линейных элементов главной и побочной тем I части. Мир обыденности – он же мистический, он же демонический мир; на наших глазах они взаимопревращаются. Безумная круговерть охватывает все пространство. Все здесь перемешано: радость народного праздника, суетность обыденного, мистические видения, драматические трубные гласы. Внешний мир, мир народной среды одновременно прост и амбивалентен, бессмысленно суетлив и жизнеутверждающ, подобно непрерывно вращающейся дионисийской стихии природного космоса.

Потрясенный «увиденным», герой (или уже его бессмертная душа) «обращается» с молитвой-исповедью к Создателю. Начинается иной по образным ассоциациям средний раздел скерцо, монтажный по обилию и способу включения тематических элементов, развивающийся от сдержанного раздумья к экстатическому просветлению. Первый элемент, «опевающий» романтизированную формулу «распятия» и фигуру *catabasis*'а на фоне ритма шествия, вводит в орбиту размышления религиозную эмблематику. Его сложная по интонационному составу кантилена классически строга и романтически изысканна, выступает как инвариант хорала. Так композитор вводит объект обращения исповеди души – Божественную ипостась. Три волны фанфарного восхождения подводят к зоне просветления на мотиве «золотого» хода валторн – оазису гармонии и мечтательного сна-забвения; тональность ми мажор символизирует у Брукнера идею Вечности и бессмертия. Композитор повторяет этот процесс еще раз. Зона просветления теперь расширена, завершается ритмически преобразованной начальной темой исповеди у флейты пикколо. Этот эпизод – весть из грядущего, залог будущего преобразования основного лейтмотива скерцо в коде финала. Золотой ход валторн как символ божественного «луча» света, «лестницы», ведущей в космические выси, еще раз повторяется и в III части Восьмой симфонии, и в кульминациях медленной части Девятой. Таким

образом, II часть – противопоставление «дольного и горнего», действительности и мечты, божественных далей и «демонизированной» повседневности. Невольно вспоминается Н. Бердяев с его утверждением, что «в этом падшем мире... царствует не Бог, а князь мира сего. Бог царствует в царстве свободы». «Цель жизни в возврате к мистерии духа, в которой Бог рождается в человеке, а человек в Боге» [3, 190]. Только через молитву человек может достигнуть Откровения.

Именно такая молитва и разворачивается в III части. Здесь простирается мистическое, «горнее» пространство инобытия, дискуссия о Смерти и Вере, смысле Жизни, бессмертии Души. Структура содержит черты сонатной и концентрической формы и развивается тремя этапами ступенчатого, динамического восхождения к кульминационной зоне последнего из них – «чуду преображения». Первый этап – экспозиция. Главная партия состоит из двух контрастных тем. Ее структура, в свою очередь, – микросонатная форма без разработки, так как вторая тема при повторении звучит на секунду выше (как в репризе I части). Фактурные особенности создают иллюзию невесомости: мы находимся в пространстве не материи, но духа. Трепетная и хрупкая первая тема фактурно и тематически близка Гимну ночи из II действия «Тристана», включает барочные фигуры. Она начинается с формулы «триединства Бога – Отца, Сына и Святого Духа», распевает разорванный на две ламентозные секунды мотив «креста» (он является также вариантом темы романса Шумана «Во сне я горько плакал»). Затем рассудительно и строго проводится фигура *catabasis*'а, поначалу звучащая «вопросительно». Композитор называл эту тему «бездонным взглядом девушки, который глубок и бесконечен» [13, 8], что прямо соответствует эпизоду из дуэта в «Тристане»: ночь – погружение в любовное забвение – сон – смерть.

Дважды повторенный первый комплекс приводит к величественному восхождению на фанфарном элементе к точке первой кульминации – *si* четвертой октавы. Фанфарное восхождение впервые звучало в конце побочной партии I части – как «тема инобытия», движение «в никуда». Здесь оно обретает совершенно иной смысл, намечая идею истинного Пути, Пути вверх, к истине. Именно такое восхождение романтики называли «томлением». Но в христианском вероисповедании истина – любовь, отсюда, видимо, параллели с «Тристаном».

Вторая тема главной партии – инвариант хора-ла – типично классическая вокально-инструментальная кантилена, воссоздающая образ строгой и прекрасной гармонии бытия, медленно восходящая по звукам соль-бемоль мажорного трезвучия. На мгновенье разверзаются небеса, и переливы арфы вновь, как в скерцо, приоткрывают нечто неизведанное. Можно предположить, что эта тема символизирует одну из Божественных ипостасей, Бога-Сына, восходящего по «лучу» (обертонному ряду) к Отцу Своему, иллюстрируя христианскую идею: только через Веру в Христа восходит Душа смертного к Господу.

*Побочная* тема в до-диез миноре продолжает религиозные ассоциации: взволнованная исповедь страдающей Души перед Создателем. Элементы этой темы – патетические возгласы-вопросы виолончели, хоральная неспешность, ариозная напряженность и классическая строгость в ореоле тремолирующих струнных. Реакция на исповедь – хорал Ответа Всевышнего. Излагается еще одна – величаяя *заключительная* тема в ре мажоре, которая звучит уверенно и целеустремленно, преобразуя вопросительные элементы побочной в их противоположность. Ее назначение в цикле – представить сверхсимвол Бога-Отца.

Итак, вопрос задан: неизбежна ли смерть, и какова ее христианская сущность? Ответ будет получен в конце части.

Трепетной тристановской темой открывается *разработка*. Элементы тем здесь контрапунктически противопоставляются по горизонтали и по вертикали. В художественном пространстве оркестра взаимодействуют «тристанов» мотив (или мотив креста), мотивы скорбного нисхождения и фанфарного восхождения, варианты побочной, достигая в кульминации максимального противостояния, результатом которого становится мажорно-лирический вариант мотива *catabasis*'а – божественного благоволения. Здесь он удивительно похож на лейтмотив Грааля из «Лоэнгрин». Это и есть первая «зона откровения», момент контакта души и Бога.

*Зеркальная реприза* открывается драматически «зовами» и «повествованием» о пережитом – *побочной* темой в минорном облачении. В ней продолжается активный процесс поиска ответов на кардинальные вопросы бытия. Поэтому тема непрерывно изменяется, проводится в инверсии, в различных интонационных вариантах и тонально-

стях, сохраняя до минор в началах и концах каждой фазы. Хорал *заключительной* партии утверждает ре-бемоль мажор – основную тональность части, после чего вновь звучит побочная тема, но в мажоре и с подключением мажорного варианта мотива «зова»-пути из I части.

Начинается решающий этап продвижения к зоне высшей кульминации. *Главная партия* в репризе проходит в величавом хорале валторн и туб, окруженная экстагическими волнами альтов с интонационными отражениями элементов побочной у первых скрипок. К этому полимелодическому процессу постепенно подключается фанфарный комплекс луча-восхождения и различные модификации элементов из медитативного раздела разработки I части. Фанфары сливаются в одну тему, к ним присоединяется лейттема Зигфрида-героя из тетралогии Вагнера. Так с помощью знаковых тем-символов Брукнер сплачивает воедино героический искупительный подвиг Зигфрида (спасителя цивилизации) и крестный подвиг Спасителя. Зигфрид, герой божественного происхождения, выступает в эпосе как символ Христа.

Вторая волна нарастания выстраивается на преобразованных мотивах побочной, к которой подключается длительное хроматическое восхождение на обращенном мотиве главной партии I части (символ героя симфонии) и лейтритме смерти. В верхних пластах взаимообращены мотивы креста, а затем присоединяется мотив колокола на аккорде «разлома» из кульминации I части. То есть здесь собраны все тематические элементы из трагической кульминации I части. Постепенно все хроматические элементы преобразуются в диатонические, а в раскачиваниях колокольной темы появляется резюмирующий все развитие части мотив «успокоенного» *catabasis*'а.

Длительное восхождение по звукам обертонного ряда ведет к высшей кульминационной точке, где раскачивается основной мотив части, очень близкий здесь кульминации I части, здесь же звучит мотив судьбы из Пятой симфонии Бетховена и лейтритм смерти из вагнеровского «Кольца». Последнее усилие воли и вот – восторженное восхождение в просторы космоса. Душе героя дарована вечная жизнь. Торжественно и величаво звучит вторая тема главной партии – тема Христа (хорал Природы из симфонии Малера), которая растворяется в сверкающем до мажоре, предваряя коду финала. В небольшой коде части звучит успокоен-

ная и преображенная побочная тема. А гимническое проведение главной партии сопровождается видоизмененным мотивом *catabasis*'а, полным звучанием «золотого хода» валторн, хоралом заключительной, символизирующей образ Бога-Отца. Так композитор выстраивает **вторую кульминацию** цикла – кульминацию преодоления смерти новой жизнью через утверждение символов Веры и через подвиг воскресшего Христа. Заимствование тематизма из опер Вагнера говорит о том, что Брукнер творит собственную мифологическую реальность, соединяя философские символы вагнеровского мифа и христианские догмы, подкрепляя свои аргументы в диспуте «словом Господа» (барочные фигуры и формулы, хоралы) и «словом» Вагнера (величавые фанфары, лейтмотивы). В общении с Предстоящим в Вечности Вагнер выступает у него союзником. Тогда как в I и II, начале III части такими союзниками были Шуберт, Вебер и Бетховен.

Своеобразная антология немецкой романтической музыки завершается в Финале, где разворачивается абсолютно *новый этап* художественного процесса. Композитор разрешил сакраментальные вопросы в субъективном, личностном варианте. Теперь вопросы Жизни и Смерти ставятся перед всем человечеством. Все, что достигнуто, вбирает в себя экспозиция IV части. В бешеной скачке богатырской *главной партии* словно собрались герои эпоса всех эпох: хорально-маршевый комплекс у меди обнаруживает гармоническую основу лейтмотива Зигфрида-героя и преображенный фанфарный комплекс восхождения из III части. В третьей фазе темы марш-хорал вводит знакомые нам мотивы *catabasis*'а, хорал Природы. В конце темы возникают элегические отзвуки «колокольного» мотива I части.

Движение останавливается. Теперь мы в новом времени – времени медитации и молитвы. В тематическом поле *побочной партии* собраны все молитвенно-хоральные элементы из предшествующих частей. Они расщеплены в оркестровой вертикали, полифоническая фактура которой напоминает мессы эпохи строгого стиля. Мелодии струятся в разных частях пространства, создавая иллюзию волн синергии, прорастания духовных сил. Мы полагаем, что этот раздел есть сосредоточение третьей ипостаси божественного начала мира – Святого духа. Тем более что среди новых подголосков – мотив преодоления-воскрешения из III части, вобравший в себя лейтритм смерти.

В *заключительной партии* мощный унисон всего оркестра провозглашает Символ веры гуситов – мужественный гимн «С кем вы, божеи воины». Практически в то же время и в той же фактуре (унисон оркестра) его использовали Сметана в цикле «Моя родина» и Дворжак в «Богатырской песне». Заключительная партия проходит несколько фаз нарастания. В ее центре, как обещание вечной жизни, помещен гимнический прекрасный мотив, выросший из *catabasis*'а. Итак, *главная партия* воплотила героическое в человечестве через его славного представителя – Зигфрида. *Побочная* вобрала все чаяния и размышления о смыслах бытия, истину воскрешения, истину преображения в смерти как новой жизни через Веру и Любовь. *Заключительная* символизирует решимость народа – народа, истово верующего и готового на подвиг и смерть за веру.

Так в экспозиции финала соединены элементы экспозиции I части, музыкальный материал III и II части. *Разработка* переносит нас в мистическое пространство инобытия, где начинается диалог тварного и Творца. Символом контакта выступает фигура *catabasis*'а. Тематические процессы здесь предельно спрессованы, интегрированы. В первой фазе разработки гимн гуситов в пиццикато струнных соединяется с хорально-гимническим вариантом главной партии финала, обнаруживающим прямые связи с главной партией III части (мотив «трепещущей души»). Весомо и масштабно провозглашается в центре первого раздела мотив *catabasis*'а. На его взаимообращенных антифонах строится преддыкт ко второму разделу, где в полифонической вертикали начинается развитие побочной и заключительной партий финала – зона совместных молитв. На гимне гуситов строятся две волны первой зоны кульминации разработки. Третья волна разработки вновь «уводит» в мистическое пространство, где царствует «время медитации»: в небесных высях плывут фрагменты начального мотива главной партии, в которые то тут, то там включаются мотивы из гуситского гимна, а в пульсации ноктюрнового сопровождения узнается хорал ангельского света из финала «Тангейзера».

Четвертая фаза разработки связана с развитием гуситского гимна, в котором выявлено народно-жанровое плясовое начало. На него накладывается грозное звучание хорального канона главной партии (темы Зигфрида-героя), затем лейтритм смерти, элементы главной партии I части. На греб-

не кульминации, как всегда у Брукнера, наступает *реприза*. В продвижении главной партии использован принцип полифонии пластов, где спрессованы разные темы. На мощное звучание главной партии I части (трагический лейтмотив героя симфонии) накладывается пласт главной партии финала, внутри которого Брукнер ухитряется провести лейтмотив Зифрида, фанфары Христа из III части, мотивы заключительной темы и лейтритм смерти I части. Богатырская тема словно вбирает тематические силуэты тем всех героев-искупителей: романтического гения, народного героя, Богочеловека. Из этого наложения синтезируется хроматический комплекс, в орбиту продвижения которого включены полный первый мотив главной партии I части, расщепленный «крест» главной партии III части (герой и его душа). В репризе – две волны нарастания главной партии финала, первая из которых завершается громогласным низвержением на пунктирном мотиве *catabasis*'а. Вторая застревает на лейтмотиве смерти и комплексе хорала. Вновь повисает неразрешенный вопрос. Необходим новый молитвенный раздел – зона собирания энергии, где воедино слиты все комплексы *побочной* партии финала и фигура *catabasis*'а («Слово благоволения»). После длительной паузы вступает фугато на *заключительной* теме, из которой исключен элегический мотив утраты, близкий заключительной партии I части. Поэтому тема гуситов быстро переходит в радостно-возбужденный праздничный хоровод, уходящий вдаль, в рассеивании которого мелькают обрывки хоралов.

Мозаика, фрагментарность композиции репризы требует раздела, где вновь восстановится логическая упорядоченность, тем более что в кульминации главной партии повис вопрос «Жизнь или Смерть?», *побочная* растворилась в «горнем» пространстве, а *заключительная* – в «дольном». Реприза воспроизвела христианскую модель мира: главная партия – человечество с его героическими порывами, *побочная* – Бог, источник синергии, к которому это человечество обращается, *заключительная* – народ верующий, веселящийся. Как их соединить? В коде III части получена весть о бессмертии души как смысловой итог для личности. Раскрытие истины для страждущего человечества проис-

ходит в коде цикла. Это именно *кода цикла*, а не только IV части. Здесь на трепещущем фоне начала цикла (тоника *до* у альтов) звучит аккордово-хоральный «колокол» меди, гаммообразные линии у скрипок и контуры похоронного марша из «Гибели богов». Брукнер его не цитирует, он воссоздает этот скорбный образ, а из него проращивает фигуру *catabasis*'а. На этот скорбно-траурный комплекс накладываются контуры трагически звучащей главной партии IV части с лейтритмом смерти (достижение истины возможно лишь через смерть), героико-трагическая главная партия I части – лейттема героя-искупителя. Композитор преобразует этот тематический ряд, подкрепляя превращением мотива суеты и вечного движения из скерцо (в размере  $4/4$ ) в гимнический жизнеутверждающий образ. В мириадах фанфарных световых лучей звучит квартово-секстовый комплекс главной партии I части, похожий теперь на мотивы золота (символа красоты мира из «Кольца»), сияющий лейтмотив Зигмунда – рода Вельзунгов. Так выстраивается генеральный вывод концепции Преображения: через веру, через искупительную смерть героя, его единение с истово верующим народом, будет духовно преобразовано и спасено человечество.

Таким образом, концепцию религиозно философской трагедии Восьмой симфонии мы получили с помощью расшифровок семантических ассоциаций элементов, синтезированных эпохой романтизма. В интонационную фабулу Брукнера вошли также вагнеровские лейтмотивы, фрагменты сочинений Шуберта, Вебера, Бетховена, Шумана, помогающие выстроить некий целостный «сюжетный» ряд напряженной дискуссии. Через тематические аллюзии симфония в скрытой фабуле очерчивает путь австро-немецкого симфонизма от Бетховена к Вагнеру и Брукнеру. Свою задачу как художника Брукнер видит в том, чтобы раскрыть христианский смысл эволюции человеческого сообщества, а себя осознает завершителем романтической эпохи. Несомненно, что его последние симфонии несут в себе своеобразный завет композитора и религиозного мыслителя, обращенный к нам, далеким потомкам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. М., 1971.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1982.
3. Бердяев Н. Самопознание. М., 1990.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1977.
5. Калошина Г. Концепция религиозно-философской трагедии, ее особенности и разновидности в истории симфонии XIX–XX веков // Проблемы современной музыкальной культуры. Ростов н/Д, 1992.
6. Калошина Г. О некоторых содержательных аспектах тематизма поздних симфоний Брукнера // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Уфа, 2005.
7. Калошина Г. О сонатности высшего порядка и ее связях с принципами симфонизации в оперно-ораториальном творчестве А. Онеггера // Черты сонатного формообразования. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1979. – Вып. 34
8. Калошина Г. Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онеггера. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1987
9. Кимелев Ю. Современная западная философия религии. М., 1989.
10. Краткий молитвослов. Харьков, 1995.
11. Лист Ф. Избранные статьи. М., 1967
12. Малер Г. Письма. Воспоминания. Составление, вступительная статья и примечания И. Барсовой. М., 1968
13. Орлов Н. Антон Брукнер. Методическое пособие для студентов ИТК. Рукопись. Библиотека РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 1971.
14. Оссовский А. А. Брукнер // Оссовский А. Музыкально-критические статьи. М., 1971.
15. Раппопорт Л. Антон Брукнер. М., 1963.
16. Филимонова М. Симфонизм Брукнера как воплощение эпической концепции // Из истории зарубежной музыки. М., 1979. – Вып. 3.
17. Kuhrt E. Anton Brukner. Berlin, 1925.
18. Siegmund-Schulze W. Auffurung in der Fono-gramm Sinfonie Nr. 8 c-moll. Aufgenommen im Paul-Gerhard-Kirche. Leipzig. 1978.

## В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО: О ХОРОВОМ ЦИКЛЕ «СТРАСТНАЯ СЕДМИЦА» М. О. ШТЕЙНБЕРГА

Литургическое хоровое действо «Страстная седмица» создано петербургским мастером Максимилианом Осеевичем Штейнбергом в 1921–1926 годах. Послереволюционная духовная атмосфера с ее чувством «чуждости» эпохи, мучительными исканиями и крушением устоявшихся идеалов, вызвала к жизни интерес композитора к православной культовой музыке. «Страстная седмица» ор. 13 М. О. Штейнберга являет собой уникальный художественно-психологический феномен. Это одно из духовных сочинений тех лет, написанных вопреки политическому запрету культовой музыки, с трагическим осознанием невозможности исполнения и издания произведения. Переживая минуты отчаяния, музыкант с горечью пишет в дневнике: «Значит, нет надежды услышать «Страстную седмицу», «...новых ценностей не создано, а старые – унижены»<sup>1</sup>. Стремлением сохранить эти вечные общечеловеческие ценности, поиски Истины, Гармонии и Красоты пронизано это сочинение.

«Русское религиозное возрождение», охватившее всю культуру в целом на рубеже XIX–XX веков, инициировало взрывоподобное развитие духовной музыки, которая пережила в эти годы свой ренессанс (А. С. Аренский, П. Г. Чесноков, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, В. Калинин, М. М. Ипполитов-Иванов, Н. Н. Черепнин, В. И. Ребиков, А. В. Никольский). Вершинами духовной музыки этого времени стали гениальные сочинения С. В. Рахманинова – «Литургия» и «Всенощная». Этот пласт духовной традиции был вытеснен в 20-х годах, однако энергия уходящей культуры ощущалась на протяжении долгого расставания с XIX веком. К примеру, среди полотен, написанных М. В. Нестеровым уже после революции, есть «Мать Евпраксия» (1922), «У озера (Старец)» (1923), «Несение Креста» (1924), «Страстная Седмица» (1933). Эти полотна, не по-

кидающие запасников художественных музеев, и ныне остаются неизвестными широкому зрителю.

Духовные традиции Серебряного века сохранялись художниками Русского зарубежья<sup>2</sup>. Воспоминания о «привольной и красной жизни», сохраненные «русской памятью», оживают в повестях М. Кузмина «Крылья» и «Нежный Иосиф», лик ушедшей России встает в его строках: «Весенней сыростью страстной седмицы / Пропитан петербургский бурый пар». У Б. Пастернака – «...лес раздет и не покрыт на страстях Христовых», «...где на суд... столетия пошлывут из темноты» (стихотворение «Гефсиманский сад», 1949), «...смерть можно будет побороть / Усиьем Воскресенья» (стихотворение «На страстной» из романа «Доктор Живаго», 1946). Мотивы православной Древней Руси, тоска по идеалу, тяга к духовному подвигу запечатлены в повести И. Бунина «Чистый понедельник» из цикла рассказов «Темные аллеи» (1937–1944): «В каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь. Да еще в церковных песнопениях». А. Ремизов в Париже вновь переживает восторг при церемонии приготовления мирры в Кремлевской Мироваренной палате. У художников Русского зарубежья сохранилось изумленно-созерцательное, восторженное отношение к России.

Это поздняя русская классика – «постсеребряный век»: той России, о которой повествуется, уже не было, но художники продолжали в ней жить и творить<sup>3</sup>. Н. Черепнин сочиняет в Париже кантату «Хождение Богородицы по мукам» (1937), «Грузинские погребальные песнопения» (1944), на закате жизни А. Гречанинов создает «Литургию Св. Ио-

<sup>2</sup>Художники творческого объединения «Маковец» пытались соединить традиции русского символизма с «тихим» и «неофициальным» искусством советского периода, считая основой творчества живой религиозный опыт (недаром названием группы стало имя холма, где расположена Троице-Сергиева лавра). Центром православия Русского зарубежья являлось общество «Икона» (1920–1960), созданного по инициативе В. П. Рябушинского.

<sup>3</sup>Об этом особом слое русской культуры пишет М. Рахманов в статье «Заклочительное слово» [6, 48–51].

<sup>1</sup>РИИИ. Ф. 28. Оп. 1. № 1104. Записная книжка № 6. Записи от 12 декабря 1923 г. и 2 мая 1924 г.

анна Златоуста № 4. Новый обиход» (1943). «Когда разыгралась бешеная тоска по России» (В. Набоков «Крут»), традицию православной музыки хранили в отрыве от родины К. Шведов, А. и П. Чесноковы, В. Булычев. Школа церковного пения, выкорчеванная в России, проросла новыми именами в Париже, Нью-Йорке.

«Страстная седмица» М. О. Штейнберга принадлежит тому слою русской культуры «постсеребряного века», который бережно сохранял художественные связи «прошлого» и «будущего». Это сочинение для большого смешанного хора a cappella, в основу которого легли обработки песнопений богослужения на страстной неделе Великого поста. Сохранилась хоровая партитура, а также переложение этого произведения для фортепиано в две руки (рукопись)<sup>4</sup>. М. О. Штейнберг создавал «Страстную седмицу», не рассчитывая на исполнение в качестве целостного обряда, так как части представляют собой песнопения разных дней, от понедельника до субботы. Задачей композитора было выразить музыкальное содержание самой напряженной недели церковного года, предшествующей Пасхе.

Штейнберг пытался создать музыку, которая обладала бы самостоятельной эстетической ценностью. Это удалось композитору. Мистический накал «Страстной седмицы» Штейнберга едва ли не превосходит своей «пассионарностью» (термин Л. Гумилева) обряды христианства.

Композитор опирался на концепцию внеритуального духовного творчества, а именно на образцы «православной кантаты» (термин С. Танеева). Жанр «Страстной седмицы» своеобразен. Известна «Страстная седмица» Никольского (1912). «Страстная седмица» Гречанинова (1911) является одной из вершин жанра. Он редок в православном ритуале и едва ли не уникален в русской музыке той. Текст «Страстной седмицы» Штейнберга состоит из 11 частей и строится следующим образом:

1. Песнопения первых дней седмицы: «Аллилуиа», тропарь «Се Жених грядет» и ексапостиларий<sup>5</sup> «Чертог твой» (№ 1–3).

2. Песнопения Страстного Четверга: тропарь «Егда славнии ученицы», канон «Странствия Владычния», тропарь «Вечери твоя тайныя» (вместо

«Херувимской» на литургии в Страстной Четверг) (№ 4–6).

3. Песнопения Страстной Пятницы: тропари «Благообразный Иосиф», ексапостиларий страстной Пятницы «Разбойника благоразумнаго» (№ 7–8).

4. Песнопения Великой Субботы: задостойник «Не рыдай Мене, Мати», псаломские стихи «Воскресни, Боже», тропарь «Да молчит всякая плоть» (вместо «Херувимской» на Литургии Св. Василия Великого) (№ 9–11).

Глубокое понимание сакрального, «тайнообразующего» смысла духовного слова рельефно выявляет концепция «от мрака к свету». Проходя через скорбные события Седмицы, действие останавливается на самом пороге праздника, во время пения стихов «Воскресни, Боже» духовенство меняет траурные одежды на праздничные светлые. Между первыми и последним номерами – ожиданием чуда и кануном его совершения – устанавливается связь. Это ожидание и предчувствие – основа музыкальной драматургии цикла. В тропаре «Се Жених грядет в полунощи» повествуется об ожидании великой, таинственной ночи Воскресения: Жених грядет, и по его следам и мы восходим в Иерусалим, становясь свидетелями того, что должно свершиться. В ексапостиларии «Чертог твой» заключены все томления и порывы человеческой души, смиренная мольба и надежда: Чертог украшен, и нет ни одного достойного войти в него, остается только покаяние и вера в спасение. Завершается «Страстная седмица» песнопением «Да молчит всякая плоть человеческая и да стоит со страхом и трепетом», полным великой торжественной тишины и духовного созерцания. Крайние песнопения образуют арку – движение от ночи ко дню, от темноты к свету. «Страстная седмица» выходит на идею сверхчувственной, всепрощающей любви, ведущей к просветлению – страданием, к смерти – бессмертием<sup>6</sup>.

Остальные номера объединены скрытым сюжетом, повествование в них ведется от лица солистов – «героев» Страстного действия. Тропарь «Вечери твоя тайныя днесь» говорит о Тайной Вечере устами ее свидетелей и участников – Евангелистов. Тропарь «Благообразный Иосиф» повествует об

<sup>6</sup> Идея преобразования мира и человека – основа концепции мистерии М. О. Штейнберга «Небо и земля», написанной по одноименной поэме Дж. Байрона (1918). Обусловленная эсхатологическими ожиданиями эпохи, эта идея воплощает доминирующую художественную «цель» театральных утопий Серебряного века.

<sup>4</sup> РИИИ, ф. 28, ед. хр. 1011 и 1015.

<sup>5</sup> Песнопение, в котором просится о просвещении души свыше, даровании Духа Святого.

Иосифе Ариманфеем, пришедшем снять с креста и обвить плащаницей тело Христа. От лица Христа звучит последняя песнь субботнего канона «Не рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе». Сюжетная основа, чередование партий солистов и хора вносят в хоровой цикл элементы театральности, идущей от традиций западноевропейского жанра пассионов и музыкальных «страстных» спектаклей<sup>7</sup>. Театральность ощущается также в подчеркнутой красочности и образительности музыки, в чем проявляется ориентация композитора на установку Новой русской школы, прямым наследником которой он был. Артистичность, эстетизация способа подачи материала, которые указывают на тончайший изысканный вкус автора, схожи со стилизованной манерой Лядова и Глазунова.

Заключение «Страстной седмицы» – тихая кульминация цикла. Звуковую тишину определяет идея сверхчувственного космического созерцания. Поэтика тишины связана с влиянием русского символизма. Напомним, что символ тишины стал эмблемой духовности, отразившей новые искания, «сущностной категорией искусства, целью, определявшей поэтические идеалы художников» (Ю. Стернин, [7, 257]). Образ тишины – сакральный мотив, мигрирующий в литературе. Тишина «...шепчет... о тайнах красоты невоплощенной» (З. Гишиус); «поет, цветет она, что нужно кроме такой тишины?..» (А. Блок); тишина – «самый страшный и самый сильный звук вселенной в ее быстром беге» (С. Лифарь). Тема многозначительной тишины часто слита с темой сна, смерти, томительного зыбкого равновесия на грани двух миров<sup>8</sup>.

Тишина и красота нераздельны в эстетике Штейнберга. Нежное звучание тонких и изящных линий голосов, полиритмия, фактурное расслоение, регистровая пространственность, тритоновые интонации, пронизывающие всю ткань, маревоскользких хроматических соединений создают в песнопении эффект «нетварного света» и тишины, прозрачную эфемерность, интенсивную кра-

сочность переливчатых, мерцающих, вспыхивающих оттенков.

Тут явственно ощущимо влияние импрессионизма. В яркости звукового колорита, долгом длении одного состояния отражается специфика русского варианта импрессионизма<sup>9</sup>. Типичная градация звучности, зыбкость ладовых тяготений, пустота квинтовых созвучий имеют магический, суггестивный смысл: в мертвом пространстве «затерялось время» (А. Фет)<sup>10</sup>. Отметим, что в сочинении М. О. Штейнберга есть особый феномен мистагонической гармонии (древневизантийский термин означает «тайноводительственный, ведущий к тайне»)<sup>11</sup>. Мистагоническая образная сфера предполагает характерную регистровку, специфику звукоизвлечения. Важнейшим элементом музыкальной выразительности является собственно качество гармонии и тембра – заглаженное нежное звучание. Необыкновенные причудливые краски, создаваемые гармонической «полихромностью», призваны открыть иную реальность, обнаружить «таинственную полноту бытия», передать веяние запредельного, нездешнего сияния.

Оригинальность «Страстной седмицы» видится нам и в соединении разноязычных текстов. Анализ рукописи показал, что некоторые песнопения, изложенные на старославянском языке, дублируются на английском языке и латыни. М. О. Штейнберга привлекает экуменическая идея, которая предвосхищает подобные искания А. Т. Гречанинова.

«Страстная седмица» продолжила линию петербургской ветви Нового направления рубежа веков, которое представляло собой опыт «художественной реставрации» (термин А. Преображенского) и имело своей целью возвращение к богатству знаменного распева, возрождение древних форм церковнопевческого искусства<sup>12</sup>. Штейнберг стремился к истокам древнерусской народной, националь-

<sup>7</sup> В России был поставлен наиболее известный спектакль на тему Страстной Недели и Воскресения по стихотворной драме «Царь Иудейский» великого князя К. К. Романова (1914). В спектакле действуют Иосиф Ариманфеевский, Пилат, книжники. Христос и апостолы остаются за сценой. Музыка для постановки написал А. К. Глазунов.

<sup>8</sup> Мифопоэтическую семантику тишины рассматривает Е. Назайкинский: «тишина выражает антитезу „жизнь–смерть“, это благо, все более недостижимое» [5, 206].

<sup>9</sup> О том, как в русской импрессионистической музыке облюбовывается не «ускользающая», а «пойманная» красота, «продленный миг настоящего», упоминает Т. Левая в книге «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» [2, 129]. Б. Асафьев обнаруживал тяготение Штейнберга к эмоциональной статике: «Композитор мечтательно всматривается в нетронутые „смутной“ красивые „подводные миры“ человеческого» [1, 94].

<sup>10</sup> Интерес к тишине – выразителю «особой мистической чувствительности эпохи» возродится в современном искусстве: в симфониях В. Артемова, Г. Уствольской.

<sup>11</sup> О мистагонической гармонии см. [4].

<sup>12</sup> Новое направление базировалось на исследованиях С. В. Смоленского, В. М. Металлова и А. В. Преображенского по истории, теории и палеографии древнерусского певческого искусства.

ной музыкальной культуры и нашел их в богатой сокровищнице древних церковных обиходных мелодий, сохранившихся в виде распевов – знаменного, демественного, киевского, московского Успенского собора, сербского и других. Творческие результаты Штейнберга в обработке распевов близки опытам «художественной реставрации» А. Кастальского и А. Гречанинова. Обратившись к старинным пластам культового обихода, создатель «Страстной седмицы» применил новые принципы обработки распевов, близкие народному многоголосию и интерпретированные в духе Новой русской школы, но с ощутимым влиянием импрессионизма и модерна. К примеру, в тропаре «Егда славнии ученицы» эстетически ценным признается архаика в обобщенном понимании, с отказом от аутентичности. «Знаками эпохи» становятся миксолидийское и фригийское наклонения, отсутствие квартетности, постоянно меняющееся количество самостоятельных голосов, подголосочное развитие: сплетение и расплетение взаимно вариантных и равноправных мелодических голосов, особенности голосоведения (дублировки, унисоны, параллельное движение терциями и секстами, подражание принципу антифонного пения). Некоторые приемы переинтонирования создают новое стилевое качество: резкие сопоставления плотной и разреженной фактуры, частые смены контрастных по характеру, темпу, динамике эпизодов внутри одного песнопения. Утонченность музыкальной ткани, филигранность ее отделки, причудливое обрастание голосами напоминают декоративность Ар Нуво. Для Штейнберга важен, эстетически значи-

телен каждый звук. В детальной гармонизации, где ткань искусно инкрустирована, проявляется особая любовь и внимательность к декорированию.

Совершенно очевидно в музыке Штейнберга тяготение к диссонирующим звучаниям, что связывает «Страстную седмицу» с музыкой XX столетия. Мастер использует аккордику нетерцовых структуры: трезвучия с пропущенными и побочными тонами – секундой, квартой, секстой. В стихире «Воскресни, Боже» яркая напряженность секундовых и тритоновых созвучий, септ-, нон-, undецимакорды, не стесненные приготовлением и разрешением, подчеркнута выявляют присущий им фонизм. Бурляще-красочное тяжелозвонное «пятно» на динамике фортиссимо, с «колокольными» басами, сияет фантастично и грандиозно.

В «Страстной седмице» М. О. Штейнберг отразил характерные тенденции духовного направления отечественной музыки: концепцию внеритуального церковного творчества, идеи «нового направления». Штейнберг воспринял хоровой жанр через призму театральности. Главной установкой для композитора стало воплощение в музыке Высшей Красоты и зрелищности. В этом эстетическая позиция музыканта созвучна с трактовкой культуры христианства О. Мандельштамом: «Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова „искусство ради искусства“» [3, 314]. Свободная композиция действия, проникновение в хоровой цикл элементов театральности, экуменические прозрения – приметы, связывающие «Страстную седмицу» М. О. Штейнберга с духовными произведениями XX века<sup>13</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.
2. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи.
3. Мандельштам О. Пушкин и Скрябин // Мандельштам О. Собр. соч. в 4 т. / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Нью-Йорк, 1971. – Т. 2. Проза.
4. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. М., 1993.
5. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М., 1988.
6. Рахманова М. Заключительное слово // Муз. академия. 1992. № 3.
7. Стернин Г. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984.

<sup>13</sup> Энергия Серебряного века на долгие годы ушла вглубь культуры, чтобы снова заявить о себе в конце XX столетия. Жанр Седмицы воскрешается в «Триптихе на Страстную седмицу» для смешанного хора В. Рябова. Идея преемственности русской духовной культуры лежит в основе сочинений последних десятилетий: «Восемь духовных песнопений» Н. Каретникова, концерт «Запечатленный ангел» Р. Щедрина, «Стихи покаянные» А. Шнитке, «Литургия св. Иоанна Златоуста» Н. Сидельникова, Шестая «Литургическая» симфония А. Эшпая, хоровой цикл «Песнопения и молитвы» Г. Свиридова.

## ТЕМПЕРАМЕНТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕМА В МУЗЫКЕ И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В «„ТЕМПЕРАМЕНТО“ (ИМПУЛЬСАХ)» БОРИСА ФРАНКШТЕЙНА

Уже более двух тысячелетий в европейской культуре бытуют представления о темпераменте как одном из неотъемлемых свойств человеческой индивидуальности. На протяжении этого времени феномен темперамента привлекает к себе внимание выдающихся умов – философов (среди которых И. Кант), психофизиологов, психологов. Понятие темперамента употребляется в повседневной жизни, нередко – в различных смысловых значениях. Говорят как о четырех общеизвестных темпераментах (холериках, флегматиках, меланхоликах, сангвиниках), так и об артистическом или поэтическом темпераментах, характеризуют также «национальные темпераменты» (например, «итальянский темперамент», «французский», «немецкий» и т. д., порой сопровождая каждый различными эпитетами типа «горячий», «легкий», «медлительный», «беспшашный» и др.). Среди композиторов о национальном темпераменте своей музыки высказывался С. В. Рахманинов в последнем развернутом интервью: «Я русский композитор, моя родина определила мой темперамент и мое мировоззрение. Моя музыка – детище моего темперамента, поэтому она – русская...» (цит. по [2, 617]).

С давних времен темперамент оказывается интересен для художников и теоретиков искусства. Еще у Аристотеля имеются рассуждения по поводу «излечения» людей меланхолического темперамента с помощью искусства через катарсис. Представления о человеческих темпераментах присутствуют в системе взглядов на музыку Боэция<sup>1</sup>. Указание на то, что «музыка должна соответствовать характеру, темпераменту или национальности ис-

<sup>1</sup> Как известно, римский философ, математик и музыкальный писатель Боэций разделял всю музыку на три области: *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis*. Представления о темпераментах были связаны с «человеческой музыкой» (*musica humana*).

полнителя», делает в своем трактате «Микролог» Гвидо из Арrezzo (цит. по [7, 108]). Среди крупнейших эстетиков искусства Возрождения, развивающих учение о темпераментах, – архитектор и художник Леон Баттиста Альберти<sup>2</sup>, теоретик и композитор Джозеффо Царлино. Теория темперамента в музыке активно разрабатывалась немецким ученым XVII века Атаназиусом Кирхером<sup>3</sup>, а также его старшим современником – французом Мареном Мерсенном.

В XVIII веке роль темперамента в музыкально-исполнительской деятельности подчеркивал, в частности, Иоганн Иоахим Кванц. В «Опыте наставления по игре на поперечной флейте» – труде, где затронуты всевозможные вопросы исполнительской эстетики, – он писал: «Каждый исполнитель должен считаться с врожденными качествами своего темперамента и уметь владеть им. Пылкий человек должен научиться сдерживать себя в *Adagio*. Печальный и меланхоличный человек достигнет цели, если сумеет придать исполнению *Allegro* подлинный темперамент. Если жизнерадостный сангвиник благоразумно соединит в себе душевное состояние упомянутых выше исполнителей и не позволит своему честолюбию и беспечности взять верх над сосредоточенностью и напряжением мысли, то он достигнет многого. Кто же от рождения наделен всеми перечисленными качествами – тот обладает даром, которого только можно желать» (цит. по [3, 16–17]).

Тема художественного воплощения темперамента в музыке мастеров XVII–XVIII веков в XX

<sup>2</sup> Леон Баттиста Альберти был «убежден в том, что „движения души познаются из движения тела“. Он перечисляет внешние признаки, отличающие людей разного темперамента: меланхолика, сангвиника, весельчака» (цит. по [1, 45]).

<sup>3</sup> Свою музыкальную теорию темперамента А. Кирхер изложил в трактате «*Musurgia universalis*». В частности, он предлагал объяснение особенностей национальных стилей, исходя из своеобразия национального темперамента, климата и характера (см. [7, 192–195]).

столетии затрагивалась, в частности, А. Эйнштейном, Х. Эггебрехтом, М. Лобановой. Так, в одном из своих эссе, посвященном наблюдениям о музыкальном запечатлении темперамента, А. Эйнштейн ссылается на примеры из творчества Дж. Кариссими, А. Сальери, И. С. Баха, К. Ф. Э. Баха, Й. Гайдна, Л. Бетховена [9]. Музыкальной теории темперамента в связи с барочной теорией аффектов касается в своей книге по истории музыки Х. Эггебрехт [8, 352–356]. На факты теоретического осмысления и популярности изображения темпераментов в художественной практике западноевропейского музыкального барокко указывает М. Лобанова. Учением о темпераментах определялись контуры барочной танцевальной сюиты. Четыре основных танца репрезентировали четыре темперамента, располагаясь по принципу прогрессирующего антитетичного контраста: «меланхолическая» аллеманда – «холерическая» куранта; «флегматическая» сарабанда – «сангвиническая» жига [4, 154–155].

Давая творческий импульс фантазии композиторов, темперамент человека порой становился художественной темой произведения<sup>4</sup>. Известно, что разговор сангвиника с меланхоликом стремился передать К. Ф. Э. Бах в своей струнной Трио-сонате с-moll (1751 г. изд.)<sup>5</sup>. И. Штраус-сын назвал один из своих многочисленных вальсов (соч. 27) «Die Sanguiniker» («Сангвиники»). Типы темперамента запечатлены в произведениях с одинаковым названием: «Четыре темперамента» – во Второй симфонии (1902) К. Нильсена и «Теме и четырех вариациях для фортепиано и струнных» (1940) П. Хиндемита. Сочинение «„Temperamento“ (им-

пульсы)» для струнного квинтета и том-томов (1985) принадлежит перу композитора Б. Франкштейна. «Темпераменты» для скрипки, тромбона и фортепиано (1989) написаны В. Успенским. Приведенные нами примеры не многочисленны, но среди них – произведения разных жанров и эпох, созданные композиторами разных творческих индивидуальностей и художественных направлений.

Хотя названные сочинения и посвящены одной художественной теме, они, конечно же, дают палитру разнообразных творческих решений. По принципу диалога двух темпераментов организовано музыкальное развитие у К. Ф. Э. Баха и В. Успенского. «Спор» печального меланхолика и радостного сангвиника, как уже говорилось, послужил основой строения первой части струнной трио-сонаты Баха. Очевидно, что печального меланхолика здесь персонифицирует вторая скрипка, а радостного и уверенного сангвиника – первая, бас же выполняет функцию поддержки то одного, то другого участника разговора. Ситуация спора несхожих натур репрезентирована «всеобщим» – выраженным всеми возможными средствами (в частности, сменой темпов, метра, ладотональностей) – противоположением (риторической фигурой antitheton). В преподнесении сангвиника и меланхолика через «разговор» нашли свое проявление творческие принципы композитора: определяющим стал тезис «музыка есть речь», что требовало от инструментальной музыки выявления ее речевой («das Sprechende») сущности, сопоставимой с актуальным для эпохи XVIII века «неумным стремлением к общению с другими людьми, к взаимозлиянию чувств и к единению сердец, стремлением к выражению в творчестве бесконечного многообразия человеческих характеров и переживаний...» [6, 65].

В «Темпераментах» Успенского впечатление взаимодействия несхожих индивидуальностей в немалой степени создается благодаря тембровой персонификации. Напряженному, чувственному, богато нюансированному тембру скрипки, вызывающему представления о меланхолике, контрастирует решительный, несколько «прямолинейный», глубокий баритоновый тембр тромбона, соответствующий облику холерика. Художественная задача воплощения темпераментов накладывается на национальный – еврейский – колорит музыки, что дает интересное совмещение образных пластов и своеобразное решение темы.

<sup>4</sup> Будучи универсальным для искусства в целом, художественное воплощение темперамента так или иначе нашло отклик в различных его видах. Приведем несколько примеров. В живописи изображение четырех темпераментов в виде человеческих фигур или аллегорий человеческих пороков известно, по крайней мере, с XV века. Примеры запечатления различных темпераментов в изобразительном искусстве встречаем в творчестве А. Дюрера («Четыре апостола»), Х. Бидструпа. В театральном искусстве в эпоху У. Шекспира и Б. Джонсона существовала «комедия темпераментов», основанная на представлениях о четырех темпераментах, регулирующих человеческое поведение. В литературе различные типы темперамента описал Стендаль (в главах «Истории живописи в Италии»).

<sup>5</sup> К. Ф. Э. Бах предваряет свое сочинение предисловием: «В этом трио сделан опыт выразить посредством инструментов нечто такое, для чего было бы много сподручнее воспользоваться голосом и словами. Оно должно представить как бы разговор между сангвиником и меланхоликом, которые на протяжении всей первой части и почти всей второй части спорят друг с другом, причем каждый из них силится склонить другого на свою сторону. В конце второй части они приходят к согласию, так как меланхолик, наконец, сдается. В последней части они вполне единодушны» (приведено по [6, 61]).

Экспрессивные возможности танцевального, пластического начала, как непосредственно связанного с эмоционально-чувственным самовыражением человека, используют в названных выше сочинениях Штраус и Хиндемит<sup>6</sup>. «Заряженное» упругой активностью, непринужденное движение сменяющих друг друга живых, светлых по эмоциональному колориту вальсовых тем становится основой для создания образов сангвинического темперамента у Штрауса.

Предметом художественного осмысления опуса Хиндемита, равно, как и произведений Нильсена и Франкштейна, становятся все четыре типа: холерический, сангвинический, меланхолический и флегматический. В связи с этим обратимся к исходным смыслам латинского слова *temperamentum*, которое означает «соразмерность», «надлежащее соотношение (частей)», «правильная смесь», «должная мера»<sup>7</sup>. Именно четыре модальности психоэмоционального мироощущения и образуют совместно некое единство, выступая как четыре составляющие одного целого. Четыре начала, объединяясь в замкнутом круге концепции одного произведения, наделяются способностью художественно воссоздать всеобъемлющую картину жизненного «многоцветья» в стройном и законченном виде.

Сопоставим схожие, казалось бы, по замыслу, но решенные по-разному опусы Нильсена и Хиндемита. Во-первых, каждый из композиторов для реализации художественной идеи избирает свою жанрово-композиционную модель. В симфонии Нильсена перед нами предстают четыре типа человеческой природы<sup>8</sup>. Композитор использует потенциальные возможности каждой из частей симфонического цикла, раскрывая тот или иной тип индивидуальности. Сонатное *Allegro* первой части (*Allegro collerico*) соответствует образу страстного, порывистого деятеля – холерика, вторая же часть (*Allegro comodo e flemmatico*) рисует спокойного, уравновешенного созерцателя – флегматика, в третьей части (*Andante malincolico*) перед нами ос-

тро, глубоко и тонко чувствующий мыслитель – меланхолик, в четвертой, финальной, части (*Allegro sanguineo*) предстает жизнерадостный игрок – сангвиник. Таким образом, совокупность всех четырех музыкальных «портретов» образует собою единство, систему неких извечных типов мироощущения. У Хиндемита музыкальной моделью, воплощающей идею четырех темпераментов, становится тема с вариациями. За «нейтральной» темой следуют четыре разноплановые вариации: меланхолическая, сангвиническая, флегматическая и холерическая. Избранная автором художественная «конструкция» как нельзя лучше реализует принцип единства в многообразии или многообразия в единстве.

Во-вторых, у каждого из двух композиторов – своя логика расположения темпераментов, своя последовательность типов, то есть своя образная драматургия сочинения. Нильсен в целом располагает темпераменты по принципу «экстравертное (холерик) – интровертное (флегматик и меланхолик) – экстравертное (сангвиник)». У Хиндемита же просматривается иной принцип чередования «темпераментальных» начал, в основе которого – «градус» эмоционального мироощущения: высокий (меланхолический) – умеренный (сангвинический и флегматический) – высокий (холерический). Если динамику развития у Нильсена можно определить как движение от безудержности, порывистости холерической первой части к установлению динамического равновесия в сангвиническом финале, то у Хиндемита крайние вариации образуют своего рода «эмоциональное *crescendo*»: от внутренне напряженной экспрессии (в первой меланхолической вариации) к открытому проявлению чувств повышенного тонуса (в последней холерической).

В-третьих, сравнивая одноименные сочинения, можно отметить различие самой «подачи» одной и той же художественной темы. Опус Нильсена более напоминает меткий карандашный рисунок или «зарисовку с натуры», воскрешая в памяти типично-характерные образы четырех темпераментов<sup>9</sup>, а музыкальное решение Хиндемита подчас более дистанцировано от общеизвестных представлений, в большей степени несет на себе печать субъективной авторской фантазии.

<sup>6</sup> «Четыре темперамента» задумывались П. Хиндемитом и были поставлены как балет. В дальнейшем в жизнь вошла практика и концертного исполнения произведения.

<sup>7</sup> Равновесие и соразмерность дает гармоничное соединение известных четырех начал, при наличии же перевеса в ту или иную сторону образуются типы индивидуальностей.

<sup>8</sup> Импульсом к созданию симфонии послужила увиденная К. Нильсеном в одном зelandском кабаке серия лубочных картин, изображающих носителей четырех типов темперамента – холерика, флегматика, меланхолика и сангвиника (см. [5, 16]).

<sup>9</sup> Возможно, на характере воплощения художественного замысла Нильсеном отразилась манера тех самых вдохновивших композитора лубочных картин из зelandского кабака.

Своеобычную музыкальную интерпретацию темы темперамента встречаем в сочинении Бориса Франкштейна<sup>10</sup> «„Temperamento“ (импульсы)» для струнного квинтета и том-томов ор. 66 (1985). Уже само название сочинения заставляет задуматься над тем, что именно послужило для композитора предметом художественного осмысления. Итальянское слово *temperamento*, вынесенное автором в качестве программного заголовка произведения, означает темперамент человека. В этой связи возникают размышления о том, что в обыденной речи мы нередко употребляем это слово в двух значениях, подразумевая порой психологическое понятие, а порой – некое качество – или «темпераментность». Последняя же понимается как жизненная активность, способность к внутреннему подъему и характеризуется часто такими определениями, как «с темпераментом», «энергично», «эмоционально возбужденно» и т. п. Например, говорят: «человек с бешеным темпераментом» (в противоположность этому, характеризуя вялого, инертного человека фразой «без темперамента»), «темпераментная речь», «темпераментный актер». Однако для выражения такого смыслового оттенка в итальянском языке существует наречие «*con temperamento*», то есть «темпераментно». Вероятно композитор, называя произведение словом *temperamento*, объявлял темой своего сочинения не темпераментность, а темперамент как психологическое свойство человеческой индивидуальности.

Далее возникает следующий вопрос: как в смысловом отношении соотносятся единственное число слова *temperamento* (то есть «темперамент») и множественное число подзаголовка «импульсы». Почему не «*temperamenti*», то есть «темпераменты», если их более одного? Сколько тогда темпераментальных импульсов? Если композитор опирается на укоренившиеся в европейском сознании представления о четырех общеизвестных темпераментах, то все ли четыре избраны им для воплощения своего замысла и как это соотносится с пятичастным циклом его сочинения? Попробуем разобраться в том, как же именно в этом произведении музыкально воплощается темперамент.

<sup>10</sup> Франкштейн Борис Семенович (1949 г. р.) – отечественный композитор и пианист. С краткими сведениями о его творчестве можно ознакомиться, в частности, на сайте «WWW.COMPOSERS.RU», где представлена официальная информация «Союза московских композиторов».

Музыка «*Temperamento*», пожалуй, более всех остальных упомянутых нами опусов обращена к глубинным основам человеческой психики, к самым истокам душевных движений. Такое представление порождается, прежде всего, самими звукообразными качествами камерного ансамбля – квинтета струнно-смычковых и том-томов: с одной стороны, струнный квинтет (две скрипки, альт, виолончель и контрабас) с его лирической углубленностью, сосредоточенностью на чем-то внутреннем, некоей абстрагированностью от внешних реалий, с другой – вступающие в финальной части том-томы с их магией ритма, создающей эффект архаики, даже некоей ритуальности. Именно в стремлении проникнуть в потаенную сущность внутренних энергий, уловить игру психических сил видится индивидуальность художественного решения темы в этом произведении.

Кроме того, слушательское восприятие определенным образом настраивает сама предполагаемая автором сочинения атмосфера исполнения: в полумраке рядом с традиционным струнным квинтетом поблескивают загадочные том-томы. Из-за их молчания на протяжении четырех частей создается ощущение чего-то таинственного, непонятного и вместе с тем глубокого и многозначительного. Вступление на пике ожидания ударных, все это время молчаливо притягивавших к себе слушательское внимание, воспринимается как значительное событие.

По форме сочинение представляет собой пятичастный цикл. Первые три части в достаточной мере контрастны, и между ними образуются своего рода смысловые цезуры. Три части последовательно раскрывают три эмоционально-энергетических начала: меланхолическое, холерическое и флегматическое. Открывает сочинение меланхолическое *Andante appassionato* (первая часть), музыка которого в целом проникнута ощущением внутреннего сдержанно страстного переживания. При этом единая эмоциональная модальность первой части тонко нюансирована, имеет различные оттенки. Полифоничная музыкальная ткань соткана из выразительно напряженного интонирования всех участников струнного квинтета. В «живой», «дышащей» фактуре прослушиваются все голоса ансамбля, в котором подчеркнута «певучая» выразительность тембров струнных смычковых (пример 1).

Во второй части – *Impetuoso giocoso* – возникает ощущение смятения, тревоги, нестабильности.

Его порождают и беспокойная звуковая ткань, словно «разорванная» на отдельные отрывочные интонации, разбросанные по всему звуковому пространству, и тремолирующие, глиссандирующие звучания (пример 2). Краткость, лаконичность высказывания при быстро меняющихся звуковых событиях создает впечатление ускоренно текущего времени. Повышенная беспокойность, возбужденность, порывистость вызывают ассоциации с хореическим началом.

Третья часть (*Allegretto grazioso*) с ее прозрачной фактурой, комплементарной ритмикой и временами пуантилистической манерой письма рождает в целом просветленный созерцательный образ флегматического «импульса».

Продлевая «образную нить» предыдущего развития, четвертая часть (*Commodo tranquillo*) дает иной драматургический поворот. По словам композитора, четвертая часть «не дает прорыва в новое качество; это момент абстрактности погружения»<sup>11</sup>. Возникает ощущение «генеральной паузы» перед пятой – финальной и решающей – частью. В образно-смысловом отношении это, пожалуй, вслушивание, внутренняя настройка, отрешенность, ожидание, предчувствие... Моменты очень высокого «свистяще-флейтового» звучания скрипок в конце части уводят к чему-то нереальному, отстраненному.

Начало пятой части (*Vivo con brio*) воспринимается как свершение главного события всего сочинения. Все готовилось, ожидало разрешения в эту часть. Наконец-то зазвучали том-томы, нарушив свое молчание, выдерживаемое на протяжении четырех предыдущих частей. На первый план выходит стихия ритма и стихия танцевальности как некой изначальной, извечной сущности. Этот тонус задается с первых тактов основной темы пятой части (пример 3). Энергия движения то собирается в клубок и несется потоком, то разрезается, то снова собирается, раскручивается и стремится дальше. Образное пространство части наполняют разные «импульсы»: свободные, прихотливые, свободные всплески то радостных, то наступательных, то набирающих свой бег сил. Стихия непрерывного движения приостанавливается с наступлением второго трио. Здесь замедляется темп, снова возникает процессуальность переживания,

что воспринимается как своего рода образно-эмоциональная реминисценция I, III и IV частей. Далее же следует кульминационный этап на материале основной темы, разворачивающийся в коде.

Разные темпераментальные начала соединяются в пятой части на основе динамически подвижного и мобильного сангвинического. При этом достигаемые в финале качества взаимосвязанности и целостности действуют не только в последней части цикла, но и в масштабах всего сочинения в целом. Таким образом, финал выполняет в произведении итоговую функцию. Именно здесь происходит собирание всех начал – импульсов, их становление как целого и сотворение единого образа сочинения.

Выражению целостности способствует возникающая в пятой части ассоциация с фигурой круга. Она сказывается на разных уровнях – финала как части цикла и финала как итога всего сочинения. Так, на уровне части эта закономерность проявляется в самом типе «кружащегося» движения, в постоянно варьирующихся и развивающихся ритмоинтонационных ячейках, заданных с самого начала части, первая из которых (две шестнадцатые и четверть) превращается впоследствии в свой ракоходный вариант. По кругу идет возвращающаяся основная тема, чередуясь с двумя трио. Круг же, объединяющий весь цикл, заявляет о себе через воспроизведение образно-драматургической модели всего сочинения внутри пятой части: близки друг другу «ямбические прыжки» от четвертой к пятой части и от второго трио внутри пятой к заключительному проведению основной темы и кода.

Итак, авторский подзаголовок «импульсы» очень точно передает образный строй сочинения и дает основания предполагать, какова же трактовка самого понятия «темперамент». Различные импульсы, прорисовывающиеся в каждой из частей, воспринимаются как своего рода пра-начала, пра-истоки психики. Темперамент же, возникая в результате восприятия целостной картины произведения, выступает как соединение этих импульсов. Такое понимание темперамента восходит к изначальным значениям латинского слова *temperamentum*, уже приводившимся нами выше, среди которых – «соразмерность», «надлежащее соотношение частей». Следовательно, категория темперамента в сочинении Бориса Франкштейна предстает как объединяющая в себе различные эмо-

<sup>11</sup> Из беседы автора данной статьи с композитором 1 июля 2005 года.

ционально-энергетические импульсы некая *целостность* – изначальная психическая сущность.

Стремление композитора к достижению единства, стройности согласуется и с самим характером «подачи» художественной темы, который в целом отличает некий эстетизм. Он пронизывает здесь буквально все: от выбора названия сочинения (красиво, по мнению композитора, звучание самого итальянского слова *temperamento*) до сценических условий исполнения, где немалую роль в создании нужной атмосферы играют «красивые» (опять-таки, по словам автора) том-томы. Избегаются какие-либо крайности в трактовке эмоциональных состояний. Так, эстетизирован облик меланхолического импульса первой части, насыщенной красивыми звучностями, выразительным лирическим интонированием. Трактовка же холерического начала исключает излишне сильный натиск, откровенную агрессивность, брутальность. В ясной, «звучащей» фактуре сочинения прослушивают-

ся все голоса ансамбля, то есть само устройство музыкальной ткани отвечает качествам стройности, органичности, красоты. Таким образом, *эстетизм* становится той призмой, сквозь которую и получает свою художественную интерпретацию тема темперамента в сочинении Бориса Франкштейна.

Как мы видим, человеческий темперамент пробуждает творческую фантазию композиторов разных индивидуальностей и эпох и может становиться художественной темой музыкальных произведений. Вся глубина и все многообразие художественных решений этой темы в музыке, конечно же, не исчерпывается сделанными нами в этой связи наблюдениями в пределах данной статьи. Однако уже и сейчас становится ясным, что тема темперамента обретая свое музыкально-художественное бытие, способна порождать оригинальные концепции и заключает в себе богатый потенциал для музыкальных интерпретаций.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. Культура и искусство эпохи Возрождения // История искусств стран западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство раннего Возрождения. М., 1980.
2. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976.
3. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / Ред.-сост., автор вст. ст., доп. и коммент. Л. М. Гинзбург. М., 1975.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
5. Мохов Н. Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для Скандинавской музыки XX столетия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983.
6. Фишман Н. Эстетика Ф. Э. Баха // Сов. музыка. 1964. № 8.
7. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
8. Eggebrecht H. Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zu Gegenwart. München, 2000.
9. Einstein A. Some Musical Representations of the Temperaments // Einstein A. Essays on Music. N.-Y., 1956.

ПРИМЕРЫ

Пример 1

**I**

Andante appassionato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabass

*mp*

*pizz.*

*p*

*arco*

*mp*

*pizz.*

*p*

*p*

*mp*

*arco*

*pizz.*

Пример 2

**II**

Umpetuoso giocoso

The musical score is divided into five systems. The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in bass clef, and the bottom staff is a double bass line. Dynamics include *mf* and *f*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*. The second system also has five staves, with dynamics *mp* and *mf*. The third system has five staves, with dynamics *mp* and *mf*. The fourth system has five staves, with dynamics *mp* and *mf*. The fifth system has five staves, with dynamics *mp* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Пример 3

**V**

**Vivo con brio.**

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument. The top staff is Violina I, followed by Violina II, Viola, Violoncello, and Contrabass at the bottom. The time signature is 9/8. The score is divided into two measures by a vertical bar line. Above the first measure, the tempo is marked 'Vivo con brio.' and a large Roman numeral 'V' is centered. The Violina I part starts with a '(tom-tom)' marking and a forte 'f' dynamic. The Violina II part also has a '(tom-tom)' marking and 'sf' dynamics. The Viola part has a forte 'f' dynamic and includes 'pizz.' markings. The Violoncello part has 'pizz.' markings and 'sf' dynamics. The Contrabass part has a forte 'f' dynamic and includes 'pizz.' markings. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

## К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДА АНАЛИЗА ТЕКСТА В ДУХОВНЫХ СОЧИНЕНИЯХ В. МАРТЫНОВА

**С**пектр текстов в произведениях на религиозную тематику в творчестве современного московского композитора Владимира Мартынова довольно широк. Несмотря на их разность, они все образуют пространство с определенным содержательным рядом, в котором затрагиваются события жизни Иисуса Христа, Девы Марии, апостолов, мучеников, святых, других лиц, почитаемых в Христианской Церкви, прославившихся разными подвигами ради веры. В процессе знакомства с духовным творчеством В. Мартынова мы осознали необходимость в глубоком изучении специфики текстов религиозного содержания, входящих в них образов и мотивов. Мы обратили внимание на то, что сам композитор очень тщательно подходит к выбору текстов и сюжетов, на которые пишет музыку. Известно также, что В. Мартынов зарекомендовал себя как знаток церковной культуры, религиозных обрядов, традиций, как ревнитель предельно внимательного отношения к тексту религиозного содержания, чему есть немало подтверждений в его литературных трудах и музыкальном творчестве.

Интерес к религиозной тематике возник не только у В. Мартынова. Его творчество отразило целую культурную тенденцию, возникшую в России конца XX века, – создание произведений, ориентированных на художественное воплощение образов, сюжетов духовной тематики. В творчестве других отечественных композиторов мы также находим примеры вокальных, вокально-инструментальных, а иногда и инструментальных опусов такой направленности.

Музыка, соединяясь со словом в одном произведении, заставляет аналитика уделить весомую долю внимания тексту, ради понимания смысла и стилистики сочинения. В отечественном музыкознании имеются солидные, уже ставшие классическими работы авторитетных музыковедов: В. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово» [2; 3], И. Дабаевой «Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа во-

кального произведения» [7], И. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений» [13], Е. Ручьевской «Слово и музыка» [19], В. Холоповой «Формы музыкальных произведений» [20]. Мы не будем полно раскрывать методы, предложенные в каждой из перечисленных работ, а, опуская подробности, суммируем главные аспекты анализа текста, рекомендованные авторами:

1. Жанр литературно-поэтического произведения.
2. Общее содержание литературно-поэтического произведения.
3. Форма словесного текста в оригинале: строфы, строки в стихе, периоды, предложения, синтагмы в прозе.
4. Метр, ритм поэтического слова: рифмы, альтернанс, стопы, словесный ритм в стихе; членение по синтаксису, привнесение элементов ритмической симметрии в прозу и т. д.
5. Параметры, касающиеся соотношения слова и музыки и изменения в музыкальной форме структуры словесного текста: повторение строк, слов, пропуски фрагментов текста и пр.
6. Музыкальный метр и ритм, членение текста по синтаксису и т. д.

Все эти выделяемые авторами пункты важны, но их не достаточно, поскольку они рассчитаны на анализ текста светского содержания. В тексте на духовную тематику важно обратить внимание на глубинные смысловые пласты, и при поиске наработанных приемов для подобного анализа текста мы особо отметили для себя труд Б. Каца «Музыкальные ключи к русской поэзии» [10]. Автором исследования поставлен акцент на изучении семантики текста, выявлении смыслов, символов, в том числе тех, которые зашифрованы в тексте, интертекстуальных связей. В книге Б. Каца не затрагиваются вопросы взаимодействия слова и музыки. Методы, показанные в ней, актуальны для тех вокальных произведений, где поэтическое слово стоит выше музыкального оформления. Примерами подобного творчества, на наш взгляд, являются: распевание былин под звучание гуслей, популяр-

ная в XIX веке декламация стихов в сопровождении рояля, современная бардовская песня и т. д. Работу Б. Каца для нас важно отметить как новаторскую, ценную благодаря предложенному методу.

Тексты религиозного содержания в поэтическом изложении встречаются довольно редко, да и анализ семантики, интертекстуальных связей (и прочих элементов для выявления особенностей текста) нужен в ракурсе, учитывающем специфику религиозного содержания. Хотя текстов на религиозную тематику не много, деятели Христианской Церкви вот уже на протяжении двадцати веков трактуют и объясняют их смысл. Однако выработанного аналитического метода, раскрывающего особенности текста такого рода, не существует. Задача настоящей статьи – попытаться предложить его.

В нашем способе рассмотрения текста мы будем также принимать во внимание разные сферы его бытования, влияющие на содержание и возможное переосмысление. Таким образом, предлагаемый метод сосредоточен на перекрещивании двух типологически разных подходов: 1 – анализ текста по традиционному плану, где затрагиваются разные параметры его организации, 2 – анализ с учетом разных сфер бытования религиозного текста. Выделим их.

А. Текст в первоисточнике (его специфика, возможное авторство).

В. Бытование текста в ритуале или вне ритуала.

С. Характеристика текста и особенности его интерпретации разными композиторами в стабильном музыкальном церковном жанре; также сравнительный анализ традиций, сложившихся в литургической практике и композиторском творчестве.

Д. Трактовка конкретного текста в сочинениях В. Мартынова.

Принимая во внимание все сферы существования текста религиозного содержания, можно (а иногда и необходимо) проанализировать его по следующим важным, на наш взгляд, параметрам:

- 1) Строение текста, его общий объем.
- 2) Смысловое содержание текста, его религиозная и символическая трактовка (этот пункт во второй, третьей, четвертой сферах обуславливается бытованием текста).
- 3) Ритмовременная, синтаксическая организация текста.
- 4) Изменение структуры словесного текста: повторение строк, слов в музыкальном сочинении.

5) Религиозное содержание текста в соотношении с музыкальной стилистикой.

Описанный выше метод анализа продемонстрируем в действии применительно к «Реквиему» В. Мартынова. В данной статье сосредоточим внимание только на некоторых пунктах для понимания особо важных деталей текста духовной направленности.

А. Текст в первоисточнике (его специфика, возможное авторство)

Текст, лежащий в основе реквиема как уставного церковного музыкального жанра католической церкви и «Реквиема» В. Мартынова, состоит из многих фрагментов: с одной стороны – библейских цитат, с другой – гимнографических текстов. Важно подчеркнуть, что это не единый, полностью цитируемый текст из одного источника или полностью сочиненный автором. Первоначальный текст преломляется сквозь призму церковного жанра. Последний преобразует смысл источника до всеобъемлющей молитвы за умерших в богослужении. Приведем пример того, как был изменен текст библейского источника. Так, смыслом послания священника Ездры было обращение к живым, но в прочтении гимнографами, выделении ими фрагментов в тексте интроита реквиема этот библейский источник изменится, становится мольбой о вечном покое и вечном свете для усопших:

**Вульгата(4 Ezd: 2, 34-35)** «...expectate pastorem vestrum requiem aeternitatis dabit vocibus quoniam in proximo est ille, qui in finem saeculi adveniet. Parat; estote ad praemia regni, quia lux perpetua lucebit vobis per aeternitatis temporis»

**Текст реквиема:** *Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis!*

**Библия на русском языке Синодального издания (3Езд: 2, 34-35)** «...ожидайте Пастыря вашего, - Он даст вам покой вечный, ибо близок Тот, который придет в скончании века... Будьте готовы к воздаянию царствия, Ибо свет немерцающий возсияет вам на вечное время»

**Перевод текста реквиема:** *Покой вечный даруй им, Господи, и свет вечный да воссияет им!*

Итак, выбирая библейский источник, гимнографы, безусловно, опирались на его первостепенный, глубокий смысл, но трактовали его в конечном итоге через совмещение нескольких цитат. Для них было важным не сочинительство новых текстов, а комбинирование фрагментов Священного Писания. С одной стороны, мозаичное выкладывание

цитат соответствовало гимнографической традиции составления текстов по определенным принципам (к примеру, текста из чередующихся фрагментов догматического характера, с изложения каких-либо вероучительных истин, и славословий или чередование повествовательно-исторического по характеру текста со славословиями и т. д.). С другой, составители церковных текстов в свою работу вкладывали минимум авторского элемента, именно поэтому большинство фрагментов происходят из Библии. Заимствуя цитаты для составления текстов служб и их частого (иногда каждодневного) звучания, гимнографы преследовали и просветительскую, апостольскую цель религии, предоставляя прихожанам, возможность приобщения к священным текстам. Привнесение библейских текстов в обряды богослужения повлияло на рождение нового смысла в первоначальном источнике и закрепились в религиозной ритуальной практике.

Попробуем охарактеризовать фрагменты библейских текстов, входящих в состав «Реквиема» В. Мартынова, с точки зрения источника текста, общих сведений о его происхождении, авторстве. В своем сочинении он использует не все тексты, входящие в канон службы<sup>1</sup>. Композитор написал музыку к следующим текстам: I часть – интроит «Requiem aeternam» («Вечный покой»), II часть – «Kyrie eleison» («Господи помилуй»), III часть – секвенция «Dies irae» («День гнева»), IV часть – офферторий «Domine Jesu Christe» («Господи Иисусе Христе»), V часть – «Sanctus» («Свят»), VI часть – «Agnus Dei» («Агнец Божий»), VII часть – «коммунио» «Lux aeterna» («Вечный свет»). По происхождению источники текстов разных частей можно разделить на три группы: 1) библейские; 2) гимнографические; 3) смешанные (с элементами первого и второго)<sup>2</sup>.

№	Вид текста		
	Библейский текст	Гимнографический текст	Смешанный текст
1	«Интроит» «Requiem aeternam» состоит из фрагментов (4 кн. Ездры: 2:34–35; Пс. 64:2–3)		
2	«Kyrie eleison» встречается в Псалмах: 6; 31; 37; 50...		
3		«Dies irae» – автор Томазо Челано	
4			В «Domine Jesu et Hostias», последние строки заимствованы (Быт. 22:17–18)
5	«Sanctus и Benedictus»: Ис. 6:3; Мф. 21:9 – заключительная фраза этого фрагмента является последней строкой в «Sanctus» и в «Benedictus»		
6			«Agnus Dei» фрагмент из Ин. 1:29
7			«Lux aeterna» фрагмент из 4-й кн. Ездры (2:34–35) в Вульгате

<sup>1</sup> Отсутствуют: градуал Reguiem aeternam (Вечный покой); трактус Absolve Domine (Избави Господи) и исполняющийся только в особо торжественных случаях (по случаю поминовения великих особ) респонсорий «Liberate me» («Избавь меня»). Здесь и далее, канонический текст реквиема, его перевод мы приводим по книге С.Лебедева, Р.Поспеловой «Musica Latina» [14].

<sup>2</sup> Нумерация текста в столбцах соответствует нумерации музыкальных частей в «Реквиеме» В. Мартынова.

Как видно из приведенной таблицы, основная часть текстов в каноническом жанре реквиема составлена из библейских цитат. Под смешанными типами текстов мы понимаем тексты, в которых гимнографы написали большую часть слов молитвы с добавлением фрагментов Священного Писания.

Немного иной пример работы составителей библейских источников для богослужебных текстов мы находим в основе коммунио «Lux aeterna», в первой строке которого лежит та же цитата, что и в первой строке интроита, но скомпонованная несколько иначе (с добавленной гимнографами мольбой об упокоении умершего со всеми святыми). Из-за того, что составителями текстов написана новая просьба, прямой смысловой арки с началом реквиема нет. Подобная работа гимнографов и в «Agnus Dei», она связана со смещением некоторых акцентов в нем, соответственно и с изменением смысла. Если сравнить текст этой части в мессе и в реквиеме, то можно увидеть, что молитва живых о собственном помиловании их Иисусом в первом случае (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis – Агнец Божий, несущий грехи мира, помилуй нас) меняется в заупокойной службе на молитву с прошениями о покое для умерших (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem – Агнец Божий, несущий грехи мира даруй им покой).

Стихотворение Томаса Челано «Dies irae» («День гнева») как видно из вышеприведенной схемы, является гимнографическим – авторским текстом. Оно было навеяно образами Страшного Суда, происхождение которых связано с Священным Писанием (к примеру, Псалм 109) и с предсказаниями Севили. Более точную цитату с повторением начальных слов мы находим при обращении к книге пророка Софонии (1:14–16). Встречающиеся в молитвах «Domine Jesu Christe» и «Hostias» образы также ведут свое происхождение от Священного Писания и, подобно «Dies irae», трактуются составителями текстов в духе библейских символов<sup>3</sup>, что говорит о глубоком единстве этих молитв с библейскими текстами.

<sup>3</sup> Возьмем в качестве примера один из символов молитвы «Domine Jesu» – «избави их от пасти льва». В Евангелии упоминание о пасти льва встречается: «Диавол ходит как рыкающий лев, ища кого поглотить» (Петр. 1:5–8); Откровение Иоанна Богослова, где повествуется о шестом возгласе трубы, появляются карающие людей всадники на конях: «Головы у коней – как головы у львов» (Откр. 9:17); описание виденного им зверя, выходящего из моря: «Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него – как у медведя, а пасть у него – как пасть у льва...» (Откр. 13:2).

Коснемся вопроса авторства. Текст интроита состоит из двух источников. Первый принадлежит древнеиудейскому священнику Ездры. Он написал три книги, которые изложены в Синодальном издании Библии на русском языке. В Вульгате под авторством священника указаны четыре книги, из которых вторая принадлежит Неемии<sup>4</sup> (таким образом разрешается расхождение в нумерации: в русском издании книга принадлежит Неемии, поэтому вторая книга в Библии в Вульгате третья, а третья книга Ездры, соответственно, четвертая). В синодальном издании третья книга Ездры заканчивает ряд неканонических книг Библии. По содержанию и авторству 3 (4) книга Ездры делится на три части: пролог – 1–2 главы (их содержание раскрывает повеления Бога, обращенные к Ездры, который должен указать евреям их грехи, скорби и утешить предсказаниями о будущих радостях); главная часть – 3–14 главы (собственно повествует о семи пророческих видениях Ездры, охватывает всю историю человечества, пришествие и смерть Мессии, крушение мира, Божий Суд и т. д.); эпилог – 15–16 главы (Ездра предрекает гибель грешным людям и странам, призывает к стойкому перенесению еврейским народом предстоящих страданий) [21, 446–447]. Исследователи библейских текстов П. Юнгер и А. Лопухин утверждают, что авторами пролога (а его фрагменты – часть интроита реквиема) и эпилога являются анонимы, жившие уже в новозаветные времена (21, 449–450).

Второй фрагмент интроита (2–3 строки), заимствован из Псалтири (Пс. 64:2–3). Автором псалма является Давид<sup>5</sup>. Псалом относят к хвалебным, своего рода это гимн Всевышнему. В нем выделяют три раздела: 2–5 строки – восхваление Бога, воспевание Его могущества; 6–9 строки – просьба об оказании милости; 10–14 строки – о милости, оказанной земле и народу [16, т. 4, 256]. В интроит включен фрагмент первого раздела.

<sup>4</sup> По мнению А. Лопухина, название дано книге не потому, что Ездра был ее автором, а главным образом потому, что он является лицом, получившим через Ангела откровение о судьбах еврейского народа [16, т. 7а, 217]. То есть речь принадлежит Ездры, а записана Неемией.

<sup>5</sup> Как известно, только 78 псалмов принадлежат Давиду. Общепринятый обычай называть Псалтирь Давидовой тем, что большинство псалмов в ней связано с его именем. «Так как поэтический талант последнего был разнообразен и силен, то последующие писатели старались подражать ему как в содержании своих псалмов, так и во внешней форме изложения» [16, т. 4, 124]. Известны и другие авторы: Соломон, Моисей, Асаф, Еман, Идифум (он же Ефан), сыновья Кореяны. Авторство некоторых псалмов не установлено [16, т. 4, 129–231].

Авторство фразы «Kurie eleison» («Господи помилуй») обозначить сложно. Ее можно неоднократно встретить в псалмах (6, 31, 37, 50 и т. д.), исследователи предполагают, что это молитвенное воззвание бытовало на протяжении многих столетий, но впервые записано было Давидом.

Из книги пророка Исайи, первого из четырех великих пророков Ветхого Завета, заимствована большая часть строк Sanctus. Сомнений в авторстве у толкователей библейских текстов не встречается. По содержанию в книге выделяют три части: I – 1–35 главы; II историческая – 36–39 главы; III включает пророчества – 40–66 главы [21, 266]. Строки, использованные в «Sanctus» («Свят»), – песнь шестикрылых серафимов, слышанная Исаией: «Свят, Свят, Свят...». Троекратное повторение «Свят» связано с тем, что ангелы обращаются к каждому Лицу Святой Троицы. Последующий текст является фрагментом из Евангелия от Матфея (21:9). Он повествует о встрече Иисуса народом в Иерусалиме на еврейскую Пасху<sup>6</sup>. В этимологии этих слов множество значений: так, «осанна» являлась частью пасхального хвалебного гимна, также «песнь», псалом «спаси нас», «ура». Блаженный Иероним перевел с иврита еврейской Библии «осанна» в закрепившемся по сей день значении: «как приветствие и просьбу к Богу, живущему в вышних». Итак, смысл этого выражения: «Сохрани или спаси, Боже, Сына Давидова» [16, т. 8, 327–328]. Приветствуя Христа, народ называл его Царем, однако Иисус всегда отмечал, что Он не может сравниться с земными завоевателями, ведь Он приходит «во имя Господне»<sup>7</sup>. Подобный текст звучит и в Псалме 117:26. Его из-за этого считают пророческим, авторство его не установлено. Содержание представляет собой ликование народа вследствие полученной свободы и избавления от врагов. Люди идут к храму воздать хвалу Богу, принести Ему жертву; священниками и народом этой фразой благословляется победитель [16, т. 4, 361–362].

Фрагмент Евангелия от (Ин. 1:29) лежит в основе «Agnus Dei». Он содержит в себе обращение Иоанна Крестителя к Христу, назвавшего во всеуслышание Спасителя Агнцем, берущим на себя грехи мира. Иисуса называют Агнцем потому, что Бог избрал Его как жертву для заклания за грехи

людей. Феофилакт подчеркивает, что «Христос каждый день берет на Себя грехи наши, одни через крещение, другие через покаяние» (цит. по [16, т. 9, 323]).

**В. Бытование текста в ритуале или вне ритуала.** Этот вопрос поставил перед нами проблему классификации текстов. В связи с ее разработкой мы ощутили необходимость в уточнении терминологии, служащей для обозначения разных текстов. Так, текст, включенный в ритуал Христианской Церкви, а также все внешние действия, происходящие во время церковных обрядов, представляют собой предмет науки о богослужении – литургики. В церковной литературе, да и в светских изданиях, так или иначе связанных с богослужебной практикой, мы часто встречали прилагательное «литургический», которое архимандрит Киприан (Керн) обозначил как нечто, относящееся к богослужению вообще [11, 7]<sup>8</sup>. Музыкаеды-исследователи для объяснения какого-либо музыкального элемента либо формы в предмете, имеющем какую-нибудь связь с богослужебной практикой, также использовали слово «литургический». К примеру: «литургические формы и жанры» [18, 151], «литургический цикл» [9, 102], «литургическая музыка» [12, 462], «литургическое пение» и «паралитургическое» пение [4, 137] и т. д. По отношению к образам, ставшим художественными, но ведущим свое происхождение от церковного искусства, тоже встречается название «литургический»<sup>9</sup>.

Широкий опыт применения слова «литургический», однако, не нашел своего стабильного и однозначного употребления в связи с текстом. В работах, посвященных вопросам церковной музыки и авторским произведениям на духовный текст, мы встретили следующие термины по отношению к тексту: ортодоксальный, церковно-канонический, богослужебный, канонический, сакральный, хоральная речь, речевой слой и т. д. А между тем богослужебные тексты составляют так называемое «литургическое и гимнографическое наследие», «церковное литургическое творчество» [6, 40], включены в «литургические книги» [1, 10] и лежат в основе литургических песнопений. Встретившийся в разных источниках термин «литургичес-

<sup>6</sup> В других Евангелиях также зафиксирован этот эпизод жизни Спасителя: Мк. 11:9; Лк. 19:37–38; Ин. 12:15–18.

<sup>7</sup> «Во имя Господне» всегда правили самые лучшие, благочестивые цари (среди них псалмопевец Давид, Моисей).

<sup>8</sup> К примеру: «литургический год» [1, 9], «литургический день» [1, 9], «литургический обычай» [11, 108], «общие литургические законы» [11, 108].

<sup>9</sup> Так, Ю. Паисов называет литургическим мотивом образ христианской любви [18, 188].

кий текст» [6, 180, 222; 4, 137; 17, 66] представлен без научного объяснения, но из контекста мы понимаем следующий смысл: *литургический текст – это уставной текст, содержащийся в богослужебных книгах (в том числе в Требнике, в последовании венчания и т. д.)*<sup>10</sup>. Итак, к литургическому тексту относится весь текст уставных ритуалов Христианской Церкви. По отношению к текстам, употребляющимся в церковной богослужебной практике, нам кажется необходимым также учитывать происхождение источника текста и общий тип построения речи. Все тексты также подразделяются на поэтические и прозаические. Предложенная ниже классификация выстраивается от большей к меньшей приближенности текста к церковному обряду.

**I. Литургический текст** – это текст, используемый согласно установленному церковному канону или в неизменных музыкальных жанрах, или только в чтении, или прикрепленный к какому-либо таинству.

- поэтический или прозаический<sup>11</sup> литургический библейский текст;
- литургический гимнографический текст.

**II. Паралитургический текст**<sup>12</sup> отличается от литургического отсутствием строгой прикрепленности к чинопоследованию, то есть он может использоваться вне литургического устава, хотя и быть заимствованным из церковного канона. Среди песнопений на паралитургический текст можно выделить три разновидности: 1) текст литургических церковно-музыкальных жанров, использующихся вне устава (то есть паралитургические песнопения); 2) литургический текст, используемый вне жанра (к примеру, ввод текста ектении<sup>13</sup> в другое песнопение, где он будет считаться паралитургическим); 3) источником текста паралитургических

песнопений часто являются также внеуставные тексты, но допускаемые в богослужебные в качестве концерта перед причащением. Учитывая, что этот внеуставной текст может лежать в основе внеуставной, но допустимой для звучания в церкви музыки духовных концертов, называемой паралитургической, мы предлагаем расширить содержание понятия «паралитургический» и применить его по отношению к тексту, лежащему в основе паралитургических песнопений. Во всех трех группах выделяются:

- паралитургический библейский текст;
- паралитургический гимнографический текст.

В последней группе к уже перечисленным прибавляются пункты, которые вносят дополнительную систематику по источнику происхождения текста:

- паралитургический народный текст или текст неизвестного автора;
- паралитургический авторский текст.

**III. Внелитургический текст** духовного содержания, то есть не использующийся в церковных обрядах, отражающий события жизни Иисуса Христа, Девы Марии, апостолов, мучеников, святых угодников и т. д., мы предлагаем классифицировать по источнику происхождения:

- библейский текст;
- гимнографический текст – сюда отнесем все тексты, составленные гимнографами, в том числе и для домашнего чтения;
- агиографический текст (о жизни святых угодников, заимствованный, к примеру, из житий святых);
- народные тексты (духовные плачи, апокрифическая литература, тексты, восхваляющие Божию Матерь и т. д.);
- авторские тексты на духовную тематику.

Обратимся к вопросам строения текста и общего объема. Напомним, что в реквиеме, в отличие от мессы, все тексты проприя постоянны и неизменны в течение года, что связано с их заупокойной тематикой [1, 15]. Распевающиеся тексты проприя, ординария заупокойной мессы составлены в следующем порядке:

1. Интроит «Requiem aeternam».
2. «Kyrie eleison».
3. Градуал «Requiem aeternam».
4. Трактус «Absolve Domine».
5. Секвенция «Dies irae».
6. Оферторий «Domine Jesu Christe».

<sup>10</sup> В работе над термином «литургический» мы подобрали ему синонимы: канонический, как имеющий отношение к церковному канону; уставной, то есть принятый для звучания уставом; богослужебный – относящийся к богослужениям. Предложенные синонимы не вошли в статью в связи с тем, что они не могут раскрыть всей специфики текстов, звучащих в церкви, классификацию которых мы прилагаем ниже.

<sup>11</sup> В дальнейшем общий тип строения текста будет учитываться, хотя не будет вписан в каждый подпункт классификации.

<sup>12</sup> Термин «паралитургический» мы заимствуем у И. Гарднера, использующего это понятие по отношению к песнопениям, которые звучат после причастного стиха в качестве концерта (или к любым другим литургическим песнопениям, используемым вне богослужебного устава). Отсюда паралитургический текст – текст паралитургического песнопения [4].

<sup>13</sup> «Господи помилуй».

7. «Sanctus».
8. «Agnus Dei».
9. Коммунио «Lux aeterna».
10. Посткоммунио «Requies cant»<sup>14</sup>.

Понимание религиозной и символической трактовки текстов реквиема невозможно в отрыве от богослужебного обряда (то есть действий, совершаемых священнослужителем). И. Гарднер выделяет сопровождающие литургические действия в отдельную категорию, отмечая, что они «в поэтической и певаемой форме изъясняют символическое значение происходящих во время этого пения литургических действий» [4, 68]. Как известно, заупокойная месса Римской Католической Церкви (построенная по аналогии с мессой), также как и в Русской Православной Церкви литургия, считается главнейшим богослужением Христианской Церкви, потому что во время нее совершается обряд евхаристии, а затем и причащения. В христианской традиции причащение предоставляет возможность человеку приобщиться к Богу, спасти свою душу и приготовить себя, своими богоугодными действиями для жизни в раю. Таким образом, реквием дает возможность для молящихся за души умерших людей просить помилования за их грехи через главнейший из церковных ритуалов. Литургия по умершим совершается во всех христианских конфессиях.

**С. Характеристика текста и особенности его интерпретации разными композиторами в стабильном музыкальном церковном жанре.** Рассматривая вопрос общего объема текста, используемого в реквиемах различных эпох, можно отметить, что вплоть до XX века литургический текст в реквиемах оставался неизменным<sup>15</sup>. Н. Мохова отмечает, что среди текстов, которые были включены в реквиемы композиторов прошлого столетия, можно выделить 3 группы: 1) на латинский литургический текст; 2) на «свободной» поэтической основе;

<sup>14</sup> Последование текстов музыкальных частей Реквиема заимствовано из предложенных музыкальных примеров григорианской заупокойной мессы в сборнике «Григорианский хорал». У исследователей С. Лебедева и Р. Поспеловой вместо последнего текста посткоммунио написан текст респонсория «Libera me», который может звучать только в особо торжественных случаях [14, 27–28].

<sup>15</sup> Напомним, что первоначально в реквиемах допускалась возможность выбора между так называемыми альтернативными текстами. Впоследствии в творчестве большинства композиторов мы находим использование текста только семи частей: проприя – интроит, секвенция, офферторий, коммунио; ординария – «Kyrie», «Sanctus», «Agnus Dei» [14, 27–28].

3) сочинения на смешанные тексты<sup>16</sup>. В приведенных исследователем в качестве примеров реквиемах первой группы (И. Стравинского, Д. Лигети) она выделяет особенности в обращении с текстом: авторы не используют весь его объем, а выбирают наиболее экспрессивные части, входящие в состав заупокойной мессы.

Отсюда принцип отбора композиторами наиболее ярких, на их взгляд, канонических текстов представляет новое ответвление, но сам факт их обращения к литургическому тексту, написанному на священном латинском языке, оставляет их творчество в русле традиционной трактовки жанра.

Необходимо учитывать, что на содержательную сторону произведения воздействуют и другие факты: церковный жанр, условия исполнения (храм, сценическая площадка), особые факты жизни композитора (внешние события, способствующие появлению произведения), эпоха, в которую оно сочинялось (явления реальной действительности, отразившиеся на мироощущении людей, и музыкальные стили времени).

**Д. Трактовка конкретного текста в сочинениях В. Мартынова.** Реквием композитора отличает удивительное сочетание: традиций в обращении к ритуалу и трактовке литургического текста и совершенно новых условий бытования – на театральной площадке. Это сочинение написано к спектаклю А. Васильева «Моцарт и Сальери. Requiem» и изначально задумывалось как прикладная музыка. Однако режиссер так строил свою постановку, что музыка и действия героев представляют собой два различных пласта, которые, с одной стороны взаимодействуют между собой, с другой – развиваются параллельно.

При внимательном рассмотрении произведения можно также отметить, что традиции церковного жанра и глубокое понимание духовного слова соблюдены. Это настолько ярко проявляется в спектакле, что зрители задаются вопросом, не в церкви ли они находятся? Журналист Н. Казьмина, обсуждая постановку А. Васильева с Ю. Люби-

<sup>16</sup> В качестве примеров Н. Мохова приводит следующие произведения первой группы: «Requiem Canticles» И. Стравинского, реквиемы Д. Лигети и А. Шнитке; второй – «Реквием тем, кого мы любим» П. Хиндемита, реквиемы Д. Кабалевского и Г. Башинскаса, «Реквием-коллаж памяти Лайоша Кашака» Й. Балашши; третьей – «Военный реквием» Б. Бриттена, «Dies irae» Кш. Пендерецкого [17, 62–63]. Примеры первой группы являются образцами, показывающими обращение композиторов к обряду богослужения, традиционному для него языку, но только фрагментарному(!) использованию текста.

мовым, задает последнему следующий вопрос: «Насколько игра хора „Сирин“ в спектакле близка к реальному церковному ритуалу? Некоторые „просвещенные“ зрители были раздражены его присутствием и мотивировали это тем, что в спектакле скалькирован церковный ритуал. Ладаном пахнет – это так надо?» [8, 38].

Выбор частей и объем текста в «Реквиеме» Мартынова можно назвать традиционным. Характер распределения текста по музыкальным частям близок к обиходному прочтению: нет деления по фрагментам и не выводятся в отдельные номера секвенция «Domine Jesu», «Benedictus».

В произведении семь номеров. Их текст соответствует семи музыкальным частям заупокойной мессы, без сокращений<sup>17</sup> и дополнительных вставок. Исключением является присоединенная к части «Lux aeterna» молитва, не характерная для музыкального жанра реквиема, но традиционная для текста обряда; она следует после причастия и в заупокойной службе называется посткоммунио («Requies cant in pace»). Важно отметить и другой факт, показывающий отношение композитора к смыслу ритуала. В своей партитуре и выпущенном диске В. Мартынов обозначает части не начальными словами, а предназначением в ритуале заупокойной мессы (вместо «Requiem aeternam» – интроит, «Dies irae» – секвенция, «Domine Jesu» – оферторий, «Lux aeterna» – коммунио), что редко можно встретить в реквиемах других авторов, начиная с эпохи классицизма.

В способах работы с каноническим словом в Реквиеме, можно отметить следующие особенности.

1. Выделение индивидуального авторского смысла путем многократного повторения фраз. Образцы этого мы находим во многих частях реквиема. В «Kyrie eleison», канонической традицией предусмотрено трехкратное повторение каждого из трех возгласов. В. Мартынов усиливает важность молитвы о помиловании (первый раздел – 18 воззваний «Kyrie eleison», третий – 8, в среднем – 19 прошений «Christe eleison»). В части «Sanctus», смысл которой заключается в восхвалении каждого Лица Пресвятой Троицы, композитор, подобно работе над словом в «Kyrie», применяет множест-

<sup>17</sup> Текст «Agnus Dei» в Реквиеме использован не полностью. Напомним, что текст этого песнопения – трехкратное воззвание к Агнцу–Иисусу с просьбой о покое, в последней (3-й) строке добавляется слово вечный, то есть просьба о вечном покое. Таким образом, композитор, убирая вторую строку, сокращает количество прошений.

во повторений, связанных, на наш взгляд, с отождествлением христианской числовой символики<sup>18</sup>.

Часто внимание к важному по смыслу слову привлекается при помощи каких-либо особых музыкальных приемов. К примеру, в «Dies irae» композитор выбирает имитационно-полифоническое изложение во втором разделе секвенции. А смысл слов, распеваемых в последних строках этой части сосредоточен на мольбе о пощаде человека в тот день, когда он восстанет из праха, и прошении о вечном покое. В «Hostias» (втором разделе офертория) композитор выделяет последние две строки текста, также как в секвенции, это просьба о переходе человека от смерти к вечной жизни. Второй выделяемый композитором фрагмент связан с обещанием, данным Богом Аврааму и его потомству за бесконечную преданность и любовь к Богу<sup>19</sup>. Повторения в коммунио «Lux aeterna» сосредоточены вокруг просьбы о вечном свете, выполненной в музыкальном решении как небольшой полифонический эпизод.

2. Зачастую композитор использует прием постепенного прибавления слов с каждым новым повторением, чему мы находим подтверждение в «Benedictus»<sup>20</sup>, «Agnus Dei» (в этой части в череду выделенных композитором прошений прибавляется благословение человека, совершающего свои поступки во имя Господне, и просьба о вечном упокоении рядом со всеми святыми).

В целом, помимо смысла, идущего от канонического текста реквиема как жанра, композитор сосредотачивает свое внимание на выделении не экспрессивных частей (подобно сочинениям И. Стравинского, Д. Лигетти), а на иных: 1 – молитвенных эпизодах, прошениях о помиловании, вечном свете, вечном покое, вечной жизни («Kyrie», «Dies irae», «Hostias», «Agnus Dei», «Lux aeterna»); 2

<sup>18</sup> К примеру, «Sanctus» вместо трехразового повторения повторен 12 раз, двенадцатое и тринадцатое проведения совпадают (последнее проведено в другом голосе) с числом апостолов и Иисуса. Вторая строка «Sanctus» полностью звучит 8 раз – число будущего века и т. д.

<sup>19</sup> В последней строке оферториума В. Мартынова выделенное слово «semeni» (потомство) пропевадается пять раз. Фразу, связанную с обетованием Бога, можно встретить выделенной в реквиемах И. Окегема, Дж. Верди, В. Моцарта и др.

<sup>20</sup> Так, первая строка показана путем повторения слов и последующего прибавления к ней всей фразы: «Benedictus» (благословен) звучит 2 раза, в третий к нему прибавляется «qui venit» (грядый); также к фразе «qui venit», отдельно повторенной два раза, присоединяется «in nomine Domine» (прием прибавления к фразе «qui venit» + «in nomini Domini» (во имя Господне) повторен трижды. В целом количество повторений «qui venit» равно шести, а «qui venit in nomini Domini» – трем.

– восхвалении Бога («Sanctus»); 3 – подчеркивании того, что праведнику воздастся, подобно тому обетованию, какое было дано Богом Аврааму, и благословении того, кто совершает все свои дела во имя Господне («Hostias», «Benedictus»).

3. В соотношении слогов и звуков в произведении В. Мартынова можно выделить определенные типы распевания, почерпнутые из средневекового хорала, и несоответствия им<sup>21</sup>. В «Реквиеме» мы видим и апелляцию к традициям, связанным с тактовой системой монодии, где действует свободный григорианский ритм. Тактовая организация отсутствует в частях «Kyrie», «Sanctus», фрагментарно в «Dies irae».

4. Музыкальное решение одних частей «Реквиема» выполнено с опорой на стилистические цитаты, другие отражают композиторский почерк В. Мартынова, а третьи напоминают о средневековом хорале католического обихода. Таким образом, в «Реквиеме» отражаются вневременное духовное содержание, идущее от текста, различные музыкально-стилевые пласты. Взаимодействие этих слагающих смысл произведения факторов, решенное в постмодернистском духе, преломляется еще и через условия бытования «Реквиема» (театральная сцена). Пожалуй, столь специфический сплав может существовать только в условиях современной культуры, где религиозная тематика далека от большинства слушателей; сделать ее близкой, доступной для восприятия человека означает найти новые способы прочтения и показа вечных тем.

Изучая многие произведения, ориентированные на церковный жанр в творчестве разных композиторов, исследователи рассматривают их с учетом различных проблем: единства цикла, стиля автора, традиций и новаторства музыкального языка и т. д. А между тем любой церковно-музыкальный жанр спроецирован на обряд, где слово является главным составляющим, диктующим смысл и его расшифровку в ритуальных действиях священнослужителей. Вполне возможно, что композитор хорошо знаком не только с церковной службой, но и с музыкальной культурной традицией, закрепившейся за каждым из выбранных им жанров (много примеров этому можно найти в духовной музыке от эпохи Возрождения до романтизма). Но встречается и противоположный подход: композитор, обращаясь к богослужебному тексту, может не соблюдать традиций церковного жанра и характерного для смысла слов молитв музыкального прочтения текста. В таком случае приобретенный многими веками практики смысловой слой литургического текста будет существовать в произведении обособленно от смысла, вкладываемого композитором. Не исчезнуть (!), а восприниматься через музыку автора таково новое прочтение религиозного содержания. Предложенный метод анализа, на наш взгляд, может помочь раскрыть различные смысловые пласты, заложенные в произведении текстом, и понять его прочтение, возникшее в музыкальном решении композитора.

<sup>21</sup> Большинство частей решены в духе традиции: интроит в силлабическом (лишь четвертая строка в невменном), «Kyrie» в мелизматическом, «Lux aeterna» при первом показе всех слов соответствует силлабическому стилю распевания. В 1-м разделе секвенции большая часть строк (1–51) показана в силлабическом стиле. По стилю распевания отличается только офферторий: в авторском преимущественно силлабический стиль, лишь с элементами мелизматики, а в каноническом мелизматический.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Апель В.* Григорианский хорал // Григорианский хорал: Сб. науч. трудов МГК им. П. И. Чайковского. М., 1998. – Вып. 20.
2. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово: В 3 ч. Ч. 1. Ритмика. М., 1972.
3. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово: В 3 ч. М., 1978. – Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция.
4. *Гарднер И.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви: В 2 т. Нью-Йорк, 1978. – Т. 1.
5. *Гарднер И.* Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении. М., 1997.
6. Гимнология: Материалы междунар. науч.-практ. конф. «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» // Ученые записки Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Дмитрия Разумовского: В 2 кн. М., 2000. – Вып. 1. Книга 1.
7. *Дабеева И.* Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения // Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1985.
8. *Казьмина Н.* Любимов Б. Поэт и толпа // Театральная жизнь. 2003. № 7.
9. *Кандинский А.* Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью. М., 1999.
10. *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб., 1997.
11. *Киприан архимандрит (Керн).* Литургика и Эртология. М., 2000.
12. *Колмакова М.* Литургические компоненты в творчестве Гии Канчели // Музыкальная культура христианского мира: Материалы междунар. практ. конф. Ростов н/Д, 2001.
13. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978.
14. *Лебедев С. Поспелова Р.* Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб., 2000.
15. *Левашев Е.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью. М., 1999.
16. *Лопухин А.* Толковая Библия или комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов: В 12 т. СПб., 1904–1913.
17. *Мохова Н.* Реквием послевоенных лет. (К проблеме возрождения старинных жанров) // Жанрово-стилистические тенденции классической музыки: Сб. ЛГИТМиК. Л., 1980.
18. *Паусов Ю.* Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью. М., 1999.
19. *Ручьевская Е.* Слово и музыка. Л., 1960.
20. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. СПб., 2001.
21. *Юнгеров П.* Введение в Ветхий Завет. М., 2003. – Кн. 2. Частное историко-критическое введение в Священные Ветхозаветные книги.



# Музыкальное образование



*А. Демченко*

## ЭВОЛЮЦИОННАЯ МОДЕЛЬ СТАНОВЛЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Если проанализировать ход развертывания музыкального образования в различных регионах Юга России, где форпостом является Ростов-на-Дону, а также в периферийных центрах России в целом, обнаружится некий инвариант, который несет в себе определенные закономерности и типовые формы. Практически все характерное в данном отношении представляет картина этого процесса в Саратове, который находится на геофизической границе Центра и Юга России. Среди всего прочего очень показательной является и роль личностного фактора. Как в свое время неопределимое значение для Саратова приобрела деятельность С. К. Экснера, так не менее важным оказался художественный, просветительский и организационный вклад С. М. Старикова в музыкальную жизнь Тамбова, М. Л. Пресмана в культуру Ростова-на-Дону и т. д.

Реконструируем вкратце начальные этапы становления музыкального образования в Саратове. Как и везде, начиналось оно с сугубо эмбриональных форм, то есть с обучения детей более или менее состоятельных родителей путем частных уроков. На всем протяжении XIX столетия незыблемым атрибутом жизни города являлось любитель-

ское музицирование. Поэтому столь ходовой оказалась профессия домашнего учителя музыки. Одним из них история отметила особо – это А. И. Виллуан, педагог братьев Антона и Николая Рубинштейнов. До 1830 года Виллуан преподавал в провинциальных городах (в том числе и в Саратове), а затем в Москве, где снискал репутацию одного из лучших фортепианных педагогов.

С 1840-х годов наметился постепенный переход от сугубо индивидуальных форм обучения к практике регулярных занятий в частных пансионах, а с 1856 года и при Женском институте. С 1866 года в городе стали появляться частные музыкальные школы, а в 1873 году только что открывшееся Саратовское отделение Русского музыкального общества первым делом позаботилось о создании музыкальных классов. Причем сразу же во всей полноте специализаций, представленных тремя отделениями – фортепианным, оркестровым и вокальным. Среди педагогов музыкальных классов поначалу преобладали музыканты-любители, но постепенно ценз профессионализма растет, и в последующем музыкальные классы возглавляют выпускники различных консерваторий – Московской (В. И. Вильборг, К. Э. Вебер), Петербургской

(Ф. М. Достоевский, однофамилец писателя), Варшавской (Л. И. Винарский).

Тем не менее к началу 1880-х годов в деятельности музыкальных классов назрел кризис, резко снизилось число учащихся, и встал вопрос об их закрытии. Но в 1883 году в Саратов был направлен С. К. Экснер, годом позже он назначается директором музыкальных классов, и ему удается быстро выправить положение. Этот недавний выпускник Лейпцигской и Петербургской консерваторий сразу же показал себя человеком необычайно деятельным и целеустремленным, что побудило дирекцию местного отделения РМО незамедлительно ввести его в свой состав. Как никто другой, он способствовал профессиональной постановке музыкального образования в Саратове. Более того, ему было суждено на протяжении трех десятилетий находиться в центре музыкальной жизни города. Энергия и незаурядные организаторские способности позволили Экснеру поднять уровень художественной культуры Саратова, придать ей размах и упорядоченность.

Наилучшим образом наладив работу музыкальных классов, он к 1895 году добился их преобразования в музыкальное училище и стал его первым директором. Ему удалось привлечь к преподаванию высокообразованных музыкантов, многие из которых впоследствии стали профессорами Саратовской консерватории: пианисты (кроме самого Экснера) В. В. Адамовский, Н. Н. Буслов, Э. Я. Гаек, М. П. Домбровский, А. П. Рахманов, И. А. Розенберг, скрипачи Н. К. Авьерино, Я. Я. Гаек, В. В. Зайц, виолончелисты М. Е. Букиник, М. Я. Гордель, теоретики А. Т. Зубанов, Л. М. Рудольф (оба ученики С. И. Танеева).

Прошло немногим более десятилетия после основания музыкального училища, и с 1907 года неутомимый С. К. Экснер начинает предпринимать усилия по открытию в Саратове консерватории. Понадобилась вся та исключительная энергия и целеустремленность, которой был наделен этот человек, чтобы усилия эти увенчались успехом. В день открытия консерватории, 21 октября 1912 года, он не без горечи писал в «Саратовском листке»: «Пришлось мне пережить пять лет упорной борьбы, нередко даже издевательств, но все это, к счастью, прошло, прошло бесследно, и так долго лелеянная мечта моя осуществилась: Саратов получил высшее музыкальное учреждение, первое в провинции и третье в России».

Действительно, препятствий было много. Одно из них возникло, когда такой авторитетный музыкант, каким был С. В. Рахманинов, посланный из столицы с инспекционной целью, дал отрицательный отзыв об идее открытия консерватории в Саратове. Единственно, что признавалось как безусловный плюс – наличие хорошего здания. В ряду претензий значилось отсутствие надлежащего контингента квалифицированных педагогов. И Экснер решает эту проблему большой серией новых приглашений. Кто же были эти профессора, помимо тех, что перешли сюда из музыкального училища (В. В. Адамовский, И. А. Розенберг, Я. Я. и Э. Я. Гаеки, В. В. Зайц, Л. М. Рудольф, сам С. К. Экснер и некоторые другие)?

Начнем этот ряд с пианистов. И. И. Сливинский по окончании Варшавской консерватории совершенствовался у Т. Лешетицкого в Вене и А. Г. Рубинштейна в Петербурге. Пианист с европейской известностью, он с успехом гастролировал в ряде стран мира и, работая в Саратове, продолжал эти гастрольные выезды. Бок о бок с ним в Саратове преподавали М. Л. Пресман (игре на фортепиано обучался в Москве у Н. С. Зверева и В. И. Сафонова, известен как редактор фортепианных произведений, в том числе 32 сонат Бетховена), Б. К. Радугин (окончил Московскую консерваторию по классу А. Б. Гольденвейзера с большой серебряной медалью), Н. А. Дубасов (по окончании Петербургской консерватории завоевал звание лауреата на I Международном конкурсе им. А. Г. Рубинштейна, концертировал в России и за рубежом) и А. Н. Дроздов (совершенствовался в Вене у Л. Годовского и Т. Лешетицкого).

Уже на примере пианистов хорошо видно, сколь многоликим был интернациональный состав первых педагогов консерватории, что способствовало взаимообогащению школ и дарований. Среди них оказались выпускники таких консерваторий, как Петербургская (С. К. Экснер – вначале он занимался в Лейпцигской консерватории, А. Ф. Склиаревский, И. А. Розенберг, Н. А. Дубасов, А. Н. Дроздов), Московская (М. Л. Пресман, П. Ю. Эггерт, Н. Н. Федотова-Козолупова, Б. К. Радугин), Варшавская (И. Я. Сливинский, В. В. Адамовский), Пражская (Э. Я. Гаек).

Что касается первых педагогов консерватории по другим специальностям, то картина была следующей: теория музыки и композиция – Г. Э. Колюс и Б. В. Карагичев (оба ученики С. И. Танеева),

виолончелисты С. М. Козолупов, Л. В. Ростропович (отец М. Л. Ростроповича), Б. А. Струве и кроме того – В. Г. Брандт (труба), Г. Я. Белоцерковский (валторна), Г. К. Поповицкий (гобой), И. В. Липаев (тромбон, история музыки), а также педагоги-вокалисты М. Е. Медведев, А. М. Пасхалова, М. А. Эйхенвальд-Дубровская, Н. И. Сперанский и другие.

Итак, в 1912 году была открыта первая в российской провинции консерватория. В определенном смысле это был исторически значимый факт. Как в свое время создание консерваторий в Петербурге (1862) и Москве (1866) означало принципиально новую эпоху в воспитании музыкантов-профессионалов, так и теперь, ровно полстолетия спустя, становилась реальной перспектива территориального расширения этого процесса – после Саратовской консерватории были основаны в 1913 году в Киеве и Одессе, в 1917 году в Харькове и Тифлисе, а позже и в некоторых других городах страны.

Консерватория явилась мощным катализатором художественного процесса, став тем краеугольным основанием, на котором музыкальная культура края стала развиваться капитальнейшим образом – вширь и вглубь. Ныне этот старейший музыкальный вуз страны располагает педагогиче-

скими кадрами самого высокого уровня, о чем говорят следующие факты: около двухсот его педагогов были удостоены различных ученых и почетных званий, множество выпускников вуза стали лауреатами и дипломантами Всероссийских, Всесоюзных и Международных конкурсов, более ста носят высокое звание народных и заслуженных артистов, заслуженных деятелей искусств или стали лауреатами Государственных премий. Ныне обучение здесь ведется практически по всем музыкальным и театральным специальностям, поскольку уже многие годы в состав консерватории входит театральный факультет. Функционируют многочисленные творческие коллективы: симфонический и камерный оркестры, оркестр народных инструментов, академический и народный хоры, камерные и фольклорные ансамбли, учебный театр. Все это делает консерваторию неотъемлемым компонентом и одним из определяющих факторов культурной жизни города и региона.

Такова в самых общих чертах траектория становления музыкального образования в Саратове, типичность которой могут подтвердить примеры развития музыкально-образовательного процесса многих других регионов России.

## СТИЛЬ КАК НАУЧНАЯ КАТЕГОРИЯ И СТИЛЕВОЙ АНАЛИЗ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Категория стиля – одна из самых востребованных в процессе обучения музыкантов. Без этого емкого и универсального понятия не обходится ни одна из существующих дисциплин общепрофессионального цикла в среднем и высшем образовательном звене. Стилиевой подход к музыкальным явлениям – творчеству композитора, произведению, музыкальному языку – актуален в изучении и теоретических курсов, и в специальных классах. Но, несмотря на то, что теоретическая литература о стиле весьма обширна, формирование и развитие практических аналитических навыков наталкивается на проблемы в учебном процессе.

В музыкальной педагогике историко-стилевая направленность преподавания теоретических дисциплин прочно утвердилась уже в течение более тридцати лет. Но техника разбора музыкального произведения в проекции стиля оказалась разработанной не настолько подробно и четко, чтобы удовлетворить методику формирования и развития практических навыков стилового анализа в различных дисциплинах (анализе музыкальных произведений, гармонии, общей истории музыки и в курсах истории исполнительства).

И дело не только в том, что студенты испытывают затруднения на семинарах или индивидуальных занятиях, в курсовых и дипломных работах. Самое главное, что понимание стиля необходимо музыканту для глубокого проникновения в произведение. Исполнитель может убедительно и органично его интерпретировать, только осознавая все мельчайшие детали текста в целостности, обусловленной стилем композитора. А для этого он должен владеть техникой именно стилового анализа, который позволяет за всеми средствами музыкальной выразительности и приемами организации музыкальной ткани «увидеть» индивидуальность автора, его отношения с эпохой – ее характерными образами и идеями. К концу XX века складываются новые требования к исполнительству, и, прежде всего, требование «стильности» интерпре-

тации, что делает задачу методической разработки техники стилового анализа чрезвычайно актуальной.

Если в практике обучения обнаруживаются неудовлетворяющие современным требованиям явления, то закономерно сформулировать вопрос следующим образом: составляют ли поиски решений в учебном процессе чисто дидактическую и методическую проблему или сама наука о стиле требует дальнейшего развития и специальной адаптации.

При самом общем подходе к теме можно отметить, в первую очередь, огромный массив теоретических источников, обнаруживающих разнообразие подходов к музыкальному стилю – от определения понятия до структуры теории. Для учебных целей и задач обилие литературы оказывается одновременно и благоприятным, и обременительным обстоятельством. Поток теоретической информации не могут сами собой способствовать четкому, «стандартизированному» становлению аналитической техники. Для этого нужен учебник, специальное пособие, обобщающее и укрупняющее теоретические факты, с одной стороны, и четко излагающее систему приемов вычленения и оценки компонентов стиля в различных анализируемых объектах, с другой.

В статье можно пытаться только сформулировать подходы к такому пособию, но даже поверхностное описание его макета потребует, прежде всего, оценки существующих источников.

Теоретическая литература, посвященная вопросам музыкального стиля весьма обширна. Среди множества источников выделяется фундаментальная монография С. Скребкова [20], которая посвящена рассмотрению художественных принципов музыкальных стилей и изучению историко-стилистических процессов в европейской музыке с древнейших времен до современности. Рассматривая интонационные процессы в формировании тематизма, С. Скребков прослеживает, как изменяется облик композиционных структур в процессе сти-

левой эволюции, и как они стабилизируются в различных жанрах музыкальных произведений. При всем колоссальном историческом значении этого фундаментального труда совершенно очевидно, что использование в учебной практике его аналитического инструментария чрезвычайно затруднительно. Он служит методологической основой для понимания стилевой целостности крупных исторических периодов, объясняемой с позиций музыкально-языкового единства.

В монографии М. Михайлова «Стиль в музыке» [12] рассматривается категория стиля в ее историческом развитии и в соотношении с другими фундаментальными эстетическими категориями. Особенно важно, что М. Михайлов корреспондирует с современными ему дискуссиями об отнесении стиля к категории содержания или формы (характерными не только для музыковедения, но также для литературоведения и эстетики), неоднократно подчеркивая, что категория «стиль» относится к явлению интонационно-содержательной формы.

В формулировке понятия «стиль» он подчеркивает важнейшие моменты: органическое единство средств и их обусловленность духовными процессами, протекающими в рамках конкретной культуры. «...Стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления. ...Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются, в конечном счете, мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них» [12, 57]. Но характеристика в книге конкретных произведений в этой плоскости (соотнесенности музыкально-языковых средств с картиной мира) представляется стихийно иллюстративной, что чрезвычайно затрудняет возможность овладения техникой стилевого анализа.

Глубина теоретических разработок М. Михайлова не подлежит сомнению. И вместе с тем, они носят скорее общеэстетический характер. Будучи рождены замечательной эрудицией автора, прекрасным знанием музыки, они рассчитаны на компетентного читателя. Его стилевая теория далека от учебных задач, что естественным образом требует специальной дидактической адаптации взглядов ученого.

В ряде исследований специально поднимались проблемы методов анализа, направленных на вы-

явление стиля в музыкальном творчестве, в отдельных произведениях. К таким работам можно отнести статью Х. Кушнарева, в которой он пишет: «К анализу музыкального стиля, т. е. ...закономерности соотношения всех сторон и моментов формы и содержания, следует подходить исторически, поскольку стиль есть исторически обусловленный процесс. Иначе стиль можно определить как исторически сложившуюся, определенную для данного класса, на данном этапе его развития закономерность воспроизведения действительности в искусстве» [7, 25]. Но и эта работа, как и множество подобных ей, ограничивается более теоретической декларацией необходимости аналитического внимания к стилю, нежели разработкой принципов и приемов его анализа.

Таким образом, стилевой анализ текста произведения или анализ отдельных элементов языка в тексте с позиций стиля оказывается методологически нечетким, размытым уже в научной литературе. Не случайно среди обилия исследований, трудно назвать монографии, специально посвященные стилю композитора или периода его творчества.

Проблема выявления стилевых черт, казалось бы, присутствует в достаточном объеме музыковедческой литературы в связи с различными именами, однако далеко не всегда в подобных работах подробно освещены все составляющие и детерминанты стиля. Характерный пример – работа Ю. Шалтупер «О стиле Лютославского 60-х годов» [29], в которой детально рассмотрены основные компоненты музыкального языка композитора, но недостаточно освещена его связь с образами, идеями времени, с духовными процессами общества.

Такой подход к исследованию индивидуально-го стиля отражает сложившуюся в музыковедении традицию: заявляя проблему как характеристику стиля в целом, рассматривать, по сути дела, систему выразительных средств и приемов, не выходя за пределы грамматических закономерностей музыкального языка.

В качестве примера выхода за пределы этой традиции можно назвать недавно вышедшую монографию Е. Чигаревой «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени», в которой она вводит понятие константной семантической фигуры. Такие фигуры проходят через все творчество композитора, «образуя линию сквозного развития, определяющие сущностные стороны его музыкально-

го мышления» [28, 14]. Именно эти своего рода «сверхтемы», по мнению автора, являются ключом к осмыслению стиля композитора, поэтому аналитическая задача состоит в их выявлении, наблюдении, описании.

Е. Чигарева видит в обращении к культурному и художественному контексту первое и важнейшее требование к исследователю, занимающемуся анализом языка композитора, и это знаменательный методологический поворот в теории стиля. Но воплощение, реализация заявленного принципа требует колоссальной работы по его методической адаптации и дальнейшей научной разработке. Работы, в которых бы описывались структуры, подобные константным семантическим фигурам Моцарта у Е. Чигаревой (пусть в иной терминологии), назвать трудно. Чаще внимание исследователей привлекают сами технические приемы, как, например, в книге Е. Трёмбовельского «Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад» [24], заглавие которой указывает основное направление исследования – характеристику системы музыкального языка. Описываются музыкальные средства, которые композитор существенно переосмыслил по сравнению с общеромантической традицией. Они, по мнению автора, и являются стилевыми признаками, характеризующими индивидуальный стиль композитора.

К проблеме индивидуального стиля в своих работах обращался М. Тараканов, среди работ которого в этом аспекте заслуживает внимания монографический труд «Стиль симфоний Прокофьева» [23], в котором так сформулировано представление об авторском стиле: «Значение любого выдающегося художника определяют следующие факторы: ...свойства таланта композитора, всевозможные влияния и, наконец, закономерности исторического развития музыки – вот «три кита», на которых держится индивидуальный стиль» [23, 407]. Это исследование сугубо теоретически-аналитического характера, в нем подробно характеризуется музыка симфоний С. Прокофьева: ритмические процессы, ладовые особенности, структура многоголосия, приемы преобразования тематизма, музыкальная форма. Что же касается соотношения аналитических очерков с определением стиля композитора, то здесь автор оказался более сдержанным. К вопросу о «трех китах» М. Тараканов обратился лишь в заключении, где определил сущность прокофьевского стиля как оптимизм, направленность

на классический стиль «не только по внешним признакам, но и по духу творчества, при всем огромном значении романтического начала» [23, 412].

Одну из ярких исследовательских работ, основанной на широком охвате разнообразного материала – биографического, историко-культурного, музыкально-теоретического, представляет монография И. Барсовой «Симфонии Густава Малера» [3]. Хотя автор ни в названии, ни в оглавлении, не упоминает понятие стиль, однако на примере самого яркого жанра, репрезентирующего данного композитора, ею детально исследованы особенности стиля Г. Малера. В аналитической части работы И. Барсова рассматривает не только элементы тематизма и музыкальной формы, но и особенности драматургического развития, оркестровой техники. Все это подано в контексте конкретной эпохи и культуры с использованием биографических данных композитора, его эстетических взглядов, а также взглядов его многочисленных современников. И. Барсова привлекает обширный круг доказательств и аналогий своим мыслям из области философии, литературы, живописи, фольклора. Эту книгу можно назвать, наверное, одним из наиболее убедительных образцов характеристики стиля в единстве музыкального языка и «идеологии» творчества. Но и здесь возникают серьезные проблемы со специальной адаптацией, которая могла бы это капитальное исследование ввести в учебный процесс, отжав и укрупнив его основные теоретико-аналитические позиции.

Что же касается работ, посвященных исследованию стиля преимущественно на основе описания особенностей музыкального языка, да еще нередко в чисто грамматическом аспекте, то подобных примеров достаточно много. Весьма распространенным явлением представляются такие статьи, где с самого начала делаются оговорки, что речь пойдет лишь о некоторых чертах музыкального языка композитора, тогда как проблема, ставящаяся в заглавии, претендует на большее. Здесь можно упомянуть статью Т. Левой «О стиле П. Хиндемита» [9] или очерк В. Сырова о стиле Б. Тищенко, в котором рассматривается именно идейная концепция творчества композитора [21].

Даже столь краткий обзор демонстрирует развернутую картину научных исследований по проблемам стиля, казалось бы, достаточную в своей методологической направленности для применения в учебной практике. Но наблюдения за учеб-

ным процессом убеждают в недостаточности конкретной информации по характеристике стилей различных уровней (эпох, школ, направлений); особенно острый дефицит ощущается в области изучения и описания индивидуальных стилей. Эти моменты болезненно сказываются на развитии техники и практики стилового анализа произведений в самых разных звеньях учебного процесса, что неоднократно вызывало специальные дискуссии в педагогической среде, в частности в связи с концепцией историко-стилевой ориентации теоретических дисциплин, особенно курса анализа музыкальных произведений.

Во многом историко-стилевой подход к курсу анализа был подготовлен учебником Л. Мазеля и В. Цуккермана [10], предназначенным для специального консерваторского курса. Определения стиля в данном учебнике вообще нет, здесь излагается взгляд на курс анализа музыкальных произведений как на дисциплину, основанную на науке о строении музыкальных произведений в его связях с содержанием музыки.

Данная дисциплина, по мнению авторов, «учит применять данные этой науки (дополняемые сведениями из других дисциплин) к целостному анализу музыкальных произведений» [10, 5]. Методика целостного анализа предполагала: всестороннее изучение музыкального произведения в единстве его содержания и формы; полноценное раскрытие содержания сочинения в его связях с исторической действительностью. Но – самое существенное – она требовала *понимания произведения в его неповторимом индивидуальном своеобразии*. В то же время, распространение в преподавательской среде средних и высших музыкальных учебных заведений практики целостного анализа большей частью связано с подменой задачи описания целостности (индивидуальности и неповторимости) произведения наблюдением над всеми его сторонами: языком, приемами композиторской техники, композицией, драматургией и пр. В результате такой трактовки описание и, тем более, устное изложение становится для студентов громоздкой и практически неосуществимой в задаваемом объеме операцией.

В методических и научных работах Л. Мазеля и В. Цуккермана была детально разработана теория музыкальных средств, общеэстетических законов их действия, прослежена историческая эволюция средств и форм. В учебных курсах, опубликованных статьях и очерках этих выдающихся ученых и

педагогов были представлены блистательные образцы целостного анализа сочинений различных стилей. Но в учебной практике и среднего, и высшего образовательного звена на базе их учебников и теоретических исследований не сложилось четкой методики развития такой аналитической техники – разбора ткани произведения в культурном контексте, в контексте стиля.

В учебниках и пособиях Л. Мазеля и В. Цуккермана имелось в виду, наверное, что на помощь педагогу и студенту придут практические, индивидуальные занятия, на которых осваивается целостный анализ – содержание музыкального произведения через элементы формы как осмысленные звенья становления содержания. Но опубликованной теории целостного анализа, несмотря на все его достоинства, для педагогической практики оказалось недостаточно. Это, наверное, в какой-то степени подтолкнуло педагогов и ученых к дальнейшему развитию теории содержания музыкального произведения. Л. Казанцева писала, например, о характерных просчетах анализа в своей монографии: «Обнаруживаются те слои содержания, которые нашли непосредственное воплощение в элементах музыкальной речи, но не выявляются такие пласты, которые образуются опосредованно (например, подтекст)» [6, 15].

В определениях понятия целостного анализа, наряду с рассмотрением и характеристикой произведений в единстве содержания и формы, всегда подчеркивалось в качестве одного из условий «целостности», установление связей, общности с иными произведениями той же или родственной системы. Таким образом, целостный анализ в принципе подразумевает и стилевой в качестве одного из своих компонентов. В то же время между тем и другим типом анализа имеются и существенные различия. Важнейшее из них заключается в том, что объектом целостного анализа является конкретное произведение. Поэтому основная цель заключается здесь, в первую очередь, в характеристике индивидуальных особенностей его содержания и формы. Выявление черт, сближающих его с родственными объектами с целью показа отдельного произведения в определенном историческом контексте, занимает в данном типе анализа подчиненное место. Задача же стилового анализа «состоит в обнаружении признаков общности, объединяющих некоторое множество отдельных произведений. Весь процесс анализа в данном случае отталкива-

ется с самого начала именно от раскрытия единства во множестве, сознательно отстраняясь от показа индивидуальных особенностей единичных объектов (произведений)» [13, 119].

Практические поиски нового подхода к анализу произведения и одноименному вузовскому курсу интенсивно велись разными учеными и педагогами в различных учебных заведениях. Этому была посвящена одна из первых статей конца 70-х годов о необходимости пересмотра направленности музыкально-теоретических дисциплин Е. Назайкинского. В ней он предельно отчетливо, хотя и мягко сформулировал: «К существенным противоречиям в музыкально-теоретических дисциплинах относится недостаточная координация представлений о содержательной стороне музыки ... с представлениями о форме, о технологической стороне музыки» [17, 99]. Если такой акцент необходим при обучении композиторскому ремеслу, то он «в ряде случаев оказывается не вполне оправданным целями обучения и воспитания музыкантов других специальностей – исполнителей и музыковедов» [17]. Е. Назайкинский фундаментальным называл понятие музыкального произведения, подчеркивая, что «его форма и содержание зависят не только от создателя произведения, но и от всей отражаемой и преобразуемой им действительности. В таком случае становится очевидной необходимость изучения исполнителя, свойств инструментария, «интонационного словаря», «жанрового фонда» музыкального языка эпохи, нормативов культуры» [17, 107].

Аналогичные мысли высказывались Е. Назайкинским в рамках дискуссии, которая прошла на страницах журнала «Советская музыка» в 1981–1982 годах. Говоря о преподавании курса исполнителям, он подчеркивал перспективы особого жанра – сравнительного анализа нескольких разных исполнений одного произведения. Одним из разделов новой программы курса анализа Е. Назайкинскому в данной статье виделось обобщение опыта крупнейших мастеров, особенно в той важной части работы над произведением, которую он называет режиссерской, постановочной. «Именно исполнительская режиссура в наибольшей степени сопрягается с понятием художественного мира произведения, именно в ней отражается ориентация на целостное содержательное восприятие его слушателем» [17, 71].

О перспективности историко-стилистического метода построения курса писал спустя почти де-

сятилетие Ю. Бычков в статье «О системном характере учебного процесса на историко-теоретических факультетах» [4]. Последовательное изучение исторически конкретных музыкальных стилей – один из возможных путей преодоления недостатков существующей на данный момент методики преподавания предмета «Анализ музыкальных произведений». Самый существенный недостаток автор видел в структуре традиционного курса, односторонне ориентированной на освоение типов музыкальной композиции в ущерб другим сторонам музыкального произведения. Он акцентирует: не уделяется достаточного внимания вопросам жанра, стиля, музыкальной драматургии, без которых говорить о научных основах *содержательно-эстетического анализа музыкального произведения* затруднительно. Стилиевой же метод позволяет более тесно связать композиционные закономерности музыкального произведения с конкретными особенностями музыкального языка.

Таким образом, к началу последнего десятилетия века педагогическая позиция была сформулирована четко, она была активно поддержана общественностью. И, тем не менее, в учебной практике не удалось изжить противоречия: техника анализа произведения, включающая детальное исследование языка в широком культурном контексте, не стала основой этого вузовского курса.

Стилиевым подходом отличаются новые программы 90-х годов для исполнительских факультетов: программа С. Панкратова [2], коллектива педагогов кафедры теории музыки Московской консерватории под общей редакцией Г. Григорьевой и М. Скребковой-Филаговой [1], профессора Санкт-Петербургской консерватории Т. Ивановой [5].

С. Панкратов в соответствии с теоретическим содержанием курса предлагает и определенную методику анализа, заключающуюся в двух стадиях аналитического рассмотрения произведений. Первая стадия – предварительный технический анализ, касающийся звуковысотности, метроритма, интонационно-тематической стороны, фактуры, композиционной структуры и драматургии. Вторая стадия анализа заключается в определении конкретной жанровой разновидности произведения, его стилиевой направленности, художественной самобытности и выразительности. Таким образом, анализ музыкального произведения основывается на полученных знаниях о типичных явлениях и закономерностях музыкального искусства в целом.

Определение формы произведения при этом перестает быть самоцелью и является лишь необходимой частью общего анализа.

Программа коллектива педагогов кафедры теории музыки Московской консерватории [1] – еще одна попытка обновления курса, также направленная на расширение содержания курса анализа музыкальных произведений за счет теоретических проблем жанров и стилей. Важность категории стиля проявляется здесь и в методике изучения материала – не по темам (формам), а по историческим стилям (эпохам). Программа, действительно, существенно углубляет училищный курс, особенно в процессе рассмотрения форм эпохи барокко и XX века. Однако разделы, посвященные категориям музыкального мышления (стиль, жанр, драматургия) и музыкальным средствам (мелодия, ритм, фактура), изолированы от основного курса, где значительное место принадлежит музыкальным формам разных исторических эпох.

Помимо этого, авторы программы в конце каждой темы предлагают достаточно внушительный список литературы – как учебники, так и специальные исследования по данной теме и не менее внушительное количество нотных примеров. Учитывая объем выделяемых часов (70), возникает вопрос об эффективности предложения студентам столь обширного материала – как музыкального, так и научного. Если принять во внимание недостаточную музыкальную эрудицию современного студента, практические навыки анализа даже в пределах курса оказываются изолированными от реального слышания и понимания музыки, а теоретические знания не «работают» на формирование практических навыков, в том числе, очень важных навыков слухового анализа.

Историко-стилевой подход отличает и новые учебники, вышедшие в 90-е годы, – учебник Е. Ручьевской «Классическая музыкальная форма» [19], учебное пособие Т. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков» [8], хотя название обоих трудов определяется термином «форма».

Е. Ручьевская на примере одного исторического стиля – классического – раскрывает суть единства музыкального сочинения, его процессуальной стороны и структуры. В учебном пособии присутствует специальная глава, посвященная вопросам стиля, жанра и формы и их взаимосвязи. В учебном пособии Т. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX вв.», впервые, в отличие от всех имеющихся

учений о форме, данные по барочному и современному формообразованию сосредоточены в специальных частях книги, что позволяет составить более цельное и последовательное представление о специфике форм разных эпох. Во вступительной главе – «Музыкальные формы и жанры» – автор дает понятие стиля как суммирующее отличительные черты музыки сообразно ее принадлежности определенному историческому периоду и национальной культуре, тому или иному направлению и личности конкретного композитора. Допустимо говорить о стиле музыкально-исторической эпохи, о национальном музыкальном стиле, о стиле направления, «школы», об индивидуальном стиле композитора и еще уже – о стиле в разные периоды его творчества. Впоследствии, однако, Т. Кюрегян практически не обращается к особенностям стиля определенных эпох, рассматривая в каждой из частей учебного пособия лишь формы, характерные для музыки определенных эпох.

Новой, сочетающей черты монографии и учебного пособия, книгой Е. Назайкинского «Жанр и стиль в музыке» возрождается научный интерес к проблемам анализа музыкального стиля [15]. Этот труд можно рассматривать как учебник особого типа – особого потому, что в настоящих стандартах и учебных планах нет дисциплины с таким наименованием. Вместе с тем, композиция и характер материала отражают общие требования к учебникам, точнее, учебным пособиям. Здесь рассматриваются теоретические и практические проблемы изучения стиля и жанра музыки – есть и последовательное изложение теорий стиля, жанра и стилистики музыкального произведения, и формулировки тренировочных упражнений на анализ, которые могут быть представлены как специальные домашние задания для студентов вузов. В книге представлен материал для углубленного рассмотрения музыкально-эстетических проблем стиля и жанра, имеющих большое практическое и теоретическое значение. Характеризуются также методы стилового и стилистического анализа музыкальных произведений.

Данную книгу можно назвать своеобразной попыткой создать универсальный труд, который мог бы пригодиться, с одной стороны, разным типам учебных заведений, с другой, – разным специализациям обучаемых музыкантов по пока не существующей в федеральном стандарте ВПО дисциплине. И именно в силу расхождения с практи-

кой структурирования теоретических дисциплин книга Е. Назайкинского пока почти не используется в учебной практике консерваторий.

Противоречия между состоянием исследований музыкального стиля и практикой обучения заставляют задуматься о существовании самой категории стиля. Может быть, понятие «стиль» служит чисто эстетической реальности и не может, не должно служить инструментом для анализа конкретной звуковой «ткани» произведений? Может быть, стилевой ракурс в учебной практике и обозначает только ориентацию на определенные исторические этапы, но не связан с техникой специального стилевого анализа? Может быть, совсем не обязательно развивать эту технику, ограничиваясь привычными разборами форм и средств в тексте произведения?

В общей теории педагогики сейчас активно обсуждается необходимость ухода от предметно-центрированного подхода в обучении, заменой его на компетентностный. Для музыканта это не менее актуально, нежели для экономиста или юриста, которых следует не «нагружать» теоретическими сведениями, а формировать способности профессионально действовать. Ориентир на профессиональные компетенции связан с артистической реализацией теоретических знаний и навыков – с исполнением музыки и всем процессом подготовки именно к этому профессиональному «действию».

В последние десятилетия упомянутый в начале статьи вопрос «стильности» исполнительской интерпретации в связи с расширением международных контактов в концертной среде стал особо актуальным. Появились широкие возможности знакомства с зарубежными записями, особенно «аутентичными» воплощениями старинной музыки. Причем, под аутентичностью имеются в виду не столько инструменты соответствующей эпохи, сколько воссоздание определенных традиций исполнения, ранее принятых в музыкальной практике.

Для того чтобы музыка осознанно интонировалась исполнителями, необходимо понимание смысла элементов музыкального языка и структур, свойственных той или иной эпохе, ее жанрам. Однако необходимо учитывать, что с течением времени неизбежно меняется значение компонентов стиля. Определенные «шаблоны» приобретают иное звучание (как, например, интонация *lamento* в культурах барокко и романтизма). Разумеется, полного разрушения значения, смысла элементов

стиля не происходит, но процесс динамизации наблюдается достаточно явно. Поэтому в нормах исполнительства находит отражение принцип диалога культур, понимание которого тоже относится к профессиональной компетентности музыканта.

Теория исполнительства (интерпретация) сейчас является достаточно актуальной – подобные курсы существуют в музыкальных учебных заведениях Франции, Германии, Австрии, Норвегии и других стран. В практике отечественного музыкального образования также можно найти подтверждение плодотворности подобной идеи: практические семинары по интерпретации произведений определенного стиля в классах по специальности проводил в свое время Г. Нейгауз. В настоящее время разработкой этого курса занимается ряд отечественных вузов: Петербургская консерватория, Уфимская академия искусств; в Ростовской консерватории читаются соответствующие курсы у студентов и аспирантов.

Без надежной опоры на понимание музыкального произведения в контексте исторических и стилевых детерминант фактически невозможно обосновать само явление интерпретации исключительно анализом технических деталей. Необходимо содержательное истолкование произведения в диалоге времен по отношению к конкретному историческому или индивидуальному стилю композитора. А это требует навыка содержательного стилевого анализа ткани произведения. Таким образом, проблема интеграции научных и дидактических задач в описании и практическом изучении музыкального стиля становится теоретически актуальной.

Тесная связь с практикой вообще отличает теоретическое музыковедение от ряда других гуманитарных наук. Исторически длительный период оно было адресовано композиторам, в XX веке возник иной разворот – на исполнителя и слушателя, то есть на проблемы интерпретации и воздействия музыки. И эта направленность на «разъяснение», «истолкование» феноменов стиля тесно связана с методологией анализа, что заставляет вновь и вновь возвращаться к оценке теории стиля с позиции учебной практики. В заключение хочется затронуть еще одно важнейшее обстоятельство, связанное с научной теорией музыкального стиля и педагогикой.

Несмотря на большое количество литературы о стиле, в его теории можно увидеть противоречия, связанные с общей трактовкой стилевого про-

песса и «высшими пиками», то есть «шедеврами». В учебном процессе, особенно, в теоретических дисциплинах, фигурируют преимущественно шедевры, выдающиеся образцы стиля композитора. Они, как правило, не столько представляют эпоху, сколько идут впереди, «прогнозируют» актуальные для общества и культуры содержания – идеи, образы, мотивы.

Несомненно, что каждый «шедевр», несет большое количество признаков, характерных для эпохи. М. Михайлов пишет, что «во всяком музыкальном тексте присутствуют признаки общего – типовые стилевые приметы. Однако в отдельном произведении они получают единичное, в принципе неповторимое индивидуализированное выражение – в принципе, поскольку в некоторых случаях выражение общего может носить характер инварианта, лишь минимально переинтонируемого» [14, 68].

«Абсолютная новизна не имеет стиля, ... индивидуальный стиль – не просто добавление к известному, а организация привычного и непривычного в единое стилевое целое», – пишет современный исследователь, [18, 50]. Не давая возможности узнать «привычное», не исключительное, банально принадлежащее стилю определенной эпохи для его современников, современная практика обучения ориентирует студентов на высшие достижения стиля, произведения-открытия, гениальные «прозрения». Без сопоставления с массой, стандартным образцом «непривычное» в индивидуальном стиле перестает быть таковым и воспринимается как характерный образец стиля эпохи или школы. И это образует сложную педагогическую задачу, особенно для студентов, которые в специальном классе имеют дело с сочинениями, принадлежащими стандартам стиля.

Но самой существенной методической проблемой в стилевом анализе является соотношение

музыкально-языкового и образно-содержательного подхода. В настоящее время становится очевидной необходимость сбалансированного сочетания в характеристике стиля научного описания языковых (текстовых) фактов и историко-культурных примет. Приходится констатировать это обстоятельство и одновременно выдвинуть возможное объяснение: наука и педагогическая практика в вопросах стиля недостаточно скоординированы, им не хватает подлинной органичной интеграции.

Наукой сформулированы особенности эпохального стиля, национальной школы, в некоторых случаях индивидуального стиля. Казалось бы, произведение в учебной практике (в устной и письменной характеристике, тем более, в исполнении) должно легко представать как продукт определенного стиля, вписываться в культурный контекст эпохи всеми деталями своей звуковой структуры. Но затруднения со стилевым анализом произведения представляют реальную педагогическую проблему.

Тогда встает вопрос о создании специальных типов пособий, методических комплексов – то есть ориентации на иную технологию обучения. Содержание дисциплины, обеспеченное научной базой, недостаточно эффективно работающей на учебную практику, перестает соответствовать целевой функции. Если цель остается традиционной – изучить воззрения, сформулированные в научных источниках, то формирование практических навыков анализа текста произведения в стилевом контексте происходит в лучшем случае стихийно. Если же практическое умение «видеть», «слышать» произведение как структурно-содержательный факт стиля определяется как главная и единственная цель учебной дисциплины, то необходимость специальной дидактической разработки становится очевидной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для студентов исполнительских специальностей / Под общ. ред. Г. Григорьевой и М. Скребковой-Филатовой. М., 2001.
2. Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для исполнительских факультетов музыкальных ВУЗов / Ред.-сост. С. Панкратов. М., 1988.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
4. Бычков Ю. О системном характере учебного процесса на историко-теоретических факультетах // Современные тенденции в организации высшего музыкального образования. М., 1987.
5. Иванова Л. Программа-конспект курса анализа музыкальных форм для фортепианного факультета консерватории. СПб., 2003.
6. Казанцева Л. Почему нужно преподавать музыкальное содержание? // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Российской науч.-практ. конф. 4-5 декабря 2002 г., М.-Уфа, 2002.
7. Кушнарев Х. К проблеме анализа музыкального произведения // Сов. музыка. 1934. № 6.
8. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
9. Левая Т. О стиле П. Хиндемита. // Пауль Хиндемит: Сборник статей и исследований. М., 1979.
10. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
11. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
12. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981.
13. Михайлов М. К проблеме стилиевого анализа // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
14. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.
15. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
16. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
17. Назайкинский Е. О системе музыкально-теоретических дисциплин // Проблемы образования и воспитания в музыкальном ВУЗе. М., 1978.
18. Подгаецкая И. О французском классическом стиле // Теория литературных стилей. Типология стилиевого развития Нового времени. М., 1976.
19. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998.
20. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
21. Сыров В. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б. Тищенко) // Советская музыка 70–80-х гг. Стиль и стилиевые диалоги: Сб. трудов. М., 1985. – Вып. 82.
22. Тараева Г. Историко-стилиевая ориентация курса анализа музыкальных произведений // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилиевом аспекте. М., 1991.
23. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
24. Трёмбовельский Е. Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад. М., 1999.
25. Холопов Ю. Современные задачи // Сов. музыка. 1982. № 2.
26. Цуккерман В. По поводу анализа // Сов. музыка. 1982. № 11.
27. Цуккерман В. О некоторых чертах стиля Римского-Корсакова. (Очерк второй) // Сов. музыка. 1958. № 10.
28. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2001.
29. Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х гг. // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. М., 1975. – Вып. 3.

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДЖАЗОВОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ЯЗЫКОВОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ

Иностранный язык является необходимой составляющей профессиональной подготовки специалиста любого профиля. Особое место языковая подготовка занимает в музыкальном вузе, поскольку музыкантам в силу особенностей их профессии приходится часто выезжать за рубеж, где владение иностранным языком становится жизненно необходимым. В период обучения, в процессе поездок на конкурсы и фестивали, в последующей профессиональной деятельности музыканты постоянно сталкиваются с необходимостью владения иностранным языком, которое предполагает и навыки общения в бытовых ситуациях, и владение профессиональной музыкальной терминологией.

Современным музыкантам приходится работать с самыми разнообразными текстами: это и научные статьи, и рекламные материалы, и документация, и газетно-журнальные публикации. Каждый текст имеет свои особенности, которые необходимо учитывать в процессе перевода. Так, в газетных и журнальных публикациях часто используются разговорная речь и профессиональные жаргонизмы. Научные тексты имеют узкопрофессиональную направленность и насыщены специальными терминами.

Поэтому преподавателю иностранного языка в музыкальном вузе необходимо уделять особое внимание изучению специальной лексики, так как языковая подготовка должна обеспечить не только умение общаться на соответствующем языке, но и базовые лингвистические знания. В наибольшей степени это актуально для студентов теоретико-композиторского факультета, которые в ходе научно-исследовательской деятельности работают с иноязычными текстами. Для других специальностей владение навыками общения и перевода также имеет большое значение. В частности, студенты эстрадно-джазового отделения оркестрового факультета периодически пользуются специализированными музыкальными изданиями на иностранном языке (печатными или Интернет-версиями).

В этом отношении введение в учебный план нового курса «Реферирование специальных текстов с музыкальной терминологией» представляется весьма своевременным: его изучение способствует пополнению словарного запаса по специальности, а также выработке навыков реферирования текстов на иностранном языке. В рамках этого курса удельный вес музыкальной терминологии по сравнению с общелитературной лексикой существенно возрастает, поэтому, включаясь в процесс профессиональной языковой подготовки, преподаватель должен сначала освоить эту терминологию, а уже затем передавать необходимую информацию студентам.

Как отмечает Н. Г. Ткаченко, «терминологии искусства, литературы, истории таковы, что при их изучении обычно нельзя провести границу между термином и нетермином. Термин понимается как функциональная субстанция, а не структурная» [5]. Поэтому в данной статье музыкальный термин рассматривается именно с точки зрения его значения в тексте, а не в соответствии с его переводом в словаре.

Классическая музыкальная терминология сформировалась на основе заимствований из трех языков: главным образом, – итальянского, а также французского и немецкого. Границы терминологии классической музыки в настоящее время практически закрыты. Что же касается более молодой джазовой музыки, возникшей в результате сложного взаимодействия разных национальных традиций и стилевых направлений, то ее терминология восходит к английскому языку. Большую часть джазовой терминологии составляют англоязычные термины, образованные путем перехода из общелитературной лексики в терминологическую. Это объясняется тем, что джаз появился в США, где национальный язык – английский (американский).

В то же время, в основе формирования и эволюции джазовой лексики лежат и экстралингвистические факторы (развитие и интеграция культуры и искусства, международное общение), поскольку роль английского языка как средства международной коммуникации постоянно возрастает. В русском языке джазовые термины представляют собой заимствования путем транскрипции.

Джаз как новое направление музыкального искусства сложился в конце XIX – начале XX века. Большинство джазовых терминов возникло именно в этот отрезок времени. В процессе развития джазовой и электронной музыки сформировались соответствующие пласты музыкальной терминологии: в составе джазовой лексики принято выделять джазовую терминологию и джаз-лексикон, который сам по себе представляет чрезвычайно интересную область исследования в силу своей специфичности, нестандартности.

Период *архаического джаза* охватывает приблизительно 60–90-е годы XIX столетия, в это же время появляются джазовые термины. К первым специфическим джазовым терминам относятся следующие: «*work song*», «*holler*», «*ballad*», «*spirituals*», «*marching band*», «*blues*». В конце XIX века формируется *новоорлеанский классический стиль* – основной стиль классического периода. К этому времени относится появление таких терминов как «*rhythm section*», «*melodic section*», «*responsorial principle*», «*lead*», «*off beat*», «*drive*», «*dirty tones*», «*shout*», «*stomp*», «*break*», «*stop-time*». После 1918 года развивается *чикагский стиль*, а также *диксиленд*, с появлением которых в практику внедряются термины «*Chicago style*», «*Dixieland*», «*square*», «*big band*». На рубеже 20–30-х годов XX века формируется новый стиль оркестрового джаза – *свинг* («*swing*»), а с конца 30-х годов возникают и развиваются современные джазовые стили и направления: «*bop*», «*West Coast jazz*», «*East Coast jazz*», «*sympho jazz*», «*cool jazz*», «*concert jazz*», «*free jazz*», «*third stream*», «*fusion*» и др. Таким образом, каждый период истории джаза способствовал появлению новых терминов.

Джазовая терминология насчитывает сотни слов и словосочетаний. Ее можно условно разделить на следующие группы:

– названия джазовых стилей и стилевых направлений: «*West Coast jazz*», «*East Coast jazz*», «*New Orleans style*», «*traditional (classic) jazz*», «*third stream*» и другие;

– терминология, относящаяся к теории джазовой музыки: «*blues form*», «*square*», «*ground beat*», «*off beat*», «*off pitch*», «*pattern*»;

– приемы исполнения: «*attack*», «*block-chords*», «*scat*», «*slur and smear*», «*single note*»;

– типы и состав оркестров: «*big band*», «*brass band*», «*combo*», «*marching band*», «*rhythm section*», «*base*», «*brass section*», «*lead*», «*melody section*»;

– названия инструментов: «*saxophone*», «*piano*», «*drums*», «*tuba*», «*double-bass*», «*trombone*», «*guitar*», «*bass-guitar*», «*clarinet*».

– исполнители-инструменталисты: «*saxophonist*», «*pianist*», «*drummer*», «*bassist*», «*trombonist*», «*vibraphonist*», «*guitarist*».

Как отмечалось выше, джазовая терминология формируется путем перехода из общеупотребительной лексики в терминологическую. При этом **мотивированность**<sup>1</sup> джазовых терминов (по сравнению с терминологией классической музыки) ярко выражена. Это можно объяснить тем, что сутью джазового исполнительства является импровизация, которая требует от музыканта высокого уровня собранности в сочетании с повышенной эмоциональностью. Это и нашло свое отражение в джазовой терминосистеме. Рассмотрим несколько примеров.

В музыкальный обиход прочно вошел термин «*jam session*» (англ.) – «случайная встреча» – традиционная встреча джазовых музыкантов, собирающихся в свободное время для свободного совместного музицирования, обмена идеями или соревнования в искусстве импровизации. В различных словарях слово «*jam*» трактуется по-разному. Так, термин «*jam*» в Англо-русском словаре В. Мюллера переводится как «*джем, варенье, вкусность, вкуснота, удовольствие, наслаждение*», а в терминологическом словаре Ж. А. Лысовой – «*импровизировать (о джазе)*». В Вебстерском толковом словаре этот термин включается в словосочетание «*to participate in a jam-session*» – «*an informal meeting of jazz musicians to perform improvisations*» (принимать участие в джем-сешн – в неформальной встрече джазовых музыкантов для совместного импровизирования). В словаре американского сленга тот же термин интерпретируется как «*to play together, improvising*» (совместно импровизировать). Таким образом, просле-

<sup>1</sup> Мотивированность предполагает наличие признака, который кладется в основу названия (наименования), а также связь между звучанием (формой) слова и его значением.

живается ассоциативная связь между переносным значением общелитературного слова и свободным, непринужденным характером импровизации в процессе совместной игры не для публики.

Еще одно многозначное слово – «gig». Его общелитературное значение – «двуколка, кабриолет; выступление, концерт, мероприятие, работа, ангажемент». В толковом словаре мы находим следующее пояснение: «a single engagement for a jazz musician» (разовый ангажемент джазового музыканта). В специализированных словарях – «a onetime job; an engagement; to play or to perform» («ангажемент, приглашение, договор на одно выступление»). Дело в том, что в эпоху становления джаза музыканты вынуждены были довольствоваться одноразовыми выступлениями, поэтому в музыкальной терминологии «gig» выступает синонимом «to play, to perform». Например:

«And he was playing over 200 **gigs** a year».

«И он давал около 200 **выступлений** в год».

Общеизвестный джазовый термин – «barbershop harmony» («барбершоп гармония, парикмахерская гармония»). Это термин обозначает особую гармоническую формулу, характерную для аранжировок квартетов барбершопа. Он возник в старой Америке, где существовала традиция музицирования ансамблей в парикмахерских (места отдыха и развлечения, где имелся бар и помещение для танцев). Слово, обозначающее место исполнения музыки определенного характера, вошло в состав терминологического словосочетания.

Наконец, – «blues». Этот термин произошел предположительно от американской идиомы «to feel blue» («быть печальным») или от английского «blue devils» («меланхолия, хандра»). Неадекватность восприятия «блюзовых тонов» европейцами привела к появлению представления о негритянском блюзе как о музыке печальной, грустной.

Другой аспект образования терминов – переход слов и словосочетаний из общеупотребительной лексики в терминологическую путем **метафоризации**. Например, термин «playing hot» («темпераментное исполнение»). «Hot» переводится как «горячий, темпераментный», в связи с этим термин обозначает экспрессивное, энергичное исполнение. Он используется и для обозначения специфического комплекса выразительных средств. Так, стилевое направление «hot jazz» имеет подчеркнута негритянскую специфику, которая проявляется в чрезмерной остроте ритма. Хот-джазу противосто-

ит «cool jazz», характеризующийся тенденцией к сближению с европейской классической музыкой. Большинство кул-музыкантов – белые исполнители. Этому стилевому направлению присущи эмоциональная сдержанность, снижение роли *офф-бита* и *драйва*, главенство композиционной и гармонической логики над ритмической и интонационной прихотливостью.

«Sweet jazz» («свит-джаз») – термин, применяемый для обозначения развлекательной, «оджизированной» популярной музыки, имеющей сентиментальный, напевно-лирический характер. «Sweet» – «сладкий, приятный, сентиментальный, приторный, мелодичный». В словаре «sweet» определяется еще и как «исполняемый без импровизаций (о джазовой музыке)». Импровизация, являющаяся основополагающим принципом джаза, вносит в него элемент непредсказуемости, а для свит-джаза она не свойственна.

Термин «evergreen» («эвергрин») – еще один пример метафорического переноса. Он определяется в словаре как «вечнозеленый, нестареющий». В джазовой музыке термин используется для обозначения мелодий, не теряющих популярность в течение многих лет, подобно вечнозеленым растениям, сохраняющим свой вид на протяжении длительного времени.

«Dirty tones» – обозначает особый тип джазовой интонации, которая характеризуется звуковысотной неустойчивостью по сравнению с типом интонирования, характерным для европейской классической традиции, где каждой ноте соответствует звук определенной высоты (в противном случае исполнение считается технически несовершенным, «грязным»).

Специфическим явлением музыкальной терминологии является **метонимия** (полисемия по смежности). В частности, это перенос названия инструмента на исполнителя, играющего на нем, а также на музыку (произведение), написанную для соответствующего инструмента. Так, «drums» означает не только барабаны, но и барабанщика, «piano» – и фортепиано, и пианиста. Например:

«While much of his playing is in trio format with **drums** and **guitar**, it's not unusual for the three to be joined by a **horn**».

«В то время как он в основном играет в составе трио с **гитаристом** и **барабанщиком**, для них не является необычной игра вчетвером, вместе с **трубачом**».

Другие примеры метонимии. «*Woopse*» («прыжок, скачок») – это характеристика исполнения, которая также обозначает разновидность свинга, характеризующуюся упругим ритмическим движением, и танец под эту музыку. «*Dixieland*» («Диксиленд») – это, прежде всего, символическое название южных штатов США; впоследствии это слово стало обозначать один из стилей джаза, возникший в южных штатах, а также соответствующий оркестр. «*Jive*» – «джайв» наименование стиля, а также связанных с ним популярных танцев.

«*JATP*» («*Jazz at the Philharmonic*») в начале 40х годов XX века означал джазовую концертную организацию, занимающуюся организацией концертов и гастролей джазовых музыкантов. В настоящее время термин «джаз в филармонии» или «филармонический джаз» применяется в более широком смысле – по отношению ко всей современной концертной джазовой музыке.

Следует отметить, что в рамках джазовой терминологии протекают же процессы, что и в других терминсистемах: новые слова появляются в речи как профессионализмы и жаргонизмы; затем они переходят в разряд собственно терминов и фиксируются в словарях уже без пометы «сленг», «проф.», «разг.».

Тем не менее, терминология джаза имеет и определенные особенности, такие как наличие **звукоподражательных терминов**, широкое использование **аббревиации** (сокращений). Оба явления получили широкое распространение в силу неформального характера общения музыкантов между собой. Среди звукоподражательных терминов встречаются следующие: «*holler*» (тип окрика), «*Tom tom*» (ударный инструмент), «*bibop*» (джазовый стиль, для которого характерно инструментальное пение), «*boogie woogie*» (фортепианный блюзовый стиль, характеризующийся метроритмическим конфликтом, нашедшим свое отражение в названии стиля). Среди аббревиатур встречаются сокращения типа «*JATP*» – «*Jazz at the Philharmonic*» (название концертной организации), а также термины типа «*trad*» («*traditional jazz*»), «*bop*» («*bebop*»), «*vibes*» («*vibraphone*»), «*rag*» («*ragtime*»), среди профессионализмов можно отметить «*to accomp*» («*to accompany*»), «*sax*» («*saxophone*») и другие. Примеры аббревиации и метонимии:

«His **tenor sax** recorded in the course of a 1990 gig in Manhattan».

«Его **игра на тенор-саксофоне**, была записана во время выступления в 1990 году в Манхэттене».

«Portrait has **an alto sax** belonging to Hank Crowford».

«В составе исполнителей «Портрета» (альбом) есть **альт-саксофонист** Хэнк Кроуфорд».

Использованное в данных примерах сокращение («*sax*») зафиксировано в словарях, в связи с этим не возникает проблем при переводе. Однако в некоторых случаях только обращение к контексту позволяет перевести аббревиацию. Например:

«He provides backing for the two **tenors** with his trio».

«Со своим трио он обеспечивает фон для двух **тенор-саксофонов**».

В данном случае термин «*tenor*» является усеченным «*tenor-saxophone*», хотя он может переводиться и как «тенор» (голос).

**Синонимия** как языковое явление довольно часто встречается в музыкальной терминологии. Особенно это характерно для джазовой лексики: «*Jazz – jive*» («джаз»), «*to jazz – to gig*» («играть джаз»), «*Neobop – hard bop*» («необоп»), «*Creole jazz – Frenchmen jazz*» («креольский джаз»), «*bridge – release – channel*» («бридж»), «*country blues – archaic blues – early blues*» («ранний блюз»), «*classic blues – urban blues – big city blues*» («классический блюз»), «*New Orleans renaissance – Dixieland revival*» («новоорлеанский ренессанс») и другие. Выбор одного из синонимов всегда ситуативно обусловлен, зависит от оттенков значения слова и от экспрессивности высказывания в целом.

«I wanted to play this jazz **stuff**».

«Я хотел играть такой джаз (такую **музыку**)».

«*Stuff*» (переводится с английского как «*материя, вещество, состав, строительный материал*»), однако в данном случае этот термин выступает синонимом слова «*music*» (хотя языковым синонимом не является). Это придает пренебрежительный оттенок приведенному высказыванию. Слово «*stuff*» выполняет экспрессивно-оценочную функцию в предложении, поскольку обозначает не звучащую музыку, а партитуру, которая представляет собой своеобразный строительный материал для джазовой импровизации. Следует заметить, что подобная замена часто встречается в статьях о джазовой музыке.

Еще один пример:

«The **rhythm support** is just what a swinging front line needs».

«**Ритм-группа** звучит именно так, как этого требует свингующая основная тема».

«*Rhythm-group – rhythm-section*» – «*ритм-группа, ритм-секция, секция ритмических инструментов*». Замена слова «*section*» на «*support*» призвана подчеркнуть второстепенную роль ритм-группы, выполняющей функцию аккомпанемента, по отношению к главенствующему положению секции мелодических инструментов. Ритм-группа обеспечивает ритмическую основу для исполнения джазовой композиции («*support*» – «*поддержка*»).

«He worked with a trio providing **piano-bass-drum support**, plus guitarist on two numbers».

«Он играл с **ритм-секцией в составе фортепиано, контрабаса и ударных**, плюс гитарист для двух номеров программы».

Здесь имеет место такая же замена («*section*» на «*support*»), кроме того, вместо термина «*rhythm*» (ритм) указан состав ритм-секции в данном джазовом ансамбле «*piano-bass-drum*» (перечисляются инструменты – фортепиано, контрабас, ударные).

Другие примеры синонимии:

«**Making music** with others is one of the joys of being a musician».

«**Совместное музицирование** – это одна из радостей музыканта».

Выражение «*to make music*» может переводиться не только как «*создавать, сочинять музыку*», но и как «*играть*» (в зависимости от контекста).

«He also **supplies** a muted trumpet blues of his own».

«Он также **играет** собственные блюзы на трубе с сурдиной».

Общелитературное «*to supply*» («*снабжать, поставлять*») выступает здесь в роли синонима термина «*to play, to perform*», поскольку имеется в виду, что сочинения данного музыканта (наряду с произведениями классиков жанра) являются материалом для звукозаписи.

«The same David Bromberg with a reputation for being able **to master** almost any instrument with strings – guitar, Dobro, mandolin, banjo, **fiddle**».

«Это тот самый Дэвид Бромберг с репутацией человека, который может **играть** почти на всех инструментах, имеющих струны: гитаре, добро (разновидность гитары), мандолине, банджо, **скрипке**».

Глагол «*to master*» кроме «*справляться, подчинять себе, усваивать, руководить*» означает еще и «*достичь вершин мастерства*». Поэтому употребление «*to master*» вместо «*to play*» придает оценоч-

ный характер данному высказыванию, что усиливается наличием слова «*reputation*» («репутация»), которое подчеркивает уважительное отношение к исполнителю.

«*Fiddle*» (старинный смычковый инструмент) является синонимом слова «*violin*». В словаре Вебстера приводятся и другие значения «*to fiddle*»: не только «*играть на скрипке*», но и «*напрасно тратить время*». В словаре Мюллера наряду с идиоматическими выражениями «*to play the first fiddle*» («*играть первую скрипку, занимать руководящее положение*») и «*to play the second fiddle*» («*играть вторую скрипку, занимать второстепенное положение*») приводится и иное значение «*fiddle*» – «*надувательство*», а также сравнительный оборот (метафора) «*a face as long as a fiddle*» («*мрачное лицо*»). По-видимому, это связано с тем, что старинные струнные смычковые инструменты имели более узкую и вытянутую форму по сравнению с современными.

В вышеприведенном примере «*fiddle*» употребляется с оттенком пренебрежения; благодаря этому термину высказывание приобретает оценочный характер. Такое пренебрежительное отношение обусловлено «трениями» между классическими и джазовыми музыкантами, хотя имеет место и тенденция к их сближению (например, симфоджаз, а также использование классических струнных инструментов в составе джазовых ансамблей). До настоящего времени джазовые музыканты могут называть скрипку «*fiddle*», тогда как классические не употребляют это слово в прямом значении.

Помимо «изолированных» синонимов встречаются случаи употребления двух или нескольких синонимов в одном предложении (как терминов, так и нетерминов).

«All the **intensity** and **drive** they ever possessed is put to work».

«Задействованы вся **энергия** и весь **драйв**, которыми они когда-либо обладали».

«*Intensity*» – общелитературное слово («*интенсивность, сила, энергия, яркость*»). «*Drive*» в общем значении – «*преследование, гонка, спешка, движение*». Как термин «*drive*» обозначает энергичную манеру исполнения в джазе, характеризующуюся нарастающим ускорением темпа. Слова «*intensity*» и «*drive*» выступают здесь как синонимы, взаимно усиливая друг друга (повтор в целях экспрессии).

Наряду с синонимией в качестве экспрессивного средства может использоваться и **антонимия**.

При этом могут противопоставляться как языковые, так и контекстуальные термины-антонимы.

«They **weave** their **modern baroque** duo **passages** over five **standards**».

«Они **вплетают** свои **современные барочные** дуэтные **пассажи** во все пять **стандартов**».

Здесь наблюдается несколько оппозиций: «*modern – baroque*» и «*baroque passages – standards*». В первом случае два антонимичных термина присутствуют в одном словосочетании («современный» и «барочный», XX и XVII столетия). Во втором случае противопоставляются термины классической и джазовой музыки. «*Baroque passages*» – *барочные пассажи* и «*standard*» – часто исполняющаяся тема в джазе (в переводе с английского – «образцовый, классический, выдержавший проверку временем»). Еще один пример специфического использования общелитературного слова: «*to weave*» в данном случае имеет значение «*вплести, сочинять, сливаться*», а также «*качаться*», что является синонимом джазового термина «*to swing*» («*качаться, раскачиваться*»), который обозначает особый тип метrorитмической пульсации, не характерный для классической музыки.

«**Punk rock** can be heard on the radio from a **workshop** where a **violin-maker** and a **bow-maker** are practicing their **crafts**».

«Можно услышать **панк-рок**, звучащий по радио в **мастерской**, где **скрипичный** и **смычковый** мастера занимаются своим **ремеслом**».

Термин «*панк-рок*» (альтернативное направление в рок-музыке) находится в оппозиции к терминам классической музыки «*violin-maker*», «*bow-maker*», а также к словам «*workshop*», «*craft*». Это антонимичное употребление терминов также выполняет экспрессивную функцию – подчеркивает контраст между прежним и нынешним занятием музыканта.

Следует отметить, что терминология джазовой музыки мало пересекается с терминологией классической музыки. Это связано с тем, что музыкальный язык и исполнительские традиции джаза значительно отличаются от классики. В сфере джазовой терминологии наблюдаются процессы, характерные для всех терминосистем (синонимия, антонимия, метонимия). Вместе с тем, нельзя не обратить внимания на особую роль метафоризации общелитературной лексики при ее переходе в терминологическую в процессе терминообразования, а также на большое значение метонимии (полисемии по смежности), аббревиации и синонимии.

Современные средства массовой информации в большой степени содействуют популяризации специальных знаний и актуализации терминов джазовой музыки. Поэтому в ходе языковой подготовки необходимо учитывать тот факт, что при чтении и интерпретации иноязычных текстов иногда даже самый тонкий лингвистический анализ не может выявить и описать те или иные особенности функционирования джазовых терминов, так как для этого нередко требуются не только специальные знания, но и ассоциативное мышление.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Крунтяева Т., Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. Изд. 6. Л., 1987.
2. Лысова Ж. А. Англо-русский и русско-английский музыкальный словарь. СПб., 1999.
3. Мюллер В. Англо-русский словарь. Изд. 23. М., 1990.
4. Симоненко В. С. Лексикон джаза. Киев, 1981.
5. Ткаченко Н. Об освоении заимствованной лексики в русском языке (на материале музыкально-терминологии). М., 2000.
6. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Москва, 1985.
7. Webster's Desk Dictionary of the English Language. N.-Y., 1990.
8. James Lincoln Collier. The making of jazz (comprehensive history). N.-Y., 1979.



# Исполнительское искусство



О. Шеншелева

## ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ХОРОВОГО ТЕМБРА

**Т**ембр является одним из важнейших свойств звука. Развитие музыкального искусства тесно связано с эволюцией понимания тембра как мощного выразительного средства. В зависимости от стилевых установок эпох менялось тембральное мышление и актуализировалось «историческое „движение“ тембра» (А. Ф. Лосев)<sup>1</sup>. Так, XX век ознаменован поисками новых тембровых возможностей отдельных инструментов и звуковой красочности в необычных тембровых микстах. Хотя в отечественной культуре особенно интенсивно этот процесс протекал в инструментальной музыке, осуществляя свои поиски в сфере тембровой выразительности, композиторы заметили, что и живой голос, обладая широким спектром речевых, артикуляционных градаций, а также различными манерами пения, вмещает большой потенциал выразительных оттенков тембра.

Важно и то, что тембр хора имеет принципиальные отличия от тембра одного голоса или ансамбля солистов. Богатый и многообразный в своих выразительных качествах, голос солиста способен с неповторимой личностной, индивидуальной

интонацией воплотить многие грани музыкальных образов. И только в хоровом звучании, когда голоса и мысли всех исполнителей сплавиваются в стремлении к единой цели, преодолевается индивидуальность и рождается дух, духовность, «духовная близость, верность духу музыки» [7, 131]. Возможно, эти качества исторически предопределили приоритет звучания хора а cappella на Руси. Московский композитор А. Ларин свое особое отношение к хору объясняет так: «Если в Европе голос хора – одно из исполнительских средств, то для нас это – две великие ветви: фольклор и церковная традиция»<sup>2</sup>. Хоровой тембр актуален и по сей день, доказательство тому – популярность хоровых жанров в творчестве современных музыкантов.

Как верно отмечает Ю. Рагс, «в характеристике тембра большое значение имеют обертоны и их соотношение по высоте и громкости, шумовые призвуки, атака (начальный момент звука), форманты, вибрато и др. факторы» [5, 541]. Если отнести высказывание Рагса к тембру такого сложносоставного (то есть объединяющего в себе различные голосовые тембры) «инструмента» как хор, то необходимо его дополнить такой важной состав-

<sup>1</sup> Трактовку лосевской идеи «движения» тембра см. в статье Т. Самсоновой [6, 64].

<sup>2</sup> Высказывание композитора в его беседе с автором этих строк (11.11.2001.)

ляющей, как расположение хора в акустическом пространстве. Последовательность характерных признаков тембра, предложенная Ю. Рагсом, предполагает более подробное рассмотрение и будет положена в основу дальнейших рассуждений.

**Обертоновый состав** обуславливает не только высоту звука, но и тембровые качества голоса, хоровой партии и даже хорового коллектива в целом<sup>3</sup>. Так, например, русская профессиональная хоровая культура выросла на песенной основе, из органических предпосылок народной и культовой музыки, поэтому тембральное богатство, насыщенное звучание, мощь и сила – это отличительные качества российского хора<sup>4</sup>. Богатейший тембр баса-октавииста заполняет обертонами пространство, тем самым придавая неповторимую окраску звучанию всего хорового коллектива. Европейский же хор по тембру приближен к инструментальному ансамблю (вспомним, что для европейской традиции характерно полное дублирование хоровых партий инструментами). Ему свойственны прозрачность звучания, просветленность и тембральная «выровненность» всех хоровых голосов.

Обертоновый состав тембра существенно воздействует на качество звука. К примеру, в восьмой части «Исповедаю Тебе» оратории «Светлое Воскресение» В. Рубин поручает псалмодирование текста партии теноров. Другие же голоса (сопрано и альты) выдерживают звуки педали. Казалось бы, уже самого фактурного контраста достаточно для рельефного выделения псалмодии, но композитор стремится еще более «обезличить» фоновые голоса и выписывает партии сопрано и альтов в низкой тесситуре (звук педали в партии сопрано совпадает с высотой звучания теноров). В таких условиях тембр женских голосов теряет свою индивидуальность, в их обертоновом ряду не слышны самые звонкие составляющие. Кроме того, сопрано и тенора звучат в унисон, их обертоны совпадают (пример 1). И если тенора в этом регистре могут в полной мере проявить качества своего тембра (что вполне резонно, так как им поручена декламация), то женский хор лишен своего специфического зву-

чания и не «различается» на слух, что как нельзя лучше соответствует «второстепенной» роли данной фактурной линии.

В последней трети XX века запас языковых средств хоровой музыки значительно обогащается. Важной направляющей в этой области стала тенденция привлечения **шумовых призывков** к звучанию голосов и объединения «чистого» пения с речевыми элементами. При этом композиторы могут как заменить пение криком, свистом, шепотом и т.д., так и добавить к пению хлопки, притоптывания, призывки дыхания, завывания и др. Такие приемы звукоизвлечения направлены на создание определенной звуковой картины. Например, в начале сочинения «По буквари!» композитор В. Рубин поручил солистам из хора речевые реплики. Три солиста образуют общий шумовой фон, воспроизводя различные слоги («Ти-ка», «Дом-ду») в заданном ритме, а другие четыре участника выступают в роли торговцев-зазывал (пример 2). Композитор подробно выписывает в этих четырех партиях ритм каждого «выкрика», но, в принципе, не упорядочивает хаотичное звучание, и в результате возникает ощущение полной импровизационности процесса. Конечно, исполнительская свобода присуща шуму, она проявляется в характере тембра солистов, так как в меру своих голосовых возможностей каждый «торговец» может регулировать интонацию речи, силу и высоту голоса, выражая ту или иную эмоцию, подобно драматическим актерам. В итоге с помощью «подмены» пения речью композитор реалистично и красочно воссоздает разноголосицу ярмарочной толпы.

Иногда элементы «живой» речи, вкрапленные в музыкальную ткань, могут подключаться для образования амбивалентных смыслов. Например, в народной сцене для большого смешанного хора «Костромушка» В. Рубин начинает повествование с унисона мужских голосов: «Помер наш Батюшка, помер». После этого уверенного и трагичного по смыслу тезиса неожиданно раздаётся смех в женской группе хора (сначала на определенной высоте, затем на неопределенной), словно выдающий улыбку автора. Последующее смысловое напряжение возникает из рассогласования и противоречий поющего «облагороженным звуком» литературного текста и постоянно прорывающегося сквозь рассказ шума-хохота. Все средства выразительности направлены на постоянное усиление амбива-

<sup>3</sup> Исследователь П. Левандо отмечает, что характер произведения тесно связан с тембровыми параметрами хора. Он подчеркивает: «Камерные образцы предполагают преимущественное использование лирических тембров... В противовес... можно говорить о „драматическом составе хора“, обладающем совершенно иным звуком – плотным и крепким» [2, 11].

<sup>4</sup> Вспомним наследие П. Чеснокова, которое отличается тембральной пышностью, богатством, красотой «роскошного звучания хора, окрашенного низкими басами» [7, 103].

лентности и логично приводят к прорыву накопившейся энергии в финале, где смысловая двуплановость находит свое «оправдание» в юмористической развязке.

Порой музыканты прибегают к выразительности речевых элементов, желая достичь определенного фонического результата. Композитор А. Ларин, особо внимательный к хоровому тембру, в финале триптиха на стихи Д. Андреева поручает восьмиголосному хору озвучивание шепотом слова «ночь», сначала обозначая ритмический рисунок, затем допуская свободное произнесение (авторская ремарка «продолжать произвольно»). Многократное повторение слова лишает его былой смысловой нагрузки (понятийности). Остается лишь его фонический облик, который в соединении с фортепиано продолжает рисовать в звуке образ «души бездонной страны моей».

Очень чутка к окраске звука выдающийся современный композитор С. Губайдулина. Она пытливо постигает тембровые возможности инструментов и голосов. Показательно, что С. Губайдулина именно в хоровом звучании находит большие возможности для осуществления поисков эмоциональной выразительности музыкальной материи. Манипулируя особыми видами артикуляции, способами звукоизвлечения, а также необычно организовывая мелодику, ритмику, фактуру, композитор по сути открывает новые «средства выразительности». Ее находки в сфере музыкального языка названы В. Холоповой «параметрами экспрессии», ибо они понимаются и осмысливаются композитором как мощно воздействующие экспрессивные единицы. Отдельные «параметры экспрессии» (скажем, те или иные приемы певческой техники – вдохи, выдохи, звуки с придыханием и т. д.) могут быть значимыми, подобно интонации, и в музыке С. Губайдулиной за ними закрепляются постоянные семантические градации. Исходя из этого, Холопова правомерно считает, что столь детально разработанные «параметры экспрессии» претендуют «на роль одного из видов современной композиторской техники» [9, 110].

Особенно разнообразна «шкала экспрессии» в вокальной и хоровой музыке Губайдулиной. При этом, как верно замечает исследователь, наиболее тонко дифференцированы выразительные элементы в хоровом сочинении «Посвящение Марине Цветаевой», где композитор указывает четырнадцать градаций шкалы экспрессии. Среди них есть

параметры, непосредственно связанные с музыкальным интонированием, такие, как «пение с призывом дыхания», «интонированная речь», «звуки дыхания с определенной высотой» и др. В то же время в этот ряд включены и элементы немusического происхождения – «шепот», «чистая речь». Таким образом, с помощью выразительного, звукоокрасочного, «актерского» произнесения текста С. Губайдулина расширяет границы музыки, сближая ее с искусством сценической речи.

Особенно насыщена различными эмоциональными оттенками музыкальная ткань четвертой части цикла – «Интерлюдии», которая оказывается важной ступенью в развитии смысловой линии произведения. Ее текст С. Губайдулина составила из отдельных строк стихотворений М. Цветаевой, использованных в предыдущих двух частях. Из третьей части композитор заимствует строку «Все великолепье» с уже закрепившимся в скандировании мужского хора ритмическим рисунком, из второй – лишь некоторые словесно-звуковые смыслы: «конь», «хром», «все – сон». В целом же интонации «Интерлюдии», как замечает В. Холопова, «полны сомнения, иронии, скепсиса и открывают путь финальным антиномиям» цикла [9, 265].

На протяжении четвертой части у различных тембровых групп и солирующих голосов хора повторяются слова «все великолепье». Тем не менее многочисленные звучания этой фразы отнюдь не монотонны. Все выразительные средства С. Губайдулина направляет на музыкальное раскрашивание каждого ее повтора. Эмоциональные оттенки произнесения фразы обозначены многообразными авторскими ремарками (общее их число доходит до двенадцати), среди которых: «восхищенно», «задумчиво», «легкомысленно», «восторженно до изнеможения», «с большим достоинством», «хорошо поставленным голосом» и т. д. Этой же цели служат «параметры экспрессии», зафиксированные в партитуре множественными авторскими музыкально-графическими обозначениями, изменяющими выразительность звука. Кроме «чистого» пения, композитор употребляет здесь шепот, интонированную речь с призывом дыхания, пение с призывом дыхания, а также звуки с приблизительной высотой и неопределенной высотой и др.

Красочные звучания сменяются так калейдоскопически быстро, что слушатель не успевает реагировать на тончайшие эмоциональные нюансы.

Многочисленные повторы ключевой фразы выхолащивают смысл слов. В их потоке уже не слышится внутренней уверенности, убежденности. Героя цикла захлестывают эмоции, мгновенные смены состояния, он как бы теряет контроль над движением мысли. В этот момент композитор переводит ключевое словосочетание в вопрос: «Все ли великолепно?», тем самым подвергая «все» сомнению. Заканчивается часть полным отчаянием, внутренним интонационным «утвердительно до остервенения» (ремарка автора): «Все, все, все, все великолепно», предвещающим неизбежный трагический финал цикла.

В конце пятой части – кульминации всего сочинения – постепенно накапливаемый на протяжении цикла трагизм достигает своей наивысшей точки, в которой композитор лишает хористов «звучащих голосов». Такой исход равноценен для С. Губайдулиной потере жизни. Поскольку композитору свойственно философское понимание того, как звучит мир, природное звучание и неестественный голос (либо потеря голоса) противопоставляются друг другу как антитеза живого и неживого<sup>5</sup>. Воплотить подобные замыслы в музыкальном произведении помогают, помимо музыкальных, и немusicalные звучания, шумовые призывки, в чем убеждают орус'ы С. Губайдулиной.

Впечатление «потери голоса» возникает иногда и в инструментальной музыке. В конце VI части «Свершилось!» (Иоанн) сочинения С. Губайдулиной для виолончели, баяна и струнного оркестра «Семь слов» предельно низкий звук виолончели – (C) – звучит у самой подставки с силой (fff), «символически обыгрывая уход с последней точки, где может звучать музыка» [9, 201]. Когда инструмент теряет голос (смычок движется по струнам за подставкой), становится понятным, что наступил конец земного существования.

Значительно влияет на качество тембра *атака*, также выделенная Ю. Рагсом. В пении различаются следующие виды атаки: мягкая, твердая и придыхательная. Наибольший интерес представляет выразительность придыхательной атаки звука. Известно, что до недавнего времени в академическом пении этот вид атаки не использовался, так как

призвук дыхания в тоне считался приметой нездорового состояния голоса. Однако современные композиторы в поисках более точных средств воплощения новых идей стали прибегать к выразительности придыхательной атаки.

Уральский композитор В. Кобекин в основу пятой части кантаты для смешанного хора а cappella «Панта Рей» берет одно из изречений Гераклита Эфесского. В нем говорится о презрении к тому счастью, которое «заключается лишь в телесных удовольствиях». Композитор стремится нарочито выделить в звуке «животное» начало и поручает хору звучание, напоминающее о чукотском обрядовом пении. Хотя указание автора «в манере чукотских хрипов» появляется гораздо позже (на не нотированных звуках), размеренный ритм, несложные попевки и особенно фонемы «э-хэ-у / хэ-у / хэ-э хэй» вызывают ассоциации с пением северных народов (пример 3).

Немаловажную роль в исполнении такого рода музыки играет придыхательная атака. Каждый слог, особенно начинающийся с согласного «х», приходится на *f* и усилен акцентом, поэтому его необходимо произносить «шумно», с «хрипом». Иначе не только теряется предписанная автором «манера горловых звучаний», но и не доносится смысл всего интонируемого, заключающийся в создании звуковой среды, свойственной не элитарному искусству, а обыденной жизни человека древности.

Говоря о тембре, мысль Ю. Рагса следовало бы развить, и рассматривать выразительность не только начала звука (атаки), но и его окончания. Несомненно, характер окончания (мягкий, твердый, затухающий, акцентированный) оказывает существенное влияние на выразительные качества звука. При этом гораздо меньшее значение обычно придается собственно моменту окончания звука. Зачастую в хоровой практике используется такой прием, как «перетягивание» окончания предшествующего звука на следующую, более сильную долю. Это способствует укреплению ритмического ансамбля в хоре, но не всегда художественно оправдано, так как нередко нивелирует выразительность.

Своеобразно выявление последней фазы звука в исполнении хоровой музыки по Н. Лескову «Запечатленный ангел» Р. Щедрина Государственным академическим русским хором под управлением В. Минина. Оригинален и показателен в этом плане фрагмент *Con moto* «Конец приближается» из седьмой части цикла. Композитор выписывает

<sup>5</sup> Подобное противопоставление лежит также в основе сочинения для электронного синтезатора и магнитофона «Vivente – non vivente» («Живое – неживое»), где контрастируют и постепенно трансформируются друг в друга искусственные электронные звуки и натуральные звучания человеческого голоса – смех, вздохи, плач, крик.

здесь необычный ритмический рисунок, сохраняющийся на протяжении всего фрагмента. В трехдольном такте два слога (и соответствующие им два аккорда) распределены таким образом, что один из них приходится на первую (сильную) долю такта, а другой – на последнюю восьмую второй (слабой) доли. Автор «нарочито синкопирует» и, кроме того, делает первый аккорд более весомым (♩), а второй «сокращенным» (♩). Хор же исполняет первый слог в такте спокойно, внутренне пульсируя все 4 шестнадцатые в четверти без сокращения ее дления (что не соответствует авторскому штриху *staccato*). Благодаря этому звук первой доли как бы повисает в воздухе, стремится к следующему аккорду (чего не произошло бы при ее стаккатировании – сокращении до 3 шестнадцатых). Второй аккорд исполняется импульсивно, с сокращением звучания до одной шестнадцатой (пример 4). В результате сквозь спокойное моление прорываются внезапные нервные всплески, которые точно характеризуют состояние страха и смятения перед приближающимся концом, о котором говорится в молитве.

Необычайно важны в характеристике тембра «группы усиленных обертонов, возникающие под воздействием резонаторов» – **форманты** [8, 118–119]. Они определяют его своеобразие и у большинства инструментов жестко фиксированы. Совершенно иной случай – человеческий голос. Как известно, он обладает гибкой системой резонаторов, детально разработанной в речи, и имеет возможность перестраиваться в зависимости от поставленной художественной задачи. Современные композиторы осваивают эту область выразительности звука, хотя и не так интенсивно, как сферу добавления шумовых призвуков.

Показательный пример использования композитором выразительности певческой форманты – кантата «Панта Рей» В. Кобекина. В основу семичастной кантаты положены семь изречений древнегреческого философа Гераклита Эфесского. В первом изречении (начало цикла) раскрывается понятие вечности, которая «царствует над миром и принадлежит ребенку». Фундаментом построения музыкальной ткани здесь становится постоянно возникающий и бурдонно дрящущийся интервал ч.5. Звучащий архаично, он воспринимается как нечто вневременное, вечно существующее в музыке, и тем самым расширяет временные границы цикла до бесконечности. В то же время композитор не ограничивается семантикой интервала и добавляет в зву-

чение «эффект скользящей форманты» (последовательную смену гласных «у-о-э-и» на выдержанном звуке – пример 5). Слитность и взаимопереход гласных вызывают ассоциации с другим звучанием фонемы («ом») и его философско-мистическим толкованием в древней Индии, где этот священный слог – прообраз «постоянно звучащего» – воплощает единство звукового, временного и духовного начал.

Размышления философа о единстве жизни и смерти, о появлении жизни из смерти (в третьей части цикла) вновь передаются композитором особой характеристикой звука. Еще до появления словесного текста в партии сопрано начинается вокализ. Возникает он на гласный звук «ю», который внезапно на *f* сменяется тремоло с гласной «и», потом вновь на *p* возвращаясь в исходную точку. Более контрастными становятся и без того полярные фонемы – «собранный», затемненный «ю» и яркая, «открытая» «и» – при исполнении их «очень узким звуком» (согласно ремарке автора), то есть, не округляя, не сглаживая переходы гласных, не соединяя их одной манерой пения. Композитору понадобилось сочетание «чистых», почти речевых фонем для воплощения в звуке «мерцания», которое свойственно огню – о нем идет речь в первой части изречения («Огонь живет смертью земли») – и жизни, ведь она (исходя из смысла изречения) пролетает мгновенно и своею смертью «зажигает» другую жизнь (что следует из второй части изречения: «Воздух живет смертью огня»), тем самым осуществляя бесконечный круговорот жизни–смерти. Общую звуковую картину дополняют редкие пассажи басов, исполняемые, по желанию автора, «темным звуком» с уже знакомым по началу цикла «эффектом скользящей форманты». В целом вся сочиненная композитором звуковая «магма» и олицетворяет собой материю, из которой жизнь зарождается и куда исчезает.

Знаменательно, что композитор вновь привлекает «эффект скользящей форманты» в конце кантаты, когда все растворяется в «тысячелетиях». Становится ясным, что «дыхание» вечности в цикле привносится «эффектом скользящей форманты». В этой связи напрашивается вольная аналогия с учением авторитетного мыслителя Уильяма Грея, который считает, что «впевая гласные, можно приобщиться к божественной энергии, „полностью раскрыть в себе космическое сознание“» [1, 68]. Согласно У. Грею, звуки философски и мистически значимы: гласный «у» соответствует элементу эфи-

ра и «всему сущему вокруг нас», «о» – воды, «э» – воздуха, «и» – огню. Их сочетание олицетворяет Все Сущее, которое – как это и оказывается в *opus'e* В. Кобекина – вечно<sup>6</sup>.

С трактовкой «скользящей форманты» в сочинении В. Кобекина перекликается использование «переливания гласных» В. Калистратовым во втором хоре «Голоса жизни» из диптиха на стихи Л. Озерова. Здесь «спаены» два вида структурирования музыкальной ткани. Один из них выполнен как своеобразный монолог (партии II сопрано и альтов) – повествование о голосах жизни, которыми «полна тишина». Он влетен в другую широкую, объемную сферу – «в голоса, что поют мне леса, площадь, улица», олицетворяющую звучание Всего Сущего. Ее звенящие частицы соответствуют гласным «а», «о», «у», «э». Каждый гласный поручен одной из хоровых партий (например, I сопрано исполняют «а»), но, сливаясь в кластер, они вкупе создают необходимое композитору «звучащее» пространство, в которое гармонично вливается «голос души» (монолог). Знаменательно, что в конце сочинения, когда рассуждения заканчиваются, праздничным «гимном» раздается вокализ хора, основанный на эффекте скольжения форманты – слышимой «вибрации» Вселенной.

Иногда звуковой результат скольжения форманты привлекает композиторов своей иллюстративностью. Звукоизобразителен вокализ для хора а *capella* «Память» В. Калистратова. Перед тем как возникнет «затерявшийся в памяти» облик вальса, слушатель погружается в ирреальный мир с помощью «шума ветра» (ремарка автора). Его порывы имитируются сперва невысокими шумами – переливами согласных «шшссс». Потом в тонах с фиксированной высотой, которые пульсируют в быстрой смене фонем «а-о», «а-у», «о-у», звучания «материализуются» и становятся более реальными (пример 6). В кульминации этого фрагмента динамика доходит до *fff*, трепещут «максимально высокие звуки» (ремарка автора) хоровых голосов, и затем вновь все утасует, растворяется в шуме, оставляя «лирического героя» в «пограничном» состоянии – пребывании между реальностью и миром воспоминаний.

<sup>6</sup> Звуковой эффект скольжения форманты присущ также древней культуре Востока. С. Губайдулину, постигавшую тайны искусства Вьетнама, удивило неслыханное ранее, уникальное Звукоизвлечение: «При помощи артикуляции (звуки а-о-у-э-и) (певец, – О. Ш.) вызывает к жизни различные обертоны, даже „гаммы обертонов“, идущих встречно друг другу» [9, 16].

Вальс-воспоминание начинается не сразу и даже, напротив, как бы с трудом «всплывает в сознании». Композитор постепенно, по частям создает музыкальную ткань, выписывая вначале лишь тихую пульсацию аккордов, добавляя впоследствии подголосок в партии сопрано. Из всего этого кристаллизуется основная интонация вальса, которая, однако, быстро промелькнув, растворяется в общих формах движения. Хотя индивидуальность вальса уже потеряна, общее кружение танца все больше нарастает и вовлекает «лирического героя» в круговорот нахлынувших эмоций, давно забытых образов. Весь процесс развития внезапно обрывается на яркой кульминационной точке. Здесь «лирический герой» словно очнулся от воспоминаний, что выражено в неожиданном исчезновении вальсовых звучаний (еще раз доказывающем их ирреальность). Возникший вскоре эффект скользящей форманты постепенно возвращает все к исходной точке, и даже доносящиеся ритмы танца не могут остановить течение событий. Воспоминания растворяются так же, как и появились – в «шуме ветра». С помощью драматургии-волны В. Калистратов находит оптимальный способ воссоздания психологического погружения в процесс постепенной кристаллизации воспоминания, потом его рассеивания на отдельные фрагменты, а затем и их исчезновения.

Иногда заложенные композитором смыслы может усиливать подключение выразительных возможностей певческой форманты исполнителем. Так, Ю. Гонцов в № 1 из цикла «Русские песни А. Кольцова» разделяет хоровую фактуру на два пласта: повествование в партии басов и подражание завыванию ветра в женском хоре. Последний оформляется в пространстве как звук-волна и, что вполне логично, исполняется с фонемой «у». Однако дирижер Л. Власенко, работая над этим произведением со студенческим хором Астраханской государственной консерватории, решила более выпукло показать порывы ветра и попросила хор подчеркнуть гетерофонное расслоение унисона плавным переходом от тусклой, собранной фонемы «у» к более яркой, открытой, полетной гласной «а» в точке максимально широкого расслоения унисона. В результате такая метко найденная характеристика звука рельефно выделила каждый порыв ветра, «одушевила» этого единственного «спутника» одинокого героя цикла.

Целым рядом интересных находок в области хорового тембра отмечено произведение для хора

Р. Щедрина «Запечатленный ангел». Среди них – «хоровое тремоло» («вокальное тремоло» по Ю.И. Паисову [3, 145]) в III части, которое рождается пением выдержанного гласного звука в соединении с приемом поочередного прикрытия и открытия рта ладонью. Причем реальная высота звука в итоге остается неизменной, а «тремолирует» динамика (пример 7). Кроме того, трансформация резонирующего пространства влечет за собой модификацию певческой форманты, также регулярно пульсирующей. «Бьющийся» тембр очень выразительно передает в музыке трепет грешной души богобоязненного человека. Следует заметить, что, раскрывая богатые возможности хорового тембра в большом количестве неординарных звучаний, композитор проявляет характерную черту своей творческой личности – глубокое проникновение в словесный текст.

Как видно, певческая форманта открывает композиторам свой богатый арсенал выразительности, позволяя обнаруживать особую звукоизобразительность, уточнять смыслы, воплощать в музыке новые образные миры и идеи даже самого высокого – философского – порядка.

Довольно своеобразно современные авторы трактуют еще одно характерное качество тембра – *vibrato*. Периодическая пульсация высоты или *vibrato* воспринимается как пульсация самого звука и представляет собой «образно-эстетический аспект процессуальности тона» [8, 126]. Вибрато сообщает звуку выразительность, делает его насыщенным, тембрально окрашенным, экспрессивным и наполняет энергией. Ценно замечание исследователя М. С. Старчеус о том, что вибрато в певческом голосе выражает чувство как таковое, то есть оно «выступает средством усиления эмоциональной выразительности в целом» [8, 126].

В подтверждение такого понимания вибрато обратимся к последней четвертой части «Ноябрьский пейзаж» цикла «Осенние элегии» Р. Леденева. Как и все его части, финал представляет собой хоровой вокализ. «Лишняя» произведение словесного текста, композитор заостряет слушательское внимание на хоровом тембре, «рисующем» осенние картины. Три раздела пьесы начинаются с одного тематического материала – сольного запева партии I сопрано. Диатоничный напев одинокого голоса содержит мелодические обороты народной песни (каданс с VII натуральной ступенью, опора на I–V ступени), но с каждым новым повторением на секунду выше («по белым клавишам») он звучит все

более напряженно. В итоге напев получает фригийскую окраску, а в последнем повторе «искажается» оттенком уменьшенного лада. Усугубляет звуковой образ застывшей унылой природы авторская ремарка *senza colora*, которая лишает вокальную мелодию столь важного для нее «живого», вибрирующего звучания. Тем самым унылые звучания «вырисовывают» картину поздней осени с ее первыми холодами, серыми красками, голыми ветками деревьев.

«Поблекший» певческий голос, приближение тембра к серебристой «флейтовой» окраске, нивелировка эмоциональности, красочности помогают автору воплотить в звуке серость застывшего «бесцветного» пейзажа поздней осени. Может быть, именно такие краски звука, найденные Р. Ледневым в «Осенних элегиях», позволили Л. Раабену назвать способ вокализации в цикле «бельканто в новом качестве», «бельканто полутонных настроений» [4, 30].

Интересно трактует *vibrato* хора тонко слышащая тембр С. Губайдулина. Обратимся к первой части ее цикла «Посвящение Марине Цветаевой» – хору «Пало прениже волн». Авторский текст М. Цветаевой поначалу экспрессивен и трагичен (что так свойственно поэту). Тем не менее появляющиеся впоследствии призывы («Отче», «Сыне») постепенно обнаруживают в нем черты молитвы. Способствуют кристаллизации признаков молитвы и скрытые параллели. Например, строка текста «Змия мудрей стоят, голубя кротче» прямо согласуется с евангельской легендой, в которой Христос обратился к апостолам со словами: «Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби». Благодаря смысловому подтексту поэтической строки мы можем понять, что «вечные двое» (герои стихотворения) – своего рода одинокие, непонятые, взывающие проповедники, возвышающиеся над «стадом людским».

В музыкальном тематизме изначально определяется модус интонации, который формируется в стихе постепенно. Как отмечает Холопова, это и есть та музыка читаемой молитвы, которая сложилась в творчестве С. Губайдуллиной [9, 266]. С другой стороны, детально работая над выразительностью тембра, композитор на протяжении *opus'a* изменяет пространство звучащей молитвы от общего, массового до личного, интимного.

Проследим это на примере. Примечателен уже сам «шумоватый» звук «с призвуком дыхания». Однако с каждой новой фразой, увеличивающейся соразмерно пропорциям числового ряда Фибоначчи, звук все больше «овеществляется» (повы-

шается тесситура, увеличивается динамика, объем мелодической интонации), и, по указанию автора, переходит в чистое пение. В итоге возбужденная речь сменяется ярким, напористым призывом: «Отче, возьми назад». Именно в этот переломный момент композитор открывает слушателям другую грань молитвы. Контрастно, с эффектом неожиданности начинается наполненный «живым» вибрато кантиленный вокализ в солирующих голосах. Теперь звук стал по-земному экспрессивным, объемным, вибрирующим и (что вполне логично) соединился с напевной выразительной интонацией. В результате начальная «вневременная» молитва здесь звучит лично, интимно, переходя из обобщенно-философской плоскости в область сокровенного, во внутреннее пространство человека с его переживаниями и размышлениями. Но и это состояние преходяще. После достигнутой вершины в концентрации эмоций звучание возвращается к тому, на чем было прервано неожиданным вышлеском индивидуального, субъективного. Далее движение ретроспективно. Возбужденная речь постепенно сменяется разрозненными фразами, и звучание исчезает так же, как и возникло.

В «Посвящении Марине Цветаевой» композитор переводит звучание молитвы в иную плоскость с помощью процессов, протекающих в тембре. В них обнаруживаются рондальные формообразующие закономерности – периодически повторяемые призывы «Отче», «Сыне», которые, помимо «живого», вибрирующего звука, подчеркнуты изменениями музыкальной фактуры. Думается, здесь приоткрываются личностные свойства «автора художественного» (Л. Казанцева), эмоции и чувства самой С. Губайдулиной. Индивидуальное авторское сопереживание вышлескивается в «драматургии звука»: в его постепенном оживлении и «истощении». Все выше сказанное станет еще более убедительным, если вспомнить, что автор сочинения – С. Губайдулина, для которой «как целостность музыкального звука (тона), так и его отдельные параметры... наполнены ценностными смыслами» [9, 291].

Любопытно, что исследуемое произведение – не единственный пример в ее творчестве, где преобразуется молитва. В «Introitus» композитор «проникает в смысл мессы через метафору в виде разных звуковых пространств» микрохроматического, хроматического, диатонического, пентатонического [9, 74]. По словам С. Губайдулиной, интонация молитвы (мелодия из трех звуков) гибко меняет свой смысл

от «чувственности» в микрохроматике, через «экспрессивность и динамичность» в хроматике и «грусти, сосредоточенности» в диатонике до «экстатичной просветленности» в пентатонике [9, 74].

Рассуждая о преобразовании тембра певческих голосов, следует заметить, что отношение С. Губайдулиной к выразительному потенциалу хора вызвано особым внутренним чувствованием акустических свойств звука, который инициирует определенные смыслы. Здесь напрашивается параллель с тем, как композитор понимает звук скрипки. Для С. Губайдулиной обычный, «тривиальный» звук по своему значению принципиально отличается от звука-флажолета. По словам автора, стоит только «по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны... и мы переносимся с земли на небо» [9, 38]. Эти слова могут быть адресованы и человеческому голосу, который также – мы в этом убеждаемся постоянно – для С. Губайдулиной наполнен емкими смыслами, необычайными выразительными возможностями.

Знаменательно, что современные композиторы в хоровой музыке обращаются не только к естественному вибрато голоса, но даже осуществляют попытки создать «хоровое vibrato». В. Калистратов в хоре «Говорят погибшие», первом из диптиха «Два хора на стихи Л. Озерова», разделяет хоровую ткань на 3 пласта. Один из них – монолог в партии альтов, два других – разноплановые эмоциональные отклики. Начинается хор первым пластом, который нас и интересует. В партии I теноров на фоне выдержанного звука у II теноров звучит повторяющаяся скорбная малосекундовая интонация, соединенная с покачивающимся триольным ритмом. Во втором такте вместе с первыми голосами начинают движение вторые тенора, повторяя ту же интонацию, но уже в условиях ровного «пульса» дуолей (пример 8). Пребывая на одной высоте, но не сливаясь из-за разной ритмики в единую мелодическую линию, голоса непрерывно «трепещут». В этом процессе интонация малой секунды (хорошо слышимая в медленном движении *addolorando*) с течением времени теряется в постоянной вибрации звука, зона которого достигает объема  $m2$ . Vibrato и создает тот животрепещущий, наполненный семантикой  $m2$  эмоциональный пласт, созвучный повествованию: «Говорят погибшие... почти без слов». Полученное столь необычным способом – с помощью наложения мелодических линий в разных голосах – *vibrato* уместно назвать «хоровым vibrato», поскольку данный эффект невозможен при участии лишь одного голоса или инструмента.

Важно заметить, что искусственно созданное вибрато здесь заменяет естественное пульсирование тембра теноров, так как композитор с самого начала произведения ставит ремарку *falsetto*. Известно, что при пении фальцетом используется лишь головной резонатор, и обедненный обертонами голос звучит мягко, «ложно», «ненастояще» (перевод слова с итальянского языка). Думается, именно такой безликий тембр как нельзя лучше соответствует звуковому облику «голосов погибших».

Тонкое ощущение процессуальности звука отличает Р. Щедрина. Так, покаянная молитва «Покаяние отвержи ми» в VI части «Запечатленного ангела» изложена в хоральной фактуре, где каждый аккорд соответствует слогу текста. В то же время все «стенающие возгласы» (Ю. Паисов) пульсируют (что выписано в партитуре с помощью заливанных нот, причем первая доля пульсации исполняется *f*, а вторая – *p*). Мастерски созданный композитором эффект очень тонко передает сплав страха, трепета православного человека перед судом Божиим и надежды на спасение души.

Как мы убедились, современные отечественные композиторы воспринимают *vibrato* не только как техническое средство, способствующее динамическому оживлению звука, насыщению и богатству тембра, но и как особое свойство, значимое для художественного образа, становления драматургии и на глубинном уровне – в микромире звука.

Современные авторы, работая над выразительностью звука в акустическом пространстве, порой прибегают к необычным для академического хорового пения концертным расстановкам групп хора, а также **передвижениям хористов в пространстве** во время исполнения. Тем самым композиторы, активизируя визуальное восприятие, достигают театрализации исполнения, приближая его к сценическому действу. Подобные пространственно-акустические средства выразительности названы исследователем К. Якобсоном «статикой и динамикой мизансценирования»<sup>7</sup>. Как замечает исследователь, философско-этические сферы содержания обычно передаются «статическим видом мизансценирования», который более воздействует на акустическую сторону звучания и менее – на зрелищность. Думается,

<sup>7</sup> В том случае, когда «действие ограничивается специальным изменением расположения солистов и хоровых групп на сцене перед исполнением произведения», исследователь говорит о статическом мизансценировании. Если же солисты или группы хора свободно перемещаются по сцене во время исполнения, то процесс именуется «динамикой мизансценирования» [10, 129].

эту мысль подтверждает произведение для 52 хористов «Minnezang» А. Шнитке. Композитор стремится воссоздать ауру «мистического действия», когда все акустическое пространство равномерно заполнено звучаниями. Для достижения поставленной цели автор разделяет хоровую массу на группы из 3–4 человек. Ансамбли голосов не только рассредоточены на сцене, но и окружают ее и даже распределены в зале. Полученный таким образом стереофонический эффект, когда слушатель находится внутри звучащей массы, приумножается с помощью микрополифонической фактуры (голоса множатся, канонически исполняя средневековые мелодии миннезингеров), что вполне убедительно воспроизводит атмосферу ритуального действия.

Один из ярких примеров соединения «визуальных» и акустических эффектов в современной хоровой музыке – сочинение С. Слонимского «Вечерняя музыка». Этот хор-вокализ можно считать новаторским в разных смыслах этого слова, о чем свидетельствуют 12-тоновая хроматика, пуантилизм, кластерные образования и другие специфические средства современного искусства. С помощью ступенчатости и разряженности звучаний в акустическом пространстве (полученных в результате передвижения хора по сцене) композитор рисует звуковую картину наступающей ночи и динамики – неожиданные выписки, на фоне природных процессов – человеческих эмоций.

Итак, перед нами открылся многокрасочный, содержательный мир богатого, выразительного во множестве своих оттенков тембра хора. При наблюдении за работой современных композиторов с его отдельными компонентами становится заметным стремление наделить смыслом все мельчайшие составляющие тембра. В высшей степени индивидуально и неповторимо влечение к философской осмысленности каждого оттенка звучания во многих хоровых сочинениях отечественных авторов. Постоянный, не прекращающийся и в современности, интерес творцов к тембровой стороне хора еще раз доказывает привлекательность неисчерпаемых художественных возможностей звучания человеческих голосов. Смысловое пространство тембра простирается от мельчайших, еле уловимых оттенков до возведения внутренних процессов, протекающих в сфере окраски звука, на уровень идеи художественного произведения. Несомненно, живой, «дышащий» тембр таит в себе колоссальный потенциал выразительности и потому притягателен для композиторов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдмен Д.* Целительные звуки / Пер. с англ. Д. Голдмен. М., 2003.
2. *Левандо П.* Хоровая фактура: Монография. Л., 1984.
3. *Паисов Ю.* Хор в творчестве Родиона Щедрина: Исследование. М., 1992.
4. *Раабен Л.* Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки: Сб. статей. Л., 1983.
5. *Рагс Ю.* Тембр // Музыка: Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. Келдыш. М., 1998.
6. *Самсонова Т.* Тембр, фонизм, соноризм как «коды» музыки XX века // Культурные коды двух тысячелетий: Сб. науч. материалов / Отв. ред. Л. Купец. Петрозаводск, 2000. – Вып. 2. Музыкально-исторический миллениум.
7. *Семенюк В.* Заметки о хоровой фактуре / Ред. Т. Коровина. М., 2000.
8. *Старчеус М.* Слух музыканта. М., 2003.
9. *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина: Монография. М., 1996.
10. *Якобсон К.* Новаторство музыкального языка в советском хоровом творчестве (60-е – 80-е годы): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1989.

## ПРИМЕРЫ

### Пример 1

В.Рубин „Светлое воскресенье“

Soprano

Alto

Tenor

Гос-по - ди! И - и - су - се Хрис-те, Сы-не Божий!



Пример 3

Sistesso tempo В. Кобекин „Панта Рей“

Soprano (S):

Alto (A):

Tenor (T):

Bass (B):

Lyrics (Cyrillic):

э - хэ-у хэ-у хэ-э хэй хэй хэй хэй э - хэ-у хэ-у [и т. д.]

Хэй-я!

Хэй-я!

Ес-ли бы счастье

Пример 4

Р.Щедрин „Запечатленный ангел“

S *pp* *unis.*  
 A *pp*  
 T *pp* *unis.*  
 B *pp* *unis.*

Ко - нец при - бли - жа - ет -

Пример 5

В. Кобекин „Панта Рей“

S *pp* [шепот] *2 soli* *pp*  
 Вечность... А...  
 A *pp*  
 T *pp*  
 B *pp*

У у-о-э и... у у-о-э и...  
 [эффект скользящей форманты]

Пример 6

В. Калистратов „Память“

*Molto rubato* (имитируя шум ветра) *pp* *simile*

S ш ш е с с е, ш ш е с с е, ...

A ш ш е с с е, ш ш е с с е, ... *non vibr.* *div.*  $\approx 60$  *p* A...

T ш ш е с с е, ш ш е с с е, ... *pp* *simile*

B ш ш е с с е, ш ш е с с е, ... *pp* *simile*

*p* *div.* *cresc* A...

*A...* *cresc*

*p* *div.* *cresc* A...

*A...* *cresc* *pp* A... *cresc*

*sol* *non vibr.* *ff* *acc.* *prod.* произвольно в быстром темпе чередуя гласные А-У

A- O- A- O- A- O- A- O- A

A- O- A- O-

A- O- A- O- A- O- A

A-O-A- O-A-O- A-V- A-V

Пример 7

Р.Щедрин „Запечатленный ангел“

unis. *pppp* ( $\text{>}$ ) \*) *cresc. molto* ( $\text{>}$ )  
 S ММ у А  
*pppp* ( $\text{>}$ ) *cresc. molto* ( $\text{>}$ )  
 А ММ у А  
 T tutti unis. ( $\text{>}$ ) *cresc. molto* ( $\text{>}$ )  
 8 ММ у А  
 B div. in 2 ( $\text{>}$ ) *cresc. molto* ( $\text{>}$ )  
 ММ у А

\*) tremolo: прикрывая и открывая рот ладонью (ad libitum).

Пример 8

В.Калистратов „Говорят погибшие“

S  
 A *p* Го - во - рят по -  
 T *pp* falsetto *ben legato* А *ben legato*  
 B

гиб - ши - е. Без то - чек и без за - пя -

## НАТУРАЛЬНАЯ ТРУБА И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ

В настоящее время масштабный и чрезвычайно интересный пласт музыки для трубы эпохи барокко привлекает к себе значительное число исполнителей и слушателей. Все более очевидной становится общеевропейская тенденция к возрождению самого духа традиционного музицирования. С ростом интереса к живому звучанию старинной музыки в соответствующем интерьере сложилась традиция проведения концертов в музеях, выставочных залах, библиотеках, дворцах и храмах (нередко с использованием костюмов и декораций). Примерами могут служить международные фестивали в Лондоне, Берлине, Париже, Осло, Стокгольме, Чикаго, Нью-Йорке и других городах. На исполнении старинной музыки специализируются такие музыкальные коллективы как *Tromba Consort*, *The Clarion Ensemble*, *The Parley of Instrument*, *Buccina Cantorum* и др.

В помощь исполнителям Интернациональной гильдии трубочей (ITG) проводятся специальные семинары, в ведущих университетах мира открылись кафедры и отделения старинной музыки. Многочисленные публикации в «ITG Journal», «Brass Bulletin» (швейцарский журнал, издающий статьи на трех языках) свидетельствуют о важности научного подхода к исполнению музыки эпохи барокко для трубы.

Истоки размышлений о судьбе барочной музыки для трубы обнаруживаются в трудах, созданных почти два столетия тому назад. В 1830-е годы партии трубы в произведениях И. С. Баха «были признаны неисполняемыми, – констатирует Р. Далквист. – Английские трубочники, такие как Т. Харпер и Г. Дистин, могли играть партии, написанные Генделем, но они не могли сыграть трубные партии у Баха» [7, 588].

В 1829 году, ознаменовавшимся возрождением интереса к баховскому наследию, в Лейпциге – бывшей немецкой столице трубного исполнительства – не нашлось трубочников, способных сыграть высокие фрагменты своих партий в баховской Мессе си минор. В результате партии трубы были поручены

кларнетам. По-видимому, именно в это время возник миф о безвозвратно утраченном секрете исполнительского искусства старинных трубочников. С этим мифом солидарен первый крупный исследователь трубы Г. Л. Эйборн (1847–1918), безапелляционно утверждавший: «Большинство композиторов переоценивали возможности трубы, ожидая от нее слишком многого в исполнении фраз в высоком регистре. Бах тоже совершил эту ошибку, и много партий, написанных им, невозможно исполнить. Я считаю этот факт неоспоримым» (цит. по [6, 20]).

Камнем преткновения для исполнителей XIX века оказались три задачи, актуальные до сегодняшнего дня: игра в регистре кларино, «нестройные гармоники» (фальшиво звучащие 11 и 13-й, а также редко встречаемые 7 и 14-й обертоны) и экстраобертоны, то есть звуки, не входящие в обертоновый звукоряд.

Справедливости ради следует сказать, что в середине и во второй половине XIX столетия все же нашлись отдельные виртуозы, которые сумели полностью исполнить партию первой трубы в си минорной Мессе и аналогичные ей по сложности партии на натуральной трубе (см. [7, 431]). Однако в целом проблема осталась нерешенной. В результате с этого времени начались поиски ее решения в другом направлении, то есть исполнение таких произведений на трубе с вентильным механизмом.

Берлинский трубач и педагог Юлиус Козлек (1835–1905) на баховском фестивале в Эйзенахе в 1884 году, а в следующем году – в Англии представил специально сконструированную им короткую трубу в строе ля с двумя вентилями. Вскоре английский трубач Уолтер Морроу, исполнивший в одном концерте с Козлеком партию второй трубы, изготовил еще несколько таких инструментов, так что в 1892 году на фестивале в Лидсе все три трубные партии исполнялись на инструментах Козлека–Морроу, которые были названы «баховскими трубами» [14, 191].

Термин «баховские трубы» вскоре стал расхожим, особенно в Германии, и упрямо продолжал

фигурировать даже в конце XX столетия. Однако строй трубы Козлека, ее длина и наличие вентилей свидетельствуют о том, что она никак не может быть соотнесена с трубами баховского времени. Кроме того, определение «баховская труба» является неудачным и по причине искусственного выделения И. С. Баха из круга его современников и предшественников (особенно некорректно звучит словосочетание «баховская труба» в отношении, скажем, Г. Перселла и других более ранних композиторов).

Идущая от Козлека традиция использовать для исполнения высоких барочных партий маленькие инструменты с высоким строем оказалась довольно плодотворной. Уже в 1892 году была сконструирована еще более короткая и высокая вентильная труба в строе *re*, которая была вдвое короче обычной натуральной трубы, соответствуя барочной *kurze* или *piccolo* (об этом мастера и исполнители конца XIX века, по-видимому, не знали). Новый инструмент вскоре вытеснил трубу Козлека [14, 192].

«В дальнейшем, – пишет Ю. А. Усов, – такие инструменты, называемые малыми трубами, были усовершенствованы и изготовлены в строях *re*, *mi*, *mi bemol*, *fa*, *si bemol*. Последняя из них труба *in B* или труба-пикколо, звучит октавой выше обыкновенной трубы *in B*, так как длина канала ее ствола вдвое короче. Именно на ней в наши дни современные исполнители играют высокие партии, написанные в стиле кларино» [4, 21]. (Под современными исполнителями здесь следует понимать поколение 1960–1970-х годов, в частности, Мориса Андре, Тимофея Докшицера, Адольфа Шербаума). «Его виртуозная игра отмечена не только поражающей легкостью в пассажах и разложенных аккордах, но и фантастическим динамическим диапазоном, вплоть до наитончайшего, невероятно нежно и благородно звучащего пианиссимо, – пишет Эрнест Заварски. – А все-таки, – продолжает словацкий музыковед, – это не есть звук подлинного *clarino*» [16, 502–503].

«Бесспорно, существует некоторая разница в звуке между третьей октавой короткой трубы строя *re* и четвертой октавой старинной длинной трубы, – пишет Ф. Бэйт. – Короткие высокие трубы, даже в наиболее сдержанном исполнении, лишены теплоты и качества слияния звучания длинных инструментов в верхнем регистре. Этот факт легко объясняется при сравнении спектра их звука. Вывод неизбежен: если мы желаем воспроизвести в точности звук, который слышали Бах и его тру-

бачи, то мы должны употреблять такие же длинные трубы» [5].

Эти пространные цитаты были приведены, чтобы показать, насколько ясно были сформулированы новые задачи, и осознать, что именно неполное соответствие качества звучания коротких труб (малых, пикколо) звучанию длинных барочных инструментов толкало трубачей и мастеров на новые эксперименты. Не прошло и столетия после заявления Г. Л. Эйборна, который считал возвращение искусства кларино пустой затеей («смешно требовать во всех деталях полностью исторически достоверного исполнения старинной музыки» [8, 44]), как появилась идея возврата к традициям старинной музыки и начали предприниматься попытки возрождения длинной натуральной трубы.

Наиболее интересные поиски и эксперименты 1930–1960 годов были ориентированы, по словам того же Ф. Бэйта, на «репродукцию формы старинного инструмента, но с такими современными добавлениями, которые были бы практичны и удобны для современных трубачей-профессионалов» [5]. Добавления, о которых идет речь, были призваны облегчить процесс овладения «нестройными гармониками».

Пионером в данном направлении поисков оказалась известная немецкая фирма «Александр» из Майнца. В 1930-е годы ею были реконструированы инструменты по образцу трех труб 1767 года из коллекции Ганса Эберхарда Хоэша (Hoesch) из Хагена (1931), а затем изготовлена новоизобретенная труба авторитетного трубача и исследователя Вернера Менке (1934) [14, 192]. Первая попытка потерпела неудачу, очевидно, опередив свое время. Что касается трубы Менке, то она имела полную длину барочных образцов и была конструктивно усложнена с целью устранения фальшивых обертонов (два независимых вентиля для получения двух дополнительных обертоновых рядов). Этот инструмент оказался менее удобным в плане звукоизвлечения (в нее было труднее дуть) [5, 77].

Таким образом, первые эксперименты по введению в практику длинной натуральной трубы потерпели неудачу. Однако поиски не прекращались, так как музыкальная практика середины XX столетия требовала от трубачей умения исполнять репертуар разных эпох.

Наиболее успешным оказалось изобретение трубача Отто Штейнкоцфа и мастера Гельмута Финке из Кельна, которые в начале 1960-х годов

представили свою натуральную трубу спиралевидной формы, впоследствии ошибочно названную «кларино». Суть изобретения состояла в наличии трех крохотных отверстий в определенных точках трубки. Благодаря им «удалось, с одной стороны, покончить с фальшивым интонированием 11-го и 13-го обертонов, а, с другой стороны, улучшить проблематичную стройность гармоник в высоком регистре путем поочередного исключения четных и нечетных обертонов» [14, 192].

Спиралевидную трубу использовал для экспериментов по извлечению экстраобертонов, то есть звуков, не входящих в натуральный звукоряд, В. Де Йонг. Он заново проверил возможность использования техники понижения и повышения звуков путем прикрывания раструба рукой. Предположение о возможности использования такой техники высказал в 1885 году Г. Л. Эйборн, обративший внимание на сонаты Д. Фантини: «Играть *re, фа диез, ля и си* в третьей октаве на натуральной трубе невозможно; ни о каких вентилях в то время не может идти речь; таким образом, возможно только одно объяснение, что Фантини играл на короткой витой трубе и извлекал такие звуки методом прерывистого прикрывания раструба рукой – это вполне осуществимо, если понижать звуки *до, си бемоль, соль* и *ми* третьей октавы трубы на полтона или целый тон, используя полное или половинное прикрывание» (цит. по [6, 20]).

Как показали эксперименты В. Де Йонга с длинной спиралевидной трубой, это мнение оказалось неверным не только в отношении длины инструмента Фантини, но и в целом. «Я пробовал их все (экстраобертоны. – С. П.), прикрывая рукой раструб, с огромным упорством, но безуспешно, – пишет американский ученый. – Такой прием ухудшает тембр инструмента намного сильнее, чем при технике сжатия губ, и я совершенно убежден, что трубачи эпохи барокко играли их, корректируя высоту при помощи своих губ» [6, 20].

Полностью разделяет убеждение об исполнении экстраобертонов с помощью губной техники Э. Тарр. Разбирая примеры их использования у И. С. Баха, он пишет: «Такой пассаж, как в партии облигатной трубы в теноровой арии из баховской Кантаты № 137 (содержащий звуки *си* и *ля* первой октавы. – С. П.), может быть легко исполнен без применения какой-либо иной техники способом сжатия губ» [14, 89]. «„Экстраобертоны“, исполняемые регулированием степени сжатия губ могут

быть исполнены только в динамике между пиано и меццофорте, – уточняет Р. Далквист. – На форте они вернутся к основным тонам обертонового звукоряда, от которых они были произведены» [7, 573].

Спиралевидная форма натуральной трубы все-таки не стала преобладающей в современной исполнительской практике. Будучи реконструирована исключительно на основе изображений и теоретических трактатов музыковедов, она не могла сравниться в популярности с трубой дважды изогнутой, вытянуто-овальной формы, представленной достаточно многочисленными дошедшими до нас образцами. На основе этих образцов современные мастера изготавливают инструменты, широко используемые исполнителями начиная с 1970-х годов.

Таким образом, очерчиваются три этапа в эволюции исполнения барочных произведений для трубы в послебарочное время.

◆ В 1830–1890 годах главной задачей было в принципе удовлетворительно исполнить на каком бы то ни было инструменте высокие, прежде всего баховские, трубные партии, что удалось сделать Ю. Козлеку и его последователям путем внедрения малых (коротких) труб.

◆ В первой половине и середине XX века на передний план выдвинулось стремление воссоздать мягкий ансамблевый звук натуральных инструментов. При этом сохранялось требование совмещать исполнение старинной музыки и разнообразного репертуара на вентильных инструментах. Поиск компромисса шел по пути конструирования усовершенствованных старинных длинных труб различной формы.

◆ К началу 1970-х годов, следствием возрастающего интереса к старинной музыке и появления потребности и возможности специализироваться в ее исполнении, новым магистральным направлением стало возвращение к подлинным старинным инструментам и изготовление по их образцу современных труб. Так, во второй половине XX столетия начинает активно развиваться исполнительство на аутентичных инструментах.

В качестве образца для первой (если не считать попыток 1930-х годов) реконструкции подлинного инструмента была взята труба И. В. Хааса. Ее копия была выполнена немецкой фирмой «Meinl & Lauber». Практически одновременно были воспроизведены трубы Г. Ганлейна (1632) и И. Л. Эйе III (1746). Примерно в 1980 году швейцарский мас-

тер Райнер Этгер из Базеля воссоздал трубу И. Л. Эйе II (1663–1724) [14, 193]. Этот же мастер изготовил комплект копий старинных труб по М. Нагелю (1654) [2, 195]. Вскоре и другие производители включились в процесс возрождения, как выяснилось, отнюдь не навсегда утерянного искусства изготовления натуральных труб.

Одним из первопроходцев и безусловным лидером в возвращении к исполнению старинной музыки на натуральных оригинальных духовых инструментах является Эдвард Тарр. Он родился в США (г. Норвич, штат Коннектикут), учился у двух маститых оркестровых трубачей: Роджера Возина (Voisin) из Бостонского симфонического оркестра и Адольфа Херсеца (Herseth) из Чикагского симфонического оркестра [13, 8]. Переехав в Европу, в 1959–1964 годах он изучал историю трубы под руководством профессора Лео Шраде из Базеля. В 1968 году он основал «Edward Tarr Brass Ensemble». Вместе с исландским органистом и историком музыки Джорджем Кентом он в 1968–1983 годах гастролировал в США, Японии, Скандинавии. Для него были созданы некоторые упоминавшиеся выше копии инструментов мастеров XVII–XVIII веков. С 1973 года Э. Тарр – профессор классов трубы и корнета в Schola Cantorum Basiliensis (единственный в мире вуз, специализирующийся на старинной музыке), класса трубы в Базельской консерватории и Высшей школе Карлсруэ [14, 207]. Огромны его заслуги в издании и редактировании произведений для трубы, а также как музыковеда и организатора первого в Европе «Музея трубы» в Бад Секингене (ФРГ).

Яркой фигурой в аутентичном исполнительстве является также К. Стил-Перкинс (р. 1944). Он начинал свою творческую деятельность в оперном оркестре Уэльса («Sadler's Wells Opera») и Королевском лондонском симфоническом оркестре, играл в составе ансамблей медных духовых, в частности, в «London Gabrieli Brass», сотрудничал со многими ансамблями старинной музыки, такими как «English Baroque Soloists», «Academy of ancient Music», «Amsterdam baroque Orchestra», «The Parley of instruments». С последним коллективом, основанным в 1979 году, К. Стил-Перкинс записал программу «Итальянская музыка для трубы эпохи барокко», играя на трубе мастера Давида Эдвардса (копия лондонского мастера Джона Харриса, 1715). Кроме того, он использовал в своей исполнительской деятельности и другие инструменты Д. Эвард-

са, в частности, копию трубы С. Била 1667 года [11]. С «City of London Baroque Sinfonia» К. Стил-Перкинс записал программу «Shor's trumpet» («Труба Шора»), в которой использовал подлинный инструмент Вильяма Булла. Он выступал с сольными концертами и лекциями по трубному исполнительству в разных странах мира, был издателем серии «Музыка для королевских трубачей», выпущенной издательством McNaughtan.

В настоящее время Э. Тарр и К. Стил-Перкинс являются активными деятелями Международной гильдии трубачей (International Trumpet Guild, сокращенно – ITG), основанной в 1975 году [10, 3]. С 1981 года существует международная ассоциация исполнителей на натуральных трубах эпохи барокко, которую возглавляет американский трубач Г. Льюис.

Интенсивно развивается исполнительство в аутентичной манере в Скандинавии. Здесь был осуществлен выдающийся артистический проект: исполнение на двадцати четырех натуральных инструментах, изготовленных немецкой фирмой «Meinl & Lauber» по образцу трубы И. Л. Эйе III (1746), хранящейся в Немецком национальном музее в Нюрнберге. Исполнялась Соната № 54 из лиссабонской королевской коллекции с участием трубачей из Швеции и Норвегии [12]. Руководство этим проектом осуществляли Э. Тарр и Бенгт Эклюнд (р. 1944), руководитель «Baroque Ensemble», включающего натуральные трубы, сакбуты, литавры и басса континуо. Сын Б. Эклюнда Никлас Эклюнд (р. 1969) также стал известным исполнителем. Он играет на трубе Р. Этгера, изготовленной по образцу инструмента И. Л. Эйе II (1663–1724).

С 1987 года в исполнении на натуральных трубах специализируется «Скандинавский брасс», который представляет публике программы, подготовленные под руководством преподавателей Королевской шведской академии музыки. Вместе с другим коллективом «Ystads Pipare», исполняющим исключительно старинную музыку, «Скандинавский брасс» в 1989 году объединился в «Ensemble Mare Balticum» для исполнения музыки Королевского шведского корабля-флагмана «Кронан», затонувшего 1 июня 1676 года. На борту корабля в 1980 году были обнаружены нотные партии, в том числе для трубы, и инструмент Михаэля Нагеля (Нюрнберг, 1654) [9]. «Ensemble Mare Balticum» использовал в этом проекте трубы уже известного нам Р. Этгера, изготовленные по образцу инструмента И. Л. Эйе II (1663–1724).

К источникам современной педагогической традиции обучения игре на натуральной трубе Ю. А. Усов относит «Школу» профессора Парижской консерватории, солиста оркестра «Большой оперы» Жоржа-Огюста Доверне (1799–1874), изданную в 1857 году. Три четверти этого пособия посвящено освоению натурального инструмента. Именно эту «Школу» положил в основу своей педагогической практики Э. Тарр [2, 195].

В Московской консерватории на рубеже XIX и XX столетий класс трубы вел Карл Вильгельм Брандт. На пятом курсе студенты-трубачи должны были упражняться в игре на натуральной трубе [3, 80]. Однако задачи исполнения музыки эпохи барокко на натуральных инструментах стали актуальными в отечественном исполнительском искусстве и педагогической практике только в конце 1980-х годов. Так, в декабре 1988 года в Московской консерватории состоялся международный семинар, проведенный педагогами Штутгартской академии И. С. Баха. Его проведение было связано с подготовкой и исполнением «Рождественской оратории». В семинаре принял участие Э. Тарр [2, 201].

В 1991 году при Московской консерватории была создана «Коллегия старинной музыки». В конце 1990-х годов в ее концертных программах участвовал исполнитель на натуральной трубе Леонид Гурьев. Он исполнял произведения для трубы с органом (Д. Фантини, Д. Вивiani), трубные арии А. Скарлатти и Г. Генделя [1, 5–6]. Л. Гурьев, а также исполнители на натуральных трубах Андрей Иков и Владимир Керн вошли в состав оркестра «Pratur Integrum». Как справедливо замечает Р. Далквист, «когда современный трубач играет на натуральной трубе, его главной проблемой является спокойная атака. Так как он привык играть с большей силой, он должен научиться играть мягче, иначе вместо желаемых звуков будут извлекаться более высокие по натуральной шкале» [7, 590].

Безусловно, совершенствование техники сжатия губ для овладения «нестройными гармониками» и экстраобертонными требует специальных упражнений. Краеугольным вопросом остается овладение искусством игры в высоком регистре, то есть искусством «кларино». Однако следует учесть, что игра на натуральной трубе требует меньшего расхода воздуха, чем современная вентильная труба (даже октавная пикколо), поэтому для молодых исполнителей, специализирующихся в таком направлении, эти задачи оказываются вполне посиль-

ными. Тем не менее, «трубачи, исполняющие концерты И. С. Эндлера, М. Гайдна, И. М. Мольтера, К. Г. фон Ройтера, Ф. К. Рихтера, И. Рипеля, И. Стамица и наиболее трудные партии И. С. Баха (а также и Ф. Бисколи), заслуживают высочайшего уважения за их выдающуюся и, в некоторых случаях, исключительную виртуозность» [7, 590].

Помимо технических проблем, существующих у исполнителей музыки позднего барокко, предклассицистского и раннего классицистского периодов, сохраняются и общие проблемы интерпретации, особенно сложные для раннего и среднего барокко. Они касаются и исполнителей, не использующих старинные инструменты или их современные реконструкции. Эти проблемы связаны как с пониманием характера произведений, их содержания, жанра, особенностей стиля (темпов, динамики, фразировки и т. д.), так и с неполной фиксацией в нотном тексте того, что должно быть «озвучено» интерпретатором. Преднамеренная «неполнота» нотации имеет, в свою очередь, два основных аспекта. Во-первых, запись содержит многочисленные условные знаки в расчете на их знание и владение искусством их расшифровки. Во-вторых, композитор полагается на желание и умение исполнителя самостоятельно орнаментировать мелодию, предоставляя ему как бы «скелет», который нужно облечь в живую плоть в соответствии с традициями эпохи и требованиями вкуса.

Оба навыка – «чтение» мелизмов и орнаментирование-импровизирование – воспитывались в процессе обучения и практики, хотя и сегодня невозможно до конца понять, как следует интерпретировать композиторский текст, исходя лишь из словесных объяснений. Только глубокое погружение в стиль эпохи, усвоение, главным образом, на слух, системы стилистических особенностей, имеющих к тому же различные временные и национальные варианты, позволяет продемонстрировать по-настоящему убедительное исполнительское решение. Как подчеркивал Муффат, «в любом из четырех способов использования этой важной стороны мелодии [мелизматика] легко ошибиться: ... в пропуске украшения, в его неуместности, в излишестве и в отсутствии мастерства. При пропуске мелодия и гармония становятся голыми и неукрашенными. Неуместность делает исполнение незрелым и нескладным. Излишество превращается в сумятицу и нелепость, а недостаток мастерства – в грузность и натянутость» (цит. по [7, 33]).

Таким образом, для верного прочтения нотного текста современному исполнителю-трубачу необходимо знать общие правила исполнения музыки барокко. К ним относятся принципы использования приемов *detache*, «придыхания», «раздувания» звука, исполнения *rubato*, *legato*, которые часто не выписывались авторами, а также триольных и пунктирных фигур и другие. Выбор того или иного варианта прочтения требует не только знания самих правил, но и случаев, являющихся исключениями.

В течение тридцатилетней профессиональной деятельности в качестве солиста, оркестрового трубача, преподавателя и дирижера<sup>1</sup> автор данной статьи приобрел значительный опыт в исполнении музыки барокко, что позволяет предложить некоторые рекомендации для исполнителей с точки зрения музыканта-практика.

Сольный концертный репертуар автора данной статьи включает десятки произведений, в том числе высшей степени сложности, такие как концерты И. Ф. Фаша, Г. Ф. Телемана, Л. Моцарта<sup>2</sup>, которые исполняются на коротких вентильных трубах (пикколо). В то же время, в сотрудничестве с органистом Матсом Обергом была подготовлена программа из сочинений Д. Вивиниани и Г. Перселла на натуральной трубе (современный мастер по Эйе I). В результате этой работы пришлось убедиться, что достижение высокого и стабильного уровня исполнительского мастерства на натуральных инструментах требует полного перехода к специализации в этой области.

Возрождение игры на копиях старинных инструментов (а иногда и на оригиналах) ставит перед исполнителями задачи овладения всеми их особенностями: от звукоизвлечения, техники без использования вентилей или помповых механизмов до высоты строя. Первой задачей в таком случае оказывается индивидуальный подбор инструмента. Отличия, связанные с разной толщиной стенок и, особенно, первой (мундштучной) трубки, весьма значительны у разных мастеров и фирм-изготовителей, не говоря о самом мундштуке, количество

разновидностей которого на один размер трубы достигает пятнадцати.

Использование нескольких модифицированных инструментов (с отверстиями) не освобождает трубача от «специальных занятий в четвертой октаве, но сможет облегчить огромный труд по контролю капризных, «нестройных гармоник»» [5, 76]. Вместе с тем, такая практика требует особых навыков в освоении данного конкретного оригинального образца. Помимо привыкания к инструменту и продолжительного регулярного тренинга по комплексу специальных упражнений для натуральной трубы автором использовалась «Школа упражнений на натуральных гаммах» Жана Пьера Тибо. Необходимо также освоить специфический прием более мягкой атаки, о чем уже говорилось выше.

Особенного внимания требуют динамика исполнения и сам трубный штрих. Здесь требуются специальные комплексы упражнений для предотвращения перескакивания звуков (не только на соседние тоны, но даже на терции и кварты). Перестройка аппарата осуществляется при переходе от игры в кларинном регистре к фанфарным фразам и мотивам в регистре принципа. Это требует дополнительной работы над интонацией, усиления контроля и координации дыхания, языка и губ.

Игра на трубе-пикколо ставит перед исполнителем задачи, существенно отличающиеся от вышеназванных. Общая проблема контроля над чистотой интонации стоит здесь не в плоскости регулирования микрохроматических (менее полутоновых) отклонений, воспринимающихся как фальшь, а в необходимости постоянного напряжения амбушюрного аппарата.

На протяжении нескольких лет участвуя в исполнении «Рождественской оратории» и «Мессы си минор» И. С. Баха с «Солистами Скандинавии» (при участии вокалистов Королевской оперы Стокгольма), автор данного исследования получил опыт работы не только с разными дирижерами, но и со многими вокалистами. Этот опыт был использован при подготовке программ, включавших четыре арии А. Скарлатти (с солисткой «Лондон барокко оркестр» Хедвиг Оберг) и арии Г. Генделя (Мария Фонташ, «Франкфуртская опера», Анна Еклунд-Тарантино, «Королевская Стокгольмская опера»).

Игра на трубе в ансамбле с голосом отличается от исполнения барочной музыки в оркестре или соло. Здесь необходимо владеть разными видами

<sup>1</sup> С 1975 года автор работал преподавателем и заведующим кафедрой оркестровых инструментов в Кишиневской консерватории, ассистентом профессора А. Д. Селянина в Саратовской консерватории, преподавал в Королевской академии Копенгагена и Государственной консерватории Швеции, давал мастер-классы по игре на трубе-пикколо в России, Швеции, Дании, Молдавии, Тайване и других странах, принимал участие в конференции ITG в Гетеборге в 1994 году.

<sup>2</sup> Мною записано семь компакт-дисков.

исполнительского дыхания, специальной атакой, позволяющей раствориться в ансамбле. В репетиционном процессе приходится уделять большое внимание контролю над интонацией в разной динамике, что требует дополнительных индивидуальных упражнений.

Таким образом, игра на современных коротких вентильных трубах предъявляет особые требова-

ния с точки зрения максимально возможного приближения к качеству звука и стилю исполнения эпохи барокко. Однако абсолютное соответствие таковым является невозможным, так как тембр высоких вентильных труб-пикколо «несколько крикливого „фальцетного“ оттенка» [2, 94], и только мастерам суперкласса удастся добиваться необходимого деликатного звучания.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Н. Звучит барочная труба // Старинная музыка. 2002. № 2.
2. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М., 1988.
3. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М., 1975.
4. Усов Ю. Труба. М., 1988.
5. Bate P. The trumpet and trombone. Second corrected impression. London, 1972.
6. Ciurzac P. L. The trumpet in baroque opera: Its use as a solo, obbligato, and ensemble instrument. 1–2. Diss. North Texas State University (Ann Arbor, Mich., 1976) // ITG Journal. vol. 13. № 1.
7. Dahlqvist R. Bidrag till trompeten och trumpetspelets historia fran 1500-talet till mitten av 1800-talet. Diss. Göteborg, 1988.
8. Eichborn H. Das alte Clarinblasen auf Trompeten. Leipzig, 1894.
9. Karp C. Instruments found on Kronan – аннотации к CD «Music from the time of the Royal Swedish Flagship Kronan» CANZONE Records, Ystad, Sweden, CA № CD 005.
10. Steele-Perkins C. Jeremiah Clarke. Suite of Ayres for the theatre – предисловие издателя к публикации «Suite of Ayres for the theatre». McNaughtan (MN 30006), 1990.
11. Steele-Perkins C. The Baroque trumpet – аннотация к CD «Music for trumpet & orchestra», Sony Classical GmbH, 1993, SK 53 365.
12. Tarr E. H. [Courtly trumpet ensemble music] – аннотация к CD-217 & (P) 1980 & 1992, Grammofon AB BIS, Djursholm.
13. Tarr E. H. Canciynes de Clarines – вступительная и заключительная статьи к нотному изданию «Canciynes de Clarines on Themes by Lully for Trumpet and Organ. Music from 17<sup>th</sup> Century Spain». McNaughtan (MN 30028). London, 1990.
14. The Trumpet. Portland, 1988.
15. Veilhan J.-C. The rules of musical interpretation in the Baroque Era. Paris, 1979.
16. Zavorsky E. J. S. Bach. Krakyw, 1979.

## БАС-ГИТАРА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ: КОНСТРУКЦИЯ ИНСТРУМЕНТА И ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ

**Б**ас-гитара в настоящее время использует ся в разнообразных музыкальных коллективах. Наряду с широким применением этого универсального инструмента в джазовой, рок- и поп-музыке, некоторые современные композиторы включают ее в состав симфонического оркестра. Выполняя в основном аккомпанирующие функции, бас-гитара является ведущим звеном ритм-секции ансамбля, участвует, с одной стороны, в создании ритмической канвы произведения, с другой, – образует фундамент его гармонических построений. Иными словами, инструмент обеспечивает метро-гармоническую пульсацию композиции, ее единство и контрасты.

В ходе своей эволюции бас-гитара, родственница контрабаса и обычной гитары, претерпела серьезные изменения. Эти изменения связаны не только с ее внешним видом и принципами звукообразования, но и с техникой исполнения, функциями бас-гитары в ансамбле и оркестре. Джако Пасториус и Алфонсо Джонсон, Джон Патитуччи и Гарри Виллис, Маркус Миллер и Виктор Вутен, Билли Шихэн и Стюарт Хэмм, множество других замечательных исполнителей своим творчеством доказали, что бас-гитара способна выполнять функции не только сопровождения, но и быть полноценным солирующим инструментом. В своих импровизационных соло исполнители стали использовать пяти-, шестиструнные бас-гитары, а также инструменты без ладов, звучание которых приближено к контрабасовому. Естественно, что в процессе развития выразительных возможностей бас-гитары эволюционировала и техника исполнения, в частности, способы звукоизвлечения. Появились такие приемы, как слэп и тач-техника. Применение бас-гитары в различных коллективах и жанрах эстрадной музыки привело к необычайной популярности этого инструмента за рубежом и в нашей стране.

Таким образом, бас-гитара стала инструментом, способным привлечь внимание не только испол-

нителей и дизайнеров инструментов, но и исследователей, изучающих проблемы органологии. Ученых интересуют прежде всего три основных вопроса: эволюция, систематика этого инструмента и функционирование его отдельных моделей. С одной стороны, своеобразие звучания и оригинальность конструкции учитываются в той мере, в какой это необходимо для построения историко-типологической систематики и прочерчивания путей эволюции. С другой, – конкретный музыкальный инструмент рассматривается в тесной связи с духовной и материальной культурой, в историческом контексте инструментальной музыки, вызвавшей его к жизни. При этом выявляется соотнесенность источника звука с жанром и стилем, музыкальным языком и композицией. Важнейшим звеном в этой цепочке является фигура исполнителя и его манера игры, стимулирующие как совершенствование конструкции инструмента, так и выдвигание новых приемов игры на нем. Подобное видение проблематики отличает труды последних десятилетий. И. Мациевский подчеркивает: «...сама специфика материала и соответствующий взгляд на него ставят на повестку дня сегодняшнего развития науки вопрос о реализации системно-этнофонического метода, предполагающего синхронное исследование инструмента и музыки на всех этапах их изучения» [3, 38].

Обращение собственно к электромузыкальным инструментам требует уяснения общих вопросов их эволюции: «История инструментов по существу есть постепенная эмансипация музыки, отделение ее от жизни на благо самой жизни. Это путь, ведущий от прямого слияния тела и звука в синкретичном от природы человеческом голосе к полному отчуждению звука от человека в органном и фортепианном звучании, а еще более в электромузыкальных инструментах» [4, 82–83]. При последовательном отчуждении звука от исполнителя еще более возрастает потребность «одухотворить» музыкальный материал, что осуществляется в твор-

ческих поисках исполнителей. Им необходимо выстраивать не только мелодический рельеф, добиваясь выразительности *музыкально-речевой интонации*, но также гармоническую вертикаль и фактуру, определяемые интонацией *тоново-колористической* (эти два вида интонации рассматривает Е. Назайкинский [4, 38]).

**XX** век – время бурного технического прогресса и открытий в самых различных областях науки и техники. Инновации затронули в немалой мере и музыкальную сферу. Этим обусловлено появление принципиально новых музыкальных инструментов, а также значительное видоизменение традиционных. Некоторые из них так и остались лишь экспериментальными образцами, другие органично вписались в музыкальную палитру, привнеся оригинальные краски, отвечающие новым требованиям исполнителей и композиторов.

Наиболее типичным способом модернизации музыкальных инструментов стала их электрификация, которая применялась с целью получить дополнительные выразительные возможности, найти необычные тембры, а также для достижения большей мощности звука. Это было связано с тем, что музыка стала звучать не только в филармонических залах, но и в более крупных концертных аудиториях, в пределах огромных открытых пространств. Возросшая значимость ритм-секции в эстрадной и джазовой музыке послужила одной из причин увеличения громкости некоторых инструментов. Гитара или контрабас без дополнительного усиления звучности практически не были слышны на фоне ударной установки и группы духовых.

Вряд ли будет ошибочным предположение, что практически любому инструменту пытались создать электрифицированный или электронный аналог. Таким экспериментам подвергались не только струнные щипковые или клавишные инструменты, но даже смычковые и различные духовые. Однако не все эксперименты по электрическому или электронному адаптиванию завершались успешно. Многие инструменты не смогли доказать свое право на существование. Так, например, канули в лету попытки создать электротромбон. Саксофон-контроллер стал неким экзотическим инструментом. Даже многие модели клавишных либо обрели статус самостоятельного подвида, либо превратились в музейные экспонаты, интересные, пожалуй, лишь с точки зрения эволюции

электронных музыкальных инструментов. Можно смело утверждать, что наиболее «гладко» и естественно протекало видоизменение гитары, которая прочно вошла в самые различные стили и жанры музыки и даже стала символом некоторых эстрадных направлений, которые в настоящее время просто немислимы без электрогитары.

Гитара, пребывавшая практически с XVII столетия в неизменном виде, в XX веке, после регистрации в 1927 году патента по ее электрификации, менее чем за семьдесят лет прошла стремительный путь эволюции. В течение относительно короткого времени возникло немалое количество ее разновидностей. Если изначально был создан всего лишь адаптированный вариант обычной гитары со всеми характерными для гитары приемами игры, то уже в 50-х годах в популярной музыке появились разновидности – соло-, ритм- и бас-гитары, которые имели как принципиальные отличия в конфигурации, так и различные «обязанности» в музыкальном коллективе. По прошествии некоторого времени стерлась грань между соло- и ритм-гитарой. Это связано с унификацией исполнителя-гитариста, который должен быть и виртуозом-солистом и «сайдменом» высокого уровня. (Понятие «сайдмен» перенесено из джазовой музыки, оно обозначает участника ритм-секции биг-бенда). Иначе сложилась судьба бас-гитары, которая первоначально закрепились в ансамбле, выполняя функции контрабаса. Фактически бас-гитара синтезирует гитарный и контрабасовый принципы. Бас-гитара как более компактный, легкий и удобный в концертной практике инструмент сразу завоевала доверие исполнителей-басистов.

Определение роли бас-гитары в системе музыкальных инструментов «задача простая только на первый взгляд. Обозначить бас-гитару как струнный щипковый электрофон можно имея лишь поверхностное представление об этом инструменте. «Классификаторские работы всегда в какой-то мере условны. Ведь то, что обычно подлежит упорядочению и систематизации, возникает без системы, растет и изменяется, невзирая на установленную (нами) схему. Предмет классификации – это всегда нечто живущее, динамичное, не знающее резких границ и неизменных форм. Система же статична и оперирует чрезвычайно четкими разграничительными линиями и категориями», – данное высказывание Э. Хорнбостеля и К. Закса [5, 229] в достаточной мере иллюстрирует сложность по-

ставленной проблемы. Факт бурного технического прогресса, порой опережающего освоение вводимых электронных новшеств, усугубляет возможную путаницу в вопросах классификации. В попытке систематизировать разновидности исследуемого инструмента необходимо учитывать универсальную классификацию Э. Хорнбостеля и К. Закса (имеется в виду пятая группа инструментов под названием «эфирофоны»), при этом следует постоянно корректировать ее параметры, что вызвано современными высокими темпами развития отрасли инструментостроения, а также эволюцией исполнительства.

Согласно вышеупомянутой системе и устоявшимся представлениям о модели инструмента (Е. Назайкинский), основными принципами классификации будут следующие: источник звука (вибратор), возбудитель колебаний (способы звукоизвлечения), конструкция инструмента (резонатор). По признаку «колеблющееся тело» бас-гитара без всяких оговорок относится к классу «хордофонов», иначе – струнных инструментов. Поэтому возможно ввести подразделение по следующим признакам: количество струн, строй, температура; уместен также обзор основных типов струн, производимых фирмами-изготовителями. При этом в качестве отдельного пункта классификации следует выделить принцип преобразования звука. Теснейшим образом связанный со струной звукоизводитель является в современных инструментах составляющим компонентом возникновения звука. Это касается не только электрифицированных, но и акустических инструментов, требующих усиления звучания в условиях современных концертных площадок.

Принцип деления по способам возбуждения звука не позволяет составить достаточно убедительную классификацию. Дело в том, что бас-гитара традиционно рассматривается как щипковый инструмент с двумя основными способами звукоизвлечения – пиццикатным (пальцами) и плекторным (медиатором). Но в случае применения более современной исполнительской техники «слэп» (slap) бас-гитара становится перкуссивным, если точнее выразиться, – ударным инструментом с определенной звуковысотностью, когда звук извлекается либо непосредственно ударами пальцев, либо специальными приспособлениями – «слэпринг» (slapring) или «фанк фингерс» (funk fingers) – металлическим кольцом или распиленными пополам

барабанными палочками, надеваемыми на пальцы исполителя<sup>1</sup>. Еще более необычная, получившая распространение только в последние три десятилетия техника – «тэппинг» (tapping) – позволяет отнести ту же бас-гитару в раздел тач-инструментов (touch-прикосновение). Такой способ звукоизвлечения существенно расширил исполнительские возможности и спровоцировал возникновение принципиально нового инструмента – «стик» (stick), который лишь условно можно обозначить как бас-гитару. С точки зрения звукообразования необходимо назвать и электромеханическое приспособление, применение которого переводит электрогитару в разряд если не смычковых (хотя устройство и названо «силовым смычком» – e-bow от energy bow), то фрикционных или вибро-инструментов.

Принцип конструктивных различий предполагает рассмотрение не только строения инструментов как таковых, но и материалов, применяемых при их изготовлении. В вопросах конструкции необходимо упомянуть и устройства звукоусиливающей аппаратуры, поскольку именно электроакустические колонки являются дополнительным резонатором акустических (электрифицированных) инструментов и излучателем звука (альтернативой резонатора) электрических (электронных) инструментов. Предполагаемые в некоторых классификациях функциональные критерии систематизации, требующие сравнения ансамблевой и оркестровой практики, – тема обширная настолько, что заслуживает подробного рассмотрения в отдельной статье.

Всеобъемлющая классификация модификаций бас-гитары необходима, хотя любая систематизация исключает возможность рассмотрения процесса эволюции инструмента в его динамике. Поэтому требуется дополнить классификацию фактами и событиями, во всей полноте позволяющими увидеть историю инструмента. Но прежде обратимся к прототипам бас-гитары с тем, чтобы новейший инструмент вписать в панораму общей модернизации хордофонов.

История струнных басовых инструментов берет свое начало от виол, первые из которых появились в Южной Испании в середине XV века. За основу была взята гитара типа «виуэла» и смычок от андалусийского ребаба. Первые виолы имели шесть

<sup>1</sup> Некоторые факты и иллюстрации данной статьи почерпнуты из различных Интернет-ресурсов.

струн, гриф, оснащенный ладами (размеры грифа колебались в пределах от 60 сантиметров до 1,8 метра). В конце XV века такие инструменты были усовершенствованы в Италии и обрели известность как семейство виол да гамба. Эти инструменты стали прототипами первых контрабасов. Некоторые из них достигали по высоте двух метров и более (точнее, около восьми футов) и имели строй такой же, как у современной бас-гитары (E<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, D, G). При игре использовался смычок, однако гриф был темперирован ладами, которые исчезли примерно в XVIII веке. К этому времени контрабас приобрел более компактные размеры. В последующей эволюции контрабаса его звук, конструкция и внешний вид мало изменились. С двадцатых годов прошлого века контрабас начал играть весьма значимую роль во многих стилях популярной музыки, таких, как джаз, блюз и ранний рок. Поначалу исключительно аккомпанирующий инструмент – основа ритм-секции, позже он становится полноправным солистом благодаря стараниям замечательных джазовых контрабасистов, которые начинают исполнять отдельные мелодические линии, а в дальнейшем «развернутые соло».

Андалусийская виуэла, послужившая прототипом виолы, продолжала самостоятельное существование в ансамблях испанских и мексиканских марияччи. В XIX веке возникла ее басовая разновидность – гитаррон (guitarron). Данный инструмент функционально явился прямым предшественником бас-гитары. Таким образом, от виуэлы произошли две ветви прототипов бас-гитары: виола/контрабас и гитаррон (схема 1).

В 1910 году фирма «Гибсон» (Gibson) выпустила акустический бас, который внешне напоминал мандолину и обладал достаточно громким на тот момент звучанием. А в 1926 году изобретатель Ллойд Лор изготовил первый звукосниматель для контрабаса. Позднее Пол Тутмарк осуществил первую попытку электрификации бас-гитары (1933). Но действительно ключевым моментом ее истории стал выпуск фирмой «Аудиовокс» инструмента «Electric Bass Fiddle» в 1935 году.

Переворот в «басовом мире» произошел в 1951 году, когда Лео Фендер представил свою первую электрическую бас-гитару. С этого момента бас стал выглядеть как цельнокорпусная гитара, намного более удобная в эксплуатации, нежели громоздкий контрабас. Версии инструмента «ладовые и безладовые, цельнокорпусные, акустические и полуаку-

стические, с большим или меньшим количеством струн (от двух до двенадцати, а иногда и до пятнадцати) производятся до настоящего времени. Создание различных модификаций бас-гитары осуществлялось благодаря самым смелым экспериментам исполнителей в тесном сотрудничестве с изготовителями. Одновременно с внешним дизайном эволюционировала и система преобразования звука. На смену традиционным «однокатушечным» звукоснимателям пришли хамбакеры, различные «гибридные» датчики, активная и пассивная электроника, пьезо-, оптические и, наконец, миди-звукосниматели. Все эксперименты и появляющиеся в результате модернизации новшества были продиктованы, прежде всего, стремлением исполнителей расширить тембровую палитру инструмента и желанием получить новые технические и выразительные возможности<sup>2</sup>.

Обширный список родственных бас-гитаре инструментов, созданных в период с 1490 по 2004 год, может быть расширен и продолжен вплоть до сегодняшнего дня. Однако это будет описание экспериментов по «гибридизации» инструментов в области дизайна, применения нетрадиционных материалов для корпуса или грифа, температуры, увеличения или уменьшения диапазона за счет количества струн или ладов, экспериментов со звукоснимателями. И чем подробнее будет подобный список, тем более он будет походить на «летопись» конкурентной борьбы фирм-изготовителей. Поэтому целесообразнее рассмотреть существующие ныне типы инструментов.

Итак, базовой моделью является четырехструнный бас. Такой инструмент имеет цельный корпус, гриф с количеством ладов от двадцати до двадцати четырех, как правило, два пассивных звукоснимателя и стандартный темброблок. Классические модели бас-гитары – это инструменты фирмы «Фендер» (модели Jazz Bass и Precision Bass), а также гитары фирмы «Гибсон» (модели Les Paul и Thunderbird), бас String Ray фирмы «Мюзик Мэн» (Music Man) и «Рикенбэкер» (Rickenbaker), модель – 4001. Вышеуказанные инструменты исторически стали ключевыми (в Приложении 1 выделены жирным шрифтом). Существует огромное количество производителей, выпускающих типовые модели, имеющие сходный дизайн, но под своим име-

<sup>2</sup> В дополнение к статье представлена хронологическая схема предпосылок и основных событий в истории создания и эволюции электрической бас-гитары (Приложение 1).

нем, с несущественными технологическими изменениями.

Одним из основных признаков вариантности моделей инструментов является диапазон. В этом плане можно выделить бас-гитары с одной или двумя дополнительными струнами. На инструментах, имеющих низкую струну «Си<sub>2</sub>» (B<sub>2</sub>)<sup>3</sup>, чаще ставится активная электроника. В отдельную группу можно выделить инструменты с нестандартным количеством струн (менее четырех и более шести). Если трехструнные и даже двухструнные бас-гитары относятся скорее к экзотическим изыскам, то многострунные «монстры» получили большое распространение в силу своей функциональности. Среди многострунных гитар следует различать два подвиды: инструменты с дублированными или даже со строенными струнами. В таком случае восемнадцатиструнный бас – это всего лишь версия шестиструнного, где каждая основная струна имеет две дополнительные обертоновые. Такие бас-гитары не имеют принципиального отличия от обычных (несколько специфичен их тембр благодаря большему количеству обертонов).

Однако существуют многострунные басы и без дублирующих струн. Их главное преимущество –



широкий диапазон. Наибольшее количество струн (одиннадцать) имеют бас-гитары Эллы Колдуэлла и Гэрри Гудмэна. Их немислимый диапазон – почти шесть октав, строй – C<sub>2</sub>, F<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>, E<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, D, G, c, f, b, e<sup>b</sup><sub>1</sub>. Самый низкий звук – C<sub>2</sub>, имеет частоту 17 Hz. Самая высокая струна настраивается на полтона ниже, чем первая струна на обычной гитаре. На подобных многострунных инструментах возможно исполнение полноценного аккордового аккомпанемента, а при использовании тач-техники – даже полифонической фактуры. (Справка о технике тэппинг, иначе тач-технике, размещена в приложении 2).

Из многострунных бас-гитар закономер-

но выделился отдельный класс инструментов, который можно условно обозначить как тач-гитары или инструменты для игры тэппингом. К ним следует отнести бас-гитары фирмы Уорр (Warr) и стик-гитары (Stick). На уорр-гитарах устанавливаются два параллельных комплекта по шесть-семь струн таким образом, что можно провести некую аналогию с двумя мануалами клавишного инструмента. При этом возможны различные варианты настройки. Стик-инструменты имеют симметричный комплект из десяти-



двенадцати струн, самые низкие из них расположены по центру грифа. В результате строй повышается к обоим краям грифа.

Среди многострунных инструментов следует назвать двугрифовые бас-гитары. Количество струн

на каждом грифе, как правило, не превышает пяти. В таких случаях один гриф темперирован, а другой – безладовый. Иной пример гибридной темперации « семиструнный бас американской фирмы «Armen». Его гриф частично темперирован: струны B<sub>2</sub>, E<sub>1</sub> и c, f «лежат на ладах», а средний диапазон (струны A<sub>1</sub>, D, G) « безладовый. Выделять подобные инструменты в отдельный класс не имеет смысла, они скорее являются иллюстрацией вышеупомянутых экспериментов по гибридизации. Как самый смелый опыт совмещения далеко не родствен-

ных инструментов, следует вспомнить так называемый диж-бас (dijbass). Этот продукт синтеза архаического духового инструмента диджеридо и бас-гитары, пожалуй, достоин занять соответствующее место в «галерее музыкальных казусов».

Предпринятая в настоящей статье попытка



<sup>3</sup> В джазовой традиции принято звук «Си» обозначать как «B», а звук «си-бемоль» – как «B<sup>b</sup>».

вписать бас-гитару в систему современных музыкальных инструментов несколько проясняет обозначенную проблему, однако в результате ее разработки возникают новые вопросы, обусловленные статичностью любой системы, с одной стороны, и динамичным, порой даже стихийным развитием самого предмета классификации. Ярким тому примером может послужить тот факт, что за достаточно недолгий срок с момента написания данной статьи появилась информация о двенадцатиструнной бас-гитаре. Учитывая особенности современной гитарной музыки и формирование относительно новых исполнительских приемов, а также принимая во внимание тенденции расширения диапазона электрогитары и, в частности, бас-гитары, можно констатировать факт возникновения новой ветви электроинструментов. Кроме того, вполне уме-

стно прогнозировать дальнейшую популяризацию «широкодиапазонных» электрогитар и возможную унификацию исполнительского мастерства бас-гитариста.

Множество виртуозных басистов своим творчеством подтверждают эти прогнозы. За прошедшие пять лет выпущены сотни альбомов, где солирующим инструментом выступает бас-гитара. Безусловно, нельзя утверждать, что бас-гитара полностью вытеснит обычную электрогитару и примет полномочия соло-инструмента. Вероятнее всего сохранятся традиционные функции гитары и бас-гитары в ансамблевой и оркестровой практике, и в то же время будут продолжаться смелые эксперименты с широкодиапазонными тач-инструментами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Володин А. Электромusикальные инструменты. М., 1979.
2. Коллиер Дж. Становление Джаза. М., 1984.
3. Мацневский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. – Ч. 1.
4. Назайкинский. Е. Звуковой мир музыки. М., 1988.
5. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. – Ч. 1.

СХЕМА 1  
ВАЖНЕЙШИЕ ВЕХИ ЭВОЛЮЦИИ БАС-ГИТАРЫ



Андалусийский ребаб XIV-XV в.



La vihuela  
- аккомпанирующие гитары марияччи



**XV век:** Bass Viola da Gamba  
Сильвестро Ганасси  
(1490 *Silvestro Ganassi, Venice, Italy*)

**Позднее в 1500-х:** первый контрабас  
Гаспаро д'Сало (*Gasparo d'Salo – Italy*)

**Контрабас XVIII век**  
(с начала XX века применяется  
в джазовой музыке)



**1926** – Первый электрифицированный  
контрабас от Ллойда Лора (*Lloyd Loar*)

**1933** – первый электрифицированный  
цельнокорпусный бас  
Пола Тутмарка (*Paul Tutmarc*)



**XX век:** Guitarron  
басовые гитары  
мексиканских марияччи



**1910** – Gibson Mando-Bass



**1935** – Audiovox Electric Bass Fiddle



**1951 год**  
Fender  
Precision bass

**1952 год**  
Kay  
Electric Bass

**1953 год**  
Gibson EB-1  
«Violin-Bass»



ПРИЛОЖЕНИЕ 1

- XV век. Bass Viola da Gamba Сильвестро Ганасси (1490 *Silvestro Ganassi, Venice, Italy*).
- Позднее, в 1500-х, – первый контрабас Гаспаро д’Сало (*Gasparo d’Salo – Italy*).
- Контрабас XVIII век (с начала XX века применяется в джазовой музыке).
- XIX век. Contrabajo guitarra – Guitarron (басовые гитары мексиканских мариячи).
1910. Фирма Гибсон (Gibson) выпускает Mando-Bass (акустический бас с мензурой 24" 17 ладов, без какого либо усиления звука).
1926. Первый «Electric Upright» – электрифицированный контрабас от Ллойда Лора (Lloyd Loar).
1933. Пол Тутмарк (Paul Tutmarc) изготавливает первый цельнокорпусный электрифицированный бас.
1935. Audiovox Electric Bass Fiddle.
1936. Rickenbacker Bedpost-Bass.
1939. Serenader Bass от Пола Тутмарка (Paul Tutmarc).
1947. Эверетт Хулл (Everett Hull) конструирует звукосниматели для контрабасов, двумя годами позже основывает фирму «Эмпег» (AMPEG).
- 1951.** Fender Precision Electric Bass (Leo Fender).
1952. Kay Electric Bass.
1953. EB-1 «Violin-Bass», короткомензурный бас (ответ фирмы Gibson на выпуск Fender Precision).
- 1956.** Фирма Хофнер (Hofner) производит легендарный 500/1-Bass, известен как бас-гитара Пола Маккартни (Beatles).
1957. Новый дизайн Fender Precision.
- 1957.** Фирма Rickenbacker выпустила модель 4000 (THE Rickenbacker).
1958. Gibson EB-2 (полуакустическая бас-гитара).
1956. Первый шестиструнный бас UB1 от Дэнэлектро (Danelectro). Иначе такой инструмент называется баритон-гитара, имеет строй: E<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, D, G, B, e.
1959. Gibson EB-0 (первая бас-гитара в стиле - Les Paul Junior Styling).
- 1960.** Fender Jazz Bass.
1960. Gibson EB-6 шестиструнный бас от Гибсон (строй: E<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, D, G, B, e).
1960. Danelectro’s Longhorn Bass.
1962. Fender VI (строй: E<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, D, G, B, e) – баритон-гитара.
- 1962: Первая бас-гитара с активной электроникой BURNS TR2 от английского мастера Джима Бернса (Jim Burns of London).
1963. Gibson Thunderbird.
1964. Fender V – первая пятиструнная бас-гитара от фирмы Фендер.
1965. Первый серийный безладовый бас Aubi от Ampeg.
1968. Hagstroem 8 String Bass – четырехструнный бас с удвоенными струнами.
1969. Dan Armstrong’s SEE-THRU Bass.
1970. Основана фирма Элембик (Alembic).
1974. Эмметт Чепмен (Emmett Chapman) организовал Stick Enterprises для производства 8, 10, 12-струнных инструментов «Стик» (Stick).
1975. Карл Томпсон (Carl Thompson) производит Piccolo Bass.
1976. Фирма Music Man выпускает модель Sting Ray, дизайн Лео Фендера.
1977. Рик Тернер (Rick Turner) разрабатывает «графитовый» (усиленный графитом) гриф по заказу фирмы Alembic.
1978. Hammer изготавливает первый двенадцати-струнный бас для Тома Петерсона (Tom Petersson of Cheap Trick).
- 1978: Карл Томпсон производит первый безладовый шестиструнный бас.
- 1981.** Стейнбергер (Steinberger Bass) и Статус (Status graphite) были представлены на выставке Frankfurt Music Show.
1982. Кен Смит (Ken Smith), по заказу Энтони Джексона, подготовил «Anthony Jackson’s 6 string bass» (первый бас в строе: B<sub>2</sub>, E<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, D, G, c).
1983. Фирмой Ибанез (Ibanez) выпущен MC 924 «half and half» (ладовый до двенадцатого лада, а далее безладовый).
1986. Произведен первый семиструнный бас (предположительно мастер Паттерсон – Patterson).
1987. Guild Ashbory « короткомензурный бас (22») и синтетические струны.
1989. Двугрифовые инструменты (Double neck Basses) от Ле Фэй и Джерри Джонса (Le Fay and Jerry Jones).
1997. Фирма Конклин (Conklin) « первый семиструнный двугрифовый бас.
2001. Крис Бенавенте (Chris Benavente) изготовил первый девятиструнный бас для Эла Калдуэлла (Al Caldwell).
2004. Майк Эдлер (Mike Adler) спроектировал и произвел первый одиннадцатиструнный бас для Гэрри Гудмена (Garry Goodman).

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

### Техника двуручного тэппинга

Техника тэппинга (tapping) зародилась в среде электрогитаристов еще в середине XX века. Ее возникновение явилось неизбежной реакцией на появление нового (по тем временам) более чувствительного инструмента «электрогитары. Первоначально тэппинг (резкое прижатие струны пальцем правой руки, «хэммер») был просто одним из технических приемов, подобно флажолету. В таком примитивном виде тэппинг используют уже несколько поколений рок-гитаристов. Однако со временем этот прием развился в отдельный способ игры на электрогитаре «двуручный тэппинг (под словом «двуручный» подразумевается, что левая рука извлекает звук самостоятельно, без помощи правой) или «фортепианную» технику. Эта техника кардинально отличается от традиционных способов игры на гитаре, когда каждая рука может играть отдельную, независимую партию.

В создании техники двуручного тэппинга участвовали такие известные в свое время музыканты, как Мерл Трэвис (Merle Travis) и Джимми Уэбстер (Jimmy Webster). Одним из пионеров этого вида техники стал и поныне популярный джазовый гитарист Стэнли Джордан (Stanley Jordan). С тех пор многие исполнители освоили данный способ игры. В России тоже есть гитаристы, использующие «фортепианную» технику. (Недавно увидел свет замечательный учебник «Two handed tapping – прогрессивная техника игры на электрогитаре» Дмитрия Малолетова. Книга не содержит особенно сложных произведений, однако охватывает все основные моменты «фортепианной» техники).

Таким образом, «тач-техника» (еще одно название, от слова «touch» «касание») неуклонно продолжает завоевывать поклонников по всему миру. Поскольку «фортепианная» техника дает гитаристу

возможность играть каждой рукой самостоятельные партии, возникла необходимость в специальном инструменте для техники двуручного тэппинга. Немало гитарных дизайнеров, поклонников тац-техники, представили свои варианты инструментов «от простой комбинации баса и гитары на одном или двух отдельных грифах до 24-х (и более) струнных панелей или гитар с цилиндрическим грифом. Подобное разнообразие было вызвано, отчасти, тем, что новая техника игры находилась в процессе становления.

Со временем в мире образуется достаточное количество фирм-производителей специальных тац-инструментов. Говоря о гитарных инженерах-дизайнерах, работавших в этой сфере, нельзя не назвать такие имена, как Дэйв Банкер (Dave Bunker), Чарльз Сушьюз (Charles Soupios), Сергио Сантуччи (Sergio Santucci), Стюарт Бокс (Stuart Vox), Ричард Эберлен (Richard Eberlen). Однако большая часть их продукции нашла свое место лишь в частных коллекциях любителей экзотических инструментов и энтузиастов тац-техники. Только два инструмента получили достаточно широкое распространение и признание профессиональных музыкантов. Это инструменты Эммета Чепмена (Чепмен-стик) и Марка Уорра (Уорр-гитар). Тач-техника становится все более популярной, количество использующих ее гитаристов неуклонно растет. Многие из них предпочитают обычной электрогитаре специальные тац-инструменты, тем более, что и на специальных инструментах можно с большим или меньшим успехом применять традиционные виды звукоизвлечения. Не исключено, что тац-инструменты станут одним из музыкальных символов XXI века.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА ДЛЯ ДУЭТА ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО: ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ СОНАТНОГО И СЮИТНОГО ЦИКЛОВ

XX столетие справедливо считается «золотым веком» виолончельного искусства. Высокий уровень исполнительского мастерства виолончелистов-виртуозов этого столетия вызвал повышенное внимание к этому инструменту многих композиторов, что привело к значительному расширению виолончельного репертуара. Еще в конце XIX века П. И. Чайковский сетовал на то, что «инструмент, обладающий звуком необыкновенно красивым, перестал вызывать творческое вдохновение композиторов» (цит. по [8, 11]). Однако в дальнейшем благодаря целой плеяде выдающихся зарубежных и отечественных виолончелистов (Пабло Казальсу, Гаспару Кассадо, Морису Марешалло, Андре Наварра, Григорию Пятигорскому, Энрико Майнардди, Пьеру Фурнье, Полю Тортелье, Жаклин дю Пре, Святославу Кнушевицкому, Мстиславу Ростроповичу, Даниилу Шафрану, Михаилу Хомицеру, Валентину Фейгину и другим) наступил яркий расцвет виолончельного исполнительства, обусловленный значительным расширением художественных и технических возможностей инструмента.

В сотрудничестве исполнителей и композиторов создавался «золотой фонд» современной виолончельной камерной литературы, словно в геометрической прогрессии увеличивающейся к концу XX века. Подтверждением этому может служить творчество представителей различных национальных композиторских школ, благодаря которым дуэт виолончели и фортепиано занял достойное место в камерно-ансамблевой музыке столетия. Художественная ценность произведений для виолончели и фортепиано ничуть не уступает другим инструментальным ансамблям. Произведения для этого состава можно причислить к области наиболее серьезных «высказываний» в камерной музыке.

Наряду с использованием традиционных для данного ансамбля музыкальных жанров (сонаты, сюиты, вариаций, цикла миниатюр) в начале XX века композиторы обращаются и к более сложным

– синтетическим жанрам, возникшим на основе взаимопроникновения. Сочинения для виолончели и фортепиано, таким образом, находится в русле стилиевой эволюции музыки XX столетия. Здесь обнаруживаются наиболее значимые для этого времени тенденции в плане метаморфоз, происходящих с жанрами. Камерно-инструментальная музыка явилась своего рода «лабораторией экспериментов», где оттачивались принципы сочинения разнообразных жанров камерной музыки:

– трактовка жанров с позиций неоклассицизма в творчестве И. Стравинского, А. Казеллы, П. Хиндемита и других композиторов (культивирование забытых приемов барочной и классической музыки в сочетании с современными «острыми» звучаниями и необычными звуковыми конструкциями);

– сближение сонаты с другими жанрами (полифоническими, вариациями, сюитой);

– создание свободных (предельно индивидуализированных) циклов не только по содержанию, но и по структуре (в частности, по положению в них сонатной части, которая берет на себя самые разные функции);

– выравнивание смыслового значения используемых музыкальных структур (сонаты с трехчастными, полифоническими и другими музыкальными формами, которые выполняют все более важную роль в драматургическом решении цикла);

– использование новых (несонатных) тематических структур, наличие развернутых тематических построений, непрерывно следующих друг за другом, радикальное раскрепощение мелодической линии;

– усиление тематических связей между частями;

– широкое использование звукоподражательных эффектов, обогащение колористической стороны произведений, сближение приемов оркестрового и камерно-инструментального письма.

Под влиянием пристального внимания к музыке успешных эпох и стилей (явление неоклассицизма)

ма) воссоздаются в новом облике барочно-классические жанры. Цель данной статьи – рассмотреть одну из наиболее значимых тенденций, наметившуюся в первой половине XX века (взаимопроникновение сонатного и сюитного циклов в камерной музыке, в частности, написанной для виолончели и фортепиано), а также продемонстрировать динамику изменения жанрового содержания от барочной традиции к современным сочинениям.

Возрождение интереса к сюите в XX веке привело не только к ее воссозданию в «чистом» виде, но и к взаимопроникновению жанров сюиты и сонаты. Жанр собственно сюиты представлен многими произведениями: «Маленькая сюита» Э. Вилла-Лобоса (1913), «Сюита» А. Хованеса (1927), «Сюита на украинские народные мотивы» В. Барвинского (1927), «Миниатюрная сюита» Б. Мартину (1930), «Итальянская сюита» И. Стравинского (1932), «Партита» В. Рудзинского (1940). К жанровым «гибридам» относятся виолончельные сонаты К. Дебюсси (1915), А. Казеллы (1927), Ф. Пуленка (1940–1948), П. Хиндемита (1948), Б. Бриттена (1961), Сонатина П. Курцбаха (1961) и другие. Продолжением такого рода трактовки сюиты во второй половине XX века являются образцы, где в сюитном цикле обнаруживаются черты сонатного: «Концертная сюита» Н. Саниной, «Сюита-фантазия» В. Рябова, сюиты Н. Слонимского, Н. Пирковского, Г. Трекслера и т. д.

Первоначально в период своего формирования жанры сонаты и сюиты не обнаруживали существенных специфических признаков. В конце XVII – начале XVIII века различие между сюитой и итальянской сонатой «*da camera*» было сглаженным или вовсе упраздненным [9, 1715]. Немецкий исследователь В. Невман отмечает, что камерные сонаты барочной эпохи могли состоять из последовательности свободных программных пьес, а церковные сонаты были подобны последовательности танцев [9, 1716]. У Т. Витали и А. Корелли еще встречаются образцы подлинно *сюитной камерной сонаты*. Приведем отдельные примеры соотношения частей цикла в камерной сонате сюитного типа для виолончели и фортепиано:

*У. Де Феи (1687–1757). Соната d-moll*

Сицилиана – Аллеманда – Ариэтта – Менуэт

А. Корелли (1653–1713). Соната d-moll

Прелюдия – Аллеманда – Сарабанда – Жига

*И. Биркеништок (1687–1733). Соната e-moll*

Adagio e cantabile – Куранта – Largo – Жига

*Ш. Бланвиль (1711–1769). Соната в старинном стиле*

Каприччио. Maestoso – Пастораль. Andantino grazioso –

Рондо. Allegro giocoso

Специфика сюиты и сонаты как самостоятельных жанров камерно-инструментальной музыки обозначилась только в XVIII веке. В дальнейшем сюита была оттеснена на второй план активно развивающимся и перспективным в плане воплощения драматической поэтики сонатным циклом. Классическая соната многое унаследовала от своей предшественницы – жанровое и тематическое разнообразие в соотношении частей, их замкнутость и отграниченность, что отвечало стилю классической эпохи.

В XIX–XX веках так называемая «новая сюита» отличается значительно изменившимся жанровым содержанием. Во-первых, она включает не только танцы романтической и современной эпох, но и другие жанры – скерцо, элегию, интермеццо, серенаду и иные миниатюры, в том числе программного характера. Во-вторых, принцип внутреннего интонационно-тематического единства, более свойственный сонатному циклу, проникает и в построение сюиты, благодаря чему обогащается ее сюжетная логика.

Широкой публике более известны фортепианные сюиты XIX столетия. Однако в это же время для дуэта виолончели и фортепиано зарубежными и отечественными композиторами были созданы довольно интересные сочинения: «Пять пьес в народном стиле» ор. 102 и «Фантастические пьесы» ор. 73 для кларнета (скрипки или виолончели) и фортепиано Р. Шумана (1849), Сюита ор. 16 для виолончели и фортепиано К. Сен-Санса (1866), две сюиты для виолончели и фортепиано Э. Направника (1878, 1881).

Вновь востребованный в XX веке жанр породил большое количество образцов сюиты: наряду с оркестровыми возникают сюиты для различных солирующих инструментов с оркестром, сюиты для отдельных инструментов соло и в дуэте с фортепиано, а также сюиты для различных камерно-инструментальных составов. Обращение композиторов XX века к старинным жанрам (в частности, к сюите) трудно назвать стилизацией. Композиторы ни на секунду не забывают, что повернуть время вспять невозможно, в использовании «старинного костюма» неизбежна иная манера его демонст-

рации. Организующая сила «памяти жанра» (понятие Е. В. Назайкинского [6, 103]) наиболее очевидна в произведениях, приближающихся к его стилизации: это «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано<sup>1</sup> и «Архаическая сюита» для оркестра А. Онеггера, «Большой концертный дуэт» для скрипки / виолончели и фортепиано и «Итальянская сюита» для виолончели / скрипки и фортепиано И. Стравинского, «Испанская народная сюита» для виолончели и фортепиано М. де Фалья<sup>2</sup>.

Весьма популярна в XX веке «фольклорная» интерпретация сюиты, когда композитор берет за основу народно-песенный материал и принципы его развития<sup>3</sup>. Показательными примерами такого камерно-инструментального ансамбля могут служить Сюита для трио (фортепиано, скрипка, альт / виолончель), «Семь украинских народных песен» Л. Колодуба, Сюита на украинские народные мотивы для виолончели и фортепиано В. Барвинского. В финальной четвертой части последней («Танец») взаимодействуют черты рондо, сонаты и вариаций, а премы мотивного развития, фактура фортепианной партии и виолончельные штрихи подчеркивают народный колорит.

Под влиянием новых устремлений оказываются искусно сплавленными классические и современные средства выразительности: диатоника и полиладовость, свободный ритм и жестко организованные остигатные ритмические формулы. Так, в **«Итальянской сюите» для виолончели и фортепиано И. Стравинский** мастерски ассимилировал джазовые тембры и ритмы, используя их в трансформированном виде. Композитор не только сопоставил два стилевых пласта удаленных эпох: в результате органического синтеза разных стилистик произошло глубокое переосмысление жанра.

Соната начала XX века (пережившая свой расцвет в XIX столетии) также претерпела значительные изменения. Так, композиторы порывают с устоявшимися образными и тональными признаками сонатности: все чаще наблюдается ситуация, когда ни одна из частей сонаты этих признаков не содержит; Обозначение «соната» связывается с содержанием всего цикла в целом (а не одной из его частей) и нередко истолковывается в духе старых

мастеров (культивирование игрового начала в инструментальной музыке в противовес драматической поэтике). Вследствие этого, как и в эпоху барокко, стирается грань между сюитой и сонатой.

Эту тенденцию наглядно демонстрирует **Соната для виолончели и фортепиано К. Дебюсси** (1915), в которой обращение к идеализированному прошлому воспринимается как желание противопоставить традицию жесткости и диссонантности современного музыкального языка, отражающего состояние окружающего мира. Даже оформление титульного листа сонаты первого издания и адрес издательства воспроизведены в стиле XVIII века. Важны, конечно, не только внешние элементы стилизации в духе неоклассицизма: речь идет о глубоко проникновении в иной стиль, хотя музыкальная речь Дебюсси остается узнаваемой. Для этого произведения характерно стремление к простоте, лаконичности музыкальной мысли и миниатюрности формы. Собственно сонатная структура не обнаруживается ни в одной из частей сонаты. «Любая „сонатная“ часть в поздних сочинениях Дебюсси больше похожа на развитую трехчастную форму. Роль разработки сведена к минимуму», – подчеркивает Ю. Крейн [3, 38]. В отличие от сонатного принципа, согласно которому контрастируют в драматическом плане либо темы, либо крупные разделы формы (экспозиция – разработка – реприза), здесь сопоставляются части цикла как различные образно-эмоциональные состояния: Пролог. Lento. – Серенада. Moderemente anime. – Финал. Anime.

На родство виолончельной сонаты К. Дебюсси с сюитой обращает внимание И. Мартынов: «Виолончельная соната Дебюсси (с точки зрения требований жанра) – это скорее сюита из трех частей, очень картинных (в особенности Серенада), живописных, но не несущих в себе той конфликтности, без которой трудно представить себе сонатную форму. Конфликтность заменена контрастностью, сонатная конструкция — свободным развитием, где элементы тематической разработки не имеют большого значения. Если подходить формально, произведение Дебюсси трудно отнести к жанру сонаты» [5, 263–266]. И все же здесь сохранен происходящий от сонаты принцип внутреннего единства, пронизывающий произведение. Реминисценция главного мотива первой части в финале объединяет цикл, при этом вторая и третья части идут без перерыва (attacca).

<sup>1</sup> Существует обработка для виолончели и фортепиано.

<sup>2</sup> Переложение М. Марепала.

<sup>3</sup> В частности, в творчестве Н. Пейко сюиты для оркестра на якутские темы (1941), на русские темы (1949), Молдавская сюита (1950), Сюита на финские темы (концертная фантазия) для скрипки с оркестром (1954).

Соната для виолончели и фортепиано – не единственный случай взаимообогащения сонатности и сюитности в творчестве композитора. В трех последних камерно-инструментальных сочинениях Дебюсси очевидно влияние сюиты: здесь не обнаруживается соната в чистом виде, но отдельные части насыщены активным интонационным развитием:

*Сонаты для флейты, альты и арфы (1915–1916)*

Пастораль. Lento dolce, rubato – Интерлюдия.  
Tempo di minuetto –

Финал. Allegro moderato me risoluto

*Соната для скрипки и фортепиано (1916–1917)*

Allegro vivo – Интермедия. Fantasque et Leger –  
Финал. Animata

Тенденцию к сближению сюитного и сонатного циклов продолжил Ф. Пуленк. Испытывая интерес к старинным национальным танцевальным и песенным жанрам, он использовал интонации французских городских и крестьянских песен, которые никогда не цитировал, а, трансформируя их, преподносил в собственной манере. Первая часть его *виолончельной сонаты* изобилует большим количеством разнообразных тем. По репрезентативности музыкального материала эта часть калейдоскопична, она состоит из небольших тематических разделов, соединенных друг с другом по принципу монтажного построения. Композитор включает в музыку этой части элементы различных жанров и стилей: задорная попевка, меланхоличная популярная песенка, задушевная мелодия, родственная русскому романсу. Создается впечатление фрагментарности, как и в финале виолончельной сонаты Дебюсси, но все-таки музыка Пуленка оставляет ощущение целостности. В первой части «Allegro – Tempo di Marcia» разнохарактерные темы следуют непосредственно друг за другом, излагаемые не только в разных тональностях, но даже в разных метрах:  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ . Чередование сопоставляемых тем характеров и жанровых наклонений создает впечатление тотальной миниатюрной сюитности внутри самой части, в результате черты сонатности едва угадываются.

Что касается всего произведения, то жанровые названия частей дают возможность считать цикл сюитным по замыслу: «Аллегро» в темпе марша сменяют «Ария» лирического характера (Cavatine), затем танцевальная часть под названием «Балет» (Ballabile) и финал с роскошным речитативно-декламационным вступлением и заключением в духе

старых мастеров, главная тема которого близка тарагелле. Интонационное родство тем из разных частей сонаты помогает создать ощущение цельности цикла.

Как видим, Ф. Пуленк продолжил традиции К. Дебюсси и И. Стравинского, что подтверждается и концертным репертуаром того времени. Неслучайно на одном из первых исполнений этой сонаты самим автором и французским виолончелистом Пьером Фурнье в концерте у Гаво (зал Гаво в Париже) в одной программе звучали близкие по жанровому содержанию «Итальянская сюита» И. Стравинского, Соната К. Дебюсси и Соната Ф. Пуленка [7, 185].

**Соната для виолончели и фортепиано П. Хиндемита** (1948) по своему жанровому составу также напоминает сюиту. Три ее части, учитывая развернутую коду финала, объединены по принципу парного контраста:

Pastorale – Moderately fast (scherzando) –

Passacaglia (7 вариаций и кода-fugato).

Хиндемит тяготеет к полифонии и линейной свободе голосов. После серьезного изучения наследия прошлого (григорианского хорала, народных песен XV–XVI веков, латыни) композитор как теоретик и практик нового тонального мышления выдвинул тезис об «эволюции к простоте». Включение сюитных жанров в структуру сонатного цикла еще раз подтверждает привязанность Хиндемита к музыке баховской эпохи с ее многослойной полифонической фактурой и самостоятельностью развитых мелодических линий.

Исследователи Т. Левая и О. Леонтьева, оценивая камерно-инструментальную музыку Хиндемита, отмечают присущую его композиторскому письму миниатюрность форм с контрастами,ступающими скорее в рамках всего цикла, нежели в отдельной его части [4, 256]. Немного ранее, в 1943 году, композитором были созданы «Симфонические метаморфозы тем Вебера» (одно из самых популярных его сочинений), которые также называют своеобразной сюитой: в произведении четыре небольшие части, объединенные по принципу сопоставления различных способов изложения и развертывания музыкального материала.

В качестве еще одного примера рассматриваемой тенденции может быть приведена **Соната № 2 ор. 45 для виолончели и фортепиано А. Казеллы** (1927), которая имеет две части, но опирается на парный контраст четырех разделов и танцы барочной сюиты:

Прелюдия и Бурре – Largo (Lamento) и Рондо (Жига).

Наименования частей ориентируют исполнителя и слушателя на жанровый прототип. При этом сохраняется неповторимое своеобразие музыкального языка композитора.

Таким образом, в творчестве композиторов первой половины XX века происходит существенное расширение жанровой палитры благодаря использованию жанровых составляющих сюиты как самостоятельных частей сонатного цикла. Виолончельные сонаты, на первый взгляд, не имеющие ничего общего с жанром сюиты, наряду с сонатным аллегро, медленной частью, скерцо или финалом включают части с определенным жанровым наклоном, не характерные для такого рода произведений. Так, в сонатные циклы включаются: Романс – II часть Сонаты ор. 2, g-moll И. Крыжановского (1903), одного из первых учителей Н. Мяскового; Вальс<sup>4</sup> – II часть Сонаты ор. 37, D-dur Ф. Акименко (1905), ученика Н. Римского-Корсакова; Баллада, Литовская идиллия – I и II части Сонаты-рапсодии К. Банайтиса (1938); Поэма – I часть Сонаты ор. 51, c-moll К. Эйгеса (1945), ученика С. Танеева; Ballata – вариации на тему Гийома де Машо – финал Сонаты В. Фортнера (1948); Серенада – II часть Сонаты Э. Каппа (1948) и другие образцы.

Речь идет не о буквальном воспроизведении тех или иных конкретных музыкальных жанров, но об опыте обобщения и отражения этих жанров в композиторской творческой практике. Все чаще в композиторской практике наблюдается следующее явление: «...», переакцентировка“ жанрового содержания: от легкого привкуса искажения до полного уничтожения. Но главная особенность в том, что в результате смещения разрушается одноплановость выражения и восприятия, возникает ощущение „двойного дна“, второго плана, не продолжающего первый, а противоположного ему» [2, 15].

Результат деформации устоявшейся семантики жанра в каждом произведении индивидуален. Общим для всех композиторов становится включение «отображенного жанра» (понятие А. Коробовой) в новый художественный контекст и конкретизация того, что он символизирует для композитора. Взаимодействие традиционного «жанрового

содержания» (термин А. Сохора) и его трактовки автором музыкального произведения, а также отношение между определенным жанром и обобщенным представлением о традиции его воплощения, – ключевые проблемы для исследователей.

Во второй половине XX века, как и в эпоху барокко, различия между виолончельной сюитой и сонатой (если она не одночастна) вновь становятся не столь явными. **Соната для виолончели и фортепиано ор. 65, in C Б. Бриттена** (1961) – еще один примечательный образец взаимодействия сонатного и сюитного циклов, в ней композитор демонстрирует контраст не столько различных модусов движения, сколько жанровых характеристик:

Диалог.	Allegro
Скерцо-пиццикато.	Allegretto
Элегия.	Lento
Марш.	Energico
Перпетуум мобиле.	Presto

Характерность жанровых зарисовок подчеркивается также особенностями исполнительской техники. Так, артикуляция в партии виолончели, используемая композитором в первой части (*ostinato*, «спрятанное» в широких размашистых триолях, исполняемых на двух струнах), аналогична приемам из прелюдии Шестой сюиты для виолончели соло И. С. Баха<sup>5</sup>, – в этом отчасти проявляется замысел «Диалога». Вторая часть исполняется на виолончели без смычка, техникой *pizzicato*. «Элегия» (лирический центр произведения) традиционно требует мастерского владения смычковым *legato*. «Марш» – пример пародийной трактовки жанра, здесь композитор применяет прием *sul ponticello*, глиссандирующие флажолеты, форшлагги, преувеличенную акцентировку. «Вечное движение», выдержанное в размере  $\frac{6}{8}$ , ассоциируется с заключительной частью барочной сюиты – жигой. Типичная для данного танца акцентировка каждой сильной и относительно сильной доли обыгрывается ритмическим смещением акцентов.

Л. Ковнацкая называет эту Сонату для виолончели и фортепиано «традиционным бриттеновским сонатно-сюитным циклом», характерным для индивидуального композиторского стиля [1, 308–309]. Кроме того автор отмечает, что Сюита № 2 ор. 80 для виолончели соло Бриттена ближе к жанру сонаты, нежели собственно Соната, о чем свидетельствуют концепция замысла и драматургия цикла.

<sup>4</sup> В этом произведении вальс впервые применен в качестве отдельной части виолончельной сонаты.

<sup>5</sup> В оригинале написано для пятиструнной виолончели.

В *Сонате для виолончели и фортепиано К. Хачатуряна* (1966) также обнаруживается переосмысление жанрового содержания сонаты: произведение сохраняет сюитный состав жанров и принцип построения:

Речитатив. Adagio – монолог виолончели (в дуэте!).

Инвенция. Allegretto – своеобразное преломление потенциала полифонического жанра.

Ария. Andante – кантилена виолончели совмещается с «жестким» аккомпанементом фортепиано, имитирующим ударный инструмент.

Токката. Allegro con fuoco – внедрение джазовой ритмики в токкату.

В XX столетии тенденция взаимопроникновения жанров охватывает не только сонату и сюиту. Интересны образцы, где вариации, являясь частью произведения, превращаются в мини-сюиту. Например, *Сонатина для виолончели и фортепиано П. Курицбаха* (1961) в целом представляет собой сюитный цикл: Тема с вариациями – Интермеццо – Бурлетта.

Первую часть этого цикла вариационно-вариантное развитие превращает в мини-сюиту, поскольку в силу жанровой трансформации темы каждая вариация воспринимается как часть сюитного цикла:

Тема	изложена в партии фортепиано.
вариация I	виолончельное проведение темы.
вариация II	Zweifacher. Allegretto.
вариация III	минорное проведение темы
вариация IV	Galopp
вариация V	quasi Sarabande
вариация VI	Fughetta

В произведении Г. Трекслера (1957) четвертая часть «Тема с вариациями» также представляет собой мини-сюиту в Сюите. В данном образце каждая вариация имеет конкретное жанровое обозначение:

Диалог – Ноктюрн – Баркарола – Романс

В эпоху барокко попытки прочно связать отдельные танцы друг с другом посредством вариационной техники предпринимались немецкими композиторами – Пезенделем, Пуэрлем и Шайном. В сочинениях XIX–XX веков, наоборот, наблюдается влияние сюиты на вариации.

Во второй половине XX века камерная музыка отходит от типичных для себя жанров (сонаты и сюиты): композиторы экспериментируют в сфере изменения содержательной структуры камерного

цикла. Так возникают разнообразные камерные композиции для виолончели и фортепиано: «Цикл» В. Фортнера (1964); «Диалог» – четырехчастный цикл немецкого композитора Ю. Баура (1962); «Диалог» А. Бычкова (1969); «Volumes inventions» румынского композитора А. Хрисаниде (1963), «Интродукция, тема с вариациями и эпилог» датского композитора Г. Кошеля (1971); «Три пьесы» Э. Денисова (1967); «Семь пьес» В. Лобанова (1978) – цикл, в котором сохраняется сюитное построение и парный контраст; «Шесть лирических мелодий» югославского композитора Л. Скерьянка (1959) и другие.

В заключение попытаемся оценить результаты рассмотренной жанровой эволюции. Сложившиеся как близкие друг другу, но в то же время самостоятельные жанры – сюита и соната, – в камерно-инструментальной музыке XX века в русле неоклассического стиля вновь оказываются взаимодополняющими жанрами. Большинство сонат – сочинения внутренне цельные, прочно связанные со своим историческим прошлым. В то же время в собственном виолончельных сонатах этого периода обнаруживаются отдельные признаки сюиты. Причины подобного взаимодействия, на наш взгляд, скрыты в их содержании. С одной стороны, жанровые модели барочной, классической и романтической сюит обогащают сонату, с другой – конкретизируют и проясняют ее содержание в противовес «перегруженности» и «мукам формы» [5, 263].

Подобная жанровая техника оказалась удивительно плодотворной в плане создания произведений для виолончели и фортепиано. Неслучайно именно в первой половине XX века был создан «золотой фонд» камерной виолончельной музыки. При этом нельзя забывать о влиянии на этот процесс исполнительского искусства, поскольку инициатива композиторов нередко порождается активностью исполнителей и появлением ярких солистов. Знаменитым виолончелистам XX века посвящены многие камерно-инструментальные произведения, многие из которых постоянно исполняются на концертной эстраде и входят в репертуар выдающихся современных исполнителей. Исполнитель как «наместник композитора», по выражению К. Дальхауза, призван не только выполнить его волю, но и найти созвучные эпохе средства воздействия на слушателя, помогая ему раскрывать творческие замыслы, в том числе «игру жанров».

**ЛИТЕРАТУРА**

1. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М., 1974.
2. *Коробова А.* О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Вильнюс, 1987.
3. *Крейн Ю.* Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля. М., 1966.
4. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. М., 1974.
5. *Мартынов И.* Клод Дебюсси. М., 1964.
6. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М., 2003. – Ч. 2.
7. *Пуленк Ф.* Письма. М., 1970.
8. *Щелканцев А.* Валентин Фейгин и его время. Харьков, 2003.
9. *Kimmerling H.* Die Suite im Barock // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 12. Kassel-Basel, 1962.

## «DE PROFUNDIS» С. ГУБАЙДУЛИНОЙ В ИСПОЛНЕНИИ Ф. ЛИПСА, М. БОННЭ, В. СЕМЕНОВА

В современном музыковедении проблемы исполнительской интерпретации освещены достаточно скромно. Если говорить об исполнительстве на народных инструментах, то о наличии теоретических работ подобного направления почти ничего неизвестно. В то же время сравнительный анализ исполнительских интерпретаций представляется необходимым не только с теоретической, но и с практической точки зрения, поскольку может способствовать развитию слуховых представлений и совершенствованию мастерства исполнителей. Прослушав и проанализировав исполнение одного и того же произведения разными музыкантами (особенно это касается признанных мастеров), можно избежать категоричности и безапелляционности утверждений о том, что существует некая «правильная» интерпретация, которая принадлежит тому или иному исполнителю.

Поэтому представляется целесообразным на конкретном примере показать, как средствами исполнительского искусства создаются различные варианты прочтения одного и того же нотного текста. Анализировать исполнительские интерпретации непросто: всегда присутствует фактор субъективности, которая неизбежна в такого рода исследованиях. Кроме того, с течением времени традиции исполнительства и вкусы слушателей изменяются, поэтому то, что раньше казалось правильным и единственно верным, сегодня уже воспринимается по-иному (имеется в виду темп, интенсивность динамики, степень экспрессивности исполнения и т. д.).

Наиболее интересным материалом для подобного исследования являются, на наш взгляд, произведения, созданные во второй половине XX века, так как в это время благодаря многим выдающимся исполнителям существенно расширились технические и выразительные возможности баяна. Поэтому в качестве предмета для сравнительного анализа предлагается пьеса С. Губайдулиной «De profundis» в исполнении Фридриха Липса, Макса Боннэ и Вячеслава Семенова. Необходимо отме-

тить, что все рассматриваемые нами исполнители являются музыкантами самого высокого уровня, поэтому даже возможное несогласие с отдельными деталями исполнения не может вызвать сомнения в профессионализме каждого из них.

Фридрих Робертович Липс родился в 1948 году в городе Еманжелинск Челябинской области. В 1969 году он стал лауреатом I премии Международного конкурса в городе Клингенталь (ГДР). С 1970 года работал солистом Москонцерта, с 1971 года – преподавал в Российской академии музыки им. Гнесиных. В настоящее время он – профессор кафедры народных инструментов (с 1989 г.), Народный артист России (с 1994 г.). В середине 70-х годов началось его творческое сотрудничество с Софией Губайдулиной. Пьеса «De profundis» впервые была исполнена Ф. Липсом в 1980 году. Он стал первым исполнителем ряда произведений С. Губайдулиной: партиты «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра (1982), сонаты для баяна соло «Et ex-specto» («В ожидании», 1986), трио для баяна, скрипки и виолончели «Silenzio» («Молчание», 1992).

Макс Боннэ – известный французский исполнитель и педагог. Он окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных в Москве, учился в классе Ф. Липса. В 1979 году Боннэ был удостоен звания лауреата I премии международного конкурса «Кубок мира» в г. Канны (Франция). В дальнейшем он принимал участие в работе жюри многих международных конкурсов. Сегодня преподает в Парижской консерватории. Это самый молодой из рассматриваемых исполнителей.

Вячеслав Анатольевич Семенов родился в 1946 году в городе Трубчевск Брянской области. С 1969 года он работал в Ростовском музыкально-педагогическом институте, с 1971 – руководил кафедрой народных инструментов. Ему было присвоено ученое звание профессора, Народного артиста России. С 1988 года Семенов работает в Москве в Российской академии музыки им. Гнесиных.

«De profundis» – одночастная пьеса для баяна соло – написана в 1978 году, посвящена Фридриху

Липсу. Это первое произведение С. Губайдулиной для этого инструмента, первая творческая работа с одним из ведущих российских исполнителей, баянистом-новатором. Ф. Липс сделал исполнительскую редакцию сочинения, в которой оно и было опубликовано. В «De profundis» Губайдулиной впервые (по совету этого выдающегося баяниста) в баянной отечественной литературе используется прием нетемперированного глиссандо, в результате в область средств выразительности этого инструмента впервые вводится микрохроматика.

В замысле Софии Губайдулиной баян - потенциальный носитель религиозно-символических идей, связанных с эпохой средневековья и западно-европейским католичеством. Знаменитый псалом № 129 «De profundis» («Из глубины взываю к тебе, Господи»), давший название этому баянному сочинению, взят ею в латинском текстовом варианте. Символическим смыслом наделены драматургия и композиция, темброво-регистровое и фактурное решение. Даже такие, казалось бы, второстепенные средства выразительности, как артикуляция и динамика обладают высоким информационным потенциалом. Баян, имеющий мех, подобно органу, Губайдулина воспринимает отчасти как микроорган, но не только. Липс внес как раз те новшества, которые позволили расширить шкалу экспрессии вплоть до извлечения натуралистических интонаций – стоны, вздоха, дыхания. Баян стал как бы живым человеком, живым существом.

Композиция «De profundis» («Из глубины») включает три больших раздела: три круга развития, всякий раз завершающегося аккордовым хоралом. Каждый из трех разделов содержит три контрастных образа: бездонное страдание, мучительное восхождение и сияние милости. Образ страдания раскрывается с помощью длительных *tremolo*, волнообразных темперированных и нетемперированных *glissando*, своеобразных шумовых эффектов, получивших распространение в баянном исполнительстве XX века. Связующий образ представляет собой «Песнь восхождения», идея которой состоит в движении из нижнего регистра к светлому звучанию верхнего. Следующий за «восхождением» хорал выражает «надежду», «упование», «милость».

Первый круг развития открывается необычным баянным кластером в низком регистре со свободной ритмикой, производящим эффект «дрожания». В образном смысле здесь проходит четыре

этапа «страданий», которые разделены цезурами-ферматами. Этапы выстраиваются между собой в математический ряд Фибоначчи. Композитор не указывает здесь размер и границы тактов, поэтому при нумерации тактов весь начальный эпизод мы условно принимаем за один (первый) такт. Вторым тактом соответственно будет тот, в котором появляется размер. Используемый здесь прием игры – тремоло мехом, ритм (интенсивность) которого выписан автором. После «страданий» следуют первые попытки «восхождения»: здесь присутствуют приемы игры глиссандо, скольжение кулаком по клавиатуре, после чего следует кластер без глиссандо. За кластером следует самая длинная и успешная попытка «восхождения», переходящая на звучащем кластере в первый консонанс – терцию.

У Липса «страдания» длительные: впечатление такое, что по времени этот эпизод звучит у него значительно дольше, чем у других исполнителей (хотя в действительности разница с Боннэ в продолжительности звучания совсем небольшая). Это достигается за счет более длительных *tremolo*. Кроме того, Липс не объединяет эпизоды в одну линию, – в восприятии слушателя звучание дробится на эпизоды. Цезуры-ферматы у Липса примерно в два раза короче по длительности, чем у Боннэ. Однако несмотря на более длительные паузы, у Боннэ этот эпизод представляется более целостным. Это происходит за счет того, что исполнитель «собирает» эпизод в одну смысловую линию и динамических градаций у него гораздо больше.

*Tremolo* у Боннэ начинается с небольшого «разгона», который, кстати, выписан в тексте, и заканчивается небольшим замедлением. Два других исполнителя «разгон» и «торможение» практически не делают. Паузы у Боннэ (относительно Липса и Семенова), продолжительнее, но воспринимаются они органичнее, они выполняют роль своеобразного перехода между этапами «страдания». У Семенова паузы значительно короче, они не разделяют, а связывают между собой «страдания». Сами же «страдания» у Семенова интенсивней, чем у Липса, но менее динамичны, чем у Боннэ. Наиболее яркая и убедительная кульминация, то есть динамический и эмоциональный подъем до высшей точки «восхождения», достигается у Боннэ.

Далее на фоне тремоло появляется терция, за которой следует связующий эпизод – «восхождение» аккордами по секундам вверх. Здесь впервые с начала произведения появляется размер, который

меняется в каждом такте:  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  и т. д. В тактах 3, 4, 5, 6 композитором детально проставлена внутритактовая динамика, после чего следует непрерывное *crescendo*, приводящее к кульминации в 11 такте. Кульминационная зона занимает четыре такта и завершается в такте 15 *subito p*, где происходит спад напряжения и начинается хорал.

При исполнении связующего раздела у Липса и Семенова штрих близкий к *legato* (как указано автором). Боннэ играет ближе к *non legato*, ярче подчеркивает внутритактовые кульминации, нарастание динамики сопровождается «сжатием» времени. Все эти компоненты придают «восхождению» большее напряжение. Липс играет ровно, он также подчеркивает внутритактовые кульминации и даже задерживается на них. Семенов не останавливается в каждом такте, но фиксирует внутритактовые кульминационные зоны; метрических отклонений у него нет. Наиболее ярко этот подъем звучит у Боннэ. Кульминация у Липса находится в начале такта 12, к концу которого и в следующих тактах происходит расслабление. Хорал у него не «вытекает» из «восхождения», а подается как новый материал. У Боннэ зона кульминации значительно больше. Напряжение он сохраняет на протяжении трех тактов, снижая его лишь в такте 14 на фермате. Хорал у него возникает на фоне аккорда в правой руке. Все это говорит о большей целостности исполнения раздела Боннэ. Семенов также долго удерживает напряжение. После небольшого спада на фермате он мягко переводит звучание в хорал (т. 15). Необходимо отметить, что над кульминационным аккордом стоит фермата, которая будет последней в этом круге. Если во фрагменте «дрожания» фермата позволяла растворить «дрожания» в паузе, то здесь происходит растворение кульминации «восхождения» в хорале.

В хорале предстает образ «упования», «милости». Хорал изложен параллельными мажорными трезвучиями, исполняемыми левой рукой, на его фоне звучит фигурационный контрапункт в верхнем регистре. У Липса хорал отделен от предыдущего материала, его характер наиболее умиротворенный. Этот эффект создается за счет затягивания времени звучания аккордов относительно длительностей, выписанных в тексте. Липс часто «приостанавливает» звучание хорала. Фигурационный контрапункт не противопоставлен хоралу, а служит как бы дополнением к нему, вызывая ассоциации с образами безмятежной природы. Здесь нет дина-

мических всплесков. Перед кульминационным аккордом (т. 37) происходит расслабление, исполнитель делает паузу, которой нет в тексте. «Поглощение» контрапунктом хорала у Липса звучит безмятежно и совсем не похоже на кульминацию.

Боннэ играет хорал штрихом, близким к *non legato*. Этот фрагмент звучит у него более целостно, развитие не прерывается смысловыми цезурами. Исполнитель постепенно сдвигает темп, и в результате хорал звучит у него более динамично (относительно других исполнителей). Так же, как и Липс, перед кульминационным аккордом Боннэ делает остановку, паузу. Но кульминация у него более активная, чем у Липса.

Семенов исполняет хорал практически *legato* – штрих у него самый связный из всех исполнителей. У него нет остановок в звучании хорала: фигурации как бы увлекают хорал за собой, темп исполнения постепенно сдвигается. Кульминация не отличается особой яркостью, нет остановки и паузы перед кульминационным аккордом. У Семенова этот эпизод производит еще более целостное впечатление, чем у Боннэ. Так заканчивается первый круг развития.

Уже в этом круге отчетливо просматриваются индивидуальные отличия интерпретаций, которые будут раскрываться далее, на протяжении звучания всего произведения. Так, Липс основное внимание уделяет деталям: создается ощущение, что время в его интерпретации движется очень медленно, восприятие постоянно прерывается. Интерпретация Боннэ производит целостное впечатление за счет того, что остановок у него гораздо меньше, чем у Липса. Семенов практически не делает остановок, не прерывает развития. Паузы, указанные в тексте у него менее продолжительны.

Второй круг развития (т. 43) начинается новыми «переживаниями». Здесь используются приемы «вздрагивающего» *vibrato*, *glissando*, напряженно звучащих тритонов. Липс сокращает время пауз (особенно там, где выписаны половинные паузы). Переживания у него без динамических всплесков, на одном нюансе, как бы в одном состоянии. Боннэ играет ближе к тексту в смысле выполнения пауз, к концу он даже замедляет темп. «Переживания» у него воссоздаются с помощью эффектов «разгона» и «торможения», они более глубоки и ярки по интенсивности. Четко прослеживаются двутактовые построения: в первом такте – «разгон», во втором – торможение, расслабление. У Семенова «пережи-

вания» более контрастны по характеру. *Sforzando* у него звучат резче, неожиданнее, чем у других исполнителей. Так создается эмоционально взвинченное состояние. Семенов достаточно свободно относится к длительностям, указанным в авторском тексте.

После *vibrato* следуют *glissando* кластерами. У Липса они звучат как продолжение предыдущих переживаний. После четырех тактов подъемов и спадов следует такт паузы, а затем после трех тактов – такт паузы. Липс примерно в два раза сокращает продолжительность пауз: у него паузы воспринимаются не как передышка между переживаниями, а как их продолжение. Далее используется прием *vibrato*.

Боннэ играет этот фрагмент очень эмоционально. Он как бы сжимает время ближе к его завершению. Первый такт пауз он сокращает, зато второй выдерживает точно, что создает эффект смысловой цезуры перед *vibrato*. Семенов играет по характеру очень спокойно, умиротворенно, динамика практически не меняется, время не сжимается. Он ближе всех к тексту (за исключением тактов пауз, которые он так же, как и Липс, сокращает). У Боннэ этот эпизод звучит немного более взволнованно, чем у Липса и Семенова.

После «страданий» (приемы *vibrato* и *glissando*) следует новое «восхождение»: терции с хроматическим заполнением разрешаются в более широкие интервалы – сексту и септиму. Далее в каждом такте происходит смена размера, в результате чего меняется метрическая организация. Так же, как и в «восхождении» первого круга, композитором четко проставлены внутритактовая динамика и артикуляция, но при этом сохраняется приоритет общего нарастания динамики. Завершается раздел указанным в тексте *accelerando*, которое способствует нарастанию напряжения. Липс начинает этот эпизод сразу довольно громко, даже резко по звучанию. *Accelerando* у него незначительное, перед последующими фигурациями он делает паузу. Боннэ подъем начинает постепенно, *accelerando* у него динамичнее, каждый звук подчеркивается небольшим *sforzando*. Перед размером  $\frac{5}{8}$  Боннэ делает паузу.

*Glissando* кластерами готовит следующее восхождение, изложенное фигурациями уже в обеих руках. Фигурации строятся на материале, аналогичном контрапункту хорала из первого круга. Здесь же присутствует волнообразное движение, общий вектор которого направлен вверх и по диапазону, и по динамике. Трели, появляющиеся в левой руке,

– это также материал фигураций из первого круга развития. Этот фрагмент Липс играет с самого начала активно, не *piano*, как указано в тексте, звуки берет с акцентами. Боннэ начинает значительно тише, чем Липс, ближе к *piano*. Штрих у него более слитный, движение не останавливается перед следующим материалом. Семенов начинает значительно медленнее, использует штрих *legato*, в его исполнении здесь создается ощущение замедленной съемки. Перед следующим фрагментом он делает большую паузу.

Мелодические фигурации в обеих руках готовят новый этап «восхождения»: на фоне звучащих половинных нот в левой руке уже триолями и квинтолями шестнадцатых осуществляется движение вверх. Липс половинные ноты в правой руке берет с небольшими акцентами. У Боннэ, в отличие от Липса, эпизод звучит более целостно, нет смыслового дробления на отдельные фрагменты. Семенов играет медленней, но каждый двутакт завершает небольшим ускорением. У него сохраняется ощущение относительной умиротворенности.

В следующем фрагменте (т. 93) фигурации соединяются с элементами трели, поочередно проходя то в правой, то в левой руке, затем – в обеих руках. Трели в левой руке переходят в октавные «шаги», которые, сначала опускаясь вниз, «взлетают» вверх и подводят к кульминационному взрыву – каденции, построенной на «бросках» кластеров. Липс, как и раньше, отделяет этот эпизод от предыдущего. Фигурации в левой руке органично переходят в правую. Эпизод с трелями звучит у него несколько тяжеловато. Боннэ фигурации левой руки играет как важный самостоятельный голос. Он артикуляционно противопоставляет партии рук, трели не связывает между собой. Семенов исполняет фигурации с небольшим ускорением, трели также играет связно, *legato*. При исполнении кластеров Липс паузами дробит звучание на фрагменты. В отличие от него, паузы у Боннэ не сдерживают развитие. Семенов же играет более плотным штрихом, более «липко», перед паузами кластеры у него продолжительнее.

Второй круг завершается кульминационным звучанием хорала параллельными квартсектаккордами на фоне мелодических фигураций в низком регистре. Звучность весьма напоминает органную – виртуозную игру органиста на pedalной клавиатуре. После двойного кластера (*ffff*) следует «сходящееся» по диапазону кластерное *glissando*

обеих рук, которое постепенно приводит к его угасанию, растворяя звучание в цезуре-фермате. Липс играет хорал раздельно, почти *non legato*. Перед кульминацией – кластером он замедляет темп и делает цезуру. Кластерное *glissando* он разделяет на несколько частей сменой меха. Завершается *glissando* неожиданно, вместо эффекта угасания получается эмоциональный всплеск. Исполнение этого эпизода Боннэ представляется более целостным. Хорал в правой руке он играет на одном дыхании, очень связано, перед кульминацией делает цезуру. К концу *glissando* происходит динамический спад. Так создается образ успокоения, что соответствует логике «сюжета». Семенов, как и другие исполнители, играет хорал целостно, мелодические фигурации, сопровождающие хорал, звучат у него очень связно. Цезура перед кульминацией у него отсутствует. Так заканчивается второй круг развития.

Второй круг развития у Липса звучит более целостно, особенно начальные «страдания» и «восхождения», хотя в кластерных «бросках» на паузах движение как бы приостанавливается. Кульминационный хорал напоминает гармоническое сопровождение мелодических фигураций в левой руке. Боннэ играет очень эмоционально. Хорал и контрапункт звучат как две самостоятельные равнозначные партии. Семенов этот раздел начинает очень спокойно. Фигурации в двух руках исполняет медленно, постепенно ускоряя. Хорал и басовый контрапункт звучат у него как два самостоятельных пласта.

Третий, последний круг развития начинается с нового эффекта: благодаря нажатию клавиши отдушника баян «вздыхает», словно человек (т. 126). Это новое проявление «переживаний». Далее с помощью приемов *vibrato* и *glissando* создается имитация человеческих стонов. Липс нажимает клавишу «отдушника» резко, с акцентом, каждый «вдох» звучит на *crescendo*. Боннэ также акцентирует «вздохи», его триоль по динамике волнообразна, *crescendo* и *diminuendo* чередуются друг с другом, дыхание у него более глубокое, взволнованное. Семенов пауз практически не делает, играет словно на одном дыхании.

После «вздохов» используется прием нетемперированного *glissando*. Это первый случай использования данного приема в сочинении для баяна. Далее (после ферматы) следует очередной кластер, относящийся к сфере «переживаний», динамика колеблется от *pp* до *ff* и обратно. На втором класте-

ре в правой руке добавляется *vibrato*, здесь происходит постепенное сужение звукового диапазона (от четырех до одного голоса). Липс оба кластера играет без динамических волн. Перед следующим разделом делает цезуру. Боннэ точно выполняет указания автора, он также делает паузу перед началом монодии. Семенов, как и Липс, играет без динамических волн. Пауза перед монодией у него короче, чем у других исполнителей.

Драматургия третьего круга отвечает названию псалма – «Песнь восхождения». Мелодия, исполняемая *legato*, *non vibrato*, пропевадается в огромном диапазоне от большой до третьей октавы, причем с особой выразительностью в ней выделены широкие восходящие сексты. Она звучит наподобие мелодии благоговеиной арии. Липс играет монодию штрихом *non legato*, расщепляя ее на небольшие построения. Длинные ноты подчеркиваются с помощью *vibrato*. Ощущения пения у него нет, есть образ поднимающихся из глубины шагов. Боннэ играет *legato* в тактах с размером 3/4, он делает небольшое ускорение. При приближении к кульминационной точке восхождения звук у него становится более резким, отрывистым; он точно соблюдает лигатуру, указанную автором. Динамически Боннэ играет так, как написано в авторском тексте. Его вариант наиболее близок к вокалу. Семенов «восхождение» играет значительно быстрее, штрих ближе к *non legato*. Он значительно сдвигает темп, на длинных нотах использует *vibrato*. В кульминационной зоне он значительно укорачивает длительности. Исполнение «восхождения» Семеновым также мало похоже на пение.

Хорал, к которому устремлена драматургия пьесы, готовится затененным беспокойным *tremolo*, так что мажорные трезвучия звучат как экспрессивный контрапункт. Как в правой, так и в левой руке, применяются *glissando* из консонанса в кластер, исполняемые на *crescendo* от *piano* до *fortissimo*. Это свидетельствует об образном «превосходстве» кластеров над мажорными трезвучиями, которые являются ни чем иным, как элементом хорала. Для всех мажорных трезвучий проставлен нюанс *piano*, для кластеров – *forte* с предшествующим *crescendo*. Эти «раздувания» переходят в одновременное звучание кластера в правой руке и ми-мажорного аккорда в левой. Здесь применяется еще один оригинальный прием, исполнение которого возможно только на баяне: во время звучания аккордов происходит очередное пятикратное переключение регистров

«тутти» и «баян с пикколо», которое осуществляется подбородком. К концу фрагмента увеличивается время между переключениями. Здесь композитор указывает нюанс *diminuendo*, что свидетельствует о спаде напряжения. Необходимо отметить, что ми-мажорная гармония будет звучать с этого момента до самого конца произведения.

Липс начинает *tremolo* с «разгона», довольно громко, хотя в тексте указано *piano*. Каждый аккорд у него звучит отдельно. К концу второго такта он делает *diminuendo* и немного ослабляет интенсивность тремоло. При исполнении фрагмента с *tremolo* у Липса не создается ощущения беспокойства, а сохраняется состояние относительной умиротворенности. Боннэ играет эпизод с *tremolo* одной линией, не останавливая движения, более эмоционально. Длительности, указанные в тексте, выполняет не точно: половинные ноты ближе к концу сокращает по времени. Семенов играет *tremolo* интенсивнее, по характеру более взволнованно. Он начинает с нюанса *piano*, в отличие от Боннэ и Липса, в первых трех тактах точно выдерживает длительности, далее постепенно сокращает время. После *tremolo* паузу перед аккордами он не делает.

В финале произведения кластер сменяется хоралом, изложенным трезвучиями на фоне ми мажорной гармонии. Далее хорал сменяется нежными фигурационными фразами с трелями. Эти фигурации относятся к интонационному материалу контрапункта хорала из первого круга развития. Но если звучание фигураций в первом круге предполагало динамическое и эмоциональное нарастание, то теперь фигурации достигают состояния успокоенности, умиротворенности и в конце концов растворяются вместе с ми мажорной гармонией в тишине.

Липс делает цезуру, разделяя его две фразы хорала. Отделяет он также и последний аккорд. По характеру фигурации у него такие же умиротворенные, как и вся его интерпретация. Боннэ хорал играет более певуче, связно, не разделяя его на фрагменты. Фигурации у него более взволнованные, чем у Липса. Семенов хорал связывает с предыдущим переключением регистров. По темпу он играет заметно быстрее, чем остальные. Фигурации исполняет аналогичным образом, но значительно замедляет темп к концу произведения.

Подводя итоги, необходимо указать продолжительность звучания произведения: у Ф. Липса – 11'05", у М. Боннэ – 11'16", у В. Семенова – 9'01". Эти цифры сами по себе о многом говорят. Семенов

играет более сжато по времени, чем два других исполнителя, особенно это относится к исполнению эпизодов «страданий» и «восхождений». «Страдания» у него более глубокие, экспрессивные, несмотря на то, что по времени эти эпизоды более компактны, и паузы, выписанные в тексте, выполняются достаточно свободно, чаще – с тенденцией к сокращению. Отличительное качество исполнения Семенова – высокое мастерство артикуляции, благодаря которому, он достигает четкой дифференциации в звучании пластов музыкальной ткани. Семенов избегает остановок в разворачивании музыкального материала, в результате восприятие пьесы отличается особой целостностью (это касается как отдельных эпизодов, так и всего произведения).

Липс дробит драматургию произведения на отдельные фрагменты. Его интерпретация предполагает продолжительное пребывание в каждом образе и смысловые цезуры между ними. Эпизоды «страдания» в первом круге у него достаточно продолжительные, но их характер отличается относительной умиротворенностью. Далее (во втором и в третьем круге) за счет нагнетания динамики и темповых отклонений «страдания» звучат более экспрессивно, эмоционально. Эпизоды «восхождений» и хоралы также дробятся на смысловые фрагменты; исполнитель часто «растягивает» их во времени, удлиняет паузы. Все это свидетельствует о близости Липса к созерцательной, умиротворенной трактовке этого сочинения, что было характерно для исполнительских интерпретаций начала 1980-х годов.

Исполнение Боннэ тяготеет к большей целостности, к созданию единого потока музыкального развития. Эпизоды «страданий» и «восхождений» он «собирает» в одну линию. Особой оригинальностью отличается исполнение хоралов: высокое эмоциональное напряжение удерживается исполнителем практически до окончания звучания хорала, что производит сильное впечатление на слушательскую аудиторию. Нельзя не отметить высокого артикуляционного мастерства Боннэ, что приближает его манеру исполнения к исполнительству Семенова. Интерпретация Боннэ относится к более позднему времени. Исполнитель предложил новый, на наш взгляд, наиболее убедительный с современной точки зрения вариант трактовки рассматриваемого произведения. Однако, исходя из приведенного исполнительского анализа, можно сделать вывод о правомерности существования различных интерпретаций данного сочинения.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. *Артемьев А.* Проблемы анализа и интерпретации современной музыки в классе баяна на примере «De profundis» С. Губайдулиной // Музыкальное произведение: вопросы анализа и интерпретации: Тезисы науч.-практ. конф. Тамбов, 2002.
2. *Короленко О.* «De profundis» и концерт для фагота С. Губайдулиной (к вопросу диалектики содержания и формы) // Проблемы современной музыкальной культуры: Тезисы всероссийской науч. студ. конф. Астрахань, 1991.
3. *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996.
4. *Холопова В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001.



# Публикации



*М. Ледковская*

## БОРИС МИХАЙЛОВИЧ ЛЕДКОВСКИЙ 1894–1975

Воспоминания Марины Викторовны Ледковской о супруге – знаменитом регенте Б. М. Ледковском – продолжают серию публикаций о выдающихся уроженцах донского края, представителях русской эмиграции. Как отмечал в краткой биографической справке о нем известный исследователь казачьего зарубежья К. Н. Хохульников, «в Софии, Париже, Берлине и Нью-Йорке живет немало наших соотечественников, помнящих имя создателя ряда прекрасных хоровых коллективов, долголетнего регента Синодального собора Знамени Божьей Матери в Нью-Йорке» [4]. Настоящий биографический очерк впервые опубликован в сборнике статей Московской регентско-певческой семинарии [3]. Как и воспоминания скончавшегося в этом году И. В. Ассура, увидевшие свет в первом номере альманаха [1], они предоставлены редакции музыковедом Светланой Георгиевной Зверевой. Ею же получено согласие на повторную публикацию готовившего материал к изданию диакона Георгия Сергеева и самой Марины Викторовны. Редакция выражает всем названным господам искреннюю благодарность.

Текст воспоминаний воспроизводится с незначительными правками и уточняющими комментариями редактора (помечены звездочками), иным подбором фотоиллюстраций.

В предуведомлении к первой публикации диакон Георгий Сергеев сообщает, что биографический очерк «составлен ныне здравствующей супругой Бориса Михайловича Мариной Викторовной Ледковской...<sup>1</sup> Он основан на материалах собственных ее статей и статей Ивана Алексеевича Гарднера. Еще одним источником послужил доклад иерея Андрея Попкова, подготовленный в аудитории в Москве» [3, 393]. Биографические справки, помещенные в примечаниях, написаны Мариной Викторовной Ледковской.

<sup>1</sup> *Ледковская Марина Викторовна* рассказывает о себе: «Я родилась в немецко-русской семье. Папа – Виктор Максимилианович Фазольт (Fasolt) – был баварским королевским уланом (1891–1944) и в 1948 г. в чине ротмейстера (Rittmeister) (не знаю, чему это соответствует в русской армии)\* со своим полком поехал в Таврическую губернию в имение фон Фальц-Файнов (von Falz-Fein) – Аскания Нова и Преображенка – и уже там познакомился с моей мамой. Моя бабушка со стороны мамы была урожденная фон Фальц-Файн, а мамина семья «бежала» из Петербурга на Юг в свои имения. Папа происходил из старинной баварско-рейнландской семьи владетелей имения и фарфоровой фабрики, в Бланкенхайне (Blankenhain) в Тюрингии. Все были лютеранами. Я родилась в Берлине 12 мая 1924 г. Среднее образование получила в школе Цецилии (Cecilienhule), женском музыкальном лицее с углубленным изучением музыкальных предметов (недавно он носил имя святой Цецилии), который я окончила в марте 1942 года с аттестатом зрелости «Абитур» (Abitur). После этого

папа заставил меня все экзамены по языкам, которыми я владела (русскому, немецкому, французскому, польскому, английскому и итальянскому) в специальном учреждении для переводчиков, а также разные другие экзамены для квалифицированной работы секретарем. После всех этих экзаменов папа послал меня в Италию продолжить образование в Università di Perugia (университете Перуджи), чтобы уберечь меня от призыва в армию. Военные события заставили меня вернуться в Берлин, где я поступила в Kaiser-Friedrich-Wilhelm Universität (университет Кайзера Фридриха-Вильгельма). Я проучилась там два семестра. В 1943 году мы с Борисом Михайловичем венчались в Свято-Владимирском храме в Находштрассе 10. Трое детей родились в Германии (Александр в 1944 г., Дмитрий в 1946, Татьяна в 1949). 1 июня 1951 года мы всей семьей прибыли в Америку. Здесь уже в январе 1952 года я была принята в Колумбийский университет, а в 1956 году получила степень бакалавра. В то же время я работала секретарем Свято-Владимирской семинарии у отца Георгия

**Б**орис Михайлович Ледковский родился 26 сентября/9 мая 1894 года. С датой рождения произошел анекдотический казус. Очувтившись на чужбине после российской катастрофы и эвакуации Белой Армии, Ледковский должен был, как все беженцы, оформлять документы для получения «нансеновского паспорта»<sup>2</sup>. В соответствующих анкетах свою дату рождения он писал по старому стилю, причем день и год – арабскими цифрами, а месяц римскими: «26.IV.1894». Из-за недосмотра французского чиновника, принявшего римскую цифру IV за IX, месяц рождения был обозначен как сентябрь.

Место рождения Ледковского в его документах тоже указано неправильно. Родился Борис Михайлович не в Ростове-на-Дону, как, простоты ради, всюду писали, а в труднопроизносимом для иностранцев имении Аграфеновка Новочеркасской (Донской. – Т.Р.) епархии, родовом поместье семьи матери – очень состоятельных малороссийских помещиков Стаценко.

Все предки Ледковского по линии отца с давних пор принадлежали к духовенству. Это были потомки поляков- шляхтичей, осевших в Малороссии с конца XVI начала – XVII века, принявших православие и служивших Святой Церкви вплоть до поколения отца и всех его братьев.

Отец Бориса Михайловича – протоиерей Михаил Андреевич Ледковский получил высшее духовное образование в Киевской Духовной академии и сразу же был назначен на должность инспектора Духовной семинарии в Новочеркасске. Пробыв в этой должности несколько лет, отец Михаил подал прошение о переводе на служение в любую станицу своего округа Донской епархии, чтобы ду-

Флоровского, который был деканом, и отца Александра Шмемана, явившегося инспектором. Также я преподавала русский язык, русскую литературу, русскую филологию и другие предметы этого направления в Barnard College Columbia University (в колледже Бернарда Колумбийского университета). В 1979 г. я получила высшую степень профессуры – Full Professor. Вышли мои книги и множество статей по русской литературе, культуре, церковному пению, большинство на английском языке, некоторые на русском. Ежегодно участвовала в международных конференциях по славистике. В 1996 году вышла на пенсию и стала Professor Emeritus (заслуженным профессором в отставке). Стараюсь и дальше работать на своем поприще. У меня очень много проектов, которые я надеюсь успеть закончить.

<sup>2</sup>Нансен Фритвоф (1861–1930) – норвежский путешественник и исследователь, верховный комиссар Лиги Наций в 1914–1918 гг. Благодаря его активной деятельности было подготовлено международное соглашение о предоставлении удостоверения личности беженцам из Советской России, которое было подписано в Женеве в 1922 году. Это удостоверение было названо его именем – «нансеновский паспорт»\*\*.

х о в н о  
о кормить  
п р о с т о й  
н а р о д . Э т о  
п р о и з о ш л о  
и з - з а с е -  
м е й н о г о  
р а з л а д а с  
м а т у ш к о й ,  
С о ф ь е й  
Г р и г о р ь е в -  
н о й <sup>3</sup>. О б  
о т ц е М и -  
х а и л е н е -  
к о т о р ы е  
п е р е ж и в -  
ш и е г р а ж -  
д а н с к у ю



войну и оказавшиеся за границей казаки отзывались с большой теплотой и благодарностью. Он славился своим бескорытием, справедливостью и добротой. Во время гражданской войны отец Михаил примкнул к белому движению, исполняя обязанности полкового священника. Он принял мученическую смерть при наступлении красных – шел с поднятым крестом, навстречу атакующим красноармейцам, увещевая их отказаться от братоубийства и взывая к благоразумию; в ответ на это был поднят ими на штыки.

Борис был третьим ребенком в семье, но оказался старшим, так как братик Александр и сестренка Наталья умерли в младенчестве<sup>4</sup>.

<sup>3</sup>Ледковская Софья Григорьевна, урожденная Стаценко. Родилась 24 ноября 1866 года в родовом имении Аграфеновка Донской области, кажется, недалеко от Ростова-на-Дону\*\*\*. Умерла 28 марта 1950 года Ансбахе (Ansbach) в Баварии.

<sup>4</sup>После него родились еще два брата – Андрей и Григорий, с которыми он провоевал всю гражданскую войну, правда, в разных частях, и эвакуировался с армией Врангеля, он умер в 1921 г. По мнению по рассказам, что ему было 25 лет, когда он скончался.

Ледковский Андрей Михайлович. Родился в 1896 году. Скончался от скоротечной чахотки в Константинополе, куда его привезли уже тяжело больного из Галлиполи, где томились солдаты Белой Армии после эвакуации из Севастополя зимой 1920 года. Бориса Михайловича известили о его положении так поздно, что он, приехав кое-как в Константинополь, не мог найти его тело и даже не мог узнать, где его похоронили. Вероятно, он умер в 1921 г. По мнению по рассказам, что ему было 25 лет, когда он скончался.

Ледковский Григорий Михайлович. Родился 12 февраля 1900 года. Он был, кажется, на шесть лет моложе Бориса Михайловича. Эвакуировался с Белой армией в 1920 году. Был там же в Галлиполи, откуда перебрался в Париж. Приехал в Германию к брату Борису Михайловичу лечиться от туберкулеза, где во время войны застрял, но при первой возможности вернулся в Париж. Оттуда в 1957 году уехал в Америку, поближе к брату Борису. Работал инженером при разных предприятиях. Умер 25 июля 1969 года от аневризмы и похоронен на кладбище в Ново-Дивееве (Нью-Йорк).

Музыкальный талант будущий регент унаследовал от матери, незаурядно одаренной во многих отраслях искусства. У нее был прекрасный голос, она пела в камерных благотворительных концертах, играла на фортепиано, была хорошей художницей и выставляла свои картины на вернисажах, занималась художественной вышивкой и вообще шитьем. Музыкальность своего сына родители заметили рано и поощряли его занятия музыкой. В детстве он с большим увлечением учился игре на разных инструментах. Его детская любознательность нередко приводила к забавным случаям. Когда ему, четырехлетнему мальчику подарили детскую балалайку, он, недолго думая, разбил балалайку из желания узнать, откуда у нее берется звук. Однако тут его настигла беда со стороны огорченной няни, и ему так и не удалось довести до конца свое исследование, о чем он долго сокрушался.

Другая история уже имеет отношение к будущему деланию Ледковского – богослужебному пению. Как сын священника, он очень рано начал прислуживать в храме, настоятелем которого был его отец. Он вообще был очень близок с отцом – богословом-мыслителем – и от него воспринял духовную настроенность и вдумчивое отношение к богослужению. На очередной воскресной литургии, когда ему было лет 7 или 8, уже в сельском приходе отца отроку очень не понравилось пение хора. Он решил излить свое недовольство регенту, и после службы нацарапал записку несколько невежливого содержания и положил ее на регентский попитр: «Хор плохо поет и регент никуда не гадица». Получилось 4 ошибки в восьми словах! Оскорбленный регент, конечно, очень возмутился и сразу же устремился жаловаться батюшке Михаилу. Тем временем ничего не подозревающий Боб, как его звали в семье, безмятежно играл в саду с другими ребятами. Отец прервал игру, позвал его к себе в кабинет, дал лист бумаги и перо, приказал сесть за письменный стол и писать под диктовку – необычное занятие в воскресный день. Отец начал диктовать: «Хор плохо поет...» и так далее. Боб потупился, уперся в бумагу и перестал писать. Отец Михаил: «Ну, пиши, пиши... Что же ты остановился?» Боб молчит и краснеет. Тогда отец Михаил исправил все ошибки и спокойно, но строго сказал: «Вот ты даже грамотно писать не умеешь, а смеешь судить старого человека, обижать его за службу Богу. Сначала научись правописанию и не берись осуждать людей опрометчиво. А теперь ступай сейчас же

к нему и немедленно попроси у него прощения». Этот урок и стыд за свой дерзкий поступок мальчик запомнил на всю жизнь. Однако эта ребяческая палость все же показательна. Уже в таком раннем возрасте он настолько не переносил банального плохо исполненного богослужебного пения, что при всей своей природной застенчивости и воспитанности отважился написать такое «немилое» письмо.

Четырнадцатилетним юношей Борис Ледковский уже регентовал в приходе своего отца. Общее среднее образование и церковные навыки управления хором он получил сначала в Новочеркасской духовной семинарии, а закончил в Реальном училище в Ростове-на-Дону. О постановке музыкальных курсов в духовных заведениях того времени Ледковский писал к Ивану Алексеевичу Гарднеру<sup>5</sup>: «Было также много и регентских курсов в духовных семинариях: пение так преподавалось, что музыкально способный человек выходил вполне образованным и знающим регентом». Будучи учеником реального училища, он организовал ученические оркестры, а также частные инструментальные ансамбли, состоявшие из друзей, с которыми регулярно выступал в концертах.

Дальнейшее музыкальное образование Ледковский получил в Московской консерватории, в классах композиции, контрапункта и постановки голоса. Он учился у М. М. Ишопитова-Иванова, в то время директора консерватории. Большое влияние на юношу своими композициями оказал директор Синодального училища А. Д. Кастальский. В свободное время Ледковский пел на клиросе в московских храмах, больше всего в Благовещенском соборе, и набирался опыта у многих прославленных хормейстеров. Будущий регент в полной мере воспринял ту высокую церковно-певческую культуру, которую привнесли в историю русского богослужебного пения представители нового направления. Именно в годы учебы в Москве сформировались взгляды Ледковского на церковное пение, его особый интерес к древнерусской церковно-певческой традиции и безупречный музыкальный вкус.

В 1916 году Борис Ледковский был призван в армию, но затем был освобожден по состоянию здоровья и нес гражданскую службу в тылу. Когда же началась гражданская война, он вместе с двумя младшими братьями вступил добровольцем в Белую Армию с момента ее основания и был награжден Георгиев-

<sup>5</sup> Из семейного архива М. В. Ледковской.

ским крестом за доблесть – он спас жизнь генералу Эрасту Гиацингову в преопаснейших обстоятельствах. Под генералом красные подстрелили лошадь, а его самого ранили. И он, по его собственным воспоминаниям, оказался в «каких-то полтора-два шага от красных... тогда, вернувшись, подъехал мой разведчик, молодой человек, интеллигентный Борис Ледковский и, видя мое состояние (все лицо мое было в крови от раны, полученной в бровь), взял меня в седло. Мы поскакали обратно и благополучно достигли своей части» [2, 73].

По окончании войны Ледковский вышел в отставку в чине подпоручика артиллерии. В его послужном списке, однако, стоит: «В Марковском дивизионе был зачислен во 2-рую батарею младшим офицером. 1920 г. ноября 14». Он эвакуировался последним эшеломом со своим полком и прошел все мытарства белого офицера в Галлиполи<sup>6</sup>, где, несмотря на все трудности лагерного быта, тотчас же занялся устройством церковного хора.

Дальнейшая жизнь Ледковского протекала в столице Болгарии Софии, где он получил место регента при русской посольской церкви, а затем был приглашен на место регента в кафедральный собор святого Александра Невского и одновременно хормейстером в Софийский оперный театр. В 1925 году по желанию супруги Татьяны Ивановны Папковской<sup>7</sup> семья Ледковского переехала в Париж, где Борис Михайлович вскоре стал управлять хором в церкви

<sup>6</sup> Галлиполи – полуостров, расположенный на европейской стороне Дарданелл, на котором после российской катастрофы союзниками первой мировой войны был устроен лагерь для Белой Армии под командованием генерала Врангеля. Я точно не знаю, когда лагерь был закрыт; его разные армейские части направлялись во всевозможные страны российского рассеяния, но предполагаю, что это было в 1923–1924 годах. Знаю, что в этом лагере были очень тяжелые жилищные условия. Жили прямо в чистом поле, зимой рыли для себя землянки, которые плохо защищали от холода. Многие от ужасающих условий погибли или на всю жизнь были искалечены (в том числе младший брат Б. М., Григорий Михайлович, который тоже заболел туберкулезом и всю жизнь от него страдал, а брат Андрей умер там же, в Константинополе).

<sup>7</sup> Папковская Татьяна Ивановна. О ней очень мало знаю, к сожалению. Была сестрой милосердия во время Гражданской войны в Добровольческой армии. Вероятно, эвакуировалась вместе с Белой Армией в Галлиполи, а оттуда попала в Болгарию, где и познакомилась с Борисом Михайловичем. Они, по-видимому, были венчаны в Софии. По рассказам, она очень стремилась в Париж, куда направилось множество офицеров, ее друзей по белому движению. Борис Михайлович, после кратких странствий с Жаровым\*\*\*\*, тоже поселился в Париже, где они с Татьяной Ивановной вскоре разошлись и развелись. Кажется, они были однолетки, так что год рождения, вероятно, 1894, но больше ничего не знаю о ней. У меня была только печальная встреча с ней на кладбище в Ново-Дивеево, когда были похороны ее сына, Николая Борисовича Ледковского, в начале 1970-х годов. Тогда она при мне попросила прощения у Бориса Михайловича. Мне было очень жаль ее.

Знамения Божьей Матери зарубежного Синода. Во время своего пребывания в Париже он также играл в разных оркестрах, создавал свои «сезонные» инструментальные и вокальные ансамбли, выезжал с ними в Лондон и на юг Франции на гастроли, зарабатывая на хлеб насущный, словом, вел жизнь профессионального музыканта. В 1937 году по приглашению Хора донских казаков им. атамана Каледина Борис Михайлович переехал в Германию и занял место умирающего создателя и одареннейшего дирижера хора – герцога Лейхтенбергского.

Этим хором Ледковский весьма успешно управлял около года, однако, не выдержав увлечения основных певчих «зеленым змием», оставил его и основал свой собственный мужской Хор черноморских казаков. С ним он концертировал с громадным успехом с 1938 до 22 июня 1941 года, когда хор был запрещен, как и все русские национальные организации, и выезд из Германии для всех «беспаспортных», имеющих только «нансеновский паспорт», стал невозможным. Обстоятельства сложились так, что с 1941 года по 1945 Ледковский возглавил хор берлинского Свято-Владимирского храма на Находиттрассе, в те страшные времена бывшего под омофором митрополита Анастасия, Первоиерарха Русской Православной Церкви на Западе. После всех военных перипетий, бегств от красных, пережитых бомбежек, уже имея семью и сына Александра, в конце 1945 года, вернувшись в Берлин, Борис Михайлович был приглашен на место регента в берлинский кафедральный собор (тогда он уже находился в ведении Московской патриархии). Он сразу же основал смешанный Русский Кафедральный Хор и, договорившись с концертной дирекцией Курта Колина в Гамбурге, в «западной зоне», стал выезжать с хором в американскую, английскую и французскую зоны, получив ценный «межзональный паспорт». Этот паспорт был очень полезен, когда в 1948 году опять пришлось бежать из Берлина. Быстро собрав самое необходимое, с детьми и тещей, Софией Дмитриевной Набоковой<sup>8</sup> они двинулись в авантюрное довольно опасное путешествие, которое, после всевозможных странствий и лишений, в конце кон-

<sup>8</sup> Набокова София Дмитриевна. Моя мать. Родилась 28 мая 1899 года в Санкт-Петербурге. Скончалась 31 октября 1982 года в городе Фрипорт штат Нью-Йорк. Дочь Дмитрия Дмитриевича Набокова, старшего сына министра юстиции Их Величества Александра II, Александра III и Николая II Дмитрия Николаевича Набокова, который проводил законодательные реформы при Александре II. В мае 1916 года закончила с золотой медалью Екатерининский Институт благородных девиц. Писатель Владимир Владимирович Набоков – сын Владимира

цов благополучно закончилось в Мюнхене. Опять же, по договору с концертной дирекцией Курта Колина, Ледковский воссоздал свой бывший мужской Хор черноморских казаков, пополнив его новыми певческими силами «второй волны» эмиграции – беженцами от сталинского террора, находящимися в лагерях DP<sup>9</sup> (Displaced Persons Refugee Camps) в Баварии. С этим вторым Черноморским хором Ледковский выступал в Германии и в скандинавских странах, причем всюду с аншлагами. И все же, несмотря на успехи, он решил эмигрировать в США. Это решение было принято из-за детей, которых уже стало трое – появились на свет Божий дочь Татьяна<sup>10</sup> (четвертый ребенок, младший сын Михаил<sup>11</sup>, родился уже американцем).

Димитриевича Набокова (3-го сына министра), двоюродный брат мамы, с которым она очень дружила. Все Набоковы – «Димитриевичи», «Сергеевичи» и «Владимировичи» (семья писателя Владимира Владимировича) – эвакуировались из Севастополя 1–2 апреля 1919 г. Сначала попали в Константинополь, оттуда в Афины (наивно ожидая скорого возвращения в свое отечество), потом через Амстердам поехали в Германию, в Берлин, где уже находились родственники. 8 сентября 1920 года мама вышла замуж за Виктора Михайловича Фазольта (Fasolt). Венчал их протоиерей Евгений Зносско-Боровский в церкви при тогда еще русском посольстве (Германия еще не признавала большевистский режим). В июле 1971 года мои родители развелись. По окончании войны мама получила разрешение немецкого суда вернуться к своей девичьей фамилии «Набокова». После всяких мытарств, бегств из советских зон, мы все очутились в американской зоне в Баварии – в Мюнхене. И отсюда мама с семьей переселилась в Соединенные Штаты Америки. Здесь в Нью-Йорке мама добавила к своим отличным знаниям английского, французского и немецкого, русского, польского языков еще и испанский и работала переводчицей в Manufacturer's Hanover Bank (Промышленный инвестиционный банк «Hanover») до своего выхода на пенсию, обязательного в 68 лет. После этого она продолжала работать частным образом дома, а также в администрации New York City Ballet (Нью-Йоркского Городского Балета) Жоржа Баланчина почти до своей кончины 31 октября 1982 года. Мама удивительно мужественно переносила все выпавшие на ее поколение невзгоды. Липившись своей горячо любимой родной станице, она продолжала любить ее всю жизнь. Она была верна Православию и нас с братом воспитала в любви к нашей Православной вере и к России. Мой отец по происхождению – баварец (немец и лютеранин), но всегда поощрял наши занятия русским языком, русской культурой, как и всеми остальными языками и культурами. И за это мы с братом глубоко благодарны нашим родителям.

<sup>9</sup>Эти лагеря были устроены International Refugee Organization «IRO» (международной Организацией по делам беженцев) для так называемых «перемещенных лиц» (Displaced Persons), беженцев из СССР и других коммунистических стран во время и после второй мировой войны.

<sup>10</sup>Ледковская Татьяна Борисовна, в замужестве Селивоник (Selivonik). Родилась 22 апреля 1949 года в Мюнхене (Германия). Окончила колледж Бернарда (Bernard College) при Колумбийском университете. Овдовела 16 января 2001 года. Живет в Страбурге (Stroudsburg), PA, с сыном Николаем Михайловичем, который учится в Пенсильванском университете. Таня работает в своем городе в администрации медицинского центра.

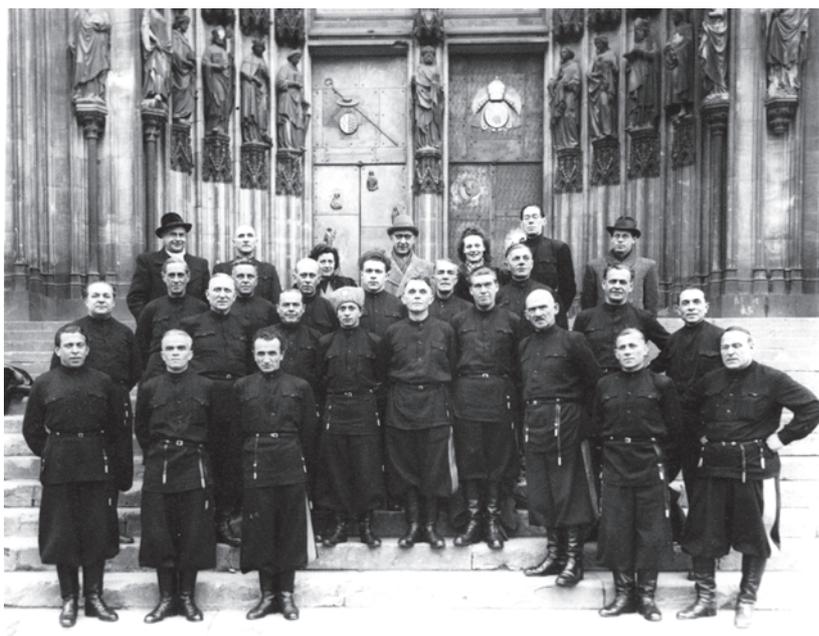
<sup>11</sup>Ледковский Михаил Борисович. Младший сын Б. М. Родился 19 апреля 1957 года в Нью-Йорке, в Манхэттене. Окончил Троицкую школу (Trinity School) в 1975 году. Тоже строитель. Живет в городе Фрипорт штат Нью-Йорк, недалеко от меня, женат, детей Бог не дал. Очень преданный Церкви человек, помощник старосты в своем приходе в городке Си Клифф (Sea Cliff) штат Нью-Йорк.

1 июня 1951 года вся семья прибыла в Америку. Первые три месяца Ледковские провели на «Толстовской ферме», недалеко от Нью-Йорка. По просьбе Александры Львовны Толстой, Борис Михайлович с первого же дня пребывания на ферме стал управлять хором в церкви Толстовского фонда. Семья прибыла в субботу, на следующий день, в воскресенье, Ледковский уже стоял за регентским пультом. Кроме того, он занимался музыкой с детьми насельников и подростками, которые отдыхали в летнем лагере. В сентябре того же года семья поселилась в Нью-Йорке на Манхэттене, где Борис Михайлович занял должность регента в Свято-Серафимовском приходе отца Александра Киселева. Затем в начале 1952 года последовало приглашение от митрополита Анастасия занять регентскую вакансию в Синодальном соборе в Нью-Йорке. На этой должности Ледковский проработал до конца своих дней.

Обладая безукоризненным музыкальным вкусом и органической связью с православной церковной культурой, Ледковский прежде всего стремился к очищению богослужебного пения от популярных (увы!) банальных произведений, преобладавших в церковной практике XIX–XX веков. В этом он следовал заветам приверженцев московской школы церковного пения, ее защитникам и последователям – Ивану Алексеевичу Гарднеру<sup>12</sup> и Альфреду Свану<sup>13</sup>. Так же, как и они, он старался вернуть церковным хорам прекрасные древние роспевы в их чистом звучании и потому почти совсем исключил из употребления на клиросе так называемый «Обиход Бахметьева». Заботясь о возрождении древних роспевов в богослужении, он создал Обиход Всенощного Бдения, положив в основу своих переложений восьми гласов и песнопений, главным образом, знаменный, киевский и греческий роспевы, гармонируя их компактно, в узком расположении, делая их доступными для исполнения современными, ограниченными обстоятельствами диаспоры хоровыми составами. Это позволяет ма-

<sup>12</sup> См. комментарий \*\*\*\*\*

<sup>13</sup> Сван Альфред Джулиус (Альфредович) (1890-1970) – американский музыковед, композитор. Родился и долгие годы жил в России, в 1911–1913 годах изучал композицию в петербургской консерватории, близкий друг Рахманинова и Метнера. С 1919 года жил в США. Преподавал историю музыки в университете в Вирджинии (1921-1923), руководил музыкальным отделением колледжей в Суортморе и Хаверфорде (1926-1958, с 1948 – профессор). Исследователь и пропагандист русской музыки, автор работ о знаменном роспеве, о творчестве А. Н. Скрябина, воспоминаний о С. В. Рахманинове и Н. К. Метнере.



**Хор Черноморских казаков, 1940-е годы, Германия. В последнем ряду второй справа – Б. М. Ледковский, рядом с ним – его жена М. В. Ледковская – автор воспоминаний.**

леньким хорам, и даже квартетам, петь достаточно сложные вещи, избегая неуместных и претенциозно звучащих в храме «оперных эффектов».

В своих обработках Ледковский строго придерживался традиции и не позволял себе изменять мелодии роспевов в угоду композиторским фантазиям, считая, что важно сохранить их (мелодии) в чистоте, как драгоценное наследие исконно русского творчества. Он неукоснительно подчинял музыкальную интонацию слову. И его собственные произведения также проникнуты духом древних роспевов. Обиход (1959), два сборника духовных сочинений, вышедших еще при его жизни (1959, 1979) и третий посмертный (1982) под редакцией старшего сына, Александра Борисовича Ледковского, были изданы типографией преподобного Иова Почаевского при Свято-Троицком монастыре в Джорданвилле штат Нью-Йорк. Они значительно дополнили и обогатили духовно-певческий репертуар Русской Православной Церкви за рубежом (РПЦЗ).

Кроме регентского служения Ледковский руководил камерным хором молодежи в Нью-Йорке, Мужской капеллой, а также хором учащихся Свято-Владимирской Духовной академии, куда Борис

Михайлович, вскоре по приезде в США, протоиереем Георгием Флоровским, с благословения митрополита Анастасия, был приглашен деканом. Там он преподавал богослужбное пение в течение 16 лет (1952–1968) и поднял церковно-певческие предметы на должную высоту. Для богослужбной практики хора учащихся Свято-Владимирской Академии на английский язык были переложены основные литургические песнопения.

За годы своей педагогической деятельности Борис Михайлович воспитал ряд талантливых учеников, которые продолжают трудиться на ниве Господней по его завету, начиная с Северной и Южной Америки и кончая далекой Японией. Среди них и хормейстер Синодального собора, его старший сын – Александр Борисович Ледковский<sup>14</sup>.

Б. М. Ледковский регулярно выступал со своими хорами в концертах и при этом постоянно расширял репертуар за счет духовных сочинений, включая в программу вещи, которые во время богослужения почти никогда не исполняются из-за их трудной фактуры. Пластинки, напетые хорами под управлением Ледковского, отличаются высоким техническим качеством исполнения и безукоризненным эстетическим вкусом. Дирижерская манера Ледковского была очень сдержанная. Он не допускал перед хором никаких вольностей вроде размахивания руками, брани и прочих эксцентричностей, которыми славятся многие маэстро. Единственное, что выводило его из себя, было фальшивое и недисциплинированное звучание голосов. Его жесты были изящны и скупы и вообще его отличало природное художественное благородство. Упорным трудом, обязательными спевками он добивался слитности звучания, правильной интонации с немногими неопытными певцами. Рецензенты всех стран, включая прессу Святой Земли, куда

<sup>14</sup> Ледковский Александр Борисович. Родился 3 июня 1944 года в маленьком годке Тойпиц (Teupitz) под Берлином, куда мы бежали от налетов.

Синодальный хор был приглашен в 1972 году<sup>15</sup>, постоянно отзывались с восторженной похвалой о выборе песнопений и их высококачественном исполнении, отмечали благородство и строгость стиля даже в его светских аранжировках народных песен и других произведений известных композиторов. Иван Алексеевич Гарднер отмечал, что даже некоторые духовные произведения совсем не церковного характера под управлением Ледковского начинали звучать по-церковному.

Православный архиепископ Каллист Уэр, по рождению чистый англичанин (Timothy Ware), богослов мировой известности и один из лучших переводчиков византийских богослужебных текстов на английский язык, исключительно эрудированный профессор православного богословия в Оксфордском университете, в 60-е годы часто посещал синодальный храм в Нью-Йорке. На одной из конференций по переводам византийских богослужебных текстов на английский язык (в Стэнфорде штат Коннектикут), архиепископ Каллист так отзывался о пении Синодального хора под управлени-

ем Ледковского: «Это было самое лучшее исполнение литургических песнопений, которое я когда-либо слышал. Ни в диаспоре, ни в России, а я слышал очень многие хоры, я ничего подобного не слышал».

В начале 1975 года Борис Михайлович заболел раком легких. 6 августа 1975 года в день своего небесного покровителя, причастившись Святых Христовых Тайн, он скончался в кругу своей семьи во Фрипорте штат Нью-Йорк. Похороны состоялись на кладбище Свято-Троицкого монастыря в Джорданвилле штат Нью-Йорк. По отзыву профессора И. А. Гарднера, «русская хоровая церковно-певческая традиция в эмиграции имела в лице Б. М. Ледковского бесценного представителя богослужебной певческой культуры славной московской школы, выдающегося церковного деятеля, пламенно преданного своему творческому делу, образованного и опытного мастера»

Вечная ему память!

<sup>15</sup> Заграничный Синодальный хор был основан после революции 1917 года в 1922 году в Югославии, при высшем управлении Русской Православной Церкви за границей (РПЦЗ). В 1950 году высшее церковное управление основалось в Нью-Йорке, и с тех пор Синодальный хор является постоянным хором Синодального Собора Русской Зарубежной Церкви в городе Нью-Йорке. Под управлением Б. М. Ледковского хор провел немало духовных концертов в США и приобрел довольно широкую известность, как среди всего русского зарубежья, так и среди американцев разных вероисповеданий. Репертуар хора исключительно церковный. При всем разнообразии исполняемых произведений отличительной чертой репертуара Синодального хора является исполнение древних русских церковных роспевов, что свидетельствует о сохранении и продолжении традиций знаменитой московской школы. В 1972 году заграничный Синодальный хор совершил концертную поездку в Израиль, которая оказалась триумфальной, судя по отзывам разных музыкальных критиков и по тому приему, который оказала публика хору во время концертов. В 1973 году хор снова приглашен совершить концертное турне по маршруту: Лондон – Гамбург – Мюнхен – Вена – Тегеран – Тель-Авив – Иерусалим. Особенно высокую оценку дирижер хора Б. М. Ледковский получил в Германии, где критика отмечала его высокую музыкальную культуру и внутреннюю дирижерскую силу, которая подчиняет себе ансамбль.

### КОММЕНТАРИИ

\*Ротмистр – в русской и иностранных армиях офицерский чин в кавалерии, соответствовавший чину капитана в пехоте.

\*\*«Нансеновские паспорта» – временные удостоверения личности для лиц без гражданства и беженцев. Лица, имевшие подобные документы могли быть допущены на территорию любого из государств – участников Женевских соглашений 1922 г.

\*\*\*Слобода Аграфеновка на территории Миусского (с 1888 г. Таганрогского) округа земли Войска Донского (с 1870 – Области Войска Донского), ныне Родионово-Несветайского р-на Ростовской обл.

\*\*\*\**Жаров Сергей Алексеевич (1896–1985)* – представитель русской эмиграции, создатель и руководитель Донского казачьего хора, базировавшегося в Европе, а затем США.

\*\*\*\*\* *Гарднер Иван Алексеевич (1898–1984)* – представитель русской эмиграции, музыковед, выдающийся исследователь богослужебного пения и духовной музыки.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ассур И.* Воспоминания о С. А. Жарове // Южно-Российский музыкальный альманах – 2004. Ростов н/Д, 2005.
2. *Гиацинтов Э.* Записки белого офицера / Под ред. В. Г. Бортневского. СПб., 1992.
3. *Ледковская М.* Борис Михайлович Ледковский // Труды Московской регентско-певческой семинарии 2002–2003. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления богослужения: Сб. ст., воспоминаний, архивных документов / Ред.-сост. А. Григорьева. М., 2006.
4. *Хохульников К.* Оборванная песня. Регент Б. М. Ледковский // Станица. Общеказачья газета. 2001. № 1 (34).

Публикация и комментарии *Т. Рудиченко*



# Юбиляры



*Э. Ходош*

## СЕКРЕТ МАСТЕРА (К 70-ЛЕТИЮ Ю. И. ВАСИЛЬЕВА)

Васильев Юрий Иванович. Родился 19 ноября 1935 года в городе Бугуруслане Куйбышевской (ныне Самарской) области. Выпускник Куйбышевского музыкального училища (1958) по двум отделениям: дирижерско-хоровому и теоретическому. В 1963 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу хорового дирижирования профессора А. В. Михайлова. Работал в музыкальном училище г. Ставрополя. С 1970 года преподает в РГМПИ – РГК. Создатель и руководитель ряда коллективов, в частности, Ростовского камерного хора, лауреата Международного конкурса им. Ч. А. Сегизици (Италия, 1981). Диплом лучшего дирижера на этом конкурсе. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1987), профессор (1991). С 1982 – заведующий кафедрой хорового дирижирования РГК.

Среди учеников Ю. И. Васильева – руководители коллективов, народный артист России, заслуженные деятели искусств, заслуженные работники культуры, профессора и доценты различных вузов страны.

Публикации: Поет Ростовский камерный хор: Хоры без сопровождения / Сост. Ю. Васильев. М.: Советский композитор, 1988; Васильев Ю. Обработки и переложения для хора с сопровождением. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001.

Его творчеству посвящен ряд статей, в том числе, в журналах «Музыкальная жизнь» (1980, № 1 и 1982, № 4) и «Советская музыка» (1990, № 10).

О нем сняты два фильма: «Тридцать минут без оркестра» (режиссер Ю. Калугин) и «„Аккорд“ Юрия Васильева» (режиссер К. Серебренников).

Имя Ю. И. Васильева вошло в справочные издания: Советские хоровые дирижеры: справочник / Сост. Э. Елисеева-Шмидт, В. Елисеева. – М.: Советский композитор, 1986; Культура Дона в лицах. Эксклюзивное досье. – Ростов н/Д: АООТ «Ростовское книжное издательство», 1997; Кто есть кто в Ростове-на-Дону и Ростовской области: Справочник. Вып. 2. – Ростов н/Д: ООО Продюсерский центр «До», 1998.

Во второй половине XX века, особенно в 70–80 годы, хоровое искусство в нашей стране достигло новой вершины. Среди тех, кто способствовал его расцвету, необходимо назвать и Ю. Васильева, чье имя по справедливости запечатлено на скрижалях истории этого вида исполнительства. Он – блестящий дирижер, продолжатель традиций Петербургской хоровой школы, талантливый музыкант, педагог, организатор. Так что писать юбилейные строчки о нем следует исходя из неоспоримого факта: Юрий Иванович Васильев – фигура историческая. Вместе с тем, юбиляр энергичен, деятелен, творчески и физически подвижен, что называется, легок на подъем, в нем нет «тяжести бронзы».

Ему выпала судьба родиться 19 ноября и, согласно утверждениям биоэнергетиков, прожить всю жизнь холериком, наподобие действующего вулкана. Эта «вулканическая порода» ощущается во всех сферах его бурной творческой и педагогической деятельности, проявляясь особенно ярко в момент управления хоровым коллективом. Он – созидатель по натуре. В нем счастливо сочетается отвага первооткрывателя и скрупулезность исследователя, детская непосредственность и мудрость творца. Известно, как важно для художника сохранить в характере черты детскости, что дает возможность, вне зависимости от возраста, сохранять способность ясно и чисто воспринимать мир, непосредственно реагировать на него. Это свойство характера придает творчеству Юрия Ивановича поразительную искренность музыкального высказывания, силу и яркость эмоционального импульса. Он покоряет слушателей той особой правдой высказывания, в которой сочетается естественность, пылкость, спонтанность самовыражения с высоким профессионализмом.

И еще один штрих к портрету юбиляра: особая легкость, с которой он идет по жизни. Но легкость эта, такая очевидная для окружающих, является отнюдь не следствием легкомысленности натуры или легковесности свершаемого. Напротив, здесь присутствует та самая тайна таланта, – по выражению Т. Манна, – «непостижимая и веселая». Секрет Ю. Васильева к тому же состоит и в том, что он никогда не жалуется, не ноет, умеет многое «брать на себя» и, самое главное, – умеет любить то, что делает, и делать то, что любит. Он счастливый человек, потому что умеет им быть. Маленький пример из далекой юности, его воспоминание о пер-



вой поездке в Куйбышев (ныне г. Самара) на прослушивание в музыкальное училище. Семья Васильевых жила более чем скромно, денег на поездку не было, а учиться очень хотелось. Выход из такого положения «с легкостью» был найден. Бесплатно можно было проехать только на крыше вагона, единственное неудобство – пришлось пригибаться при переездах под мостами. И продержаться следовало всего-то три часа в одну сторону(!).

Легкость легкостью, но повороты в жизни Ю. Васильева достаточно резкие и неожиданные. Случай не позволил ему стать профессиональным военным, о другом пути юный Васильев поначалу не мыслил. Впервые он приобщился к искусству музыки, к коллективному музицированию в оркестре народных инструментов Дворца пионеров г. Бузулуслана под руководством своего любимого учителя В. А. Соколова. Он и посоветовал поступать в музыкальное, а не военное училище. Эта «подсказка» определила его дальнейшую судьбу. В 1958 г. он оканчивает Куйбышевское музыкальное училище по двум отделениям – дирижерско-хоровому и теоретическому – и в этом же году поступает в Ленинградскую консерваторию. По окончании консерватории (1963) его направляют на работу в музыкальное училище г. Ставрополя, где молодой специалист руководит оркестром народных инструментов, преподает теоретические дисциплины

(сольфеджио, гармония), дает уроки дирижирования, много сочиняет. Жизнь наполнена до отказа, огромное поле деятельности захватывает. Его ценят, ему доверяют, в конце-концов, он горд и тем, что хорошо обеспечивает свою семью в материальном отношении.

И вдруг все это течение вполне упорядоченной жизни резко изменяется. Осенью 1969 г. он получает приглашение от ректора Ростовского музыкально-педагогического института В. Г. Шипулина на работу в качестве преподавателя кафедры хорового дирижирования. Приглашение Владимира Германовича, который хорошо знал Юрия Васильева по Ленинградской консерватории, было принято с благодарностью и решение о срочном переезде в Ростов-на-Дону пришло сразу, без проволочек. Уже со второго семестра 1969/70 учебного года Юрий Иванович – преподаватель музыкального вуза.

Этот поворот вывел Ю. Васильева на дорогу, ставшую для него поистине столбовой, открывшую перед ним возможности новых творческих свершений, успехов, постоянного движения к постижению тайн мастерства и художественных озарений. В 1970 году дирижер создает Ростовский камерный хор. Время рождения коллектива совпало с началом нового этапа в развитии российского хорового искусства. В конце 60-х годов XX столетия в отечественном музыкальной культуре возникает новый пласт – камерное хоровое исполнительство. Не случаен и тот факт, что коллектив возник в живой и творческой атмосфере только что открытого музыкального вуза, полной настоящего профессионального энтузиазма. Уже в 1978 году хор получает республиканское признание, а в 1981 завоевывает звание лауреата на Международном конкурсе камерных хоров имени Ч. А. Сегицци (Италия), став одним из ведущих камерных хоров страны.

Тембровое своеобразие – одна из стилистических особенностей Ростовского камерного хора. Поражала необычайная легкость и чистота звучания. Пение хора отличалось высокой культурой, безупречным интонированием, гибкостью и разнообразием артикуляции. «Высокое художественное мастерство определяется культурой исполнения, а культура Ростовского камерного хора на должной высоте», – сказал еще в 1980 году после одного из выступлений коллектива в Москве В. Н. Минин. Репертуар хора, накопленный за почти четверть века своего существования, поражает масштабом. На первом этапе Ю. Васильев отдавал предпочтение

старым мастерам. Затем в афишах появляются имена современных отечественных композиторов: Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Калистратова, Ю. Фалика, В. Гаврилина, обработки народных песен, сочинения зарубежных авторов XX века, таких как П. Хиндемит, Дж. Гершвин, И. Стравинский, О. Мессиан, Б. Бриттен, Дж. Леннон, П. Маккартни и многих других. В середине 80-х годов в концертах хора звучат произведения крупной формы: «Литургия Св. Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, «Литургия» П. Чеснокова, «Страстная седмица» А. Гречанинова etc. Коллективу оказалось доступным воплощение и этого хорового пласта, требующего высокой исполнительской культуры, разнообразия звуковых красок, отточенной ансамблевой техники, умения сочетать полнозвучность и мощь с легкостью и изяществом, а также сосредоточенностью и благоговейной проникновенностью. В программах конца 1980-х – начала 1990-х годов нашла отражение идея живой связи времен, когда прекрасные памятники национальной музыкальной культуры органично сочетались с сочинениями современников.

Высочайший профессионализм, вкус, техническое мастерство коллектива под руководством Ю. Васильева задали тон дальнейшему становлению хорового искусства на Дону. Под непосредственным влиянием замечательного мастера хорового дела проходило последующее создание певческих коллективов в Ростове-на-Дону и области, других городах России, а впоследствии и за рубежом: В. Гончаров и А. Канцберг, В. Русанов и С. Тараканов, В. Буланов и В. Ляшенко, известные как основатели и руководители хоровых капелл, в течение многих лет были певчими Ростовского камерного хора.

С 1982 года Юрий Иванович возглавляет кафедру хорового дирижирования РГК, продолжая традиции Петербургской школы, заложенные основателем кафедры Владимиром Германовичем Шипулиным. Он свято сохраняет основные принципы ее работы: духовность и профессионализм, открытость и требовательность, искреннюю заинтересованность в успехах и достижениях своих товарищей, тактичность и подлинную демократичность во взаимоотношениях со студентами, преданность своему делу, постоянный поиск, совершенствование и неуспокоенность в творчестве. Сам он – выпускник Ленинградской консерватории по классу заслуженного деятеля искусств России профессо-

ра А. В. Михайлова – естественно и органично вписывается в эту атмосферу, являя собой замечательный пример духа великой хоровой школы. Хор факультета под руководством Ю. Васильева ведет большую концертную деятельность. В репертуаре коллектива – хоровая музыка без сопровождения, крупные вокально-симфонические произведения: «Манификат» и Месса си-минор И. С. Баха, «Немецкий реквием» И. Брамса, «Стикс» Г. Канчели, «Реквием» В. А. Моцарта, «Колокола» С. Рахманинова, «Иоанн Дамаскин» С. Танеева и многое другое.

Еще более неожиданным творческим поворотом выглядит яркая страница творчества Ю. Васильева, связанная с созданием в составе Ростовского камерного хора мужского квартета, поющего в стиле «Барбершоп». Прекрасно владея высоким голосом, практически захватывающим диапазон тенора-альтино, красиво окрашенного, с мягким светло-серебристым тембром, он в течение восьми лет исполнял партию первого тенора. Это новое музыкальное увлечение было поистине историей любви с первого взгляда. В 1987 году, находясь на гастролях в Германии с Ростовским камерным хором, он впервые услышал барбершоп, с его особой гармонией, «вибрирующими» аккордами – этой уникальной музыкальной идиомой, неповторимой манерой исполнения – и был покорен. Первое восторженное впечатление оказалось глубоким чувством, и четверо энтузиастов во главе с Ю. Васильевым начали «погружение» в этот новый мир, специфический род музыки, шире – стиль жизни, определенный тип радостного ее восприятия, сложившийся в идеологии нескольких поколений американцев.

Очень быстро ростовский барбершоп-квартет (первый отечественный коллектив, пропагандирующий барбершоп в нашей стране) достиг прекрасных результатов. Следует отметить, что американцы с большим почтением относятся к барбершоп и поддерживают его, наряду с джазом, как национальную традицию. В США даже действует Ассоциация по спасению и сохранению барбершоп-квartetов во всем мире. Именно Ассоциации ростовчане обязаны своим участием в международном фестивале 1990 года в США. Ошеломляющий успех ожидал ростовский квартет «Тихий Дон» в 14 городах Америки, в том числе в Нью-Йорке, где они выступали в Карнеги-холл. Вспоминая эти незабываемые встречи, музыканты признаются, что никогда в жизни им не предоставлялась возможность выступить перед огромной аудиторией, настроен-

ной столь тепло и сердечно. Ансамбль был принят крупнейшими политическими деятелями страны – экс-президентом США Р. Рейганом и сенатором Г. Дукакисом, являющимися большими почитателями барбершоп-стиля.

Диапазон творческих возможностей Ю. Васильева поистине широк. Прекрасный знаток хора и его возможностей, он постоянно занимается работой аранжировщика. Его обработки отличает особое слышание хора, тонкость и прозрачность фактуры, изящество линий хоровых голосов, изысканность гармонических красок. В 2001 году вышел в свет сборник, включающий его обработки и переложения для хора без сопровождения. Большинство из них сделано мастером для Ростовского камерного хора и созданного им в 1995 году вокального ансамбля «Аккорд». Сегодня эти переложения и обработки входят в репертуар многих хоровых коллективов страны, а «Вокализ» Рахманинова записан на CD камерным хором Московской консерватории под управлением народного артиста России, профессора Б. Тевлина (Диск «Международный фестиваль современной музыки „Московская осень“ – 2004»).

Ю. Васильев все делает талантливо и результативно. Это относится и к его увлечению спортом, который он наблюдает не со стороны, не по телевизору, или еще ближе, – на стадионе, а активно занимается различными его видами. В школе были беговые коньки (результат – 2 разряд), в студенческие годы – лыжи (2 разряд) и плавание (1 разряд). В Ставрополе к этому ряду добавились настольный теннис, а также пулевая стрельба – оказалось, что Ю. Васильев обладает природным даром стрелка. Он быстро выполнил 3, 2 и 1 разряды по пулевой стрельбе из пистолета и только трех очков не хватило ему до звания мастера спорта. Входил в состав сборных команд Ставропольского края, а затем, с 1970 года – Ростовской области по пулевой стрельбе. Настольным теннисом продолжает заниматься и по сей день. Кстати, 1 разряд получил уже в Ростове.

День профессора Васильева начинается рано, час-стенно до 8 утра он уже в консерватории – надо сосредоточиться, настроиться на творчество. И в заполненной всяческими делами и заботами суте будней с трудом выкроилось время для разговора о хоровом искусстве, о главных вопросах жизни Ю. И. Васильева, секретах его творческой молодости.

**Эвелина Ходош:** Юрий Иванович, назовите, пожалуйста, сочинения, работа над которыми принесла Вам наибольшее удовлетворение.

**Юрий Васильев:** Из сочинений кантатно-ораториального жанра, спетых хором факультета с симфоническим оркестром, назову Мессу си минор Баха, «Колокола» и «Весну» Рахманинова, «Весну» – особенно, «Лицейские песни» и «Страсти по Анне» Ходоша. Большое удовольствие доставило мне разучивание и исполнение Реквиема Верди и Немецкого реквиема Брамса. Из а'саррелл'ной музыки, прежде всего – музыка Виталия Ходоша. Мы исполнили все его хоровые циклы и с Ростовским камерным хором, а затем и с факультетским. Очень интересное, яркое творчество. Я с большой любовью отношусь ко всему, что написано им, но все же «Зорюшки-зори» (хоровой концерт на стихи Л. Мея) и «По прочтении „Архиерея“ А. П. Чехова» – «самое-самое», прекрасная музыка. Огромное удовольствие доставили мне хоровой концерт на стихи М. Лермонтова и Кантата на тексты М. Ломоносова талантливого ростовского композитора Л. П. Клиничева.

**Э. Х.:** *Ваша собственная реакция, как исполнителя, на концертные выступления разных лет? Очевидно, учитывая интенсивность концертной деятельности, это сделать не просто, тем не менее...*

**Ю. В.:** Большое впечатление оставила работа и исполнение с камерным хором Мотета ми минор Баха с сопровождением фисгармонии. Был такой инструмент у нас в консерватории в начале 1970-х годов, играл на нем С. Х. Арабкерцян. Концертное выступление состоялось в филармонии, в той замечательной старой Ростовской филармонии с шикарной акустикой, которой она была до ремонта: муха пролетит – все слышно без микрофонов. Яркие воспоминания связаны с участием в Международном конкурсе в Гориции (Италия). В начале даже не понял, что произошло, как мы пели – накал волнения был невероятный. Только потом анализировал, сопоставлял, к сожалению, записи конкурсного выступления не осталось. На пластинке, вышущенной к 20-летию конкурса, которую мне прислали по этому случаю, сохранилась запись русской народной песни «Блоха» в обработке В. Калистратова. Тогда же поразила реакция публики. Как неистово-восторженно принимали «Магнификат» Дж. Габриели, «На могиле» С. Танеева, «Два сольфеджио» Ю. Фалика! Во второй номинации – «Фольклор» – здорово принимали настоящее действо со свечами «Шел-прошел месяц» и «Плач невесты-сироты» В. Калистратова, где солировала Лариса Галушко (Терентьева) – взывала, голосила. Это было что-то невероятное.

Ярчайшими событиями этих дней стали вечерние концерты лауреатов. После номинации «Полифония» – вечером концерт. Таня Барсова, царствие ей небесное, солировала в «Ave Maria» Ф. Шуберта. Невозможно передать словами, что творилось с публикой. И на следующий день, после победы в номинации «Фольклор» был снова концерт, где мы исполняли уже другую музыку, а публика требовала «Ave Maria». Но мы не выполнили горячую и настоятельную просьбу аудитории. Гениальное исполнение, не побоюсь быть нескромным, бывает только один раз. Этого – не забыть.

**Э. Х.:** *Что вы думаете о сегодняшнем дне хоровой культуры и, в этой связи, о трудностях современной творческой молодежи, о выпускниках нашего факультета?*

**Ю. В.:** Вопросы сложные. Начну издали. Когда я учился в общеобразовательной школе, а это было очень давно, в ней было 4 самостоятельных хоровых коллектива. Во всем небольшом городке Бутуруслан было всего 8 школ, и в каждой было столько же, если не больше. И руководили ими люди, не имеющие специального образования. Лишь у некоторых за плечами было музыкальное училище. К примеру, хором, в котором пел я, руководил баянист Вячеслав Агеевич Стерешин. Интересно следующее: ежегодно устраивались городские фестивали и конкурсы школьных хоров. Пели, и с превеликим удовольствием, на два, три голоса. Конечно, такую тягу к хоровому пению можно объяснить отсутствием телевизора, театра, каких-то других развлечений, жили скромно, бедно... В 2005 году в Ростовской области состоялся Первый конкурс хоровых коллективов общеобразовательных школ и Домов творчества, который проходил в г. Батайске. За три дня мы прослушали более 50 детских коллективов. Естественно, что хоров значительно меньше, чем когда-то, но культура гораздо выше. Кстати, среди руководителей коллективов, представленных на конкурсе, подавляющее число – выпускники дирижерско-хоровых отделений училищ и консерваторий.

Еще пример из собственной жизни. Шел 1970 год, приближалась 100-я годовщина В. И. Ленина, вся страна собиралась торжественно отметить эту дату. Ростовский медицинский институт решал эту задачу с размахом, на праздничном концерте должен был петь многоголосный хор. Этим вопросом занимался ректор. Было прослушано более 150 человек, стали репетировать. Первоначально на спев-

ках присутствовали деканы. В скором времени студенты-медики искренне заинтересовались занятиями и, хотя деканов уже не было, 90 человек исправно пели, даже без сопровождения. В концерте было исполнено 3 произведения, все прошло прекрасно, рождался настоящий коллектив. После успешного выступления, последовал вызов к ректору: «Спасибо, но больше в Ваших услугах мы не нуждаемся. Медицинскому институту хор не нужен. Юбилей прошел». Я был готов работать бесплатно, студенты толпами ходили за мной в консерваторию, но восторжествовало не хоровое искусство. Затем была попытка создания хора в университете, но после трех лет его успешного существования, коллектив также «зарубили». Не нужен университету – таков вердикт. Вот характерное отношение к хоровому искусству: потребность людей в нем – и полное равнодушие чиновников.

Хоровое искусство сегодня не востребовано. Оно вроде бы и живо, но влачит жалкое существование. Что касается наших выпускников, то, как это ни обидно, продолжают наше дело не многие, а только идущие учиться по зову сердца. К великому сожалению, мужчины, оканчивающие консерваторию, подающие надежды, вынуждены заниматься чем угодно, но не хоровым искусством, так как это род деятельности не может обеспечить им достойную жизнь. Картина достаточно пессимистическая и, вместе с тем... Еще совсем недавно филармонические залы были пусты. В конце 80-х годов прошлого века в Ростов приезжал В. Н. Минин со своим великолепным хором и В. Т. Спиваков с оркестром «Виртуозы Москвы» – публики не было. Последние же годы зал филармонии полон и на значительных концертах и даже не очень. Поэтому уверен – не за горами и подъем хорового движения, жаль только жить в эту пору прекрасную, уж не придется...

**Э. Х.:** *Согласны ли Вы с высказываниями ведущих хоровых педагогов и исполнителей о том, что, распрощавшись с Хоровым обществом, мы потеряли большую часть достигнутых успехов не только в любительском, но и в академическом хоровом движении? Считаете ли Вы, что воссоздание Российского хорового общества может быть источником «новой волны» в хоровом исполнительстве?*

**Ю. В.:** Я скептически отношусь к Хоровому обществу. Какое-то положительное влияние на развитие хорового движения, оно, очевидно, имело, но порой – откровенно вредило. Могу сказать, что к

моему великому сожалению, наше Ростовское отделение Хорового общества ничего не сделало для сохранения Ростовского камерного хора. Думаю даже, что именно «благодаря» ему коллектив больше не существует. Многое зависит от отношения конкретных людей в администрации города, области, за примером далеко ходить не надо. В г. Таганроге работает прекрасный муниципальный камерный хор «Лик». Администрация всячески поддерживает и другие коллективы, ставшие также муниципальными: народный ансамбль, камерный и духовые оркестры. В Ростове такая поддержка отсутствует. Расскажу забавный случай. Было это в 1987 году в Германии, в г. Зибурге, когда на концерт Ростовского камерного хора пожаловала официальная делегация Ростовской области во главе с первыми лицами. Зал – битком. В первом ряду почетные гости – ростовчане (отмечалось 10 лет партнерских отношений Ростов–Дортмунд). Мы поем, публика принимает нас горячо и с восторгом. Наши сидят, не аплодируют, услышали аплодисменты – присоединились. Увидели, что зал стоит, не отпускает, только тогда встали. А после концерта вся делегация подошла с поздравлениями: «Как вы хорошо поете». Тогда я сказал: «Извините, наш хор существует уже 17 лет, и вы ни разу не были на наших концертах дома, в Ростове. И вот впервые услышали нас в Германии и то – по случаю». Это пример отношения власти к искусству. Вот так и живем...

**Э. Х.:** *Большинство людей работают, чтобы жить, и лишь немногие живут, чтобы работать, творить. Вы, безусловно, относитесь ко второй группе. Но все-таки, как часто посещают мысли об отдыхе, и что он означает для Вас?*

**Ю. В.:** Без работы своей жизни не мыслю. Меня уже в этом смысле не переубедить, не переделать. Такое отношение к делу вообще характерно для людей моего поколения. Наступления лета жду с особым чувством, потому что учебный год чаще бывает тяжелый или очень тяжелый. Но, когда наступает долгожданный отдых, как только он начинается, в голове тут же рождаются мысли и планы относительно следующего сезона. Хочется скорее подойти к коллективу, услышать возникающие под твоими руками звуки хоровых аккордов. Я вспоминаю Владислава Геннадиевича Соколова, когда он работал на одной из первых хоровых творческих мастерских в Москве. Работал великолепно, прекрасно, а ведь ему было тогда более 80 лет. Работа с хором обязывает быть в форме и стимули-

рует силу, энергию и активность. Думаю, что жить без коллектива, конечно, можно, но это не жизнь, а прозябание.

**Э. Х.:** Таким образом, вы подтверждаете выводы ученых о том, что труд обладает целебным свойством, более сильным, чем лекарство. Но все же, что позволяет удерживать такую прекрасную творческую форму?

**Ю. В.:** Хоровое пение – особый вид искусства. Для того чтобы оно возникло, необходимо найти контакт с коллективом, увлечь его. И в этом первостепенную роль играет репертуар. Я всегда выбираю произведения, которые нравятся мне и хору. Критерии отбора, которыми я всегда руководствуюсь как в классическом, так и современном творчестве, просты: высокое качество, яркость, талантливость. Предпочтение отдаю тем современным произведениям, музыкальный язык которых базируется на традициях русской национальной школы. Благодаря сложной разнообразной музыке, которую мы оживляли и дарили слушателям, Ростовский камерный хор – любительский коллектив – просуществовал 23 года. Мы творили вместе и никогда не шли на поводу у публики. Но в конечном счете мы работали ради нее. Когда хор увлечен творческим замыслом композитора, когда он влюблен в эту музыку, когда горит огонь вдохновения, тогда нравится слушателю, тогда есть отклик в его сердце. И это – высшая награда. Такое возможно только если ты предан своему делу и отдаешь ему себя до конца, вот что самое главное. Убежден: именно творческое горение является стимулом жизненной энергии.

**Э. Х.:** Продолжая эту тему, нельзя не вспомнить о том, что спорт занимал и занимает сегодня значительное место в Вашей жизни. Очевидно, это также один из источников радостного восприятия мира, неиссякаемой активности. Несмотря на более чем серьезное отношение к спорту, вспомните, пожалуйста, что-нибудь курьезное из Вашей спортивной жизни.

**Ю. В.:** В Кавголово проходили соревнования по лыжам на 10 км. Бежал я, бежал и вдруг увидел, что нет ни флажков, ни указателей – сбился с маршрута. Обидно, что пока его искал, прошло 1,5 минуты, именно их и не хватило до первого разряда.

**Э. Х.:** Годы Вашей учебы в Ленинградской консерватории совпали со знаменитой «оттепелью». Для слушателей Москвы и Ленинграда середины 50-х –

начала 60-х годов XX века открылась бурная картина мирового музыкального исполнительства. Не могли бы Вы припомнить ярчайшие встречи?

**Ю. В.:** Прежде всего, это приезд в Ленинград Роберта Шоу со своим знаменитым камерным хором и оркестром. Исполнялась Месса си минор И. С. Баха. Звучание хора из 30 человек – фантастика! Невроятный ажиотаж публики вызвали гастролы Венского филармонического оркестра под управлением Герберта фон Караяна. Март, в Ленинграде это еще зима, холод. Мы с ребятами-консерваторцами всю ночь бегали вокруг Художественного музея, согреваясь, держали очередь, и билеты все же удалось купить. Моцарт – «Маленькая ночная серенада», Бетховен – Пятая симфония, Р. Штраус – «Дон Жуан» и «на бис» И. Штраус – «Сказки Венского леса». Никакой схемы, необыкновенно сильное чувство образной сферы. Великий Маэстро стоял с закрытыми глазами и ворожил, по-другому не скажешь. Вообще, творческая атмосфера, царившая в эти годы в Ленинградской филармонии, незабываема: Роберто Бенци, Франц Конвичный, Гленн Гульд и многие, многие другие. Любимым моим дирижером был и остается Натан Рахлин: какая магическая сила, как захватывает зал, какая буря чувств! Не могу не сказать и о том постоянном влиянии, которое оказывал на меня мой учитель, профессор Авенир Васильевич Михайлов. Это был замечательный музыкант и прекрасный педагог, светило. Я горд, что пел в великолепном хоре Ленинградской консерватории под его управлением. Еще одно воспоминание – печальное, но ярчайшее, потрясающее: прощание в Малом зале консерватории с А. А. Егоровым, основателем и первым заведующим кафедрой хорового дирижирования. Было много музыки драматической, бурной, и вдруг, в резко наступившей тишине – звучание музыки «Грез» Шумана a' cappella. Словно ангелы запели – необыкновенно тихо, чисто и проникновенно...

**Э. Х.:** Что считаете главным в человеке и художнике?

**Ю. В.:** Кем бы ты ни был, каких бы высот в искусстве и творчестве ни достигал, необходимо уважать других людей и ценить их труд. Быть человеком для творческой личности – главное. Для меня это означает порядочность, служение искусству, преданность своему делу до конца. Вспомню великие слова: «Надо любить искусство в себе, а не себя в искусстве».

## КАЗАКУ ВЕЗДЕ У НАС ПОЧЕТ... (К 70-летию А. Н. Квасова)

15 марта 2005 года исполнилось 70 лет Анатолию Николаевичу Квасову – народному артисту России, лауреату Государственной премии им. М. И. Глинки, художественному руководителю Государственного академического ордена Дружбы народов Ансамбля песни и пляски донских казаков, профессору Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Имя А. Н. Квасова известно не только в Донском крае и шире – в России, но и за ее пределами.

К профессии музыканта А. Н. Квасов пришел не сразу. По окончании в г. Орджоникидзе (Владикавказе) Северо-Кавказского горно-металлургического института цветных металлов Анатолий Николаевич получил квалификацию горного инженера. Но любовь к народной песне привела его в училище искусств (окончил в 1964 г.) и Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (окончил в 1971 г.). В Ансамбль песни и пляски донских казаков А. Н. Квасов попал в 1970 году по направлению Министерства культуры СССР.

Созданный в 1936 году хор пел преимущественно в академической манере. Репертуар состоял из произведений хоровой классики, сочинений советских композиторов, обработок народных песен – русских (в том числе донских), украинских, а также болгарских, испанских, польских – на национальных языках. В постановках концертных программ сочетались формы исполнительства, присущие академическому и народному хору.

В качестве художественного руководителя Анатолий Николаевич совместно со своими коллегами – главным хормейстером Л. Антиповой и хормейстером-фольклористом Н. Ломановой (выпускницами ГМПИ им. Гнесиных) приступил к реорганизации коллектива.

Преобразования охватили все уровни: состав исполнителей, репертуар, манера пения, хореография, режиссура и т. п. Численность артистов трех групп ансамбля песни и пляски донских казаков – хоровой, танцевальной и инструментальной – была приведена к нормам, принятым в профессиональ-



ных народных коллективах. Основное место в репертуаре хора заняли донские песни в подлинном виде и в обработке самого художественного руководителя А. Н. Квасова, композитора Л. П. Клиничева, хормейстера-фольклориста Р. И. Квасовой и др. Концертные программы формировались с учетом как типичных принципов (чередование контрастных произведений или объединение свадебных, календарных, хороводных песен в циклы – «вечерочки»), так и оригинальных, претворяющих традиции народных гуляний (одновременное исполнение разных песен несколькими группами). Новая программа коллектива – дипломная работа Анатолия Николаевича – была представлена уже через год на традиционном московском музыкальном фестивале «Русская зима».

При А. Н. Квасове значительные изменения произошли в составе инструментальной группы.

Своеобразный набор инструментов – баяны, балалайка, контрабас, флейта, трубы, ударные – дал возможность варьирования сопровождения в зависимости от жанра концертного номера.

Неиссякаемая творческая фантазия, стремление запечатлеть прошлое и настоящее жителей донского края позволили художественному руководителю, хормейстерам и балетмейстерам создавать разнообразные по тематике концертные программы. Например, в вокально-хореографических картинах нашли отражение эпизоды из жизни казачьей вольницы («Вольница»); военной и революционной истории России («Донцы-молодцы», «Тачанка»); сцены станичного и городского быта XIX – начала XX веков («Свадебная игра», «Ты воспой в саду соловейко», «День воскресный в старом Ростове», «Когда казаки плачут»). По мнению Анатолия Николаевича, «коллектив стремится к тому, чтобы исполняемые им народные песни звучали не только как памятники старины, но и как жизненное искусство сегодняшнего дня»<sup>1</sup>.

После реорганизации Ансамбль песни и пляски донских казаков побывал во многих городах России, а также за рубежом: в Австрии, Бельгии, Великобритании, Германии, Голландии, Греции, Дании, Испании, Корее, Польше, США, Чехословакии, Швейцарии, Швеции, Югославии и др. Авторы рецензий, опубликованных в американских газетах, отмечали: «Русская труппа ошеломляющая», «Танцоры ослепили зрителей», «Казаки великолепны», «Зрители встали перед русскими певцами и танцорами». В высказываниях немецких критиков отражено впечатление, произведенное выступлениями артистов ансамбля на публику: «Это было яркое зрелище – вокальные номера на уровне оперного пения и виртуозные танцевальные сцены», «Двухчасовая программа ансамбля была заполнена народными мелодиями и создала яркую чарующую атмосферу этого вечера».

Высокий профессиональный уровень, своеобразие певческой манеры, репертуара, вокально-хореографических композиций способствовали успе-

ху на Всероссийских конкурсах профессиональных народных хоров и Международных фестивалях, где коллектив неоднократно занимал первые места. В 1974, 1978 и 1991 годах были осуществлены грамзаписи, содержащие более 60 песен из репертуара хора. Артисты ансамбля участвовали в съемках трех фильмов: «Из-за Дона песню выведу» (1986), «А что это за гулянье, а что это за любовь?» (1996) – к юбилейным датам – 50- и 60-летию коллектива; «Тихий Дон» (1997) – по заказу первого канала телевидения Германии.

Возглавляя в течение 35 лет Государственный академический ордена Дружбы народов Ансамбль песни и пляски донских казаков, Анатолий Николаевич Квасов успешно проявляет себя в разных качествах: художественного руководителя, автора обработок, режиссера концертных программ и – главное – лидера союза единомышленников: хормейстеров, балетмейстеров, руководителя оркестра, художника по костюмам, в разные годы работавших в этом прославленном коллективе. Особенно хотелось бы отметить главного хормейстера (до конца 1980-х гг.) Надежду Николаевну Ломанову и хормейстера-фольклориста Раису Ивановну Квасову.

Творческая деятельность А. Н. Квасова тесно переплетена с педагогической. Более 20 лет (с 1981 г.) он преподает дисциплины специального цикла студентам отделения руководителей народных хоров Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Благодаря ему, народный хор консерватории получил прекрасную базу для учебной и концертной работы. Студенты имеют возможность не только наблюдать репетиционный процесс и выступления ансамбля песни и пляски донских казаков, но и проходить хормейстерскую практику. Анатолий Николаевич щедро передает свой богатый творческий опыт и артистам, и ученикам – студентам консерватории.

Мы поздравляем Анатолия Николаевича Квасова с юбилеем и желаем долгих лет, здоровья, дальнейших творческих успехов на избранном пути!

<sup>1</sup> Эта и последующие цитаты взяты из буклета ансамбля.

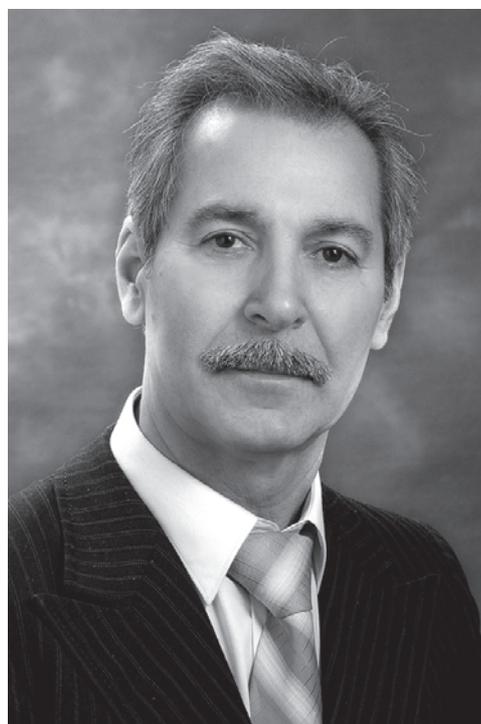
## ЕСЛИ ЧЕЛОВЕК ТВОРЧЕСКИЙ... (К 60-летию М. К. Аргусова)

Аргусов Миран Кегамович. Родился в 1945 году в Армавире Краснодарского края. Окончил Ростовское училище искусств (1967) и Ростовский музыкально-педагогический институт (1972) как кларнетист. Занимался композицией. Автор ряда инструментальных и вокальных произведений. С 1977 по 1990 год – заведующий музыкальной частью Ростовских театров – Театра юного зрителя (ныне Академический молодежный) и Академического театра драмы им. М. Горького; автор музыки к десяткам постановок, а также к спектаклям в театрах Москвы, Вологды, Иванова, Ставрополя, Таганрога. С 1990 года – на преподавательской работе в РГМПИ – РГК. Доцент (1997). С 2004 – декан оркестрового факультета, с 2005 – заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов.

Ростовская консерватория славится своими выпускниками. Особенно дорог первый полный выпуск специалистов тогда еще Ростовского государственного музыкально-педагогического института. Проходят годы, становится историей время открытия вуза, первый набор студентов, прошедших огромный конкурсный отбор при поступлении, первые именитые педагоги, первые концерты... В их числе – один из ярких кларнетистов выпуска 1972 года, ныне ведущий педагог кафедры духовых инструментов и ее заведующий, декан консерватории, и. о. профессора Миран Кегамович Аргусов.

Он родился 25 декабря 1945 года в городе Армавире, городе, основанном в первой половине позапрошлого века выходцами из Западной Армении и названном в честь столицы древнеармянского государства.

С самого детства мальчик был погружен в атмосферу музыки. Его дед, Погос Арутюнович, был талантливейшим народным певцом. «Варпет Погос» – так его называли за великолепный голос и артистизм. Варпет по-армянски близко по смыслу понятию мастер, маэстро. От деда Миран унаследовал тонкий слух, голос, бескорыстную любовь к музыке. Он похож на деда и мужской статью, и характером: взрывы закавказского темперамента – с молниями из глаз и острой жестикой – гасятся отходчивостью, поток красноречия сменяется молчаливостью. Братья отца также были одаренными музыкантами: дядя Арутюн играл на скрипке, дядя Андрей – на нескольких инструментах. Прекрасно пела и мама – не только народные песни, но и собственные импровизации. Все, что ее радовало и тре-



вожило, получало мгновенный отклик в вокальных фантазиях. Можно сказать, она обладала природным композиторским даром. Позднее М. Аргусов использует мамины интонации в своем вокальном цикле на стихи армянских поэтов. Отец служил на железной дороге, в других учреждениях, но смолоду слыл одаренным танцором, сохранил энергию и темперамент до поздних лет, выступал в составе танцевального ансамбля клуба национальных меньшинств. Миран был свидетелем и участником множества народных праздников, слушал многочисленных в городе национальные самодеятельные коллективы, посещал спектакли армянского театра.

В такой среде музыкальные способности ребенка проявились очень рано и были замечены близкими. «Как пятилетний мальчик может петь такую музыку, словно он все это сам прочувствовал, перестрадал?...» – восхищались родственники. Влекло его и инструментальное музицирование – в весьма своеобразных, но характерных для обстоятельств форме. «Играл» на всем, что попадет под руку, например, на доске с натянутыми при помощи нескольких гвоздей проволокой-«струнами». Кроме того, с шести лет он пел в детском хоре Дворца пионеров под управлением известного в городе педагога-музыканта Артема Парзяна.

Однако серьезные систематические занятия музыкой начались лишь с 12 лет: ни купить инструмент, ни платить за обучение семья не могла. Но тут произошло событие, сыгравшее решающую роль в его судьбе: общеобразовательная школа, где он учился, приобрела комплект духовых инструментов! В руках мальчика оказался кларнет. Миран сам выбрал его, вероятно, потому что слышал раньше – конечно, не в симфоническом оркестре, а как инструмент армянского городского быта. Начальным профессиональным опытом стала игра на кларнете в школьном духовом оркестре, существовавшем на правах кружка самодеятельности. Кларнет разрешали брать домой, и Миран быстро научился извлекать из него знакомые и любимые мелодии – раньше, чем овладел нотной грамотой.

Мальчик быстро выделился из ряда кружковцев и привлек к себе внимание С. А. Беляева. Ленинградский интеллигент, он в молодости был «первой трубой» знаменитого джаз-оркестра Якова Скоморовского; с коллективом сотрудничали Леонид Утесов, Клавдия Шульженко, Исаак Дунаевский, оркестр озвучивал кинофильмы «Волга-Волга», «Цирк»... Тут решающее слово оказалось за старшим братом Артемом. Он был тогда студентом РИСХМа (ныне ДГТУ), а впоследствии крупным инженером, заместителем технического директора на всемирно известном Ярославском моторном заводе (официальное название оборонного предприятия), орденоносцем, лауреатом Государственной премии. Но характером руководителя, человека, способного принимать решения, Артем обладал, видимо, уже тогда. Именно он постановил: «Мирану надо дать профессиональное музыкальное образование» – и отвел его в музыкальную школу, где работал Сергей Александрович.

Беляев, как вспоминает сегодня М. Аргусов, много дал ему по отношению к музыке вообще, к пониманию стиля, причем стилю и в искусстве, и в жизни, в частности, в одежде. Преподаватель сольфеджио и музыкальной литературы Аваким Аствацатурович Шекер (он был также директором музыкальной школы, великолепно читал с листа, играл по слуху, импровизировал, любил джаз) не только раскрыл перед учеником мир большой музыки, воспитал слух, но и поощрил стремление к сочинительству.

Армавирские годы детства и ранней юности Миран Кегамович вспоминает с благодарностью и одновременно с чувством боли от незаживающих ран утраты. Нет в живых учителей, родителей, брата... Пустует отчий дом; живущая рядом сестра не сдает его и не продает; он стоит как памятник детству, которое ушло, но с которым не все легко расстаются...

Семнадцатилетний Миран стал студентом Ростовского училища искусств (РУИ). Его педагогом был М. А. Трибук, которому тогда уже перевалило за 80. Это была вторая – после С. Беляева – встреча с Петербургской школой: еще до революции Моисей Аронович играл в оркестре Мариинского театра. Петербуржцем по образованию был и Рашид Газизович Галеев, в классе которого Аргусов занимался в музыкально-педагогическом институте: в свое время тот учился у Владимира Ивановича Генслера, выдающегося кларнетиста-виртуоза, более четверти века – артиста симфонического оркестра Ленинградской филармонии.

По окончании второго курса училища, в 1964 году Миран был призван на действительную воинскую службу. Отцы-командиры не возражали против продолжения учебы, и три года армии, где он играл в образцово-показательном оркестре при штабе СКВО, совместились с тремя последними курсами РУИ (на заочном отделении обучение пятилетнее).

Окончив институт (1972), М. Аргусов преподает в Ростовском культпросветучилище, работая одновременно в институте в качестве иллюстратора на кафедре камерного ансамбля. Основная специальность не ослабила огромного влечения к композиции, и в 1974 году он поступает на второй курс теоретико-композиторского факультета РГМПИ, где по 1979 год обучается в классе профессора Л. П. Клиничева.

В разные годы им создано более 30 произведений, среди которых Концерт для кларнета и фор-

тепиано, Соната для тех же инструментов, Соната для кларнета соло, Фуга для трех кларнетов, ряд переложений для кларнетовых ансамблей, Вокальный цикл «Песнь изгнанника» для голоса, флейты, виолончели и фортепиано на стихи О. Туманяна, А. Исаакяна и Г. Эммина (в переводе В. Брюсова). Соната для кларнета и фортепиано прозвучала в исполнении автора и Л. Шабаньянц в 1975 году на фестивале «XII Донская музыкальная Весна». Нечасто случается, чтобы сразу после премьеры часть публики, причем самая авторитетная и квалифицированная, загорелась желанием услышать сочинение повторно. На этот раз было именно так. Гости фестиваля, композиторы из Москвы и Ленинграда, в числе которых были А. Петров, С. Баласанян, Л. Афанасьев, В. Агафонников обратились к проректору РГМПИ М. Саямову с вопросом: не согласится ли автор сыграть Сонату еще раз? Через пять минут автор, пианистка и гости уже были в кабинете проректора. С. Баласанян сел к роялю перелистывать страницы, чтобы поближе посмотреть, как «сделано» и как записано сочинение, которое местами производило впечатление абсолютной спонтанности, импровизационности...

А через год, на следующей «Весне», состоялась премьера вокального цикла. Пел автор. Слушатели не подозревали, что тут вновь обнаружило себя «наследство» деда Погоса – его голос, артистизм, темперамент. Публика приняла композитора-певца бурными овациями.

Годы с 1977 по 1990 в биографии М. Аргусова – «эпоха театра».

Он до сих пор благодарен композитору Георгию Михайловичу Балаеву за телефонный звонок, которым старший коллега сообщил, что в Ростовском ТЮЗе освободилась должность заведующего музыкальной частью («завмуза»). Ему захотелось попробовать себя на этом поприще. Режиссер попросил его «на пробу» сделать эскизы музыки к готовившемуся спектаклю. Когда через неделю композитор сыграл несколько фрагментов, он был немедленно принят на работу. Так началось многолетнее сотрудничество с драматическими театрами и долгая, продолжающаяся по сей день творческая дружба с режиссером Юрием Ереминым. Недавно пришедший театр (ныне Ростовский областной Академический молодежный театр), он за 5 лет работы в нем поставил 22 спектакля и заставил говорить о нем весь город. Молодого, перспективного режиссера «перебросили» на руководство Театром им.

Горького, куда он ушел вместе со своей командой: некоторыми актерами, сценографом Степаном Зограбяном, ныне лауреатом премии «Золотая маска», и композитором Мираном Аргусовым.

Ю. Еремин давно уже работает в Москве, носит звание народного артиста России, но ростовские театралы до сих пор вспоминают те 3 сезона, когда он стоял за штурвалом «трактора» (так называют Театр им. Горького за его архитектурную форму), как «Ереминские сказочные годы». В городе начался театральный бум, билеты надо было приобретать заранее, а после спектакля, что было еще одним немаловажным фактором привлечения зрителя, несколько пассажирских автобусов развозили публику по самым напряженным маршрутам – в Северный и Западный жилые массивы. (Для тех, кто привык к толпящимся на остановке автобусам, поджидающим пассажиров, необходимо напомнить: в те годы все было ровно наоборот.) Яркие достижения театра были отмечены в 1981 году присвоением ему почетного звания «Академический».

Театральный коллектив, что тоже бывает нечасто, с энтузиазмом принял нового «главного», откликнулся на его творческую фантазию. Бывало, сутками не расходились по домам, репетировали, что называется, в каждом закутке. Аргусов с огромным увлечением включается в этот процесс, присутствует на всех репетициях, иногда даже предлагает некоторые постановочные решения, которые принимаются режиссером, – словом чувствует себя полноправным соавтором спектакля.

После отъезда Ю. Еремина в Москву содружество режиссера, сценографа и композитора не распалось. Возглавив Театр Советской Армии (ЦАТ-СА), постановщик время от времени приглашает их для совместной работы. Так, к примеру, родилась музыка к спектаклю по пьесе Н. Думбадзе «Закон вечности» (1982). Один из ереминских актеров, Борис Гранатов, позднее получил режиссерское образование и тоже вспомнил о талантливом ростовском композиторе, заказывая ему музыку для постановок в театрах Иванова («Приключения Бурагино» А. Толстого, 1981), Ставрополя («Комедия ошибок» У. Шекспира, 1984), Вологды («Забавный случай» К. Гольдони, 2004). Всего же за время работы в театрах Аргусов написал музыку примерно к ста драматическим спектаклям, мюзиклам, сказкам. Некоторые из постановок и сегодня значатся в репертуаре ростовских театров. Как видно из приводимых дат, заказы на музыку к спектаклям му-

зыконт получал и позднее, когда уже работал в консерватории.

У музыки к спектаклю век недолог, она редко переживает сам спектакль (оставим за скобками работы в этой области великих – Бетховена, Грига, Хачатуряна). Рядовые зрители и театральные критики редко обращают на нее внимание. Каждое из исключений – отрадно. Так, например, журнал «Театральная жизнь» (1985, № 1) назвал удачей зонги, написанные М. Аргусовым на стихи Ю. Левитанского к спектаклю «Змеелов» (по одноименному, весьма популярному в те годы роману Л. Карелина).

Для композитора не менее отрадно быть принятым самим театральным сообществом. Об отношении актеров и режиссеров к музыке М. Аргусова говорят надписи, по традиции сделанные ими на афишах. Вот некоторые из них.

Режиссер-постановщик В. Шапиро:

*«Поздравляю себя очередной встречей с твоим музыкальным вкусом!!!»* (Ростов, спектакль «Порог» по А. Дудареву, 1983).

Он же:

*«Хочу пошутить и боюсь. С твоим характером шутки плохи. Спасибо за прелестную музыку»* (Ростов, спектакль «Нечаянный гость» по А. Арбузову, 1981).

Режиссер-постановщик Д. Либуркин:

*«Дорогой Миран Кегамович! Милый Миран! Спасибо Вам за радости истинно художнического общения и за удовольствие общения человеческого! Я думаю, что оно не закончится лишь этим прекрасным эпизодом! Всегда буду помнить Ваше лицо, когда Вы слушаете музыку или говорите о ней!..»* (Ростов, спектакль «Игра с кошкой» по И. Эркеню, 1986).

Режиссер-постановщик Б. Гранатов:

*«Дорогой Миран! С премьерой! Твоя музыка принесла успех спектаклю уж в который раз. Буду рад совместной работе в будущем...»* (Вологда, спектакль «Забавный случай» по К. Гольдони, 1996).

Особенно густо «расписана» афиша спектакля «Закон вечности» по Н. Думбадзе на сцене ЦАТСА (1982/83). Сценарист и постановщик Ю. Еремин:

*«Дорогой Миран Кегамович! Сердечно поздравляю с дебютом на Московской сцене! Желаю счастливо-го пути в искусстве! Спасибо за прекрасную музыку!»*

Актер В. Сошальский:

*«Дорогой Миран! Поздравляю! Спасибо большое. Вы питаете наши души».*

Актеры спектакля:

*«Дорогой наш композитор! Разрешите сердечно поблагодарить Вас за Вашу чудесную музыку! Наши актеры говорят, что, слушая такую музыку, можно поверить в святое!.. Пишите больше».*

Однако к началу 90-х годов эта работа перестала приносить удовлетворение как творческое, так и материальное. Бюджет российских театров съёжился наподобие шагреновой кожи, на сочинение и запись музыки средства не выделялись, приходилось ограничиваться унылым «подбором» – компиляцией фрагментов из классических и популярных произведений, просто-напросто переписывая их с грампластинки на магнитофонную ленту, которая и становилась фонограммой спектакля. Творчеством, по словам Мирана Кегамовича, тут и не пахло.

В это время (1990) подоспело приглашение на преподавательскую работу в музыкально-педагогический институт, и М. Аргусов его принял. Открылась новая страница биографии. На кафедре духовых и ударных инструментов он ведет классы кларнета и саксофона, духового и камерного ансамбля, руководит кружком СНТО. Опыт, приобретенный в разных сферах деятельности, вера в возможности своих воспитанников помогают Мирану Кегамовичу на этом поприще быстро завоевать авторитет в студенческой и педагогической среде. В 2004 году он становится деканом оркестрового факультета, а в 2005 – еще и заведующим кафедрой духовых и ударных инструментов.

Ученики называют его Педагогом с большой буквы. «Миран Кегамович очень требователен и принципиален, – говорят его студенты. – Он всегда ищет новые пути, методики. Это делает учебный процесс трудным, и в тоже время очень интересным и продуктивным». Выпускники благодарны ему не только за уроки игры на инструменте, но и за расширение кругозора, за стремление воспитать в них творческую личность. Сам он убежден: «Если быть искренним со студентом, если проникнуться его проблемами, можно достучаться до любого».

М. Аргусовым подготовлено более 30 специалистов, которые работают в разных городах солистами оркестров, преподавателями музыкальных школ и училищ. Многие из них имеют звания лауреатов и дипломантов конкурсов, среди них: В. Хайров, С. Газаров, С. Седов, А. Кретинин, А. Арустамян, Ю. Чумаченко, В. Наконечный, В. Двуречен-

ский, А. Пашков, В. Сотников. Некоторые добиваются успехов и в смежных областях. К примеру, В. Хайров руководит духовым и симфоническим оркестрами в Ростовском училище искусств, а Д. Ноздрачев, который получает сейчас второе музыкальное образование в Петербургской консерватории, в сентябре 2005 года стал лауреатом конкурса дирижеров «Филармонический дебют», проведенного Академическим симфоническим оркестром Московской филармонии, и, тем самым, завоевал право на выступление с ним в абонементных концертах сезона 2006/07.

Занятия преподавательской деятельностью побудили обратиться к проблемам методики, обнаружили пробелы в существующей литературе, возникла потребность в их заполнении собственными силами. В числе учебно-методических работ М. Аргусова – статьи, посвященные такому насущному практическому вопросу как изготовление тростей для кларнета, рекомендации в области работы над тембром.

В 1997 году ему присваивается звание доцента, а в 2005 Ученый совет избирает его на должность профессора.

Успешно работает Миран Кегамович и с юными музыкантами в ДМШ № 10 им. С. С. Прокофьева. Среди его учеников: Е. Хандова – лауреат III Городского фестиваля юных композиторов (I премия, Ростов-на-Дону, 2001), В. Шишина – лауреат IV Международного детского конкурса (Санкт-Петербург, 2002), В. Сотников – лауреат XI Регионального конкурса исполнителей на духовых и ударных инструментах учебных заведений Юга России (Ростов, 2004).

Видные российские музыканты высоко отзываются о его деятельности. В их числе – известные кларнетисты, народные артисты России, профессора РАМ им. Гнесиных И. П. Мозговенко и А. А. Федотов:

*«С творческой деятельностью Аргусова М. К. я знаком около 10 лет. Слушал его учеников на Государственных экзаменах, на конкурсах, посещал его*

*уроки по специальности. Что сразу обращает на себя внимание – в классе творческая атмосфера. Педагог учит студентов играть осмысленно, слушать буквально каждый звук... слушать совместное звучание кларнета и фортепиано... Эти профессиональные требования вполне закономерны. Ведь Аргусов М. К. – играющий педагог»* (И. Мозговенко).

*«...Будучи членом жюри исполнительских конкурсов Федерального уровня, был свидетелем успешных выступлений его учеников в этих конкурсах. Музыкальная эрудиция М. К. Аргусова выходит далеко за рамки его чисто педагогической деятельности... Вдумчивый педагог-музыкант...»* (А. Федотов).

Еще один профессор РАМ, ее ректор, заслуженный деятель искусств России М. Н. Саямов (в свое время, как говорилось, работавший в Ростове) писал:

*«Миран Кегамович Аргусов – один из ярких выпускников Ростовской консерватории. Еще в годы учебы проявил себя и как одаренный кларнетист, и как самобытный композитор...»*

*Обширный репертуар позволяет М. К. Аргусову постоянно выступать в концертах. Он участвует в научно-практических конференциях, проводимых в регионе, у кларнетистов пользуется популярностью его пособие по изготовлению тростей для кларнета. По совокупности достижений в педагогической, исполнительской, композиторской, научно-методической работе М. К. Аргусов занимает видное место среди музыкантов Юга России».*

Когда у Мирана Кегамовича спрашивают, не мешает ли творчеству и педагогике административная работа, не скучно ли возиться с ведомостями, расписаниями, педагогическими нагрузками, списками задолжников и т. п., он отвечает: «Если человек творческий, он везде найдет повод для того, чтобы его посетило чувство удовлетворения сделанным. „Выгациить“ одаренного, но недисциплинированного студента, помочь ему ликвидировать „хвосты“, спасти от исключения, не дать ему сломать себе судьбу – разве это не творчество?»

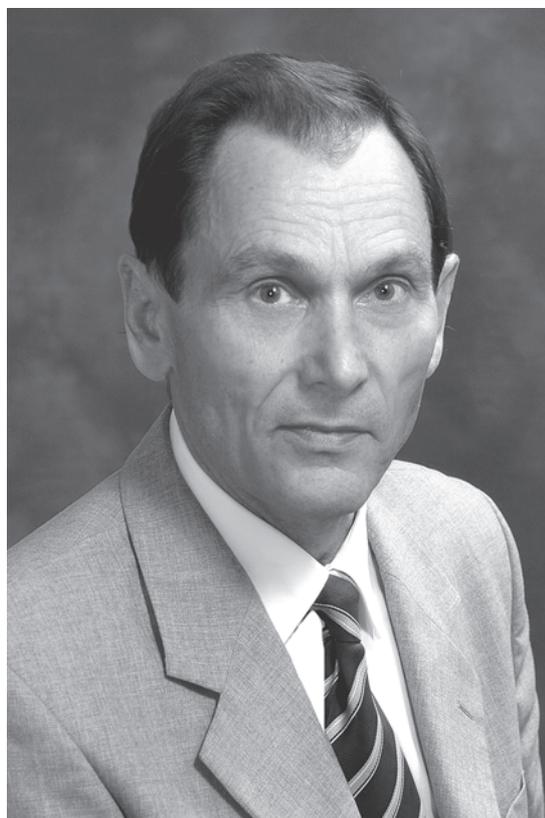
**АЛЕКСАНДР ДАНИЛОВ:  
«Я РАВНЫЙ СРЕДИ РАВНЫХ...»  
(К 60-летию А. С. Данилова)**

15 июня 2005 года известному в России и в мире музыканту-исполнителю, педагогу, заслуженному артисту России, профессору, ректору Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, лауреату газеты «Музыкальное обозрение» в номинации «Руководитель года», члену Президиума Учебно-методического объединения по высшему музыкальному образованию России Александру Степановичу Данилову исполнилось 60 лет. Юбилей стал поводом для разговора на темы не празднично-формальные, но действительно актуальные для каждого музыканта.

*Александр Степанович, Вам удается на протяжении многих лет успешно сочетать исполнительскую, педагогическую, административную и общественную деятельность, причем в каждой сфере результаты весьма и весьма значительны. Вы – лауреат нескольких исполнительских конкурсов, один из мэтров современного исполнительства на балалайке, выступавший с сольными концертами в более чем 100 городах России и в 36 странах мира, воспитавший многих лауреатов международных конкурсов, ректор Ростовской консерватории на протяжении последних 17 лет. Кем Вы себя сегодня больше ощущаете: исполнителем, педагогом, руководителем?*

Конечно же, руководителем, а точнее – слугой тысячи с лишним господ, составляющих коллектив консерватории. Если перечислять и дальше варианты самооценки этой роли, то, в зависимости от обстоятельств, ощущаю себя то «козлом отпущения», то «чистильщиком-либеро», часто – спасателем МЧС, иногда – игроком в русскую рулетку или заложником, за которого никто не даст выкупа.

Ректор консерватории последние 15–20 лет должен быть и сантехником, и юристом, и бухгалтером с устойчивыми свойствами Плюшкина, хотя бы поверхностным строителем, «крутым пацаном» во взаимоотношениях с арендаторами, Талейраном в общении с СЭС, пожарниками, КРУ и т. д. и т. п. При этих непреходящих качествах желательна еще одна маленькая деталь: ректор консерватории, по возможности, должен быть универсально эрудированным музыкантом, понимающим специфику каждой специальности, иначе преподаватели спецфакультета не станут воспринимать тебя всерьез даже в качестве сантехника.



А чтобы оставаться исполнителем, я на протяжении последних двадцати четырех лет (семь лет был проректором, семнадцать – ректором) ежедневно, после административной и педагогической работы, порой до полуночи, занимался на инструменте. В эти два-три часа я и ощущал себя настоящим музыкантом.

*Успешно возглавлять любой коллектив – непросто, творческий же, где каждый привык быть пер-*

*вым, – в особенности. Какими принципами Вы «руководствуетесь, руководя»?*

Самый главный принцип, вернее, внутренняя установка, пожалуй, такова: «Я – равный среди равных, не первый, но единственный, кто отвечает за все, особенно негативное». Я осознанно работаю для всех. При этом мне всегда претило демонстрировать свою значительность, а тем более – многозначительность. И, что самое важное для внутренней свободы, я никогда не боялся лишиться бремени своей должности (это, пожалуй, мое единственное сильное качество).

С позиции современных стандартов я – неважный менеджер-руководитель. Как большинство музыкантов – не прагматик, не рационалист. Мне не хватает жесткости, административной твердости, которые всегда облегчают решение производственных проблем. Но я всегда помню, что в творческом вузе, особенно музыкальном, как в отгороженной от действительности резервации, живет и трудится особая, исчезающая в силу все большей невостребованности порода людей, чья подвижническая педагогическая и творческая деятельность не является средством зарабатывания денег. Процесс получения ими зарплаты в кассе бухгалтерии – это ежемесячно повторяющееся наивное изумление, короткое прозрение при столкновении с иной реальностью, когда труд нынешних Нейгаузов, Столярских, Наумовых оценивается государством ниже допустимого – черты выживаемости. Подобные люди, практически бескорыстно сохраняющие культурные, музыкальные традиции нашего Отечества, достойны того, чтобы служить им и нашей профессии, сохраняющей в человеке духовное и нравственное начало.

*Вы успели поработать руководителем в доперестроечные времена, пережить катаклизмы бесконечных реформ. Когда легче работалось – тогда или сейчас?*

Моральное состояние было лучше в «те» времена – самообмана и прожектерства, когда интеллигенция наивно верила, что «процесс пошел» и «новое мышление» позволит решить все накопившиеся в обществе проблемы. Я был делегатом всех съездов Российского Союза ректоров, начиная со знаменитого первого, где Ельцин торжественно обещал «лечь на рельсы», но не обидеть Высшую

школу. Прошедшие с тех пор пятнадцать лет стали страшным испытанием для преподавателей и для ректоров государственных вузов.

Сегодня, к великому сожалению и не менее великому удивлению, работает еще труднее. Казалось бы, самые сложные финансовые передрыги у государства – позади. Однако постоянное желание всех сменяющихся правительств отмахнуться от Высшей школы, как от назойливой мухи, нынче и вовсе превращается в желание прихлопнуть, приватизировав, сменив организационно-правовой статус. Сейчас проектом нового федерального закона предполагается замена государственных учреждений на АУ (акционерное учреждение) или... ГАНО (государственная автономная некоммерческая организация), что свидетельствует о явной враждебности чиновников-временщиков к образовательному сообществу. Внося подобный законопроект, правительство и думское большинство, его утвердившее, напрямую посягают на Конституцию России, определяющую государство как правовое и социальное, гарантирующее бесплатное образование. Я удивляюсь смирению и покорности правления Российского Союза ректоров, постоянно переносящего сроки проведения очередного съезда ректоров в ситуации самой реальной угрозы разгосударствления Высшей школы. Художественное, музыкальное образование погибнет сразу – ведь платить за многолетнее обучение музыкантов, носителей теперь уже непрестижной профессии, не сможет, да и не захочет никто.

*Во всем мире признано, что в России сложилась самая эффективная система профессионального музыкального образования. Будем надеяться, что совместными усилиями эта система будет сохранена. Впрочем, переломное время, в которое мы живем, трансформирует и плохое, и хорошее. Наверняка и в хороши работающих, отлаженной системе временами возникает сбой. Какие проблемы сегодня наиболее остры в отрасли музыкального образования?*

Боюсь, что вызову непонимание многих коллег, но одной из первостепенных проблем отрасли считаю не нищенские зарплаты профессоров, доцентов и преподавателей, не падение социального престижа профессии, а патологическое количество высших учебных заведений, полностью, частично или символически реализующих программы музыкального образования, растворяющих без остатка

традиционно высокое качество подготовки российских музыкантов. В СССР музыкальных вузов было 19–20. Сейчас только в России 64 (!) вуза реализуют образовательные программы высшего профессионального музыкального образования. В подавляющем большинстве эти музыкальные факультеты университетов или институтов, средние профессиональные заведения, сменившие вывески на вузовские, бывшие институты культуры, лукаво заменившие непрестижную и неконкретную «культуру» на искусство, и прочие суррогатные образования, ежегодно производят тучи полудилетантов. В результате эти горе-специалисты надолго занимают вакансии в музыкальных школах, училищах искусств, порой даже в вузах. Результаты их работы более чем плачевны.

Получение лицензии на право образовательной деятельности в прошедшие пятнадцать лет было делом техники. Способы решения этой проблемы известны. В результате, высшее музыкальное образование можно получить в городах, где полностью отсутствует музыкальная инфраструктура: симфонический оркестр, оперный или музыкальный театр, даже музыкальное училище. И большинство подобных вузов, не имеющих материально-технической базы и профессиональных кадров, финансируется из госбюджета. Для всей России, с учетом тяжелой демографической перспективы, достаточно 12–13 государственных музыкальных вузов, охватывающих всю территорию. Критериями их отбора должны быть не только результаты государственных аттестаций (известно, что в нашей отрасли аттестуют все подряд), но и высокое качество профессиональной подготовки музыкантов, подтвержденное многолетними практически результатами. А безответственных инициаторов бесконечного увеличения отраслевой образовательной сети, на месте наших экспериментаторов-реформаторов, я бы как раз и переводил в этот пресловутый правовой статус ГАНУ или АУ-у-у...

*Известно, что Учебно-методическое объединение по высшему музыкальному образованию выдает заключения, открывающие дорогу для последующей выдачи лицензии подобным вузам. Получается, что Вы, как член Президиума УМО, также несете ответственность за сложившуюся ситуацию?*

Приведу такой пример. На последнем рабочем заседании Президиума УМО в Федеральном агент-

стве по культуре и кинематографии в конце апреля руководитель музыкального факультета Тамбовского университета обосновывал необходимость и готовность тамбовчан готовить в массовом количестве джазовых певцов для России. Всем профессионалам известно, насколько это специфическая, редкая специальность. В России практически нет исполнительской школы и педагогических традиций подготовки подобных певцов в консерваториях и вузах, нет и востребованности, в отличие, скажем, от Америки. Ростовская консерватория и Российская академия музыки им. Гнесиных, ведущие подготовку джазовых музыкантов уже более 20 лет, понимая профессиональную ответственность и сложность в поиске хотя бы одного-двух преподавателей-носителей этого жанра, не могут до сих пор позволить себе готовить в массовом количестве джазовых певцов. В Тамбове – элементарно! Невзирая на положительное экспертное заключение Игоря Бриля, посчитавшего, что именно из тамбовских пространств Россия наполнится джазовыми певцами, Президиум отказал в положительном заключении. Однако если напористый тамбовчанин подключит юристов (закон позволяет любому настойчивому авантюристу получить лицензию) и другие известные резервы, наш отказ будет проигнорирован, как во многих других случаях.

*Крайне удивительным и безнадежно закономерным выглядит нежелание чиновников считаться с мнением наиболее компетентных специалистов. Можно ли что-нибудь противопоставить этой казуистике?*

Есть общие тенденции и угрозы в планах и действиях чиновников, реформирующих образование, науку и культуру с одной целью – лишить государственной поддержки. Это необходимо видеть всем ответственными людям и предпринимать все возможные меры для сохранения хотя бы лучших отраслевых государственных вузов. Небезгрешны и сами музыканты. В бесконтрольности безумного расширения сети музыкальных вузов и факультетов виноваты не только непродуманные законы и беспринципные, часто коррумпированные чиновники. Беспринципны и безответственны и наши вузовские коллеги, как правило, одни и те же профессионалы-эксперты, выезжающие из столиц в регионы для составления экспертных заключений. Безумный перекосяк в количестве появившихся ву-

зов и полудилетантство в качестве подготовки ими специалистов – следствия целого ряда причин: гостеприимство принимающей стороны и эмоциональная, сочувственная реакция экспертов на благородное с виду стремление (не казино же люди хотят открыть!); отсутствие веской стратегии развития отраслевого музыкального образования и контроля за количеством и качеством сети; мнимое первенство «декоративного» закона, широко открывающего двери в образовательную сферу авантюристам. Ситуацию надо срочно исправлять. Но не таким же образом, как намереваются реформаторы – пустить на самопрокорм всех! Хоть и запоздало, но я призываю к ответственности музыкантов, коллег-экспертов: не будьте птрейкбрехерами собственной высокой профессии!

*Любая должность не только накладывает ответственность, но и дает право выбора. Перед каким выбором Вы, как ректор, оказались в последние годы?*

Сейчас каждый ректор нестоличной консерватории при скудных внебюджетных ресурсах вынужден постоянно выбирать какой-то один из двух вариантов: или материально поддерживать преподавателей, работающих на перспективу удержания и развития профессионализма, или направлять эти средства на поддержание более широкой творческой, научной среды, влияющей на формирование не только профессионалов, но и слушателей, общественного мнения, укрепление авторитета вуза в новых условиях творческой, образовательной состязательности. На обе эти цели ни бюджетных, ни заработанных средств пока не хватает. И если ректор (как это делаю я) ежегодно берет за проведение музыкальных фестивалей, научных конференций, конкурсов, финансирует книго-, нотиздание и т. д., он отдает себе отчет, что эти, зачастую «отнятые» у коллектива, перераспределенные внебюджетные средства могли бы немного улучшить материальное состояние преподавателей. Жестокий выбор, но делать его приходится.

*Как относятся к Вашей позиции сами преподаватели?*

Во всех начинаниях, многие из которых, кстати, исходят от моих коллег, я всегда нахожу поддержку. Нынешнее поколение педагогов все еще позво-

ляет солидарно эксплуатировать свой профессиональный патриотизм и энтузиазм. Следующее – вряд ли позволит. Для многих молодых талантливых музыкантов работа в консерватории уже не выглядит ни социально престижной, как это было раньше, ни материально привлекательной. Отдаленная временем вершина карьеры – ученое звание профессора с зарплатой менее 200 долларов заставляет многих искать (и находить!) применение своему таланту за пределами России. За бюджетные деньги, «задарма», мы поставляем всему миру элитных музыкантов, ученых, художников, литераторов, не задумываясь о собственных перспективах. В свете (а вернее сказать «в тьме») надвигающейся реформы Высшей школы, боюсь, и само слово «перспектива» будет лишним. За последние десять-пятнадцать лет многие талантливые, достойные музыканты нашли другое применение своим способностям. Что может ждать нас на новом витке – страшно представить.

*Каким же образом объяснить всеми признанные успехи Ростовской консерватории именно в этот неблагоприятный отрезок времени?*

Как известно, трудности закаляют российского человека, стимулируют его изобретательность, находчивость и способность к выживанию. Есть и внутренние условия, обстоятельства в истории каждого отдельного вуза. Есть, наконец, и желание грести против течения. За последние полтора десятилетия мы открыли ССМШ 11-летку, аспирантуру, Южный центр повышения квалификации и профессиональной переподготовки, диссертационный совет, кафедру информационных технологий. Десятки наших воспитанников ежегодно становятся лауреатами международных и всероссийских конкурсов. Мы, создавая себе огромные финансовые и организационные трудности, ежегодно проводим музыкальные фестивали, научные конференции, издаем научную и нотную литературу. Живем активно и с надеждой на лучшее, понимая, что, не прилагая столь значительных усилий, мы будем деградировать и предоставим тем самым все аргументы для заклятия. Сегодня у нас, по моему, лучший среди нестоличных консерваторий профессорско-преподавательский состав: от общего числа преподавателей профессора и доценты составляют 84,5 % (в 1988 г. – 19,2 %). Но если бы Ростовская консерватория не финансировалась из

госбюджета даже в таких нищенских объемах, как в упомянутый период, если бы мы стали АУ или, простите, ГАНО, то в наших стенах, в самом центре Ростова, давно было бы казино или сверкающий торговый центр.

*В Ростове есть три, слава Богу, неторговых центра, формирующих и направляющих музыкальный вкус слушателей: филармония, музыкальный театр и консерватория. Выпускники нашего вуза составляют основу всех художественных коллективов, являются солистами филармонии. Какие еще отношения связывают эти учреждения?*

Скажу с удовольствием, что в Ростове мы имеем идеальную модель творческого и организационного взаимодействия, взаимодополнения, братского использования материальных и творческих ресурсов трех основных музыкальных учреждений. И планомерно, и оперативно консерватория постоянно пополняет своими воспитанниками четыре оркестра и ансамбли филармонии, оркестр, хор и оперную труппу нового музыкального театра. Филармония и театр, будучи до предела загруженными собственными репетициями, необходимостью зарабатывания денег на прокате залов, всегда откликаются на любую просьбу консерватории, предоставляя безвозмездно залы, костюмы, реквизит. Если учесть, что Ростовская консерватория, единственная в России, почти сорок лет просуществовала без собственного учебно-репетиционного, концертного зала, то можно представить эффективность подобных отношений, степень профессиональной ответственности моих коллег-руководителей, их мудрость.

*Мне не очень нравится звучащая порой формулировка «нестоличный», «провинциальный» или «периферийный вуз». Мне кажется, уровень ростовских музыкантов – исполнителей, преподавателей, музыковедов – вовсе не провинциален. Но какая-то специфика, видимо, все-таки «имеет место быть»?*

Сегодня – время многократно повышенной ответственности руководителей вузов, музыкальных учреждений за последствия принимаемых решений – кадровых, финансовых, правовых, социальных, профессиональных. Время, опасное возможностью малозаметного движения к деградации, особенно в условиях периферии, где слой крупных

творческих личностей несравнимо более тонкий, чем в столицах. Потеря для Ростова одного-двух лидеров может привести к усыханию тонкого ручейка исполнительской или научной школы. Для нашей консерватории большой проблемой становится возраст профессорско-преподавательского состава, ставшего у истоков местных педагогических и исполнительских традиций, принявшего эстафету непосредственно от своих великих Учителей: Софроницкого, Гутникова, Столярского, Власенко, Янкевича, Хачатуряна, Баласаняна, Сохора и других. Страшит перспектива качественного невосполнения свойств нынешнего поколения педагогов-исполнителей, поскольку по многим причинам (и объективным, и субъективным) молодые не всегда готовы подхватить эстафету. Что хорошо, наши ведущие педагоги, как и раньше, регулярно занимаются со своими студентами, постоянно находятся на месте в отличие от преподавателей столичных вузов, где роль педагога часто низводится до роли менеджера, «устраивающего» своих учеников на курсах и перспективной работе!

*Что бы Вы сами оценили в своей деятельности как несомненные плюсы, достойные поступки и явные минусы, сомнительные достижения?*

Очень горд важным для себя достижением: за почти четверть века административной деятельности не наградил себя ни разу ни медалькой, ни почетным званием, ни хотя бы хилым статусом академика каких-нибудь несуществующих наук. Сейчас это так просто и так модно. Еще горжусь тем, что никогда не подписывал коллективных обращений и воззваний, если их содержание расходилось с моей гражданской позицией. Что касается моих плюсов в административной и творческой работе, то для меня их в чистом виде нет. Все виднее со стороны. А вот явных минусов – воз: не построил до сих пор концертный зал и жилой дом для преподавателей, не приобрел «Стенвей», не отремонтировал фасад консерватории. Впрочем, внутри – уже неплохо.

*И все же, несмотря на все трудности, мы всегда жили надеждой на лучшее. С чем связаны Ваши надежды, Ваши планы?*

Говоря о надеждах и планах, я, как заигранная пластинка, всегда пою об одном и том же: в Росто-

ве нет не только Большого зала консерватории, обогатившего бы своими особыми творческими возможностями музыкальную жизнь крупнейшего культурного центра России, у нас до сих пор нет органа – непрямого и важнейшего атрибута европейской музыкальной культуры. Шесть лет назад наш губернатор построил один из лучших в России современных музыкальных театров. Грешно было сразу же просить еще что-то. Сейчас, после

дипломатической паузы, пора будить общественное мнение, озадачивать наше руководство этой давней просьбой. Я глубоко уверен в одном: если государство нас не предаст, не лишит государственной поддержки, Ростовская консерватория, в ряду с другими заслуженными российскими консерваториями, всегда будет одной из лучших. У нас на юге – талантливый, органично музыкальный народ. Как хочется все это сохранить!

УЗОРЫ НА СТЕКЛЕ  
ИЛИ  
НЕИСПРАВИМЫЙ РОМАНТИК  
(К 60-летию А. И. Кусякова)

**Елена Показанник:** Анатолий Иванович, в этом году Вам исполняется 60 лет. Юбилей – это не только повод для заслуженного чествования, но и возможность суммировать опыт прошедших лет, окинуть взором пройденный путь, расставить определенные акценты в приоритетах.

Период Вашего творческого становления как композитора, пишущего для народных инструментов, совпал по времени с процессом академизации баяна, аккордеона, балалайки, домры, шедшим на протяжении последних десятилетий. Вы – один из немногих, не только постоянно обогащающих академический оригинальный репертуар, но и определяющих направление его дальнейшего развития. В связи с этим мой первый вопрос: какое место в кругу Ваших творческих интересов занимают народные инструменты?

**Анатолий Кусяков:** Сочинением музыки «по-серьезному» я начал заниматься с 1965 году и на сегодняшний день являюсь автором свыше 80 произведений самых различных жанров. В 1975 году появилось мое первое произведение для баяна – соната № 1. Именно с этого времени я начал систематически обращаться к сочинению музыки для народных инструментов, а с 1988 года мое творчество, за редким исключением, посвящено баяну и балалайке. В результате за 30 лет написано более двадцати крупных оригинальных сочинений для этих инструментов. Согласитесь, что четвертая часть написанного – это немало. И похоже на то, что отклоняться от этого пути я пока не собираюсь. Думаю, я нашел свою нишу – перспективную и очень интересную.

**Е. П.:** Мне трудно не согласиться с тем, что выбранное Вами направление перспективно. Но, к сожалению, так думают не все. Многие композиторы, однажды попробовавшие писать для баяна, предпочитают сочинять для других инструментов. С чем это связано?



**А. К.:** Конечно, каждый определяет свой путь в соответствии со вкусами, пристрастиями, интересами. И я написал немало сочинений для симфонического оркестра, хоров, камерной музыки, музыки для театра, песен. Но главным мне кажется не это. Жизнь композитора в искусстве – это звучание его музыки. Именно народные инструменты позволили мне в полной мере ощутить свою востребованность. К сожалению, есть сотни и тысячи талантливых сочинений, которые десятилетиями ждут своего исполнения и, будучи однажды исполненными, незаслуженно предаются забвению. Сегодня очень нелегко писать для фортепиано, скрипки, виолончели и т. д. – слишком много гениальной музыки написано для этих инструментов. Первый закон менеджмента (а мы живем в условиях рыночной экономики) гласит: не занимайтесь тем, чем занимаются многие. Дело, конечно, не только в этом прагматичном высказывании, скорее – в логике развития музыки. Пришел, как говорится, час.

Сегодня баян, аккордеон – инструменты, претендующие на настоящую большую эстраду во всем мире. Появились замечательные инструменты, талантливые исполнители, сотни международных конкурсов, композиторы-профессионалы. Не случайно, по данным ЮНЕСКО, сегодня баян и аккордеон занимают по распространенности на земном шаре первое место (рояль – лишь пятое). Композиторов же, пишущих для баяна – в десятки и сотни раз меньше, чем пишущих для фортепиано. Соответственно и спрос на музыку для баяна и аккордеона сегодня велик как никогда. Востребованность, конечно, ощущают не только я – ее ощущают все композиторы, серьезно работающие в этой сфере. Знаковое подтверждение тому – творчество С. Губайдулиной. Будучи крупнейшим симфонистом XX века, она сочла для себя достаточно интересным сочинять для баяна, и на сегодняшний день ею написано пять крупных произведений, в том числе концерт для баяна с симфоническим оркестром. В ее интуицию трудно не верить!

**Е. П.:** *Читателям будет интересно узнать и предысторию Вашего обращения к народным инструментам. Путь любого человека – дистанция с множественностью преград. С самыми первыми мы сталкиваемся еще в детстве и затем учимся преодолевать их всю свою жизнь. В молодости нам помогают в этом родители, учителя. Потом мы становимся взрослыми и сами учим других. Но воспоминания детства и юности сопровождают нас и с годами становятся все более значимыми. Расскажите о себе, своих родителях, первых учителях, о том, как Вы пришли к сочинению музыки.*

**А. К.:** Я родился 7 июня 1945 года в г. Шуя Ивановской области, а с 1946 года жил в Воронеже. Мать моя, Огурцова Анна Федоровна, и сейчас живет там, а отец, Кусяков Иван Дмитриевич, умер в 1977 году. Как видите, я из послевоенного поколения, и время моего детства во многом определило мою судьбу. Никто из нескольких поколений нашей семьи не имел музыкального образования. Однако все, включая маму, отца, сестру, были людьми очень музыкальными. Это больше всего проявлялось в любви к пению. Все звучавшие по радио песни пелись в нашей семье с искренним удовольствием, чувствовалась в этом пении какая-то внутренняя потребность, тяга к искусству. Не миновала сия чапа и меня. Уже в пятилетнем возрасте я пел немало песен, и даже был записан на ра-

дио. Потом был неизменным участником школьного хора и даже его солистом. Стоит отметить, что в доме, где мы жили, никогда не выключалось радио. С утра до ночи звучала музыка Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Лядова, Чайковского. Радио было моим первым учителем!

Искусство в быту, в обыденной жизни ребенка – это больше чем много. Воронеж был почти полностью разрушен. На весь город была одна единственная музыкальная школа. Но зато была добрая сотня духовых оркестров. В одном из них двенадцатилетним ребенком оказался и я. Потом был дворец пионеров, где я играл в оркестре на тромбоне. Затем музыкальное училище, в которое поступил, правда, не на тромбон (не было мест), а на валторну. Уже на 3 курсе понял, что мне не хватает «большой» музыки. Стал посещать занятия с теоретиками, чрезвычайно этим увлекся, решал по десять гармонических задач в день. Посещал все концерты. Покупал все, что издавалось из нот, многое выписывал из Москвы. Все это тогда стоило довольно дешево и было доступным. Наконец, родители купили старое пианино за 250 р. Вот тогда-то я и начал пытаться сочинять. Мне было 18 лет. Поздновато, но история знает и более поздние сроки. После окончания училища подрабатывал в опере, филармонии, играя партию второй валторны в оркестрах.

В 1966 года поступил на заочное в Саратовскую консерваторию, но на первую же сессию не поехал. Впереди замаячил Ростов с открывшимся Музыкально-педагогическим институтом. Сдавать экзамены было очень сложно. Конкурс был фантастический – 30 человек на одно место у пианистов, 5 человек у композиторов. Б. И. Зейдман (профессор, воспитавший М. Кажлаева, Ф. Амирова и др.), поставил мне по сочинению 5+. Другие экзамены сдавал «на автомате». Конечно, мои знания ни в коей мере не соответствовали экзаменационным требованиям. Но судьба есть судьба. Она дала мне шанс. Заниматься в институте пришлось очень много. К счастью, мы учились у замечательных педагогов: Л. Я. Хинчин, Н. Ф. Орлова, Н. Ф. Тифтикиди, В. М. Гузия, к нам приезжал из Ленинграда потрясающий музыкант, талантливый педагог, преподаватель полифонии В. Л. Майский. Это были личности, и у них действительно было чему поучиться.

После отъезда Б. И. Зейдмана я стал заниматься у его ассистента Л. П. Клиничева, обладавшего

очень ценным педагогическим качеством – у него было чутье на ученика, и он умел их зажечь. И «зажиг» меня настолько, что я за 4 года закончил вуз. За это время я сочинил альбовую сонату, вариации для фагота и фортепиано, три вокальных цикла, два струнных квартета, симфоническую поэму, виолончельный концерт, «Ораторию для трех миллиардов голосов» на стихи Ливадитиса для солистов, драматических актеров, чтеца, хоров, симфонического оркестра и бит-группы. Сейчас удивляюсь, как я смог столько написать – приходилось посещать огромное количество групповых дисциплин, не было ни общежития, ни инструмента. Помню одно: приходил в институт сочинять в 6 утра.

Потом работал по распределению в Таганрогском училище, вел семь предметов. Вскоре состоялось мое вступление в Союз композиторов СССР. И вдруг... снова судьба постучала в дверь. С. А. Баласанян был очень огорчен, узнав, что я «сослан» в Таганрог (мою музыку он слышал раньше). Он предложил мне поступать в его класс в аспирантуру Московской консерватории, где я вскоре и оказался. Вот, пожалуй, вкратце мой путь к композиции.

**Е. П.:** *Итак, впереди была аспирантура Московской консерватории. Два года – это много? Что дала Вам Москва? Что Вы там сочинили? И, наконец, почему вернулись в Ростов?*

**А. К.:** Один из писателей, кажется, С. Моэм, сказал: «Каждый уважающий себя человек должен жить в столице». Безусловно, он прав, но не каждому это удастся. Мне довелось прожить там два года. Много ли это? Очень! Этот срок позволяет человеку преодолеть заперенность и провинциальность. Ощутить принципиально иную, столичную атмосферу, настроиться на другой лад. Посмотреть на себя со стороны, сквозь призму столичных достижений, и постараться соответствовать уровню. Надолго ли хватает этого заряда? Я ощущаю его и сегодня.

В аспирантуре я так же много работал, как и в институте. За два года я сочинил фортепианное трио, концерт для оркестра, кантату «Без счастья и воли», Концерт-симфонию для скрипки с оркестром, Донскую праздничную увертюру. Завершением этого периода стала премьера концерта-симфонии для скрипки с оркестром в 1977 году в Ленинграде в исполнении концертмейстера БСО скрипа-

ча В. Жука, дирижера А. Дмитриева, оркестра Ленинградской филармонии, да еще в зале им. Д. Шостаковича! Кстати, и по сей день это одно из самых «левых» моих сочинений, своеобразный авангард в моем творчестве.

Я с отличием закончил аспирантуру и, кажется, мог бы остаться в Москве работать. Но не позволила прописка. А сделать ее было для меня невозможно. Или фиктивный брак (а это бросить семью), или огромные деньги – их, конечно, не было.

**Е. П.:** *После окончания аспирантуры Вы оказались в Ростове. С 1974 года и по сей день работаете в консерватории. 1975 год ознаменован началом сотрудничества с В. А. Семеновым и А. С. Даниловым, появлением первой сонаты для баяна. Это опять судьба?*

**А. К.:** Безусловно. Мне кажется, меня пора причислить к фаталистам. 1975 год – крупный поворот и обретение нового, правда, узкого, но, как мне кажется, очень плодотворного направления – сочинения музыки для народных инструментов. Вначале это было для меня экзотикой – в целом преобладала симфоническая музыка, крупные фундаментальные формы: кантаты, увертюры, симфонические поэмы, концерты, музыка к спектаклям и т.д. Но постепенно удельный вес произведений для народных стал возрастать. Сейчас подавляющее число произведений, за редким исключением, – это музыка для баяна и балалайки.

**Е. П.:** *Анатолий Иванович, насколько я знаю, Вы никогда не играли на народных инструментах. Здесь тоже пришлось учиться?*

**А. К.:** О, да! По иронии судьбы в возрасте двух лет я «играл» на гармошке, где было семь кнопок в правой и три в левой. Правда, учить меня тогда было некому. А вот в 1975 году судьба меня свела с выдающимися музыкантами, воспитанниками института им. Гнесиных баянистом В. А. Семеновым и балалаечником А. С. Даниловым. Сегодня совершенно очевидно: не встретив их, я никогда не писал бы для баяна и балалайки. Эти два уникальных человека одинаково для меня дороги, они – крестные отцы всей моей музыки для народных инструментов. Сегодня огромное удовлетворение я получаю от общения и работы с выдающимся баянистом современности Ю. В. Шишкиным. Справед-

ливости ради следует вспомнить еще учителей, опосредованно учивших меня писать для баяна: Вл. Золотарева, А. Репникова, В. Зубицкого, В. Подгорного. Можно многих назвать своими учителями, и мне в этом смысле повезло: хорошего всегда было больше, чем плохого.

**Е. П.:** *Стоит отметить, что процесс обучения оказался обоюдным: Вы учились писать для баяна, а баянисты и балалаечники на Ваших сочинениях учились и учатся по-новому играть на своих инструментах. Задачи, которые Вы ставите перед исполнителями, заставляют искать новые приемы, открывать новые возможности инструмента. В частности, это касается музыкальной колористики. Многотембровость современного баяна – величайшее его достоинство, но Ваши сочинения при умелом исполнении звучат еще более разнообразно в тембральном отношении – это всегда краски симфонического оркестра, а не одного инструмента. Как Вам удается находить столь удачные колористические решения?*

**А. К.:** Начиная сочинять первую сонату для баяна, я спросил у Вячеслава Семенова: «Как же писать для баяна?» Он ответил: «Как для оркестра». С тех пор так и пишется. Действительно, какой еще инструмент имеет семнадцать тембров, четырехклавное тутти, шестиголосный бас и еще много чего такого, чем не обладает ни один из ныне существующих акустических инструментов! Все это позволяет писать для баяна как для симфонического оркестра с полной образно-смысловой нагрузкой. А если чего и следует опасаться композитору, то излишеств в использовании возможностей. Этим пользоваться необходимо разумно и самоограничительно, ибо сложность текста, перенасыщенность звучания, фактурное неблагополучие создают массу проблем исполнителю и укорачивают жизнь сочинения.

Подход к баяну как к оркестру присущ не только мне. Сейчас так пишут практически все композиторы, с теми или иными нюансами. Для меня принципиально важно другое: сочинять музыку для народных инструментов без всяких скидок, так, как я бы сочинял оперу, симфонию и т. д. Другими словами, – весь свой композиторский опыт сочинения, и, в частности, для оркестра, привнести в баян и никогда не сочинять для него «вторым планом».

**Е. П.:** *Какой состав симфонического оркестра Вам интереснее как композитору, какие его инструменты Вы выделили бы как наиболее яркие и индивидуальные? Могли бы Вы привести примеры из Ваших сочинений, где в партии баяна или балалайки Вы «спрятали» звучание скрипки, виолончели, кларнета, валторны и т. д.?*

**А. К.:** В композиции существует такое понятие как струнный тематизм. Он ближе всего отвечает моим устремлениям в музыке и, естественно, находит отражение и в сочинениях для народных инструментов. К примеру, у хорошего баяниста мех сродни смычке, и именно он выгодно отличает баян от рояля, позволяет выявить тончайшие градации экспрессии и динамики. Все лирические и медитативные страницы своей музыки я поверяю именно тембром струнных – идеальным выразителем эмоций и, если хотите, красоты в музыке. Конечно, галереей прообразов для меня служат не только струнные, но и валторны, трубы, тромбоны, флейты. Во втором номере «Ликов» прообразом был хор, в Испанских картинах – гитара. Мне кажется, это помогает не только исполнителю играть более осмысленно, но и мне сочинять музыку.

Что же касается оркестра, то, конечно, полный состав симфонического оркестра – идеальный инструмент для реализации любых творческих замыслов композитора. Иногда от полного состава отказываются, иногда что-то исключают или, напротив, усиливают дополнительными инструментами. Это диктуется либо творческим замыслом, либо чисто практическими соображениями. Некоторые считают, что мои оба концерта написаны для солистов и камерного оркестра. Это не совсем так. В концерте для баяна использовано 12 ударных инструментов, в балалаечном – 9, да и трактуются оба концерта вовсе не камерно. В баянном представлена полная группа струнных симфонического оркестра, в обоих использованы оркестровый рояль и арфа. Баян близок по тембру деревянным духовым и именно этим объясняется их отсутствие в партитуре. Отказ от медных – элементарная боязнь за баланс звучания. Что же касается балалаечного – думаю, что я ошибся, не включив в партитuru этого сочинения хотя бы несколько деревянных духовых. И если мне придется еще писать концерты для народных инструментов, то я буду использовать полный состав симфонического оркестра.

**Е. П.:** *Мне приводилось слышать аранжировки Ваших сочинений для народного оркестра, и некоторые из них показались мне весьма удачными. Не возникало ли у Вас желание написать что-нибудь специально для такого состава?*

**А. К.:** Каждый раз, когда я иду на репетицию или на концерт, где исполняются мои баянные произведения в переложении для народного оркестра, испытываю сложные чувства. С одной стороны – это благодарность за внимание к моей музыке, с другой – страх за результат, в котором что-либо существенное изменить уже не сможешь. Бывали случаи, когда слушал с удовольствием, бывало и иное. Аранжировки, как правило, делают студенты, которые не имеют достаточного опыта, чаще вообще впервые пишат партитуру, не все, естественно, талантливы. Конечно, есть переложения, которые проигрывают. Запретить не могу. Заставить переделать партитуру? Ни разу не пошел на такой шаг. Остается только надеяться на удачу и такт педагога по инструментовке и, естественно, на талант молодого аранжировщика.

Мне кажется, что любое переложение оправдано лишь тогда, когда оно звучит не хуже оригинала, а, в сущности, должно звучать лучше: ведь на то и аранжируется сочинение, чтобы обрести новую жизнь в более выигрышном варианте, а не служить материалом для упражнений учащихся. Хороший аранжировщик обязан переосмыслить сочинение, сочинить контрапункты, многое изменить в фактуре, чтобы добиться адекватного воздействия на слушателя. Не следует забывать, что композитор, сочиняя музыку, стремится четко определить градус эмоционального воздействия и интереса слушателя, и поэтому, меняя состав, в аранжировке необходимо учитывать все нюансы, неизбежно возникающие при переложении, и этот градус сохранить.

Относительно сочинения для народного оркестра: пока я не написал ни одного произведения специально для ОРНИ. По-видимому, это связано с недостаточным знанием специфики данного коллектива, но не только. Хорошие оркестры, имеющие большую эстраду, гастроли, платные концерты, узко ориентированы на популярный, широко известный репертуар и не очень охотно играют новую музыку. Это, впрочем, не обвинение – лишь констатация. (К примеру, очень интересное, новаторское сочинение ростовского композитора Ген-

надия Толстенко «Из трех времен» для ОРНИ так и не дождалось исполнения столичными оркестрами.)

И, пожалуй, самое главное. Сегодняшний состав народного оркестра – идеальный инструмент для исполнения музыки ушедшего столетия. Но будет ли он отвечать запросам грядущего времени? Чтобы широко привлечь к сочинению для ОРНИ настоящему талантливых композиторов, мне кажется, необходимы революционные преобразования в составе народного оркестра. И, конечно, композиторы сами должны проявлять больше инициативы. Во многом благодаря новой музыке на небывалую высоту сегодня поднят уровень солистов-баянистов, аккордеонистов, балалаечников, домристов. Надеюсь, что столь же счастливого будущее уготовано в XXI веке и народному оркестру.

**Е. П.:** *Знаю, что Вы очень самокритичны и часто остаетесь недовольны результатами своей работы. И все же, наверняка есть сочинения, которые Вы считаете более удачными. Удачными в разном смысле: органично звучащими на инструменте, интересными в работе, наиболее близкими по духу.*

**А. К.:** Самокритичность – хорошее качество, правда, до тех пор, пока критик не опережает творца. Это уже серьезное заболевание, с которым необходимо бороться. Работу всегда начинаю с надеждой и верой, что на сей раз придет настоящее вдохновение и мой труд, наконец, увенчается настоящим успехом. И каждый раз что-то не выходит, каждый раз одно сомнение замещается другим, и так бесконечно. Практика показывает, что удачным сочинение бывает в том случае, если есть новые подходы, новые оригинальные идеи, риск и неожиданность. Хуже всего, когда пытаешься повторить чужой или свой прошлый успех. Такое тиражирование обречено, как правило, на провал, и самокритичность отчасти помогает вовремя остановиться и трезво посмотреть: то ли ты делаешь, что нужно.

На мой взгляд, у меня нет ни одного сочинения без серьезных недостатков. Успокаивает то, что я не одинок, и даже великие сталкивались с проблемой формы, содержания, идеи и т. д. Но, как и большинство родителей, я люблю своих «детей». Если говорить конкретно, то, пожалуй, к наиболее удачным отнес бы оба концерта, сюиты для баяна «Весенние картины» и «Лики уходящего времени», сонату № 3 для балалайки и фортепиано. Кажется,

моим лучшим сочинением многие считают сюиту «Зимние зарисовки».

**Е. П.:** Я думаю, что тут следует учитывать тот смысл, который эти «многие» вкладывают в выражение «лучшее сочинение». Не секрет, что более поздние Ваши сочинения часто оказываются «не по зубам», а точнее – «не по рукам» и «не по ушам» баянистам среднего уровня. Сочинение, написанное современным языком, которое трудно исполнить, кажется слишком сложным и для восприятия. Я бы назвала «Зимние зарисовки» не столько самым лучшим, сколько самым доступным и, соответственно, репертуарным Вашим сочинением.

**А. К.:** Да, некоторые говорят о сложности разучивания моих произведений. Что ж, согласен. Трудно. Но ведь именно трудный язык современных академических сочинений способствует развитию инструмента, его росту. Более того, я понимаю, что не способен писать легкую музыку, которую каждый второй вынесет на любую эстраду и неплохо на этом заработает; не способен подходить к народным инструментам с коммерческих позиций. Это не укор. Баян, балалайка могут и должны быть инструментами с самым различным по жанровому и стилистическому диапазону репертуаром. Может быть, в этом разнообразии, мобильности и заложен резерв популярности этих инструментов, как на сегодняшшний, так и завтрашний день. Но мой путь – академический. Как мне кажется, самой серьезной проблемой, препятствием для дальнейшего развития народных инструментов, является узость музыкального и общекультурного образования не только в училищах, но и в вузах. Думаю, именно с этим связано и недопонимание многими современных сочинений, в том числе и моих.

**Е. П.:** Мне кажется, что баянисты больше готовы к восприятию современной музыки, нежели струнники. И все же Вы рискуете писать для балалайки без всяких скидок на традиции, сложившиеся в исполнительстве. Концерт для балалайки, фортепиано, струнных и ударных и сонату № 3 действительно можно выделить как одни из наиболее удачных Ваших сочинений. Но сегодня их исполняют лишь лучшие балалаечники, большинству же эти произведения не сыграть. Вы сознательно пошли по этому пути?

**А. К.:** Как я уже сказал, выбранный мною путь – академический. И реверансы в сторону доступности мне делать очень трудно. Пишу так, как пишется. Вероятно, причиной меньшей популярности моих балалаечных произведений является то, что среди них нет сюит, из которых можно исполнить выборочно одну-две части. Сонатно-симфонические циклы требуют иного подхода – здесь на первый план выходит умение исполнителя охватить и провести драматургическую линию, это музыка для более зрелых музыкантов, чем учащиеся училищ.

И еще один момент: Александр Степанович Данилов определил первоначальное направление моих поисков и задал очень высокий уровень требований к сочиняемым произведениям. Именно он был редактором всех моих балалаечных сочинений, ему посвящены первая и третья сонаты, он впервые их исполнил. В его лице я всегда находил и нахожу единомышленника: он не только поддерживает все мои «композиторские» начинания, но и принимает личное участие в решении вопросов, связанных с публикацией моих произведений, активно пропагандирует мою музыку. Уже многие годы его лучшие студенты и аспиранты на всех международных и Всероссийских конкурсах играют мои сонаты, обсуждается возможность включения моих сочинений в качестве обязательных для исполнения на различных конкурсах. Новое поколение исполнителей, воспитываемых А. Даниловым, унаследовало от своего учителя высокий профессионализм, самокритичность, интеллигентность. И писать для таких музыкантов проще уже не стоит.

**Е. П.:** Широта взглядов, высокий интеллектуальный и культурный уровень несомненно необходимы. Но их наличие, к сожалению – не гарантия эволюции исполнительства. Технологическая составляющая не менее важна и столь же трудно постигаема. Слишком уж часто приходится слышать исполнение с дисбалансом в одну или другую сторону – или пальцы, или мысли. Ваша музыка задает работу и голове, и рукам. Может быть, надо писать «попроще» в техническом отношении?

**А. К.:** Многими уже неоднократно отмечалось, что баян и балалайка в своем развитии за 20 лет прошли путь, равный столетиям. Конечно, известную роль сыграли в этом и композиторы. Все, что накапливалось академическими инструментами на

протяжении столетий, семимильными шагами перекочевало в народные. Сегодня становится как никогда актуальным сочетание таланта композитора и исполнителя в одном лице, так замечательно воплотившееся в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена, А. Скрябина, С. Рахманинова. Среди баянистов упомяну В. Зубицкого, счастливо сочетающего и то, и другое. Чем больше будет таких талантливых «единиц», тем быстрее подрастет и общая масса исполнителей. Писать же проще и в техническом, и в содержательном отношении уже не могу. Настало время бешеной динамики и космических скоростей. Не миновало это и искусство, поэтому установка на поиск нового – единственно правильная позиция, и я в силу своих возможностей пытаюсь этому соответствовать.

**Е. П.:** *Впрочем, усложнение языка Ваших поздних сочинений уравнивается широтой жанровых и стилистических решений. Вспомним Пять испанских картин, Дивертисмент, Лики, поздние сонаты, концерты... Везде присутствует своя изюминка, отличающая и украшающая произведение. Это может быть тембр, жанр, стиль, форма, фактура и т. д. и т. п. Что подталкивает Вас на очередной эксперимент и определяет его направление?*

**А. К.:** Несмотря на то, что оригинальной музыки для народных инструментов существует относительно немного, развитие этой сферы идет очень быстро и я, естественно, ощущаю насущную потребность в обновлении образно-интонационного мышления. Мешает банальное: желание нравиться и критике, и широкой публике, а, может быть, и другое – недостаток веры и способностей. Впрочем, эта проблема – не только моя. Недаром в искусстве появилось художественное направление полистилистики, что-то вроде «и нашим, и вашим», отчасти снимающее противоречие сплошного негатива и романтической красоты. Сегодня полистилистика – одно из доминирующих творческих направлений, определяющих широту, а порой и разброс отдельных составляющих.

**Е. П.:** *Но, мне кажется, все-таки не полистилистика является доминантой Вашего творчества. Большинство музыкантов-исполнителей и музыковедов, обращающихся к Вашей музыке, отмечают ее удивительную романтическую – не как слащавую «красивость», но как творческо-философскую*

*концепцию, положенную в основу каждого произведения. Не кажется ли Вам, что век романтики давно прошел, и окружающая нас жизнь, жесткая и безжалостная, равнодушная и унифицирующая, устремленная и хаотичная одновременно, не оставляет времени на глубину чувств, неспешность размышлений и индивидуальность отклика? Стоит ли говорить о вещах, потерявших, к сожалению, ценность для многих наших современников?*

**А. К.:** Это очень большой и сложный философский вопрос, на который дать однозначный ответ, на мой взгляд, невозможно. Романтизм многолик, вездесущ и является одной из фундаментальных, если так можно выразиться, «религий» музыкального искусства. Тут следует уточнить, о каком романтизме идет речь. Если это художественное направление, возникшее в XIX веке, – это одно. Если же это его метаморфозы (неоромантизм, постромаантизм) – то другое. Хотя в любом случае мы имеем дело с такими понятиями, как жизнь и смерть, любовь и ненависть, красота и стремление к идеалу.

С тем, что век романтики прошел, согласен. Романтизм как система ценностей прошлых веков ушел, но вот романтическое осталось. Человечество явно не желает расставаться с красивым и эмоциональным искусством. И это не просто привычка – это потребность. Мозг человека на протяжении многих тысячелетий развивался под эгидой отрицания старого, понимал и принимал этот путь. Сердце же человека оставалось неизменным. Сердце страдающего человека, который хочет найти в искусстве разрядку и отдохновение, возможность духовного роста и возможность укрыться от жестокого урбанистического мира. Не совсем верно понятая гегелевская «самость художника» в неумных поисках непохожести привела к тому, что стала нарушаться связь творца со слушателем. Мы попросту его потеряли! Весь двадцатый век академическое искусство шло по пути дегуманизации, старалось все меньше и меньше говорить с человеком о человеке и тем самым разрушало гармонию ума и души.

Сила романтической традиции – в непознаваемости, в вере, мечте и надежде. Отказываясь от нее, мы лишаем музыку ее вселенской сущности, освобождаем место массовой культуре, ширпотребу, тому, что в конечном счете зомбирует человека и лишает его потребности общения с высоким. Да, жизнь не остановишь. Нельзя остановить и разви-

тие искусства. Романтическое сегодня приобретает совсем иные черты в средствах музыкальной выразительности, форме, образах. Лучшие сочинения К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, Г. Канчели написаны современным языком, но при этом они гуманистичны и страстны. Они не лишены романтического.

Можно предположить, что я против авангарда в музыке. Нет! Я стремлюсь в своих сочинениях выразить современным языком то, что мне под силу и отвечает моим художественным устремлениям. Не приемлю лишь абсолютно чистого конструктивизма, хотя и здесь не все так просто – ведь именно авангард призван открывать новые страницы творчества. Однако из тысяч этих страниц прочтут, признают, отберут лишь немного. Увы, к тем, кто делает революции, я не принадлежу. Но, как говорится, каждому свое.

**Е. П.:** *Процесс создания музыки, революционная она или не очень, мне кажется одним из самых больших таинств. Как Вы сочиняете музыку?*

**А. К.:** Трудно. Для меня процесс сочинения – это тяжелая и очень ответственная работа. Еще С. А. Баласанян учил меня: «Сочинение должно быть выстрадано». Но не вымучено, нет! Быстро, «наскоком», написанные произведения считаю легковесными и не заслуживающими долгого успеха. Не верьте автору выдающегося сочинения, что он написал его за неделю. Как говорится, лучшая импровизация – это колоссальный доитоговый труд.

Перед началом работы над новым произведением мне необходимо «начитываться». Особенно помогает философская и биографическая литература. Самое сложное и трудное для меня время – это поиск идеи и адекватного интонационного решения. Когда найден нравящийся материал, сочиняю быстро. Четко отдаю себе отчет: каждое новое сочинение должно быть хотя бы для самого себя очередной ступенью в новое. Это стремление, к сожалению, не всегда реализуется.

Поскольку я «жаворонок», то работаю с утра и если сочинение пошло – по 15–16 часов в сутки. Сочиняю чаще за роялем, листы сочиненной музыки склеиваю, так как эти «простыни» мне помогают лучше ощущать форму произведения и, что имеет немалое значение в динамике развития, его графику. Люблю переделывать, что-то изменять, улучшать, и каждый новый вариант произведения – это новый этап. Этих этапов порой набирается

достаточно много – пока внутренний голос не скажет: «достаточно». Но, к сожалению, мне еще не удалось написать ни одного произведения, в котором я не видел бы недостатков.

**Е. П.:** *Анатолий Иванович, Вы считаете себя талантливым композитором?*

**А. К.:** Смотря что понимать под словом «талант» – процесс или результат. Если талант – это скорость письма, плодовитость, легкость сочинения – то, пожалуй, нет. Эти качества не очень-то мне присущи. Все что мне удалось – это мой труд. Если же талант оценивать как конечный результат, то, смею надеяться, мне удалось написать хотя бы одно талантливое сочинение.

**Е. П.:** *Нельзя не отметить еще одну, очень важную, составляющую Вашего творчества – его удивительную поэтичность. Она сквозит, разумеется, и в самой музыке. Но не меньше ее и в названиях сочинений, особенно в поздних. На смену краткости названий ранних произведений приходит многословие, определяющее более ясно круг образов и, в то же время, набрасывающее романтическую дымку недосказанности. Названия становятся своеобразными программными шифрами, с помощью которых определяется направление дальнейших размышлений слушателя. Как Вам удастся найти столь емкие и «многослойные» слова?*

**А. К.:** Возьму за точку отсчета слово «программа», прозвучавшее в вопросе. Расцвет программной музыки нередко связывают с романтизмом, а так как мне романтическое совсем не чуждо, то и программность в моих произведениях представляется вполне оправданной, хотя с небольшой оговоркой: это не развитие какого-нибудь сюжета или события, скорее это настрой, облегчающий восприятие музыки, или повод для рассказа о ней. (Последним, кстати, очень часто пользуется Ю. Шипкин перед исполнением моих произведений. Более того, он всячески приветствует введение образного ряда в название произведения и внутритекстовые ремарки.) Известно также, что программной музыке близки поэзия и живопись – это, конечно, придает музыке и поэтичность, и выразительность.

Конечно, как и в случае с романтизмом, в программности также произошли метаморфозы. Сегодняшняя программность – это нечто иное, чем

100–150 лет назад. Она более многомерна, аллюзивна, парадоксальна. На мой взгляд, это уже не просто программа, а программа-символ, или, как Вы выразились, шифр, который именно в сознании слушателя вырастает в конкретный образ, задуманный композитором. Нередко в ней заложена и интрига. К примеру, одна из частей симфонии «Турангалила» О. Мессиана называется «Кровавое ликование звезд». Может быть, это далеко и не лучшая часть симфонии, однако, согласитесь, такая программа восхищает. И не стоит искать в этой музыке море крови и каскады ликований – все сложнее и... проще.

Придумать, а точнее сочинить программу или название части произведения так же трудно, как и написать собственно музыку. Удачное вербальное решение – это нередко уже полдела. Названия моих произведений рождаются чаще всего при общении со смежными искусствами: поэзией, литературой, живописью или философией. Чаще переосмысливаю, иногда заимствую. Таким образом, мне приходится быть не только музыкантом, но отчасти и поэтом, и философом, и психологом.

**Е. П.:** *В связи с разговором о поэтической составляющей Вашего творчества уместным будет и разговор о предпочтениях в области литературы и изобразительного искусства. Кто Вам ближе из писателей, поэтов, художников, философов?*

**А. К.:** Это мог бы быть большой список. Перечислю лишь некоторых: Достоевский, Бунин, Камю, Гессе, По, Пушкин, Ахматова, Фет, Лорка, Элиот. Импрессионисты, Левитан, Дали. Фейербах, Шопенгауэр, Ницше.

**Е. П.:** *Один из наиболее проблемных вопросов и жизни, и философии – отношение человека к Богу. Многие композиторы так или иначе в своем творчестве затрагивают религиозную тематику (вспомним лишь С. Губайдулину). Слушая «Весенние картины» – поистине вдохновенный гимн природе, – кажется, что мир воспринимается Вами пантеистично. В «Лики уходящего времени» Вы вводите христианские мотивы: начальные слова молитвы («Как страшно тонуть в голубых небесах»), сюжетную ссылку («Сон про ангела»). Вы верующий человек?*

**А. К.:** Смотря что под этим понимать. Я с большим трепетом отношусь к культовым сооружениям – многие из них являются выдающимися па-

мятниками истории и культуры. С уважением отношусь к религиозным чувствам верующих, но к официальной церкви со всеми ее атрибутами равнодушен. Что-то есть в этом внешнее и показное, а подлинная вера, на мой взгляд – таинство. По моему, и Бог, и Дьявол живут в душе каждого человека, и именно он, человек, решает, кому он служит и как будет его называть. К примеру, А. Энштейн называл их плюсом и минусом. Кант же, не отрицая возможности выбора, все же полагает высшими ценностями звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас. Мне это близко. В любом случае выбор термина – это выбор интеллекта, а выбор веры – это выбор души. Человечество верит в Бога, и это – самое гениальное, что оно придумало для своего спасения. И в какой бы политической формации мы ни жили, благоразумнее в этом не сомневаться.

**Е. П.:** *Но вернемся непосредственно к музыке. Можете ли Вы назвать композиторов, которых считаете своими Учителями? Чье творчество Вам наиболее близко?*

**А. К.:** Лет тридцать, а может быть, и двадцать назад я бы с легкостью ответил на этот вопрос, просто перечислив своих учителей из Ростовской и Московской консерваторий. Сегодня же для меня понятие «учитель» представляется более сложным и многообразным. Дело в том, что научить сочинять музыку нельзя. Да и вообще чему-то научить нельзя, можно лишь научиться! Поэтому не каждый ученик считает учителя учителем. Сочинять музыку я учился не только у своих непосредственных учителей по композиции; я старался изучать партитуры композиторов самых различных стилевых направлений, слушать больше современной музыки и, что мне представляется особенно ценным сегодня, – учиться через обращение к смежным искусствам: поэзии, литературе, живописи, философии, истории и т. д. Но это не все.

Музыкальная одаренность, бесспорно, является основополагающей для творчества, однако без воли, характера, целеустремленности, наконец, здоровья, трудно достичь результатов. Композитору необходимо видеть мир, встречаться с крупными творческими личностями, интересными людьми. Два года учебы в аспирантуре Московской консерватории позволили мне общаться на заседаниях кафедр, экзаменах, в беседах с такими корифея-

ми музыкального искусства как А. Хачатурян, Т. Хренников, Б. Кабалевский, А. Леман и др. Мне посчастливилось видеть живым гениального Д. Шостаковича и даже иметь честь узнать его положительное мнение о моем сочинении – альтовой сонате. Никогда не забуду авторского концерта в Москве В. Лютославского. И, конечно же, уроки С. Баласаняна, Б. Зейдмана, многих других педагогов. Уроки музыки и уроки жизни. По-видимому, все перечисленное можно назвать школой.

Конечно, у меня есть любимые композиторы, чье влияние я испытывал в течение всей своей творческой жизни, испытываю и сейчас. Это Р. Вагнер, Г. Малер, П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов, импрессионисты. Из современных – О. Мессиан, К. Пендерецкий, В. Лютославский. Очень близко мне творчество А. Шнитке, С. Губайдулиной, Г. Канчели, А. Эшпая. А разве может современный композитор не учиться у И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, не испытывать влияние С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Стравинского! А сколько жемчужин создано композиторами за всю историю музыки, которые порой являлись мощнейшими катализаторами создания более поздних гениальных творений!

**Е. П.:** *Кстати, в Ваших сочинениях порой проскальзывают интонации, гармонии, а иногда и целые фрагменты, напоминающие нам музыку композиторов предшествующих поколений, а порой и довольно явно стилизованные. Что это – сознательное цитирование, дань уважения или подсознательное проявление предпочтений?*

**А. К.:** Каждый настоящий композитор стремится сказать что-то свое, а когда у него ничего не получается и доля влияния кого-либо непомерно высока, приходится принимать решение: уничтожить, переработать или (бывает и так) посвятить памяти композитора, оказавшего сильное влияние на произведение. Конечно, элементы стилизации, или цитирования (их не так уж и много) имеются и в моем творчестве. Они носят сознательный характер и порой продиктованы стремлением найти своеобразный компромисс с публикой. Но почти всегда это переосмысление исходного материала, приспособление к драматургии того или иного авторского замысла. К примеру, в моих произведениях есть аллюзии из «Тристана» Р. Вагнера, монограмма Д. Шостаковича, фрагменты стилизации под

Щедрина и Дебюсси. Что касается похожести, то в творчестве любого, даже великого, композитора, встречаются места, которые на кого-то похожи. Это неизбежно и, по-моему, бояться этого не надо. А вот сознательно злоупотреблять этим не стоит. Хуже, когда весь замысел оказывается вторичным. Тут уж ничего не сделаешь: такое произведение неизбежно уйдет в небытие.

**Е. П.:** *Вас достаточно часто приглашают членом жюри на различные конкурсы и фестивали, так что Вы имеете возможность слушать оригинальную музыку в достаточном количестве и весьма хорошем исполнении. Кто из современных композиторов привлекает Ваше внимание, чья музыка Вам интересна?*

**А. К.:** В 1979 году мне посчастливилось быть членом жюри II Всероссийского конкурса исполнителей на русских народных инструментах в Ленинграде, где были обязательными два моих произведения (Фуга и бурлеска для баяна и Соната для балалайки и фортепиано № 1). Я трижды был членом жюри международного конкурса баянистов и аккордеонистов «Кубок Кривбасса» на Украине, где имел честь общаться с такими выдающимися деятелями музыкального искусства, как Герой Украины, Народный артист СССР и Украины А. Т. Авдиевский, народные артисты Украины и России В. В. Бесфамильнов, А. В. Скляр, С. С. Гринченко, А. А. Семешко, композиторы В. Я. Подгорный, В. Д. Зубицкий, В. П. Власов. В 2003 году имел честь быть председателем жюри этого конкурса. Регулярно являюсь членом жюри Южно-Российского конкурса учащихся музыкальных училищ, проводимого кафедрой народных инструментов РГК.

На этих конкурсах звучит много хорошей музыки. Ранее я уже называл имена А. Репникова, В. Зубицкого, В. Подгорного. Это, конечно, и произведения замечательного украинского композитора В. Власова, сочинения В. Семенова, Е. Дербенко, А. Цыганкова, обработки А. Данилова, и музыка безвременно ушедших А. Белошицкого, С. Беринского, А. Тимошенко, Вл. Черникова, кстати, моего ученика по композиции. Интересными мне показались и сочинения молодого украинского композитора В. Рунчака.

**Е. П.:** *Ваши музыкальные предпочтения проявляются «внутри» музыки. А о чем говорят предшествующие ей посвящения?*

**А. К.:** Для меня посвящение – не конъюнктурное действие, а факт благодарности и любви к тем людям, которые приняли серьезное и глубокое участие в моей личной судьбе или в жизни того или иного произведения. Это мой отец Кусяков Иван Дмитриевич, моя жена и друг Каминская Алла Ивановна, с которой мы уже 35 лет идем по жизни вместе. Мои, ныне покойные, учителя: М. В. Рудаков, Г. Т. Ставонин, Б. И. Зейдман, С. А. Баласаян. Первые исполнители и пропагандисты моих произведений В. А. Семенов, А. С. Данилов, Ю. В. Шишкин, М. А. Зацепин. Посвящение всем им – моя скромная плата за их участие и труд.

**Е. П.:** *В своих сочинениях помимо посвящения Вы почти всегда указываете имена редакторов исполнительской партии. Какова их роль?*

**А. К.:** Создание произведения – прерогатива композитора. А вот обеспечение успеха – это труд многих людей. Уровень требований к произведению сегодня столь высок, что без работы целой команды успех невозможен. Перечислю: сочинение, редакция, издание, исполнение, запись, раскрутка, реализация и т. д. Редактор – важное лицо в этом процессе. Я не играю ни на баяне, ни на балалайке. И, естественно, при сочинении музыки для этих инструментов у меня возникают фрагменты фактурно неблагополучные, неоправданно трудные, иногда просто неисполнимые. Задача редактора – исправить эти недостатки и сделать текст сочинения более удобным и легким для исполнения, оставив в неприкосновенности авторский текст в виде нот, гармоний, ритма, фактуры.

Конечно, редакция редакции рознь. Процесс совместной работы при создании сочинения и последующее исполнение редактором – это, как говорится, высший пилотаж и идеальный вариант. Но бывают, к сожалению, и курьезы, которые с трудом выдерживает как композитор, так и его сочинения. Мне, как и в случае с учителями, очень повезло. Мои сочинения редактировали В. Семенов, А. Данилов, Ю. Шишкин, А. Горбачев, М. Зацепин, А. Заикин, А. Буряков, В. Замула. Благодаря Л. В. Варавиной появились на свет редакции для аккордеона второй и четвертой сонат для баяна, Пяти испанских картин для флейты и баяна, Партиты, Прощаний, Трех миниатюр, десяти частей «Ликов уходящего времени».

**Е. П.:** *Немногие современные композиторы, к сожалению, могут похвастаться тем, что их произведения издаются. Может быть, сегодня это становится уже не таким актуальным – ведь можно размножить и рукопись?*

**А. К.:** Еще 10–15 лет назад публикация порой отражала не столько спрос на произведение, сколько степень «конъюнктурной приближенности» композитора к власти имущим. Многие же действительно ценные произведения переписывались от руки, позже – копировались на ксероксе. Сегодня условием издания становится реальная востребованность музыки. Но, конечно, и по сей день издать произведение очень нелегко. Сколько требуется усилий, нервов, терпения, везения, содействия влиятельных людей, чтобы дожидаться сначала включения в план, а затем и собственно издания! Мне, к счастью, в этом отношении повезло: большинство моих баянных сочинений опубликовано и в России, и за рубежом, четыре из них включены в Антологию литературы для баяна, составленную Ф. Липсом, издательство Ростовской консерватории регулярно публикует мои сочинения. В любом случае издание произведения – это и подтверждение популярности композитора, и залог дальнейшей концертной жизни произведения.

**Е. П.:** *Ваше музыкальное творчество непосредственно связано с работой в Ростовской государственной консерватории им. Рахманинова. Будучи профессором кафедры теории музыки и композиции, Вы на протяжении трех десятилетий сотрудничаете и с кафедрой народных инструментов. Как развивались Ваши «отношения» с кафедрой?*

**А. К.:** Сегодня планка кафедры народных инструментов РГК им. С. В. Рахманинова, вот уже более десяти лет успешно возглавляемой профессором, Заслуженным работником высшей школы Л. В. Варавиной, очень высока. Достаточно сказать, что за этот период кафедра подготовила более 200 лауреатов всевозможных конкурсов, ведет огромную организационную, научно-методическую работу. На кафедре работают три педагога-баяниста, получившие профессиональное композиторское образование в моем классе: автор целого ряда сочинений для баяна, профессор, лауреат международного конкурса, Заслуженный артист России В. И. Шишин, дирижер, ныне председатель правления Ростовской

композиторской организации, доцент Ю. Б. Машин и член Союза композиторов, доцент Г. Ю. Толстенко. Я горжусь словами, сказанными о последнем Г. Канчели в одном из интервью: «В Ростове живет и работает композитор европейского уровня...».

Хочется особо подчеркнуть, что мои творческие взаимоотношения с кафедрой сложились самым наилучшим образом. На протяжении всех тридцати лет мне помогали, поддерживали добрым словом и советом, постоянно играли мои сочинения. Первыми исполнителями и пропагандистами моей музыки всегда были ростовчане: В. А. Семенов, А. С. Данилов, А. В. Заикин, В. И. Шишин, М. А. Зацепин, молодые и весьма одаренные лауреаты международных конкурсов А. Стаценко, А. Летунов, А. Буряков, В. Замула, А. Шалыгин и др. Не могу не упомянуть и талантливых пианистов-аккомпаниаторов, принявших самое деятельное участие в жизни моих сочинений, – Е. В. Горбенко, И. С. Морозову, Е. С. Экнадиосьянц.

И, конечно, отдельной строкой следует сказать о Юрии Шишкине. К сожалению, он не работает на кафедре, но именно с его именем связано все мое баюнное творчество последнего десятилетия. Общение с этим выдающимся музыкантом (а Юрий талантлив во всем!) доставляет мне огромную творческую радость и обогащает. Он – мой единомышленник и друг. Ему удается идеально воплотить в звуки мои замыслы как сегодняшнего, так, надеюсь, и завтрашнего дня. Интересные творческие взаимоотношения намечаются и с домристом М. Савченко, осуществившим переложение для домры моего балалаечного концерта. Возможно, результатом этого общения станет открытие еще одной страницы в моем творчестве – музыки для домры.

**Е. П.:** *Анатолий Иванович, а как вообще сочетаются преподавательская работа и композиторское творчество?*

**А. К.:** Конечно, очень сложно. Проблема «композитор и педагогическая работа» общеизвестна. В идеале, конечно, пишущий человек не должен заниматься педагогической деятельностью. Но где же найти Н. Мекк и М. Морозову<sup>1</sup>? Конечно, в общении с молодежью всегда есть и положительные

моменты, но с талантливой молодежью! Основная масса – увы! – нагрузочный балласт. Кроме того, педагог по композиции – это жертвенная профессия. Он вынужден делиться идеями, своими кровными, иначе не получается. А идей на проверку не так-то и много. Однажды почувствуешь, что отдал все! Благородно, но не умно...

Помимо преподавательской работы я два года был директором Ростовского училища искусств и семь лет ректором института (нынешней консерватории). В те времена работать было, как мне кажется, значительно тяжелее, чем сейчас. У меня была еще и масса всевозможных общественных обязанностей, нужных и совсем ненужных. Все это, к сожалению, отвлекало от творчества, мешало мне сосредоточиться.

**Е. П.:** *Вы девять лет отдали административной работе! Неужели Вы стремились к ней?*

**А. К.:** Ах, Елена Владимировна! Если бы мы учились на чужих ошибках! Проходят тысячелетия, а человек остается неизменным в желании набивать себе шишки. Это, конечно, одна из моих ошибок, но мною в тот период руководило чувство гражданской ответственности, желание отдать часть жизни обществу на наиболее трудном участке. Я нашел в себе силы вовремя уйти, и теперь вижу, что административная работа – это ошибочное отклонение в жизни творческого человека.

На протяжении 9 лет стресс, который абсолютно несовместим с композицией, практически не прекращался. Но я заставлял себя совмещать, возраст позволял. Сочинял я только в отпуске. Теперь знаю, что жил в долг своей последующей жизни, и ничего кроме потери здоровья эта должность мне не принесла. Оставить же пост было достаточно сложно – лишь после третьего заявления наконец отпустили по собственному желанию. А что было потом – знаю лишь я один. Получается, что все должности довольно жестоко мстят. И тот, кто не находит в себе сил освободиться от всего, что мешает композиции, обречен на большие потери.

**Е. П.:** *Вы являетесь лауреатом целого ряда областных творческих конкурсов, лауреатом Всесоюзного конкурса композиторов, имеете правительственные награды. Недавно награждены почетной премией СИА за большой вклад в аккордеонное движение. В декабре 2004 году с огромным успехом прошел Ваш*

<sup>1</sup> Как известно, Н. фон Мекк была меценаткой П. Чайковского, М. Морозова – А. Скрябина (Е. П.).

*авторский концерт на фестивале «Баян и баянисты», Вам был вручен Серебряный диск – самая престижная награда в области баянной музыки. Все это говорит об официальном признании Вашего творчества и в России, и за рубежом. Что такое популярность и как Вы относитесь к регалиям?*

**А. К.:** Мое отношение к популярности? Сложное. Остановлюсь лишь на одном моменте. Популярность невозможна без исполнения музыки. Далеко не каждому композитору удастся услышать все свои сочинения при жизни. Все, что мною написано, было исполнено, включая и все симфонические произведения. Некоторые из них звучали на съездах и пленумах Союза композиторов СССР и РСФСР, в залах Московской и Ленинградской филармоний, во многих городах России и за рубежом. В 1980 году в зале Ростовской филармонии состоялся авторский концерт симфонической музыки, своеобразный отчет за 10 лет творческой работы, в котором прозвучало шесть крупных сочинений. Ростов – город с богатыми музыкальными традициями, постоянно ищущий обновления. У нас регулярно проводятся Донские музыкальные весны, фестивали. Уже дважды проводился новый прекрасный фестиваль «Ростовские премьеры», представленный такими именами как А. Эшпай, Г. Канчели, В. Сильверстов, В. Артемьев, В. Казенин и др. Звучала на этом фестивале и музыка ростовчан, в том числе моя. Думаю, что такая широкая панорама является серьезной предпосылкой популярности и дело только за качеством музыки, всецело зависящим от таланта композитора.

Одним из ярчайших событий моей творческой жизни стал авторский концерт в Москве в рамках фестиваля «Баян и баянисты», на котором были представлены Весенние картины, Дивертисмент, Шестая соната, Концерты для балалайки и баяна. Низкий поклон всем исполнителям, выступавшим на этом концерте, и особенно – коллективу Тамбовского симфонического оркестра п/у Д. Васильева. Благодарен за добрые слова в свой адрес от Ф. Липса, вручавшего мне Серебряный диск, от С. Колобова, от В. Семенова, открывавшего мой авторский концерт, от многих известных баянистов и композиторов, с которыми удалось пообщаться в этот недолгий приезд в Москву. Конечно, хочу высказать признательность оргкомитету фестиваля и лично Ф. Липсу за приглашение. Нетрудно представить себе, как сложно организовывать и прово-

дить такие фестивали и, тем более, уже в пятнадцатый раз! Мне кажется, такие мероприятия заслуживают государственной оценки. Конечно, отдельно хочу поблагодарить Юрия Шишкина – без его заинтересованности, активного участия в подготовке и вдохновенного исполнения этот концерт не состоялся бы.

К регалиям отношусь в целом положительно. Важно, чтобы они были адекватны реальным заслугам и чтобы за них не было стыдно ни сейчас, ни потом. По существу, при почти нищенской зарплате, отсутствии должного внимания к академическому искусству со стороны средств массовой информации и падению интереса общества в целом это, пожалуй, то немногое, что греет душу.

**Е. П.:** *Кстати, о падении популярности академического искусства. Сегодня нередко возникают споры, нередко доходящие до открытого противостояния: стоит ли идти по пути академизации наших инструментов, какими им быть? По одну сторону баррикад – сторонники традиций, по другую – радетели революционных преобразований. Как Вы относитесь к такой постановке вопроса?*

**А. К.:** Мне кажется, по существу предмета спора нет. Согласен с М. Имханицким, обозначившим этот вопрос в статье «Так все же народны ли русские народные инструменты?». Конечно, они – народные, но все дальше и дальше эволюционируют в академические сферы. В чем же проблема? В инерции и узости мышления. Посмотрите, в каких случаях на телевидении звучат балалайка и баян – синонимы дремучей деревни и бескультурия. Вспомните фильм «Собачье сердце» по М. Булгакову. Чему же удивляться?

Должны на равных сосуществовать и взаимообогащаться две ипостаси – и народная, и академическая. Мне представляется, что одно не должно мешать другому. Ведь скрипка когда-то тоже была народным инструментом. А вывел ее на большую эстраду симбиоз трех условий: качество инструмента – качество исполнения – качество музыки. Не то же ли самое происходит сегодня, к примеру, с баяном? Лично я – приверженец академического направления. Но если есть у кого потребность в тульской гармошке – да ради Бога!

Падение же интереса к академической музыке в целом – наша главная боль, но отнюдь не повод отказываться от нее. Истинное искусство всегда

было элитарным, и не стоит унижать его, приспособив к вкусам толпы. Надеюсь, что со временем дистанция между элитой и массами сократится – предпосылки к тому есть и сегодня. Может быть, я и ошибаюсь, но это моя принципиальная позиция.

**Е. П.:** *В своей жизни Вы сделали много ошибок?*

**А. К.:** Если честно, я этого еще не понял. Видно, не пришло время. Порой мне кажется, что некоторые ошибки каким-то фантастическим образом превращаются в достоинства, доказывая, что путь вверх и путь вниз – в сущности один и тот же путь.

**Е. П.:** *Многие годы рядом с Вами Ваша жена, сыгравшая, насколько я знаю, очень важную роль в Вашей жизни. Однако, одиночество – удел многих художников, черпающих в череде впечатлений свое вдохновение. Семейная жизнь многим кажется лишь рутинной. На Ваш взгляд, помогает или мешает она творчеству?*

**А. К.:** Это как повезет. Одному – повезет, другому, может быть, и нет. Совместное везенье (и мужу, и жене) встречается очень редко. История знает много примеров и за, и против, однако перечислить случаи удачных браков куда сложнее, чем плохих. Жить с человеком искусства всегда трудно, так как творческий эгоизм ничуть не лучше обычного. Все приносится в жертву во имя будущих успехов и славы. Но ведь успех – это на девяносто процентов иллюзия и нужно иметь крепкую веру, чтобы брак выдержал испытание временем. Творцу предстоит сделать выбор: стать хищным индивидуалистом, неким ницшеанским героем, стремящимся к максимальному развитию своей

личности за счет других, или найти золотую середину, или остаться одному. Ко мне судьба была благосклонна.

**Е. П.:** *Вы счастливы?*

**А. К.:** Да! В целом – да. И если бы мне пришлось прожить жизнь еще раз, то я хотел бы все повторить сначала, но с другими ошибками.

**Е. П.:** *У большинства людей помимо основной работы есть увлечения. Какие они у Вас?*

**А. К.:** В своей жизни мне приходилось заниматься многим. В спорте – шахматы, акробатика, настольный теннис, коньки и лыжи. В молодости занимался живописью, пробовал писать стихи и даже роман. До самозабвения люблю среднерусскую природу. Люблю собирать грибы, ловить рыбу, просто отдыхать. В 1993–2000 годах вдвоем с женой (никто в это и сейчас не верит) построили на даче в Петровке большой кирпичный дом, освоив с десяток строительных профессий. В общем, выполнили заповедь: вырастили сына, посадили сад, построили дом. Ничто человеческое оказалось мне не чуждо. Сегодня мои увлечения не столь разнообразны. Это чтение книг, работа на даче. Остальное время – музыке.

**Е. П.:** *И в конце традиционный вопрос. Ваши ближайшие творческие планы?*

**А. К.:** Наконец закончить цикл «Времена года – времена жизни», т. е. сочинить «Лето», четвертую сюиту для баяна. Что касается остального – не могу сказать. Суеверен.

## КВАРТЕТ КАК СТИЛЬ ЖИЗНИ (К 60-летию А. В. Рукина)

«Квартет – беседа  
четырех приятных людей»  
*Стендаль*

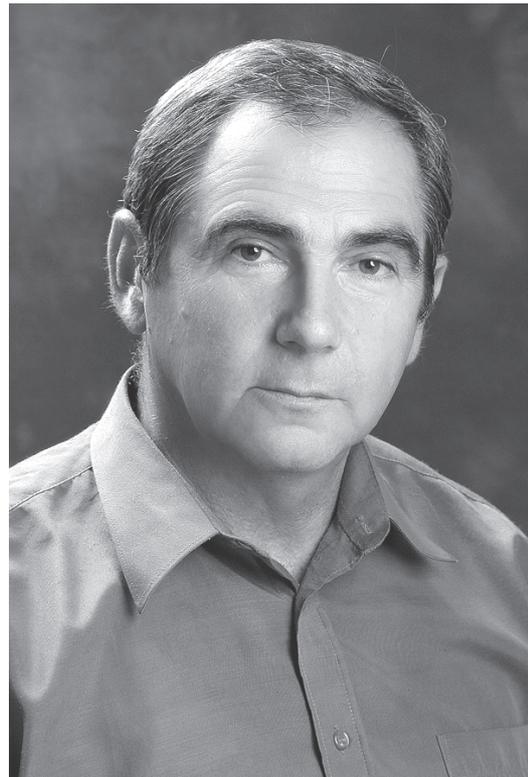
**В** такой творческой и одновременно интеллектуальной беседе проводит всю свою жизнь Александр Васильевич Рукин. А все начиналось еще с самого раннего детства...

Александр Рукин родился в 1945 году в Ростове-на-Дону. Родители Александра не были музыкантами, но, тем не менее, все дети увлекались музыкой. Старший брат играл на скрипке, средний на виолончели, сестра также играла на виолончели и окончила Одесскую консерваторию. Музыкой с ранних лет стал заниматься и Саша. Иногда он вместе с братьями и сестрой устраивали совместные концерты, музицировали квартетом, что доставляло огромное удовольствие и самим исполнителям и, конечно же, их родителям.

А в 7 лет Саша уже стал учиться в музыкальной школе им. Гнесиных по классу скрипки. Первым его педагогом стал опытный и знающий С. Н. Булавский, директор школы. Сам Сергей Никонович окончил московское училище и был одним из квалифицированных педагогов. Булавский дал хорошую техническую базу своему ученику, не оставил без внимания и творческую сторону процесса обучения.

Позднее, в училище педагогом по специальности у Саши был Б. И. Питум, который являлся выпускником Ленинградской консерватории (класс И. Зелихмана). Поэтому, с уверенностью можно сказать, что уже на раннем этапе своего профессионального обучения Саша был воспитанником как московской, так и ленинградской скрипичной школ.

И вот, Рукин – студент ГМПИ им. Гнесиных. Но проучиться он успел всего лишь пару месяцев: в ноябре его забрали в армию. Первые полтора года службы, Рукин провел в гвардейской Таманской дивизии, в строевой части мотопехоты. Естественно, что на инструменте невозможно было зани-



маться, руки стали понемногу отвыкать от него, была потеряна и техника. Спасением для музыканта стал ансамбль МВО (Московского военного округа), в котором Саша продолжил нести воинскую службу. Это был хорошо слаженный ансамбль, даже небольшой оркестр, куда входили 8–10 скрипок, 2 альты, 2 виолончели, контрабас, а также духовые инструменты – 2 трубы, 2 валторны, гобой, фагот. Музыкальный коллектив состоял преимущественно из студентов Московской консерватории и института им. Гнесиных. Ансамбль исполнял патриотические песни и танцы.

По окончании срока воинской службы Рукин возвращается на учебу в институт. Конечно, пребывание в армии не могло не отразиться на Александре-музыканте, исполнителе и даже полтора

года проведенные в ансамбле дали о себе знать. «Руки были заскорузлые, техника не та, и вообще, первые два года обучения были полны сомнений. Даже стоял вопрос, бросать или нет?» – вспоминает сейчас Александр Васильевич. Но стремление учиться в Москве и желание быть скрипачом преодолело всякие сомнения.

Так случилось, что Саше вообще везло на учителей, и здесь он стал заниматься по специальности у Л. Б. Закса, учителем которого был сам Давид Ойстрах, а в классе квартета – у первого скрипача квартета им. Бородина – Р. Д. Дубинского. «Это был необыкновенный человек, – вспоминает Александр Васильевич, – интеллигентный, мягкий, тактичный, обладающий тонкой эрудицией. Ростислав Давыдович покорял своей божественной игрой». Дубинский был гастролирующим музыкантом. Поэтому, его студенты занимались практически самостоятельно, ежедневно собираясь, репетируя, оттачивая свое мастерство к приезду шефа. Могло быть такое, что он приезжал с гастролем поздно вечером и сразу на занятия, до поздней ночи. Рукину очень нравилась ансамблевая игра (ведь он привык к ней с детства, а потом был ансамбль МВО), квартет, где музыка отличалась более насыщенным, богатым звучанием, нежели в соло. И, может быть поэтому, всю свою творческую жизнь Рукин связал с квартетом, с ансамблем, с педагогической деятельностью.

Будучи студентом, Саша с большим интересом и удовольствием познавал культурную жизнь столицы. Атмосфера московских концертных залов, выступления таких мировых величин как Д. Ойстрах, М. Ростропович, С. Рихтер как нельзя лучше способствовали этому.

Успешно окончив Гнесинку в 1972 году, Рукин был направлен на работу в Уфимский государственный институт искусств (тогда еще филиал института им. Гнесиных). Здесь начинали работать молодые педагоги, выпускники Московской консерватории, института им. Гнесиных, среди которых был и Александр, уже преподаватель класса квартета, камерного ансамбля и специальности. Это было редкостью – попасть в вуз, будучи молодым. Позже, в 1976 году Рукин с отличием оканчивает ассистентуру-стажировку института им. Гнесиных по специальности: камерный ансамбль (класс профессора В. П. Самолетова)

Но жизненные обстоятельства сложились так, что Рукин вернулся в родной Ростов. Здесь, с 1975

года и по сей день Александр Васильевич работает на кафедре камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки нашей консерватории. И вот уже около 10 лет преподает у студентов струнного отделения квартет.

Квартет по праву считается одним из самых сложных и тонких видов камерного исполнительского творчества. Это сотворчество индивидуальностей, в основе которого лежит артистическая неповторимость каждого участника. В этом жанре ощущается своеобразное воздействие друг на друга при неразрывной внутренней взаимосвязи. И каждый с различными музыкальными способностями, техникой, музыкальным слухом. «К тому же, при составлении квартетов приходится быть не только педагогом, но еще и тонким психологом. Необходимо учитывать чисто человеческие особенности каждого», – говорит Александр Васильевич.

За многие годы педагогической работы Рукин выпустил целую плеяду специалистов (около 400). В настоящее время бывшие студенты Александра Васильевича работают в Ростовском филармоническом оркестре, музыкальном театре, музыкальных школах, некоторые уехали работать за границу. Среди них – и лауреаты международных конкурсов (В. Колосов, А. Шевелев, А. Карпенко) и педагоги, кандидаты искусствоведения и профессора, доценты.

«Студент – это особая категория людей, – рассказывает Александр Васильевич, – это всегда новая идея, веяние». Студенты знают его как видного знающего специалиста, и прекрасного человека одновременно.

Наряду с педагогикой Рукин ведет активную концертно-исполнительскую деятельность в составе ансамбля «Каприччио». Коллектив единомышленников был сформирован в 1991 году, а инициатором этого «каприза» была супруга Александра Васильевича, пианистка Маргарита Петровна Черных – кандидат искусствоведения, зав. кафедрой камерного ансамбля, профессор консерватории. Создатели хотели внести в ансамблевое музицирование новую струю, быть нестандартными, оригинальными. В состав ансамбля входят профессиональные музыканты: А. Рукин (скрипка), В. Колосов (виолончель), А. Лебедев (вибрафон), О. Лебедева (флейта) и М. Черных (фортепиано), душа коллектива и руководитель ансамбля. В 1997 году ансамблю был присвоен статус муниципального.

В его репертуаре звучат произведения композиторов разных эпох и стилей (Баха, Вивальди, Генделя, Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бизе, Дебюсси, Рахманинова, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, Шнитке), а столь оригинальный исполнительский состав всколыхнул композиторскую деятельность мастеров Дона (Ю. Машин, Г. Толстенко, М. Фуксман, В. Ходош). И сегодня в репертуаре коллектива звучат сочинения, которые рассчитаны не только на взыскательный вкус знатоков музыки, но и на предпочтения широкой аудитории слушателей. «Всегда быть на высоте», так можно обозначить негласный девиз ансамбля. И по сей день, в составе ансамбля, Александр Рукин ведет активную творческую деятельность, участвует в различных фестивалях современной музыки в России (Москве, Сочи, Калуге, Кисловодске, Волгодонске, Ростове-на-

Дону) и за рубежом (в Страсбурге, Баден-Бадене, Кельне, Дортмунде и других городах Европы).

Указом президента Российской Федерации за большой вклад в развитие музыкальной культуры и многолетнюю творческую деятельность Александру Васильевичу Рукину в 2006 году присвоено звание «Заслуженный артист Российской Федерации».

Красной нитью через всю творческую жизнь Александра Васильевича проходит квартет, ансамбль, творческое содружество: в детстве – ансамбль с братьями и сестрой, в юности – класс квартета у Р. Д. Дубинского, в зрелости – преподавание квартета у скрипачей и участие в ансамбле «Каприччио». Пожалуй, квартет стал для Александра Рукина не только главной составляющей творческой деятельности, но и своеобразным стилем жизни.

## БЛОГИ@МЭЙЛ.РУ

### Автопортрет в общительной форме (К 60-летию Г. Р. Тараевой)

*Это, естественно, мистификация. Блоги на бумаге не бывают – это сетевой жанр. Почему мэйл.ру? Да просто так. Потому что на мэйле мой почтовый адрес taragr@mail.ru. Или чтобы сразу было ясно, что «блоги» – из «сетевой» лексики.*

*Блоги – сетевые дневники, обмен краткими (а можно и пространными) сентенциями с близкими и незнакомыми людьми по темам и без. Это стихийных поиск неравнодушных к тебе и твоему высказыванию людей, которые далеко. Или близко, но все равно общаться некогда. Так были поначалу устроены блоги на Яндексе – в локальной сети для сотрудников, которым некогда за работой поговорить друг с другом. Потом оказалось, что компьютерная «болтовня» может быть интересной всем, и блоги оказались в Сети. Одним словом, блоги для тех, кто не отходит от компьютера по 28 часов в сутки (есть у них на Яндексе такой!).*

*Воображаемый блог в печатном сборнике, на бумаге? Да еще по юбилейному поводу?! Это, конечно, шутка. Но и не совсем. Потому что, когда оглядываешься, сколько лет живешь и работаешь рядом с людьми, а сколько общаешься?! «Привет! Как дела? Как здоровье?» Начинаешь вспоминать, когда говорили о чем-то важном, о смысле жизни и профессии?*

*Спасибо датам, которые ... Конечно даты сами по себе ничем не пахнут. Хотя нет, пахнут букетами и коньяком, не прекращающимся застольем в многократных тиражах. Но уж точно этот день (или месяц, или юбилейный год) ничего не меняет. И вместе с тем человек в связи с юбилейной датой силится замкнуть некое пространство жизни в целостность. И может быть, это совсем не бесполезно.*

*Эти записи – что-то вроде воображаемых диалогов, которые разрослись в размышления о связях и контактах, о смысле работы и пристрастиях. В них – немалый фрагмент профессиональной судьбы, видимый мною и моими друзьями, учениками, коллегами и даже отчасти близкими.*

*Да и не совсем он воображаемый, этот блог – многие присылали свои высказывания по мэйлу...*

**13-02-2005 02:30**

**taragr@mail.ru**

Наконец, этот день отошел... За десятилетия я привыкла, что час давно за полночь – для личной жизни, личных мыслей...

Уже – следующее число, хотя это пока еще он, тот знаменательный день.

Не хочу, хоть и в связи с такой торжественной датой, ничего «повествовательно-перечислительного» о себе.



Юбилярам всегда пишут нечто эдакое панегирическое: обо всех регалиях и достижениях, о замечательных свойствах души и нравственных достоинствах. Читаешь, и не покидает ощущение – генеральная «сдача» эпитафии.

А хочется устроить себе пиршество общения. Все банкетки все равно оттремят... И от них ничего не останется. Нет, останутся надолго милые подарки, они напоминают о внимании людей, которые о тебе подумали. Крепко подумали, чего бы тебе хо-

телось и что будет приятно – это, правда, трогательно...

**12-12-2005 1:50**  
**taragr@mail.ru**

Праздник продолжался долго-долго. Очень приятной своей стороной: сугубо индивидуально и персонально почти весь год ровно двенадцатого числа каждого месяца мне писали, откликались на мои реплики, я комментировала...

И вот получилось невиданное «застолье»: обсуждение каких-то очень важных тем и мотивов жизни. Живое, яркое, не скованное регламентом тоста или производственной характеристики. А началось все спустя месяц после Юбилейного Дня Рождения...

**12-03-2005 01:10**  
**taragr@mail.ru**

Я хочу начать это общение с чего-то самого главного. Чтобы вовлечь всех очень разных людей (по статусу, возрасту, «писательскому» темпераменту) сразу в самое существенное, из чего состоят отношения. И создаю первый мотив...

Вот оно: не могу жить без общения. И не могла никогда. Очень люблю науку музыковедческую и все, что с ней смежное. Читать люблю научные монографии, статьи и даже (особенно!) учебники.

Но не могу сказать, что люблю... Просто не могу жить без этого, или точнее, живу только этим – тем, что *говорю*.

Всегда говорю с конкретными собеседниками, даже если это лекция для большого курса аспирантов – человек более 25. И со сцены говорю с людьми, которые сидят в зале – смотрю на них, наблюдаю, как реагируют – подстраиваюсь. Мы даже задумали с «Камератой» устроить мой бенефис под названием «Та женщина, которая говорит».

Я должна рассказывать, формулировать устно и аффектно все, что знаю. Убеждать, агитировать, завербовывать, завлекать. И даже «развлекать», «распевеливать», заставлять реагировать на себя (на то, о чем говорю) в высоком эмоциональном тоне.

Так я вижу смысл своей профессии, и оно совпадает, видимо, с моим характером...

**Комментариев: 3 Написать комментарий**

**12-03-2005 21:46**  
**a.v.krilova@rambler.ru**

*Александра Владимировна Крылова* – доктор культурологии, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории, выпуск 1979 г.

Это не забывается, хотя прошло ровно 30 лет. 1976...

Что-то изменилось. Какой-то невидимый внутренний нерв напрягся и запульсировал. Это особое напряжение ощутили все. «Что случилось?» – спросила я, входя в аудиторию, у своей консерваторской подруги. «Ты не знаешь? Тараева вернулась из Москвы. Будет у нас куратором и вести анализ». Открылась дверь, к столу энергичным шагом прошла небольшого роста, молодая незнакомая женщина, которая уже на ходу стала рассказывать.

Конечно, сейчас, по прошествии стольких лет трудно вспомнить, о чем была эта первая лекция. Осталось лишь то впечатление, которое и впоследствии было неизгладимым – особой, бурной энергетикой, исходящей от человека, увлеченного своей профессией, способного гипнотически влиять на аудиторию, завораживать не только красотой слога и логикой, но и обилием идей.

Как показало Время – самый объективный судья – все эти качества были не только свойствами молодости, а признаком особого дара, подлинной талантливости, которая не измеряется возрастными категориями. Она лишь укрепляется и возрастает, проявляясь как в самом человеке, его профессиональных научных достижениях, так и в его учениках, воспринявших от своего педагога «вирус» творческой неуспокоенности.

Вы слышите энергичный молодой голос, доносящийся из консерваторской аудитории? Вам хочется заглянуть и послушать? Это лекция Галины Рубеновны Тараевой.

**12-04-2005 17:02**  
**amzucker@yandex.ru**

*Анатолий Моисеевич Цукер* – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской консерватории, проректор по научной работе

Музыковедение – область, в общем разнообразная, многоликая. И музыковеды тоже многоликие.

Мы называем музыковедение наукой. В то же время я всегда говорил о том, что это... Это такое нечто, очень близкое науке, нечто околонучное – где-то между наукой и художественной деятельностью, между наукой и художественным творчеством. Как ни странно, сочетание в человеке этих сил, на самом деле, вещь достаточно редкая, гораздо более редкая, нежели наличие научно строгого, логического мышления.

Я об этом говорю, потому что ты, Галина, относишься к числу тех редких музыковедов, которые в себе блистательно сочетают... Вот эту научную устремленность, логичность мышления, серьезные знания и все, что с этим связано – эрудицию, ориентирование в широком круге вопросов. И вместе с тем, Тараева для меня музыковед-артист. Вот это для меня очень важно.

Причем, я не имею в виду, что артист это тот, который выходит на филармоническую сцену и читает лекции, вступительные слова. Хотя к Галине Рубеновне это относится в полной мере: она часто выступает со своим ансамблем «Камерата» и делает замечательные вступительные слова.

Но я имею в виду не только это. Артист это состояние души, это некое состояние... это тип личности артистической. И вот этот артистизм, он проявляется абсолютно во всем, и – что самое главное – он проявляется и в научной деятельности. Когда я читаю то, что написано Тараевой – я читаю худо-

жественный текст. Мне интересно, я чувствую за этим человека, его интонацию, его манеру говорить... Я не буду говорить, что иногда читаешь какие-то диссертации и думаешь: «Боже! Такое ощущение, что они написаны какой-то машиной».

За твоим любым текстом всегда просматривается личность, всегда слышно твоё отношение, всегда видна твоя позиция. Поэтому, во-первых, это читать интересно, а во-вторых, тексты так выглядят... Они построены артистично. Все, что ты делаешь в собственно науке, всегда несет в себе момент этой фантазии, и момент этой индивидуальности. Я думаю, что это не случайно...

Два слова по ходу о себе. Я свою монографию послал своему другу, который к музыковедению никакого отношения не имеет. Он мне пишет: у меня такое ощущение, что я прочитал твоё какое-то очень длинное письмо.

И Г. Р. пишет так, как будто она пишет длинные письма, и эти письма личностные.

Ну, а как их иначе называть?

Статья в нашем консерваторском сборнике, обычная методическая статья. Называется она «Методические заметки о курсе анализа», но это в скобках, а заголовок: «Сведения или навыки?»<sup>1</sup> Ничего особенного, мы все умеем броские заголовки формулировать. Только вот заканчивается эта толковая, точно по теме, статья вот так:

### В подражание Ронсару

Нет, не анализа премудрое уменье,  
(Не слуха острога, фантазии полет,  
Не красноречье, когда мысль течет,  
Бурля и брызгая струями вдохновенья),

И не методике счастливой посвященье  
(Ни той, которая давно гниет,  
Ни той, что перестройкою грядет  
Чтобы спасти систему обученья),

И не желание найти универсальный код,  
Чтоб «разобрать», постигнуть, обучить,  
Интерпретировать, прочесть наоборот,

Продемонстрировать особое уменье  
И – при okazji – всех восхитить...  
Нет! Нет! Дороже нам общенье!

Если человек цельный – у него все как-то сочетается. Одно не существует отдельно от другого. Эти начала спаяны... По-моему, Тараева всегда чувствует для кого она пишет, для кого работает. И неважно: это читательская аудитория или слушательская.

Да-да, ты не можешь без аудитории. Абсолютное ощущение, и этим все обусловлено: подача, форма – все направлено на людей, с которыми идет диалог. Это проявляется во всем: в педагогике, в

<sup>1</sup> Музыкальная педагогика в идеях и лицах: Сб. статей / Ред.-сост. А. Я. Селицкий. Ростов н/Д, 1992.

науке, в общении с коллегами, в каком-нибудь выступлении на совете...

12-06-2005 21:07

[likorsikova@mail.ru](mailto:likorsikova@mail.ru)

Лариса Ивановна Корсикова – доцент кафедры теории культуры Ростовского университета

Конечно, Анатолий Моисеевич, двумя руками подпишусь – и ученый-гуманитарий, и педагог вуза, не может быть строго формальным. Должен уметь общаться, и увлекать, и завлекать. Я часто студентов наших развлекаю: фильмы на видеокассетах, походы в музеи, поездки в заповедники... Не принимаю позиции педагога-ученого, требующего от философа чистого знания – ответов без запинки (пересказов), бойких рефератов, курсовых, дипломов (переписываний источников, к тому же сегодня безнравственно доступных в Инете). Истина застревает в голове, если входит диалогом, в беседе – это уже достаточно тривиальное сегодня философское убеждение.

А бывают люди, которые умеют говорить для всех, а как будто ведут непринужденный диалог с тобой. Вот сейчас ты и ответишь...

И потому я вожу своих студентов на концерты «Камераты». Музыка хорошую в отличном исполнении послушать. И ведущую концертов, мою давнюю приятельницу Галину Тараеву, послушать. Она – артистический компонент концертной программы. Нельзя просто сказать, что это нравится. Как говорит наша общая и тоже давняя приятельница Надежда Диденко: «Не пирожное, чтобы нравиться». Тараева говорит со сцены, и это так естественно и органично, адресовано всему залу и лично тебе. Такой вот интересный эффект.

Как человек, знающий толк в эзотерике (я ведь и преподаю такую дисциплину «Мантика в истории культуры», и книжки пишу – «Мантика и магия в истории культуры», «Цыганская любовная магия»), скажу: это специальный тип не музыковед, тип человека, которому доступен не только грубый физический мир, но и тонкие материи...

12-04-2005 01:10

[taragr@mail.ru](mailto:taragr@mail.ru)

Получается, ура! Мы обсуждаем мотив общительности ученого и педагога, его профессионального стиля. Правда, не без панегирического тона в мой адрес – видит Бог, я этого не хотела, а сама же

расписалась: «просто не могу жить», «я должна», «так я вижу»... Но это не для провокации потоков лести.

Правда, хочется понять (так уже немало прожив и проработав), кто мы, музыковеды?! Камо грядеши, музыковед, гуманитарий? Кто ты?!

### Комментариев: 6. Написать комментарий

12-04-2005 21:02

[namidi@mail.ru](mailto:namidi@mail.ru)

Надежда Михайловна Диденко – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории, выпуск 1974 г.

Да, есть разные типы музыковедов. И людей... Например, Емеля на печи... На ней он и перемещается в пространстве. Это я. Но не думайте о ленивости – печь на орган похожа: большая, громоздкая, а близкая, теплая...

А у Гоголя – перемещаются на метле в Москву (так наша юбилярша в 19 лет унеслась против воли родителей из сонного Ростова в Московскую консерваторию).

У Шагала – вообще летают без ничего, парят в пространстве. Есть люди, которые парят в пространстве мысли, созидания – это их способ жизни...

Есть еще замечательный, очень распространенный тип. Назову их «владельцы саперных лопаток». Они окапываются, все время вокруг себя землю роют и набрасывают, чтобы никуда за пределы своей норы, не дай Бог, не высунуться.

А таких, которые несутся навстречу приключению... Они даже нередко многих раздражают, и где-то пугают.

Как я парила в пространстве, висела между небом и землей при написании дипломной работы за пару месяцев до защиты, это ты сама описала в посвящении моему юбилею. Повторяться не буду. А вот хочешь, знать, кто ты?!

Помню, как покойный Лев Михайлович Рудман – Царствие небесное! – жаловался после первого года работы заместителем секретаря партбюро Тараевой. «Глянул, – говорит, – на план работы на год и подумал: сумасшедшая тетка, на десятилетие понапридумала. А самое смешное, к концу года все и выполнили».

Когда я начала сотрудничать на кафедре теории, это была достаточно случайно возникшая общ-

ность людей в новом вузе – кто откуда. А потом руководитель, Николай Фомич Тифтикиди, стал проректором, а кафедру отдали этой «сумасшедшей тетке», молодой, с маленькой дочкой. Так она еще и вторую родила, защищаясь в Москве с пузиком, за два месяца до родов. И пошло-поехало. 1979 год – десять дипломников. Четверых из них на кафедру пристроила, да я, пятая, уже была в наличии. Так и научной карьерой всех занималась, всех услали к своим любимым учителям в Москву учиться: двух Ир – к Евгению Владимировичу Назайкинскому, меня – к Медушевскому (нашему ласково званому «Вячику»), Викусию – к Юрию Николаевичу Рагсу, Сашуля подалась к Федору Георгиевичу Арзаманову. А потом, много позже еще и Наташа Чаленко на кафедру «подтянулась» и тоже в Москву была катапультирована – к руководителю дипломной и диссертации нашей юбилярши Израилю Владимировичу Нестьеву.

Да не просто всех «услали», темы диссертаций «пилотировала», они все были продолжением дипломных. И тему, свою научную идею, концепцию, направление целое, таким образом, превратила в «научную школу». Громко? Да нет, это так и есть. На кафедре пророс коллектив людей, пишущих и преподающих в едином русле. А тема-то масштабная: музыкальный язык в связи с поэтическим и литературным, вообще музыкальный язык как предмет музыковедения, в том числе, в контексте культуры. И ученики уже собирали и редактировали сборники на эту тему, в которых и учительница публиковалась.<sup>2</sup>

12-04-2005 22:43

[katycons@mail.ru](mailto:katycons@mail.ru)

*Екатерина Гасич* – помощник ректора, аспирантка Ростовской консерватории, выпуск 2004 г.

### Новелла о музыковедах разных поколений и любимом педагоге

Это было вот так же весной, четыре года назад, весной 2001 года.

Заканчивается II курс нашего (моего и моей подруги Натальи Сидориной) обучения в консерватории. Внезапно (!) встает проблема выбора научного руководителя. Весь наш курс как-то сразу

(после требования зав. кафедрой определиться с выбором) перестает общаться – все начинают тайком выспрашивать старшекурсников про их научных руководителей.

Многие педагоги пользуются тем, что именно на этом, переходном этапе именно они ведут профилирующие предметы и неоднозначно намекают, что вот, например, эта тема (как правило, тема семинара, на которой ты особенно отличился) могла бы стать отличной темой для диплома – да что там диплома, диссертации!!!

Старшекурсники – те еще «жуки» – ну ничего не говорят! Все сводят к тому, что ты сама, посредством своей интуиции, каким-то образом должна понять, кто твой педагог и чем ты хочешь заниматься. Нет, есть, конечно, такие счастливые люди, которые с музыкальной школы знают, что обязательно заполнят «белые пятна» в открытии чего-нибудь «сногшибательного» в творчестве кого-нибудь «замечательного».

Ну, а если не знаешь, и, кроме того, как-то особенно никого и не выделяешь, и концепции чужие особо не вдохновляют... И вообще как-то начинаешь разочаровываться в том, чему предполагаешь посвятить свою творческую и научную деятельность (музыке). Особенно когда совмещаешь с учебной парю-тройку работ, ну никак не связанных с твоей профессиональной деятельностью, а призванных поддержать (иногда и спасти) физическую оболочку. Такая вот «младенческая депрессия».

От отчаяния начинаем с подружкой усердно посещать все пары и семинары – вместе анализируем, обсуждаем. Долго ничего не можем решить с выбором педагога – а тут еще сессия на носу... И ни для кого не секрет, что твой секрет (выбор педагога, зафиксированный в твоём заявлении) ни для кого уже не будет секретом на экзаменах, которые надо сдать у определенных педагогов (надо сказать, студенты в самом деле очень трусливый народ, тираноборческие мотивы встречаются редко). Некоторые на курсе поддаются экзаменационному прессингу, мы не исключение.

В разгар сессии пришел черед сдачи зачета по анализу – за полгода прохождения предмета к Галине Рубеновне еще как-то не привыкли (по сравнению с другими педагогами, с которыми уже общались два года). Идем сдавать тему, где предполагалось наше с подружкой исполнение песен из шумановского цикла «Любовь поэта». Она играет, я пою (вернее, как она пытается играть, так я и пы-

<sup>2</sup> Музыкальный язык в контексте культуры: Сб. трудов ГМПИ им. Песиных. Вып. 106 / Отв. ред. и сост. А. В. Крылова. М., 1989.

таюсь петь). Наши муки останавливаются Галиной Рубеновной на второй минуте и тут начинается...

Да ничего такого особенного и не начинается. Просто впервые на музыку, на эту самую пресловутую музыку, которой ты занимаешься уже страшно сказать, сколько лет (студенты, говорят – столько не живут☺), начинаешь реально по-другому смотреть. Начинаешь ее слышать, чувствовать. До «понимать» еще далеко! Но уже, кажется, что сможешь...

А Галина Рубеновна просто рассказывает, и поет, и играет – мы пришли с Шуманом, а тут «при чем» оказался и Гете с его «Лирическим интермеццо», немецким языком и ямбом (который, на самом деле, хорей?!). И Лист, и Шопен – и все это оказалось так связано между собой, и вообще, так здорово! Вдруг захотелось заниматься всем этим (мы еще тогда не совсем поняли, чем все-таки занимается Галина Рубеновна, но явно не просто анализом музыкальных произведений и, тем более, не анализом форм). Впервые слово «стиль» стало не просто абстрактным понятием, которое вскользь упоминается при рассказе очередной биографии, творческого пути или очередной «концепции». Мы просто его (стиль) чуть-чуть услышали, и она его чуть-чуть рассказала!

У нас на курсе лекции Галины Рубеновны называли «В гостях у сказки», Действительно, заслушивались (а я и сейчас заслушиваюсь) как дети – казалось, это просто красивые истории и рассказы про кринолины и корсеты, томных кокеток и пылких Дон Жуанов... А потом, когда начинаешь вслушиваться в музыку – понимаешь, что уже чуть ли

не картинку видишь и запахи чувствуешь. Для меня это самое главное – когда музыку не только ушами воспринимаешь, когда она становится реальной, объемной, «трехмерной», что-ли. И какое это классное ощущение, что ты хоть немножечко понял, про что эта музыка!

В общем, зачет мы с подружкой таки не сдали, но ушли до невозможности воодушевленные и какие-то счастливые – молча дошли до остановки... и пошли обратно, в консу, писать заявление в класс преподавателя Тараевой...

**12-05-2005 20:14**  
**okmusicok@mail.ru**

*Виктория Григорьевна Коваленко* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории, выпуск 1979 г.;

*Олег Николаевич Коваленко* – кандидат искусствоведения, зав. музыкальной частью Ростовского академического драмтеатра, выпуск 1989 г.

Конечно, этот любимый нами педагог и человек – музыковед до мозга костей. И музыкант. И артистична, изобретательна, всегда творчески неиссякаема. Красивая речь: образная, острая, выразительная, складная. Заговорит, убедит, завербует и перевербует. Авторитетна во всем, что касается работы и жизни – в науке, в преподавании, в общественной деятельности, в воспитании детей и внуков, в дизайне квартиры.

И мы любим давно и навсегда за то, что человек необыкновенный:

**авантюрный и бесхитростный, бескомпромиссный и верный;**  
**вдумчивый и глубокий; гостеприимный и дружелюбный,**  
**дерзкий и ершистый, жизнелюбивый и заводной, загадочный и искренний,**  
**инвенторный и конструктивный, категоричный и лояльный,**  
**лаконичный и многословный,**  
**неутомимый, несокрушимый, неутомонный и обидчивый,**  
**остроумный и прямолинейный, покладистый и резкий,**  
**разумный и спонтанный, спокойный и торопливый, тонкий и умный,**  
**упрямый и фанатичный, фуриозный и хладнокровный,**  
**целеустремленный, честный, широкий, щедрый, эмоциональный,**  
**юмористически язвительный и яркий...**

И так далее, несчетное число определений с начала и до конца алфавита!

12-06-2005 22:32

[a.v.krilova@rambler.ru](mailto:a.v.krilova@rambler.ru)

*Александра Владимировна Крылова* – доктор культурологии, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории, выпуск 1979 г.

[dabaeva-music@mail.ru](mailto:dabaeva-music@mail.ru)

*Ирина Прокопьевна Дабаева* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории, уч. секретарь Диссертационного совета, выпуск 1979 г.

[schabunova@mail.ru](mailto:schabunova@mail.ru)

*Ирина Михайловна Шабунова* – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории, зав. аспирантурой, выпуск 1979 г.

Музыковедческая деятельность многогранна, а научная мысль всегда устремлена к новым горизонтам. Потребность откликнуться на любые интересные темы и проблемы побуждает Галину Рубеновну писать статьи, выступать с докладами на самых разнообразных по тематике конференциях. Но есть и сквозные темы ее научного творчества: стиль и семантика музыкального языка. Разгадывание смысла с этих позиций позволяет прикоснуться к самым сокровенным «тайнам» музыки.

Продуктивность ее поисков настолько высока, что естественным образом приводит к диалогу с учениками – студентами и аспирантами, и в сотрудничестве с ними продолжают развиваться многочисленные замыслы. Будучи педагогом по призванию и блестяще читая лекции, Галины Рубеновна никогда не беспокоится о пополнении своего класса, притягивая к себе интересы молодых коллег всеми своими начинаниями.

Ученый и профессор вуза, Галина Рубеновна чувствует себя неуютно, если не ведет концерты в филармонии или не пишет отзывы в популярные газеты и журналы. Выступления с камерно-инструментальным ансамблем «Камерата» отдельная и очень важная страница ее жизни. Причем общение с исполнителями и слушателями становится поводом для размышлений над проблемами научными и педагогическими «появляются статьи и новые курсы: интерпретации музыкального произведения или психологии музыкального восприятия».

Мощные энергетические силы, излучаемые уникальным опытом музыковеда, находят выход в

эффективном решении проблем воспитания музыкального слуха и педагогических инновационных технологий, в том числе с помощью компьютера, «темы увлечений Галины Рубеновны последнего времени, где скрещиваются векторы предшествующих научных разработок. Кажется, найдена форма синтеза накопленных материалов и обрета на гармония в их практическом приложении – во имя музыки и музыканта, а также союза искусств и наук».

В чем же секрет неутомимого совершенствования? Тривиальными причинами «общего признания или карьеры» в полной мере этого не объяснить. Это можно только почувствовать: если удастся оказаться там, где еще никто не бывал и выразить то, что еще никому не удавалось – значит, дано испытать необычайное состояние, сопоставимое с эвристическим и одновременно экстатическим. А у Галины Рубеновны все получается.

12-08-2005 23:23

[w\\_kisja@mail.ru](mailto:w_kisja@mail.ru)

*Василий Кисеев* – студент V курса теоретико-композиторского факультета

### Скучное эссе о нескучном педагоге

Характеризуя личность, невольно выделяешь самое главное, то, что бросается в глаза. Яркая харизматичность, индивидуальность – качества присутствующие не каждому. Человек тысячи и одной идеи, неутомимая динамо-машина, постоянный вулкан инновационных мыслей – слова, без преувеличения применимые к Галине Рубеновне.

Да, прирожденный водитель, но ему обязательно требуются автомобиль с большим количеством колес. Отсутствие именно этого компонента может не привести к реализации даже очень «круто» задуманных идей. За плечами – хорошая школа. Но верность традициям шестидесятых, не мешает идти в ногу со временем, ориентироваться в реальной действительности, осваивать современные компьютерные технологии.

У Галины Рубеновны интересно не только учиться. С ней интересно дружить. Кулинарные изыски и бутылочка хорошего французского вина помогают поговорить о жизни и обсудить профессиональные вопросы в более непринужденной обстановке.

Студентам Тараевой не приходится скучать. В учебный процесс привлекается много музыки в

различных ее интерпретациях. Историко-стилевой подход обуславливает необходимость просмотра художественных фильмов, характеризующих ту или иную эпоху. Может кому-то и кажется, что их не учат анализировать период. Но это говорит лишь о том, что дальше своего носа такие студенты ничего не видят. «Зрите в корень» – мой вам совет, коллеги студенты!

**12-09-2005 20:40**

**Natachale@yandex.ru**

*Наталья Викторовна Чаленко* – старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории, начальник концертного отдела, выпуск 1984 г.

Вот опять сентябрь. И Вы, дорогая учительница, начинаете свой тридцать восьмой учебный год. Практически с самого основания нашего вуза Вы с ним. Не сомневаясь, Вас можно причислить к тем немногим представителям профессорско-преподавательского состава, которые являются своеобразными символами Ростовской консерватории.

Ваша творческая и жизненная энергия всегда была мощным фонтаном. С гигантской силой, что бывает только у никогда не засыпающего вулкана, Вы извергали в социокультурное пространство нашего региона лавину оригинальных идей, ориентированных на приоритетные установки не только современной музыковедческой науки и музыкальной педагогики, но и в сфере управления, бизнеса. Вы умели почувствовать неповторимость временного периода, в котором происходило Ваше «сегодня», мгновенно сделать обстоятельный анализ ситуации и понять суть настоящего момента, оценив его важность для общества и для себя как яркого представителя деятельной его части.

Вместе с вузом Вы претерпели разные времена.

В советский период стремились к соединению демократического свободомыслия шестидесятников с принципом партийной дисциплины, преданно возглавляя парторганизацию Ростовского государственного музыкально-педагогического института.

В 90-е годы пережили перестроечный кризис, а вместе с ним и отдаление от консерватории: в новых политико-экономических условиях манили иные берега. И в конце этого бурного десятилетия окончательно вернулись в вуз, так как поняли, что работа в консерватории для Вас – самое главное

дело в жизни. Вы неизменно радуетесь увлекающему Вас общению с музыкальным искусством и молодежью, которую зажигаете своей любовью к музыке и музыковедческой науке.

Наверное, не всем студентам известно, в каком вузе формировалась Ваша профессиональная школа, и у каких учителей посчастливилось учиться Вашему поколению. А знать молодым музыкантам о Московской консерватории 60-х годов необходимо. Ведь учебные курсы тогда читали выдающиеся педагоги – корифеи отечественной науки – Лев Абрамович Мазель, Виктор Абрамович Цуккерман, Владимир Васильевич Протопопов, Евгений Владимирович Назайкинский, Вячеслав Вячеславович Медушевский, Юрий Николаевич и Валентина Николаевна Холоповы, Юрий Всеволодович Келдыш, Алексей Иванович Кандинский. Вместе с тем, руководитель Вашей дипломной работы – добрый и обаятельный Израиль Владимирович Нестьев – позже стал и моим учителем в аспирантуре. Это он благословил Вас на изучение польской музыки, а меня – венгерской. Израиль Владимирович ценил знание языков, стараясь использовать такой потенциал своих учеников в их исследовательской работе. Вследствие этого Вы стали подопечной еще одного известного в Европе ученого – педагога Варшавского университета – профессора, доктора Зофьи Лисы.

Сегодня Ваша многогранная деятельность опытного учителя, известного исследователя, яркого просветителя находит продолжение в успехах Ваших многочисленных учеников. И все профессиональные достижения Вы сумели органично совместить с радостью любимой жены, счастливой мамы и бабушки. Добрых Вам событий в жизни и много юбилеев!

**12-10-2005 10:52**

**krasnoskulov@yandex.ru**

*Красноскулов Владимир Феодосьевич* – профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции Ростовской консерватории

Вряд ли буду оригинальным, если, говоря о Галине Рубеновне, отмечу, прежде всего, ее профессионализм и обширную эрудицию в столь же обширной области интересов, Цепкий слух и ум, общительность, красноречие – качества, несомненно, достойные, но в таком абстрактном перечислении все же несколько «обезличенные». Однако в

сочетании с упоминанием о никем у нас не пре-  
взойденным количеством ее дипломированных и  
остепененных выпускников (около 70), о почти ле-  
гендарной «тараевской» напористости, способно-  
сти преодолевать, казалось бы, непреодолимые ба-  
рьеры и генерировать потоки идей, о присущем ей  
в особой степени то ли рациональном, то ли ин-  
стинктивном даре улавливать порой только еще  
назревающие новые веянья ... И с отчаянной сме-  
лостью бросать ради этих новаций все, что устоя-  
лось «на этом берегу», чтобы прыгнуть в никому  
еще не знакомую холодную быструю реку и плыть  
куда-то, в еще неведомое. Тогда – созданная нами  
картина становится гораздо более конкретной и уз-  
наваемой.

Скорее всего, эта неумность, или точнее, «не-  
поседливость» – проявление некоей глубинной,  
органически присущей нашей героине потребно-  
сти в перемене мест. Не берусь счесть, сколько за  
время нашего знакомства устроила себе Г. Р. толь-  
ко переездов и ремонтов, сколько раз меняла сфе-  
ры деятельности – то депутат, то заместитель мэра,  
то руководитель предприятия, то владелец мага-  
зина. Притом, что для большинства из нас каж-  
дое отдельно взятое подобное событие равноцен-  
но если не катастрофе, то пожару или наводне-  
нию...

Обладая всеми этими и многими другими ка-  
чествами, Г. Р. перманентно выступает в естест-  
венной для себя и окружающих роли возмутите-  
ля спокойствия. От организации выпускного ве-  
чера или веселого конкурса буриме, в контексте,  
казалось бы, солидной взрослой компании до ве-  
щей куда более масштабных, в измерении родно-  
го вуза, города, всей государственной системы об-  
разования и т. п. Что, в общем-то, совсем и не во  
вред: «на то и щука в реке, чтобы карась не дре-  
мал». Хотя попутно заметим, что и щуке порой  
случается на ерша нарваться – так сказать, для  
восстановления экологического баланса. Что по-  
делаешь, такова жизнь.

**12-10-2005 23:10**

**taragr@mail.ru**

Ерши, мои дорогие! Вы, наверное, не подозре-  
ваете, как мне нравится, что вы есть, как мне это  
нужно, жизненно необходимо. Это стимул. Только  
подумаешь: «Что-то наскучил этот непрекращаю-  
щийся бег с бесконечно расставляемыми жизнью  
препятствиями, хочется на бульвар с внуками и

собачкой...» А тут глядишь, кто-то сооружает соб-  
ственноручно мне новую преграду... И силы отку-  
да-то берутся, даже азарт приходит.

Мне кажется, если меня начать во всем поддер-  
живать безоговорочно, по головке гладить – вдруг  
расслаблюсь и мирно-премирно буду «доживать-  
доедать-донашивать». Вот такой совет, как меня  
укротить...

**Комментариев: 1 Написать комментарий**

**12-10-2005 23-47**

**angelmoj – Tele 2 – 89045007746**

*Юрий Михайлович Спиридонов* – заслуженный.  
артист РФ, концертмейстер группы альтов Ростов-  
ского симфонического оркестра, профессор кафе-  
дры струнных инструментов, солист ансамбля «Ка-  
мерата», etc.

муж, отец любимых дочерей, дед любимых вну-  
ков, ближайший друг и соратник

Электронной почты у меня своей нет, а это мой  
мобильник. А в ее сотовой книжке я прохожу под  
именем angelmoj, это чистая правда, чтобы на «А»,  
а не на «М» или «Ю». Но она уверяет, что считает  
меня действительно своим ангелом, вот уже 35 лет  
совместной жизни.

Я часто переживаю за нее, когда ее «крушат».  
Или стараются сокрушить. Уговариваю: брось все,  
здоровье дороже, «спи да отдыхай». Ты и так для  
меня самая ... Но остановить ее не может никто и  
ничто. Может Лариса права, и ей черти помогают,  
ну, какая-то потусторонняя сила. Музыковед и му-  
зыкант она от Бога, музыку и правда любит, жить с  
ней любит. С ней и со мной, со мной с ней... Вот  
сидим мы вечером, смотрим какой-то очередной в  
тысячной версии «Севильский цирюльник», отку-  
да-то добытый неутомимой Надюлей Диденко. «Ты  
послушай, как они поют, они так интонируют, что,  
кажется, будто это твой родной язык, итальянский,  
и ты его понимаешь не хуже русского, и вообще  
ты сам не говоришь, а поешь по жизни – это так  
легко и естественно...» Ну, и так далее, на автопи-  
лоте...

А я думаю: «Сколько преград она снесла в своей  
жизни... Включая семь стен при перестройке квар-  
тиры. Я с ней живу уже в пятом жилище в Ростове,  
не считая дачи, которую она весной будущего года  
– это сейчас, с больной ногой-то! – перестраивать  
собирается. Думаю, перестроит. А когда младшей

дочери затормозили визу во Францию (она прошла экзамен в Сорбонну), что думаете, делала эта неумная Тараева? Написала своим безупречно убедительным языком письма всем, кому могла придумать: ректору Сорбонны, министру образования и министру иностранных дел Франции, послу Франции в России, все это поотправляла, попередавала с оказией, всем еще по сто раз позвонила. В результате посол с извинениями за досадную оплошность выдал им визу за 15 минут, бесплатно! Нет, это только так звучит быстро, а сражение шло несколько месяцев.

А вообще-то ее все любят, и уважают – нельзя не уважать такого преданного своему делу и, по существу, дружелюбного Бибигона. Когда сопротивляются, это по природе человеческой, не очень склонной к переменам. Я вот люблю, когда все на одном месте стоит, и одежда не сильно меняется. А она без конца мебель переставляет; два раза одной дорогой не любит ходить и ездить, советы мне дает, когда я за рулем, каким путем ехать, чтобы пробок избежать. Я понимаю, что пробки ни при чем, что она не хочет одно и то же пространство лицезреть. Купить бы вертолет и летать с ней в консерваторию не через левый берег, а через Батаяск, Таганрог или через Липецк можно, родину мою.

**12-10-2005 23:49**  
**taragr@mail.ru**

Ангел мой, давай купим вертолет, или лучше самолет, или ракету. Что бы и правда летать, а то хромота мне мешает носиться по пространству физическому. Утешает, что можно мгновенно перемещаться в любых измерениях виртуального пространства: блуждать по электронным ресурсам, обмениваться научными идеями с людьми, живущими за тысячи километров. Вот мои знакомства через сайт [www.taraeva.ru](http://www.taraeva.ru) – могла бы я когда подумать, что обнаружится единомышленник далеко, например, в Ганновере; я ему свои статьи, он мне – свои, я их в качестве рефератов своим аспирантам предлагаю (Антон Ракша написал реферат по психологии по одной такой статье из «Паутины»). А обсуждаем? Все те же насущные вопросы: почему падает уровень культуры в обществе...

**Комментариев: 4** [Написать комментарий](#)

## Фрагменты личной научной Интернет-конференции для двоих

**12-11-2005 3:56**

**VBrainin@t-on-line.de**

*Валерий Борисович Брайнин* – директор музыкальной школы в Ганновере

Вы пишете, Галина Рубеновна: «Была мода гипертрофировать способность музыки что-то выражать и быть понятой без слов. И она прошла, или проходит (может быть, пока проходит и потом вернется). Потому что не опосредованная поэзией, литературой, театром, обсуждениями и словесными излияниями, она становится для новых поколений пустой».

Для новых поколений она становится пустой не только и даже не столько поэтому. Самая главная причина – разочарование нового поколения в гуманистической культуре, коль скоро эта культура не помешала человечеству узнать о себе такое, чего ему узнавать вовсе не хотелось. Я имею в виду фразу Пауля Целана о том, что «лирическая поэзия после Освенцима невозможна». Нужно быть очень большим идеалистом, чтобы продолжать верить – «doch, возможна».

Я как раз такой. Глупец, то есть, не признающий очевидного. Культура – та, которую мы знаем – типичная форма религиозности. Верую в то, что Ван Гог, отрезавший себе ухо, был великий художник и те куски холста, которые он покрыл разноцветной краской, мне необходимы. Верую в то, что глухой Бетховен... И прочая, и прочая. Типичный символ веры. Потому что в действительности, как говорила Цветаева о поэтах, «все, кроме откровенных тупеядцев, нужнее нас» – и новое поколение не видит причин думать иначе.

У Авиценны я читал о рецепте некоего лекарства. Примерно так: «Поймай гюрзу на заре, но так, чтобы голова ее была обращена при этом на восток. Убей ее, но так, чтобы она умерла сразу. Высуши ее мозг, добавь семя лягушки и т. д.» Дальше Авиценна пишет что-то вроде того, что «я не знаю, какая часть моего лекарства действует, и не знаю, без какого условия при его изготовлении можно обойтись. Но все вместе – действует точно».

12-11-2005 21:12

**namidi@mail.ru**

Хочу вмешаться в вашу личную научную конференцию. Может быть, мы и не знаем, подобно благословенному Авиценне, какая часть его сумасшедшего лекарства действует... А со своей педагогикой мы чего не знаем?! Что музыку можно любить только тогда, когда она есть?! Слушать ее надо много. И читать много. И смотреть в театре и в кино надо много всего. А у нас, в музыкальном учебном заведении ни поэзии, ни театру мы много времени не уделяем. Считаем, само собой разумеется, что студенты их знают, любят....

Может быть, культура сама виновата, что оказалась такой нежизненной в вопросе любви к музыке, литературе, живописи... А я думаю, что все происходит в немалой степени от того, что люди сидят и ждут, любопытствуют, чем дело кончится, если ничего не делать. Когда эту культуру демонстрируют педагоги, не демонстрируют – живут ею, по-прежнему, вопреки многим... Может быть, наших сил еще на что-то хватит?! Глядишь, доживем до лучших времен.

Тараева, мы же с тобой делали эти композиции со студентами – монтаж культурных текстов и музыки. И им тоже нравилось самим стихи хоровой декламацией на французском читать, когда свой же однокурсник играет на рояле. Или ты декламируешь, а Сусанна Борисовна за роялем...

12-11-2005 21:36

**suborar@mail.ru**

*Сусанна Борисовна Арабкерцева* – заслуженная артистка РФ, профессор кафедры фортепиано Ростовской консерватории

Это чудесно, когда педагоги и студенты в тесном сообществе, почти по-семейному близко, занимаются делом, которое для нас немисливо разлюбить, охладеть к нему. Те вечера в гостиной Союза композиторов не хочется забывать. Я всегда помню и буду помнить. Я играю Вальс Шопена а-молл, а Галина читает на польском Мицкевича. Много лет прошло с тех пор, больше двадцати, наверное, а для меня это эмоционально нерушимо – Шопен и Мицкевич, на его языке, его словами, так идеально совпадающими и по ритмике, и по образам. А просто Шопена нет, как и нет просто Мицкевича. Призрачное, но плотное кружево ассоциаций жизни, ее встреч и общений делает музыку бессмертной.

И люди делят ее жизнь, люди, будучи сами смертными, обеспечивают ей бессмертие. В силу своей душевной теплоты безграничной, огня, вложенного... Потусторонними силами? Не знаю...

Я помню Рубена Ивановича Тараева – это чудо дружелюбия и готовности делать добро всем, кто буквально по судьбе мимо пронесится. И чудную, красавицу Инну Георгиевну Тараеву – ее до сих пор помнят артисты ростовских театров нашего поколения, да и наши педагоги, которые у нее в училище проходили литературу. Она их приучила любить поэзию и высокое русское художественное слово. Так что, о корнях забывать тоже не стоит.

Я знаю, как ты их любила. И они тебя любили, отец так просто боготворил свою любимую доченьку. Как живая стоит картина перед глазами: Рубен Иванович принесся в Москву, в общежитие консерватории дитя ненаглядное навестить, гостинцы домашние из такси выгружает со счастливым таким лицом...

Вот все дело в любви, от любви все и происходит. И любовь к музыке, к педагогике, к науке, к общественной деятельности – все возвращается атмосферой любви домашних, атмосферой семьи. Потому я всегда говорю: ты гениальная жена, и мать, и бабулька. Женщина, воплощение женственности, теплого, небезразличного к миру начала. И такой всегда будь. Нам около тебя тоже тепло. И ты знаешь, как «твой обожаемый мой муж» тебя тоже обожает. Я хочу, чтобы вы с Юркой были надолго теми любящими, и друзьями, и коллегами друг другу и нам всем, друзьям вашим. И будем скоро гулять на юбилее вашей совместной жизни с нескрываемым удовольствием – газеты клеить, арии распевать, стихи писать

12-12-2005 00:04

**amzucker@yandex.ru**

Для меня например, немаловажно, что мы свою совместную деятельность начинали... с «капустника». Мы выступали в паре, у нас были свои любимые номера, мы пели дуэтом. Это все делалось с огромным азартом, темпераментом. С полной включенностью. Эта ситуация игровая была для нас также важна, как любая другая: научная, кафедральная и какая угодно.

Это очень важно. Галина Рубеновна – человек игровой. Она производит зачастую впечатление очень такой серьезной дамы... Ну, обстоятельства обязывают. Но это тоже игровая ситуация: она по-

нимает, что в этой ситуации ей нужно быть именно такой; в другой – другой. Она из тех, кого можно отнести к типу людей играющих. Поэтому мне с ней всегда комфортно... Согласны мы друг с другом, нет... Мы часто спорим, у нас какие-то там возникают разногласия по каким-то конкретным

Вам явно нравится, что Вы больны не мной,  
Мне тоже нравится, что я больна не Вами,  
Что даже пол, не только шар земной,  
Не поплывет под нашими ногами,  
Что нам не суждено краснеть  
Волной удушливой, касаясь рукавами,  
И цепенеть, и мертво бледнеть,  
Не видясь – не часами – днями.

Спасибо Вам и молча, и словами,  
Что Вы, мой друг, того не зная сами,  
Меня так любите... И я всем сердцем с Вами.  
И не своими этими стихами,  
С такой серьезной датой дня рожденья  
Поздравить Вас хочу без сожаленья!

Мне нравится, что ровно ни к кому  
Ни в шутку, ни всерьез Вас не ревную,  
Что Вы питаете симпатию к тому,  
Что вот уж столько лет меня целует...  
Что вместе нам не тесно под луной  
Хотя порой вокруг бурлят негодованья,  
Что, в общем, никогда со мной  
Не состоится нежного свиданья...

Перефразируя Цветаеву,  
С приязнью к Вам Тараева

12-12-2005 01:33

**taragr@mail.ru**

Да, Толечка, наш коронный дуэт «Ростов мы покинем, где так страдали» с музыкой из «Травиаты» или мои арии «О, проректор, умоляю», «Я так безропотна, так простодушна»... Это не забудется...

Галина Рубеновна, если б Вы знали,  
Когда вас куратором к нам назначали,  
От счастья мы плакали, даже рыдали  
И знали, что будете Вы нам, как мать.

Галина Рубеновна, если б Вы знали,  
Когда Вы меньшую Полину рожали  
Мы с Вами страдали, нас схватки терзали,  
И Юру старались мы все поддержать.

Галина Рубеновна, если б Вы знали,  
Теперь, когда все мы доцентами стали,  
За пояс мы Мазеля позатыкали.  
Желаем Министром культуры Вам стать!

вещам. И вместе с тем мне очень комфортно с ней в этом смысле общаться. Потому что я чувствую себя с ней в игровой ситуации... В ней как-то легче, она веселее.

Ну, вот что она мне произнесла в виде тоста на юбилейном банкете:

И мне много люди чудных стихов преподносили. В том числе, люди, которые раньше их никогда не сочиняли.

Я их тут приведу. Для «прикола», как говорят дети...

Кушлеты моих навсегда оставшихся самыми любимыми выпускников 1979 года

Галина Рубеновна, если б Вы знали,  
Когда диссертацию Вы защищали,  
Мы наизусть Лютославского знали.  
Да как же нам было его и не знать?!

Галина Рубеновна, если б Вы знали,  
Когда Вы экзамен у нас принимали...  
И хоть мы в анализе «лык не вязали»,  
Вы ставили только «четыре» и «пять».

Как пожелали, так и стала. В 1992 году – заместителем Главы администрации города по культуре и образованию. И там, в таком серьезном коллективе очень серьезных людей посвящения разные сочиняла. Вот бы опубликовать мои поздравления

команде Юрия Борисовича Погребщикова, например, к 23 февраля! Но место в мистифицированном блоге, к сожалению, лимитировано.

Тогда немножко их «буримешек» к юбилею десятилетней давности.

Святой России неотъемлема часть – армянская культура.  
Не затерялась в ней диаспора Донская.  
Какою восприимчивой к среде, Галина, быть должна натура,  
Чтобы заметили тебя в Ростове (что участь здесь мужская).  
Свой юбилей, Галина, ты вершишь, играя,  
Ты в нем, конечно главная фигура.  
Коль жизнь заставит, и политики тебе идет фактура,  
И «Камерата» путь с тобой вершит, сверкая.  
Но только твой супруг ответит нам, кто ты такая,  
Трибун, в словесном омуте палящий интеллект,  
Иль дома добрый гений и творец котлет.  
Ты для него и для детей своих всегда родная.  
Но, будь добра, в день юбилея дай им всем обет:  
Что без политики прожить ты сможешь минимум сто лет!  
*Ю. Погребщиков*

Лицу, которому доверилась культура,  
Особенно ростовская, донская,  
Нужна незаурядная натура,  
Напор и предприимчивость мужская.  
Г.Р., по этим правилам играя,  
В культуре Дона – крупная фигура.  
Ее идей блестящая фактура,  
Нас восхищает, красками сверкая.  
Служить искусствам в детстве дав обет,  
Она им служит верно много лет,  
Не жалуясь судьбе и жить не уставая.  
Но может быть, ее влечет стезя иная?  
Опять высокий чин, машина, кабинет?  
Машина – да! А чин, пожалуй, нет.  
*К. Лозов*

## Комментариев: 2 Написать комментарий

12-12-2005 23:42  
[svabor@mail.ru](mailto:svabor@mail.ru)

*Светлана Александровна Бородина* – директор ДМШ, Ставрополь, выпуск 1979 г.

Дорогая Галочка! Прости за долгое молчание, у меня целый месяц был дурдом под названием «проверка по результатам проверки», сегодня с утра еще одна комиссия по инвентаризации студии звукозаписи... Не то, что писать, думать и говорить разучилась.

Я не могу найти нужных слов, все получается одиозно, а это не ты и не тебе. Я тебя просто очень люблю и ценю все дни и часы, проведенные с тобой на планете «Галина». Ты всегда есть и будешь тем человеком, с которым связана лучшая полоса жизни, мостом, соединяющим такие далекие годы: молодость – зрелость. Ты и женщина, и учитель, и подруга, и тепло дома. Судьба преподнесла мне этот подарок – встречу с тобой, и я храню его в своем сердце с той же любовью и благодарностью, с какой всегда хранят самые искренние и потаенные воспоминания, желания, мечты. Я могу сказать тебе много слов, но они – только для тебя, а не для публики.

Прости, что не справилась с твоей просьбой – ты же знаешь, что я всегда сторонилась публичности.

Пиши, приезжай, жду. Поздравляю с наступающим Новым годом и желаю успевать совершать все, что ты задумала. Будь здорова и знай, что в Ставрополе тебя любят...

**12-12-2005 22:23**

**amzucker@yandex.ru**

И, конечно, обстоятельство, которое меня всегда восхищало: как это она все успевает? Это я плохо себе представляю. Зная и семейные обстоятельства, детей и все...

Я вспоминаю (своего учителя) Арнольда Наумовича Сохора... Он всегда был должником. Он безумно много писал всегда, у него выходили работа за работой. Когда дело доходило до... Он всегда был почему-то последним: он всегда не успевал довыполнить план, уже год заканчивался, а он не успевал там сдать какую-то работу. При этом он был все время в работе, все время его эти книги, статьи появлялись одна за другой – но он всегда не успевал.

Я думаю, это естественно для людей, которые много на себя берут и так разнообразно работают. Я вот, как функционер, иногда сержусь на Г. Р., что вот она к сроку не сдала то-то, не сдала то-то. Но

внутри себя я так прекрасно понимаю, что она не сдала то-то, потому что в это время она делала еще то-то, то-то, то-то. И еще то-то.

Ну, конечно, потом все это проходит. Но это все время такая человеческая гонка. Я в этой связи желаю только одного, чтобы хватило на все это здорovia, хватило сил. Потому что это все огромные человеческие нагрузки, это все безумная затрата нервов, энергии... Дай Бог, чтобы надолго всего этого хватило.

**13-12-2005 02:37**

**taragr@mail.ru**

... А начиналось все спустя месяц после Юбилейного Дня Рождения... Что получилось?! Целостная картина или цельный портрет в интерьере, портрет в кругу друзей?

Зачем замыкать какой-то период своей жизни только потому, что число прожитых лет оказалось круглым? Все нити из прошлого натянуты в будущее и пусть прошлое остается открытым, недовершенным. Мне нравится, когда многое незакончено: есть смысл мчаться дальше, заканчивать, начинать новое, то есть жить...

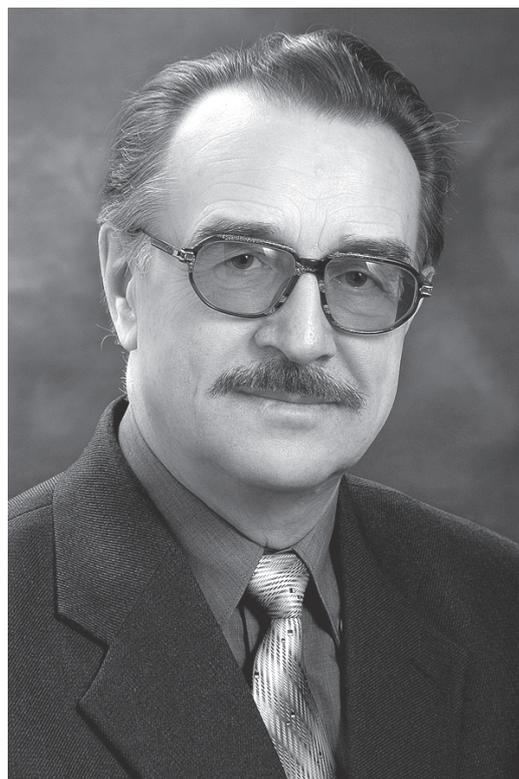
И этот «дневник» пусть тоже не завершается...

## В ГАРМОНИИ С МИРОМ (К 60-летию В. С. Ходоша)

60-летие Виталия Ходоша – дата для меня глубоко личная: большая часть жизни прошла в близких человеческих и творческих контактах с юбиляром. Поэтому в данном случае, говоря о герое и виновнике данной публикации, мне трудно избежать исключительно субъективного тона повествования (в объективно-аналитическом ключе мне приходилось писать и говорить о творчестве композитора неоднократно), тем более что юбилейная атмосфера позволяет сказать юбиляру слова, которых прежде никогда не говорил – то ли в силу сложившихся условностей, или из-за душевной скупости, а может, просто по причине общей, захлестнувшей всех жизненной суеты.

Спешу воспользоваться этой возможностью и с большим опозданием признаться Виталию Ходошу – моему старинному и прекрасному другу – в любви. В любви, можно сказать, с первого взгляда, с того момента, когда 40 лет тому назад мы встретились впервые в стенах Новосибирской консерватории и вскоре поселились в одной комнате в общежитии, а затем в 1967 году вместе приехали в Ростов и сообща начали осваивать этот непростой город, добившись, в конце концов, его расположения и признания. И за эти годы чувства мои стали еще более глубокими, зрелыми и проверенными десятилетиями, я все так же искренне люблю Виталия – за ум, душевную тонкость, редкую деликатность и доброту, за его специфический ходошевский юмор, интеллигентность и за многие другие драгоценные для меня качества.

Еще одно мое признание состоит в том, что я так же сильно люблю музыку Ходоша (а ведь это не обязательно должно совпадать). Я знаю ее всю – от первого до последнего сочинения; многие, особенно ранние, опусы рождались у меня на глазах, я был приобщен не только к результатам композиторского творчества, но и к самому процессу, мог наблюдать, как формировалась авторская мысль, какими неисповедимыми путями она шла к своему окончательному воплощению. Поэтому мое отношение к музыке Ходоша тоже выстрадано го-



дами. А люблю я ее, прежде всего, как мне кажется, за удивительную похожесть на ее автора. Его творчество отмечено столь высокой степенью органичности и естественности, когда художник «пишет, как он дышит», и все произведения вместе взятые от детской песни до симфонического цикла, оказываются одним его большим автопортретом. В его музыке нет, и никогда не было, ничего вычурного, искусственного, за долгие годы ее почти не коснулась конъюнктура (и это в период, когда социальный, идеологический заказ определял так много), и даже своевольная и капризная мода вынуждена была обойти его стороной.

Хорошо помню середину 60-х, когда Ходош начинал свой творческий путь. Тогда была одна большая мода – мода на авангард. «Композитором быть не быть, но авангардистом быть обязан». Многие в те годы – от маститых до самых юных – кину-

лись изобретать, или внедрять изобретенные кем-то новые средства, новую технику композиции. А уж в среде студентов, которые во все времена стремились быть «впереди планеты всей», писать традиционную музыку считалось почти что предосудительным. Виталия это массовое изобретательство, экспансия языковых новшеств не заинтересовали, они были ему чужды. Он хотел писать так, как он хотел, даже если это грозило ему прослыть традиционалистом, а то и ретроградом (и такие упреки в его адрес звучали). Поэтому даже в тот ранний период творчества, когда так естественно желание выделиться, может быть, даже чем-то эпатировать публику, он оставался самим собой, естественным и искренним. Это было спокойное, никого специально не возбуждающее, в высоком смысле слова «скромное» творчество, но при этом изначально серьезное и глубокое по мысли, чистое и вдохновенное по своему эмоциональному строю. Композитор был верен лучшим традициям музыкальной классики как далекого, так и близкого прошлого (от Баха до Прокофьева и Стравинского), продолжая работать в уже испытанной манере, в старых, давно апробированных жанрах и формах. Но он сумел в знакомом и привычном открыть необычные, свежие краски, заставил, казалось бы, уже отработанные приемы звучать индивидуально и современно, смог раскрыть в том, что, как будто бы, было давно и хорошо известно слушателям, новые, никем ранее не замеченные грани.

Показательна в контексте тотального звукоизобретательства ранняя, еще студенческая, работа Ходоша – Сюита для фортепиано, – которая, не смотря на свое «юношеское» происхождение, аккумулировала в себе важнейшие черты творческого почерка композитора, став началом стабилизации его индивидуального стиля (я понимаю «стиль» в данном случае в широком значении этой категории: «стиль – это человек»). Композитор обратился в произведении к традициям старинной (барочной) танцевальной сюиты, придерживаясь соответствующего последования частей (прелюдия, аллеманда, куранта, сарабанда, менуэт, жига) и акцентируя в каждой из них ясно проступающие типические для того или иного жанра интонационные, метроритмические, фактурные формулы. В то же время, слушая сюиту, словно забываешь о ее классических первоисточках. В музыке нет ни тени холодности, столь часто присущей стилизациям. Она захватывает импульсивностью, богатой фан-

тазией, изобретательностью. «Работа» с раннеклассическими моделями была для Ходоша не просто данью столь характерным для музыки XX века неоклассическим тенденциям, она отвечала самой природе дарования композитора.

Ту же линию композитор продолжил в еще одном «барочном» сочинении – Concerto grosso, отразившем обобщенное представление о данном жанре, о его наиболее типичных композиционных особенностях. Ощутимы приметы барочного концерта и в образном строе сочинения Ходоша, в его жанровом наполнении, в торжественной императивности первой части, в ариозно-декламационном (с чертами сарабанды) строе второй, в воссоздании элементов жиги в финале.

Вместе с тем образный мир Concerto grosso отличается присущей композитору неумеренной энергией, обостренной скерцозностью, прочувствованной сдержанно-экспрессивной лирикой, остроумной игрой деталей. Последнее качество особенно важно в плане придания классическому по облику тематизму подчеркнута индивидуального характера.

В дальнейшем композитор отказывается от столь прямой и открытой стилизации, возможно, не желая стеснять себя, свой собственный композиторский почерк исходной заданностью на воспроизведение «чужого» стиля. Но черты, откристиализовавшиеся в его «неоклассических» произведениях, такие как графическая четкость, лаконизм, строгость конструктивного решения, классическая проясненность драматургии, выявляющие гармоничность и цельность эмоционально-образного строя его сочинений (Концерт для скрипки с оркестром, Камерная симфония, Симфонietta), отныне становятся неотъемлемым свойством музыки Ходоша, а по сути – отражением его человеческого и художнического облика, его мировосприятия, слышания и видения жизни. Каждый, кому довелось общаться с Виталием Семеновичем, не раз испытывали на себе его удивительную, почти лишнюю рефлексии гармоничность, неизменно позитивное отношение к окружающим, радушие и душевность. Ему и в жизни чужда любая поза, он всегда предельно натурален и прост. В нем нет глубокомыслия, но есть глубина, нет философствования, но есть подлинно философское отношение к миру, основанное на его радостномприятии. Таков он сам, и такова его музыка. Не могу не вспомнить в этой связи лирическую часть его Симфонии – произведения, в ко-

тором композитор явственно заявил о своей творческой зрелости. Черты траурной маршевости, воссоздающие картину тяжелого погребального шествия, надгробное соло тромбона, торжественные сигналы трубы – все эти элементы, объективизирующие лирику, выводящие ее из сферы субъективного, личного, приводят к наивысшей кульминации, когда солирующие литавры и тамтам возвещают о свершившемся непоправимом трагическом событии, о крушении, из которого, казалось бы, нет выхода. И именно в этот момент наступает внезапное просветление, возникают чистые, прозрачные хоральные аккорды. Построенный на них завершающий раздел искренностью и безыскусственной простотой трогает до глубины души, как бы знаменуя собой обретение внутренней гармонии и веры в силу человеческого духа.

Таким образом, стремление к гармонизирующей классичности – это неформальный признак музыки Ходоша, это философская, мировоззренческая суть жизни и творчества композитора. неотъемлемой ее составляющей является равно присутствующая автору и его сочинениям общительность и высокий демократизм. Многочисленные друзья Виталия хорошо знают его как человека открытого, любящего людей, умеющего слушать и получать удовольствие от общения с ними. И музыка Ходоша, в каких бы сферах он ни работал, будь то драматическая кантата или театральная буффонада, лирический романс или трагическая эпитафия, – всегда отличается удивительной контактностью, ориентированностью на аудиторию, причем аудиторию самую разную: от знатоков и специалистов до самых широких слушательских кругов.

Нельзя сказать, что Ходош в своем творчестве монотемнен и уж, тем более, моностилен. Скорее напротив, ему свойственна многоплановость, широта интересов, особый тип художественного мышления, для которого характерно стремление отразить жизнь в самых разнообразных ее проявлениях, испытать радость творческого перевоплощения. Весь его композиторский путь – это постоянные контрасты и неожиданности, внезапные переключения от одной творческой задачи к другой, подчас прямо противоположной. Достаточно вспомнить, как почти одновременно рождались у него лирико-драматическая Камерная симфония и остротросатирический вокальный цикл «Кунсткамера» на слова Ф. Кривина, или комическая оперетта с чертами мюзикла «Сеанс черной магии» по ко-

медии Л. Толстого «Плоды просвещения» и возвышенно-лирическая, подчас окрашенная в трагические тона камерная кантата для хора «Что ты, сердце мое, расхотелось» на стихи Н. Некрасова.

Но при всей этой многоликости музыка Ходоша отличается потрясающей узнаваемостью, в ней есть нечто общее, объединяющее все его сочинения от ранних до самых последних. Это общее – не в языковых средствах или композиторской технике, которая постоянно совершенствовалась, обретая высочайший уровень мастерства, и даже не в темах и образах, которые так же были подвержены непрерывному обновлению и обогащению. Оно лежит, скорее, в личностных качествах композитора, сложившихся достаточно рано, в период его творческого становления и не менявшихся с годами, в его принципиальной верности себе и своим художественным установкам и ценностям. Поэтому эволюция в творчестве Ходоша, безусловно, есть, и одновременно – ее нет.

Показателен в этом плане один из авторских концертов, который композитор провел в дни своего 60-летия. Избрав в качестве исполнителей юных музыкантов – аспирантов, студентов консерватории, лицеистов, Ходош и в программу концерта включил свои ранние, юношеские сочинения, созданные три (и более) десятка лет тому назад. И тут обнаружилось, что они совершенно не утратили своей свежести и значимости, как для автора, так и для слушателей, словно только что вышли из-под пера композитора, что в них слышится голос, личностная интонация Ходоша сегодняшнего.

Может быть, лишь в одном сочинении последних лет выделяются на фоне цельного и единого в своей основе творчества композитора: они стали еще мудрее, углубленнее в философском постижении вечных тем: смысла бытия, любви – земной и небесной, жизни и смерти. Таков хоровой цикл «Времена года» на стихи В. Брюсова, сочетающий в себе многоцветье лирической пейзажности и философскую обобщенность образов, когда выписанные с большой колористической утонченностью картины природы наполняются символическим смыслом, отражая стадии человеческой жизни, а в сферу русской песенности, романсовости исподволь, очень естественно и ненавязчиво проникают обороты, пришедшие из русской духовной музыки.

Такова «Вечерняя музыка», построенная на диалоге субъективно-экспрессивного камерного ор-

кестра и хора a cappella – объективно-возвышенного, основанного, теперь уже впрямую, на литургических текстах из «Всенощного бдения».

Такова кантата «По прочтении „Архиерея“ А. Чехова» – чистое и печальное повествование о последних днях жизни архиерея и его смерти, где повседневное и вечное, земное и возвышенное переплетены в нерасторжимом единстве, и за всем стоят интуитивные напряженные поиски смысла и цели человеческого существования. В раскрытии этой темы композитор вновь обратился к музыкально-поэтическим истокам православного богослужения, к литургическим текстам, претворенным с присущей В. Ходошу органичностью, вдохновенностью и пронзительной эмоциональностью.

Интерес композитора к традициям русской духовной музыки, ставший устойчивой тенденцией последних лет, – это не конъюнктура (она, как уже говорилось, изначально чужда Ходошу – человеку и художнику чистому и честному), не дань современной «моде на церковность», а итог философских исканий, проявление истинной, высокой духовности в общечеловеческом смысле этого слова. Поэтому так естественно сочетаются в «Архиерее» тексты православных песнопений с русской поэтической классикой, стихами А. Пушкина и Б. Пастернака.

Столь же органично соединение поэзии А. Ахматовой, ее «Реквиема» с текстами православных песнопений в «Страстях по Анне», где главная героиня – мать, молящая перед закрытыми тюремными воротами, ассоциируется с образом девы Марии, стоящей у креста распятого сына, а сочинение в целом с состраданием и болью повествует обо всех скорбящих и страждущих, о трагических судьбах людей в XX веке, при этом повествует не безысходно, а возвышая человека, оставляя ему свет надежды.

Облик Ходоша – человека и художника будет выглядеть неполным и даже односторонним, если не сказать еще об одной черте его натуры. Виталий Семенович являет собой ярко выраженный тип «человека играющего», склонного к шутке, юмору, мягкой иронии, нередко самоиронии, изящному лицедейству (качества эти зачастую прячутся за внешней сдержанностью и подчеркнутой – тоже «игровой» – серьезностью), иными словами – человека театрального. Никогда не забуду, как в далекие студенческие годы он распе-

вал, аккомпанируя себе на фортепиано, учебник по диалектическому материализму, готовясь к соответствующему экзамену – это было до слез смешно.

И музыка его – практически вся – замешана на явной или опосредованной театральности, игровой стихии. Это качество проявилось даже в области, наиболее далекой от театра – в чисто инструментальной музыке. Достаточно вспомнить Скрипичный концерт с его живой диалогичностью солиста и оркестра, рельефной характеристичностью и жанровой ассоциативностью тематизма, яркостью музыкальных «событий», наполненных резкими контрастами, внезапными образными переключениями, импульсивной динамикой.

Еще полнее указанная особенность проявилась в музыке со словом – камерно-вокальной и особенно хоровой: от «Пяти стихотворений Марины Цветаевой» до «Архиерея». В цветаевском цикле – это динамичная театральная сцена «Полубил богатый бедную», основанная на шутливо-юмористическом игровом начале, остроумном хоровом диалоге, или «Цыганская свадьба» – сочная жанровая картина неистового, полного задора, огня и темперамента массового гулянья, с лихими возгласами цыган, стремительной скачкой, поканьем копыт, удалым вихревым плясом, вовлекающим слушателя в атмосферу неукротимой стихии цыганской вольницы. Что же касается «Архиерея», симптоматично, что это сочинение обрело свою вторую собственно сценическую жизнь (в Таганрогском драматическом театре им. А. П. Чехова), представ в виде хорового театра с участием драматического артиста-чтеца.

Поэтому для композитора приход в сферу музыкального театра был неминуем, внутренне мотивирован, предопределен психологическими и творческими потребностями. Состоялся же он еще в студенческие годы в дипломной работе – опере «Золотой ключик», написанной на либретто М. Шульмана по знаменитой сказке А. Толстого. Эта блестящая, виртуозная в своей изобретательности и остроумии работа, к сожалению, так и не получила сценического воплощения, если не считать единичного исполнения на выпускном государственном экзамене силами студентов оперного класса Ростовской консерватории (тогда Ростовского музыкально-педагогического института). Это был далекий 1970 год, но я до сих пор хорошо помню то ощущение праздника, восторга, которое я

испытал вместе с публикой, набившей до отказа малый зал во время этого первого и последнего исполнения, и я абсолютно убежден, что и сегодня это сочинение могло бы украсить детский репертуар любого оперного театра. Подтверждение тому – многократные исполнения отдельных номеров и сцен из оперы в филармонических концертах, всегда принимающиеся публикой «на ура», причем, в равной степени детской и взрослой.

Это счастливый дар композитора – уметь писать музыку равно «докладную» для самых юных и для самых искушенных слушателей, и этим даром он щедро пользуется, создав огромный, жанрово разнообразный детский репертуар. Здесь и прелестные оперы на либретто Г. Ворониной, адресованные исполнителям-детям – «Курочка Ряба», «Репка», «Грибной переполох», и многочисленные пьесы для скрипки, фортепиано (в их числе обожаемая учащимися ДМШ сюита «Красная шапочка»), и хоровые произведения, особой популярностью среди которых пользуются хоры на тексты английских народных песен в переводе С. Маршака, вошедшие в репертуар многих детских коллективов, и вокальные сочинения – песни на стихи Агнии Барто, вокальные циклы: «Чудо-чудеса» на стихи Н. Костарева, «Вредные советы» на слова Г. Остера...

Легкость и свобода, с какой Ходош раскрывает себя в сфере детской музыки, вполне объяснима. Ведь этот род творчества особенно нуждается в искреннем, прямом и непосредственном выражении чувств. Рельефность образов, жизнерадостность и юмор, классическая ясность и простота стиля, театральная зримость – все эти черты художественной индивидуальности композитора оказываются особенно важными в его музыкальном разговоре с детьми. Ходош, фактически, остается в присущей ему образно-стилевой сфере, ему нет необходимости менять почерк, идти по пути искусственного упрощения. Напротив, он скорее склонен расширять эмоциональный диапазон и словарь детской музыки. В итоге же рождаются произведения, близкие детскому восприятию, мироощущению и одновременно вызывающие живой отклик у взрослых слушателей.

Что же касается темы «Ходош и музыкальный театр», она могла бы стать основой серьезного диссертационного исследования, и только одно обстоятельство стало бы препятствием к его осуществлению – не самая счастливая сценическая судьба

его опер, которые до обидного мало ставятся в театрах. Для этого, как показывает практика, недостаточно написать сочинение, которое буквально просится на сцену; надо еще обладать немалыми пробивными способностями, эдакой (в хорошем смысле слова) пронырливостью. Но этим качеством (даже в хорошем смысле) Виталий как раз и не обладает.

Поэтому, наверное, из двух его одноактных чеховских опер, хорошо известных ростовским слушателям в неоднократном полуконцертном исполнении: «Ведьма» и «Беззащитное существо», которые составляют единый музыкально-драматургический цикл, сочетая лирику и комедийность, драму и фарс, – только последняя обрела сценическую жизнь в Санкт-Петербург-опере и в Ростовском музыкальном театре. (Я уже высказывал в одной из статей сожаление по поводу такого «урезанного» обращения к оперным партитурам композитора). Питерская постановка мне не знакома, а Ростовская, в режиссуре Г. Абаджана, продемонстрировала лучшие качества Ходоша – театрального композитора: неумность фантазии, стремительную музыкально-сценическую динамику, редкое чувство юмора, остроумную игру с «чужим» материалом, мелодическую щедрость (опера буквально изобилует броскими, запоминающимися темами), меткость, почти живописную рельефность образов, умение интонационными средствами создать выпуклые живые характеры, передать манеру речи, пластику персонажей.

Недавно к чеховской дилогии добавилась еще одна опера – «Медведь». Публично композитор ее еще нигде не показывал; мне посчастливилось услышать ее в домашней обстановке в авторском исполнении, и могу смело сказать: это сочинение не уступает по яркости и изобретательности, по сочетанию комедийности и психологизма двум другим и имеет все основания стать блистательным финалом своеобразного оперного триптиха, рассчитанного на полнометражный однодневный спектакль (искренне мечтаю увидеть его на сцене – он, я уверен, «обречен на успех»).

Кстати, ходошевский «рабочий показ», а по сути – интерпретация собственных, особенно сценических, произведений – это предмет отдельного разговора. Здесь во всей полноте проявляется его театральное нутро: в его исполнении музыку не только слышишь, но и видишь, словно она уже идет на сцене, композитор талантливо перевоплощается в

своих героев, лаконичными штрихами намечает характеры, сценическую ситуацию, заставляя слушателя сопереживать, смеяться и печалиться вместе с персонажами, словом, создает театр одного актера-автора, некий самодостаточный артефакт.

Свое 60-летие Виталий Ходош встретил в великолепной творческой форме. Он не сбавляет темпа жизни, по-прежнему много пишет, вынашивая каждый творческий замысел и доводя его до адекватного воплощения, высочайшей степени отточенности; будучи профессором композиции Ростовской консерватории, много душевных сил и тепла отдает своим ученикам, бережно пестуя каждого из них, и не случайно его выпускники, студенты, лицеисты стали членами Союза композиторов России, лауреатами Всероссийских композиторских конкурсов, стипендиатами фонда М. Ростроповича. Немало времени и сил отнимает должность декана консерватории. Впрочем, слово «отнимает» к Ходошу мало применимо: он относится к этой

работе, как к любой другой, с полной ответственностью и самоотдачей. На протяжении многих лет Виталий Семенович – член правления Ростовской композиторской организации, руководствуясь в этой деятельности, разумеется, не карьерными соображениями, а созидательными мотивами, желанием сохранить творческий союз в сложных современных условиях. Он – постоянный и желанный гость в музыкальных школах города, один из инициаторов и организаторов фестиваля «Ростовские композиторы детям».

Творческую судьбу Виталия Ходоша можно смело назвать счастливой, впрочем, так же, как и личную. И он щедро делится всем, что имеет, умеет и знает, с окружающими. Ему не знакомы зависть, вражда, борьба «за место под солнцем». Его мир – это мир добра, гармонии, человеческой порядочности и высокой нравственности. Общение с ним – всегда радость, дружба – бесценный дар. И я безмерно благодарен судьбе за этот дар.

## «ЕСЛИ ОЩУЩАЕШЬ ПРИЗВАНИЕ – НЕСИ ЕГО ДО КОНЦА!..» (К 60-летию В. А. Юрчук)

*Как часто мы слышим различных певцов. Их голоса нас чаруют, заставляют пережить необъяснимые чувства, ласкают слух. Когда заканчивается концерт, мы с радостью аплодируем певцу, выкрикивая браво, и мало кто видит на втором плане еще одного человека – концертмейстера. А ведь концертмейстерская работа это поистине великий труд. Он должен быть на втором плане, не выделяться на фоне певца, быть ему опорой и помощником, чувствовать каждый его вдох. Концертмейстер – это верный друг певца!*

**В** этом году отмечала свой юбилей доцент Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова Виолетта Александровна Юрчук. Замечательный концертмейстер, педагог и просто душевная, милая женщина. Она давно работает на кафедре камерного ансамбля, но наибольший ее интерес вызывает уникальный инструмент – певческий голос. На одном из академических концертов я обратила внимание на студентов ее класса камерного пения. Их трактовки немецкой вокальной лирики отличались таким бережным отношением к звуку, к интонации, фразе, что мне захотелось познакомиться с их педагогом поближе.

Музыкальная карьера Виолетты Александровны, как она сама считает, началась с восьми лет, в ДМШ города Грозного. Она обучалась там по классу фортепиано. После шестого класса Виолетта Александровна поступила в музыкальное училище в класс педагога Сары Ильиничны Бумбрех. Именно здесь Виолетта Александровна получила первые профессиональные навыки культуры звука, фразировки, мягкого фортепианного тупе.

В 1963 году она поступила в Ленинградскую консерваторию в класс профессора А. Д. Логовенского – представителя нейгаузовской фортепианной школы. И этот педагог стал для нее образцом служения музыки.

Яркий и неизгладимый след в жизни Виолетты Александровны оставила Мария Всеволодовна Карандашова – преподаватель камерного ансамбля, у которой она училась в аспирантуре. Как призналась сама Виолетта Александровна, Мария Всеволодовна оказала на нее влияние не только в профессиональном плане, но и в человеческом отношении. Виолетта Александровна всю жизнь нахо-



дилась под воздействием ее ауры, и даже когда закончила аспирантуру (1978), любимый педагог остался для нее родным человеком.

Судьба свела Виолетту Александровну с еще одним не менее выдающимся музыкантом – Евгением Михайловичем Шендеровичем, преподававшим концертмейстерский класс. Е. М. Шендерович был замечательным исполнителем дуэтов с известными инструменталистами – скрипачом М. Вайманом, виолончелистом М. Ростроповичем, гобоистом В. Курлиным. В годы войны Евгений Михайлович, еще будучи студентом Ленинградской консерватории, стал солистом Ленинградской филармонии, а в 1948 году был принят на работу в кон-

серваторию в качестве концертмейстера. Он работал тщательно и трепетно, вслушиваясь в каждую фразу, в каждый нюанс и делал удивительно точные замечания. Благодаря Е. М. Шендеровичу стали присуждать премии Лучшему концертмейстеру.

Как призналась сама Виолетта Александровна, она всю жизнь ощущает высокую профессиональную планку, заданную ей мастерами в начале творческой жизни.

С III курса Виолетта Александровна начала приобретать практический опыт, работая концертмейстером в Ленинградской консерватории на кафедре хорового дирижирования, а после окончания вуза – в течение года в Московской консерватории.

В 1969 году В. А. Юрчук выехала в Душанбе, куда был приглашен ее муж в качестве дирижера. О своем супруге Виолетта Александровна рассказала немного, но с особой теплотой и любовью: «Он был одаренным человеком, окончив Московский университет как математик, преподавал на кафедре. Но все-таки любовь к музыке взяла свое, и он поступил на дирижерский факультет Ленинградской консерватории в достаточно зрелом возрасте. Один год он работал в Москве в Гастрольной опере, три года в Душанбе – дирижером в оперном театре и филармонии. Он погиб... Михаил Иглицкий занимался исследовательской работой в области музыки и математики. В сборнике „Музыкальное искусство и наука“ опубликована его статья „Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов“. В ней органически совместились его музыкальные и математические интересы. Известный теоретик Л. Мазель взял положения этой статьи, с согласия автора, и изложил в своей книге „Проблемы классической гармонии“. У нас было глубокое духовное родство, музыка нас объединяла. Это был очень гармоничный союз».

С 1973 года В. А. Юрчук работает в Ростовской консерватории на кафедре камерного ансамбля, а с 1980 года началась ее совместная деятельность с кафедрой сольного пения. И с этого времени в творческой жизни Виолетты Александровны переплелись две стези – камерная и вокальная.

Любовь к человеческому голосу у Виолетты Александровны сформировалась еще в детстве и определила профессиональное пристрастие (уже со второго курса училища она начала сотрудничать с вокалистами). В. А. Юрчук считает, что концертмейстер, который работает с вокалистами, должен обладать определенными профессиональными

качествами. Он должен свободно владеть инструментом, иметь прекрасный слух, гибкий, но волевой характер и в то же время способность «скрыться в тени». К тому же обязательным условием для концертмейстера-профессионала является прекрасное владение навыком чтения с листа и умение разбираться во всех тонкостях вокала. Концертмейстер мало интересен, когда не может предложить ничего своего.

В 2003 году в рамках «Рахманиновских дней в Ростове» состоялся концерт народного артиста России Сергея Борисовича Яковенко; концертмейстером была Виолетта Александровна. Сама она вспоминает это короткое содружество как счастливый момент в ее жизни. По мнению Виолетты Александровны, С. Б. Яковенко замечательный музыкант, обаятельный человек, гибкий в общении, умеющий быть признательным. За две репетиции у них не возникло непонимания, и в итоге, – получился замечательный результат, заслуживший немало оценок и положительных отзывов.

Особое место в творческой деятельности В. А. Юрчук занимают студенты. Выпускники ее класса удостоены различных званий и наград: солистка Ставропольской филармонии И. Бирюкова и Л. Габалаева стали заслуженными артистками России, М. Акименко – дипломантом конкурса в Италии (г. Гориция), В. Марченко – победителем конкурса камерных певцов в Афинах.

Виолетта Александровна старается найти во всех своих студентах положительные качества, как профессиональные, так и человеческие. Но она не скрывает того, что отзывается на талант; тогда у нее загорается интерес, и занятия проходят на другом уровне.

Помимо работы в консерватории В. А. Юрчук сотрудничает с Таганрогским музыкальным училищем. Это началось в 1984 году, когда ее пригласили в рамках методической помощи, и длится по сей день.

Большую роль в творческой жизни Виолетты Александровны играет Ростовский музыкальный театр. Она считает, что работа концертмейстером в нем дает возможность заниматься живым делом, играть и быть всегда в форме, слышать голоса, помогать молодым певцам. Певцы ее театральной группы преимущественно молодежь. Среди них А. Булкина, Е. Разгуляева, О. Андреева, О. Макарова, В. Храпонов.

В семье Виолетты Александровны все музыканты. Ее дочь Марина – пианистка, закончила Ростов-

скую консерваторию у профессора Р. Г. Скороходовой, зять Юлиан Селицкий – эстрадно-джазовый пианист. Внуки тоже обучаются музыке: старший Михаил играет на флейте, внучка Элла – скрипачка, младший внук Марк – пианист. В ее семье часто проходят вечера домашнего музицирования.

Коллеги Виолетты Александровны отзываются о ней с теплотой и радушием. Профессор Наталья Николаевна Симонова: «Я помню ее толстухой с длинными косами. Мы с ней учились у одного педагога в училище, потом в консерватории. Всю жизнь идем рука об руку. Это мой друг, которого ценю с точки зрения человеческих и профессиональных качеств. Виолетта Александровна человек

правильный во всем: в еде, работе, здоровье. Она независима в своих воззрениях и взглядах. Для нее профессия – это образ жизни». Доцент Татьяна Владиславовна Шорлуян: «Виолетту Александровну знаю со времени учебы. Она вела у меня камерный класс. Благодаря занятиям с ней, я узнала много музыки камерного плана. Она очень мягкий, добрый, тонкий, творческий человек. Хочется пожелать ей творческих успехов, чтобы она радовала нас своими творческими задачами и воплощала их в своих студентах».

Сама же Виолетта Александровна начинающим музыкантам пожелала: «Невзирая на трудности и странности жизни, помнить о том, что если ощущаешь призвание – неси его до конца».

# Ростовская консерватория: история и современность

## РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ В ДОКУМЕНТАХ И МАТЕРИАЛАХ (1973–1977) 1973

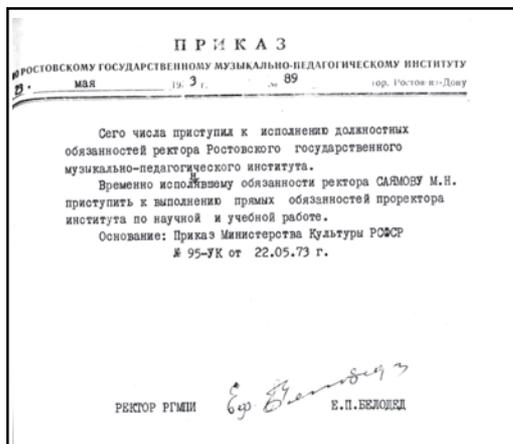
Ректором института назначен Е. П. Белодед.  
Ефим Павлович Белодед (1919–1981) – заслуженный работник культуры. В 1941 г. окончил филологический факультет Днепропетровского госу-

дарственного университета. В 1941 г. мобилизован в ряды Советской Армии. С 1943 г. по май 1945 г. участвовал в боях. После демобилизации в 1946 г. был направлен на руководящую партийно-комсомольскую работу. С 1952 г. начал свою деятельность на руководящих участках работы в области культуры и искусства (зам. начальника Ростовского областного управления, начальник Каменского областного управления культуры).

С 1963 по 1965 гг. являлся заместителем председателя Ростовского облисполкома, занимался вопросами культуры. В 1965 г. назначен на должность начальника Ростовского областного управления культуры.

С 1973 по 1980 гг. занимал должность ректора Ростовского государственного музыкально-педагогического института.

Учреждена должность проректора по научной работе, на которую назначен Н. Ф. Орлов.



Выписка из приказа  
по Ростовскому государственному музыкально-педагогическому институту  
3 декабря 1973 года г. Ростова-на-Дону  
И. о. профессора Орлова Н. Ф., приказом зам. министра культуры РСФСР № 236-УК от 28.11.73 г. в должности проректора по научной работе института, считать приступившем к исполнению должностных обязанностей с 1 декабря 1973 г.  
Проректора по научной и учебной работе и. о. доцента Саямова М. Н. впредь считать проректором РГМПИ по учебной работе.  
Ректор РГМПИ Е. П. Белодед

**Из статьи «Воплощение рыцарства (Н. Ф. Орлов)» Л. Кольвах (Музыкальная педагогика в идеях и лицах. Ростов-на-Дону, 1992):**

«...От Орлова исходил какой-то солнечный свет, он всегда был в хорошем расположении духа и благожелателен ко всем, и нам от общения с ним было всегда светло на душе. Он умел над нами подшучивать, а мы не оставались в долгу, стремясь копировать его жесты, реплики и свойственное только ему грассирование. Мы его не боялись, а обожали, называя „наш орел“. <...> Его личность была окутана романтическим ореолом. Я помню, как суровая и строгая Лия Яковлевна Хинчин подчеркнула, что таких рыцарей, как Орлов, сегодня нет. <...> Есть люди, присутствие которых уже само по себе является благодатью для других. Таким был Николай Федорович. Он был представителем нашей интеллигенции в лучших ее качествах, пришедших из прошлого века. И когда он мог как бы невзначай сказать: „А знаете, я ведь видел, будучи мальчиком, похищение на Великого князя. Отец мой был главным почмейстером Кремля, и жили мы в центре Москвы. Я стоял у окна и видел этот взрыв. О, это ужасно!“, – то перед глазами возникала целая эпоха, о которой мы лишь читали...»

**Штатное расписание 1973–1974 учебного года:**

*Руководящий состав*

Белодед Е. П. – ректор  
Саямов М. Н. – проректор по учебной работе  
Орлов Н. Ф. – проректор по научной работе  
Черток М. И. – проректор по АХР  
Данилов А. С. – секретарь партбюро  
Куцев В. М. – секретарь комитета ВЛКСМ  
Чистякова Т. Д. – председатель профкома  
Сахаров А. В. – декан  
Васильев Ю. И. – декан

*Зав. кафедрами*

Орловский В. В. – зав. кафедрой спец. фортепиано, и. о. доц.  
Орлова Э. Б. – зав. кафедрой общего фортепиано, и. о. доц.  
Денежкин В. А. – зав. кафедрой камерного ансамбля, и. о. доц.  
Куцовский С. Б. – зав. кафедрой струнных инструментов, доцент.  
Шишкин Ю. В. – зав. кафедрой духовых инструментов, и. о. доц.  
Семенов В. А. – зав. кафедрой народных инструментов, и. о. доц.



**Н. Ф. Орлов с учениками**

Шипулин В. Г. – зав. кафедрой хорового дирижирования, и. о. проф.

Зданович А. П. – зав. кафедрой сольного пения, и. о. проф.

Тифтикиди Н. Ф. – зав. кафедрой теории музыки и композиции, и. о. доц.

Хинчин Л. Я. – зав. кафедрой истории музыки, и. о. проф.

Пономарева А. А. – зав. кафедрой общенаучных дисциплин, и. о. доц.

Матюнина Р. Д. – ученый секретарь Совета РГМПИ, кандидат наук.

**Состав сотрудников принятых в 1973 году:**

*Кафедра спец. фортепиано*

Воронина Г. В. (с 1 сентября)

*Кафедра общего фортепиано*

Ивакина Л. В. (с 16 мая)

*Кафедра народных инструментов*

Кривоносов В. В. (с 1 августа)

Степин Г. Н. (с 1 сентября)

Варавина Л. В. (с 1 сентября)

*Кафедра теории музыки и композиции*

Стручалина Э. А. (с 1 сентября)

Калопина Г. Е. (с 12 сентября)

*Кафедра марксизма-ленинизма*

Мальшев И. В. (с 10 октября)

*Концертмейстеры*

Азнаурьян Г. О. – концертмейстер сольного пения (с 1 сентября)

Гаташова Т. Б. – концертмейстер общего фортепиано (с 1 сентября)

Шишкова Т. Н. – концертмейстер кафедры хорового дирижирования (с 1 сентября)

Розанова Н. Л. – концертмейстер кафедры хорового дирижирования (с 27 октября)

Чаплина Е. Н. – концертмейстер кафедры струнных инструментов (с 16 мая);

Юрчук В. А. – концертмейстер кафедры сольного пения (с 1 сентября).

2–7 февраля в Москве состоялся объединенный пленум правления Союза композиторов РСФСР и Всероссийского хорового общества «Хоровое и камерно-вокальное творчество композиторов РСФСР». 3 февраля во Всесоюзном доме композиторов состоялся концерт, в программе которого в исполнении Государственного Московского хора прозвучали произведения В. Ходоша – два хора на стихи М. Цветаевой: «Цыганская свадьба», «Кто спит по ночам?»; А. Кусякова – вокальный цикл на стихи А. Ахматовой «Уголки сердца».

12–15 марта на кафедре хорового дирижирования состоялась методическая конференция преподавателей дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ Северного Кавказа и Ростовской области.

20–24 марта ректорат, кафедра истории и теории музыки, НСО РГМПИ провели межвузовскую научную студенческую конференцию «Музыка народов СССР на современном этапе». В конференции приняли участие студенты Алма-Атинского института искусств им. Курмангазы; Горьковской государственной консерватории им. М. И. Глинки,

Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; Кишиневского государственного института искусств им. Музическу; Львовской государственной консерватории им. Лысенко; Петрозаводского филиала Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Яз. Ви́тола; РГМПИ; Уфимского государственного института искусств.

На конференции прозвучали доклады:

Балет Родиона Щедрина «Анна Каренина». Студентка IV курса ТКФ Т. Рудиченко. Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

Драматургия оперы М. Вайнберга «Пассажирка». Студентка IV курса ТКФ Л. Кольвах. Научный руководитель – и. о. профессора Н. Ф. Орлов.

Традиционные и новые принципы формообразования в произведениях советских композиторов 60-х годов. Студентка IV курса ТКФ Н. Царенко. Научный руководитель – и. о. доцента Е. Г. Уринсон.

Жанровость в прелюдиях и фугах Родиона Щедрина. Студентка IV курса ТКФ Р. Расс. Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

Монодрама Юрия Буцко. Студент V курса ТКФ А. Селицкий. Научный руководитель – и. о. профессора Л. Я. Хинчин.

**5 апреля 1973 года в газете «Комсомолец» была опубликована статья Л. Иваненко «Тот же русский баян...»:**

*«На концертной афише имя Вячеслава Семенова. В прошлом году ростовчане впервые слушали Семенова – дважды лауреата международных конкурсов, молодого заведующего кафедрой народных инструментов Ростовского музпединститута, баяниста уникальной техники и огромных творческих возможностей. <...>*

*Уже сама программа концерта – декларация исполнительских пристрастий Семенова. Очень непростые для восприятия вещи он насыщает своим ощущением мира – и они становятся близки слушателю.*

*Так произошло с „Токкатой“ датчанина Оле Шмидта и отчасти с „Сонатиной“ польского композитора Тадеуша Желиговского. В Мессиа́не, одном из сложнейших авторов современности, Семенов прежде всего ищет – и находит – общечеловеческое начало. <...>*

*Второе отделение концерта отдано нашим соотечественникам: Владимиру Подгорному, Георгию Мушелю, Владиславу Золотареву – авторам очень разным, но так или иначе*

Ростовский государственный  
музыкально-педагогический институт

1972/73 уч. год  
**27 МАРТА**  
**МАЛЫЙ ЗАЛ**

**ВЕЧЕР КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ**

**В программе:**  
произведения композиторов Алябьева А., Баха И. С., Баха И. Х., Бетховена Л., Неелли В., Рамо Ж., Фучика Ю., Чайковского П. и норвежские народные песни в исполнении дуэтов, фортепианного трио, квартета и квинтета духовых инструментов

**Исполнители:**  
студенты класса доцента **ГУЗИЯ В. М.**  
Акопов И. (гобой), Гречухин Г. (тромбон), Грицюк В. (труба), Дымков М. (кларнет), Мельников В. (валторна), Моисеев Н. (валторна), Петриченко Е. (виолончель), Поляков Ю. (тромбон), Потапов Г. (фагот), Прудков Г. (тромбон), Радинский М. (труба), Шип В. (валторна)

**В концерте принимают участие:**  
Петриченко Е. (фортепиано), Петриченко В. (скрипка), Станкевич Л. (флейта), Чистякова Т. (сопрано)

связанным в своем творчестве с народной музыкой.

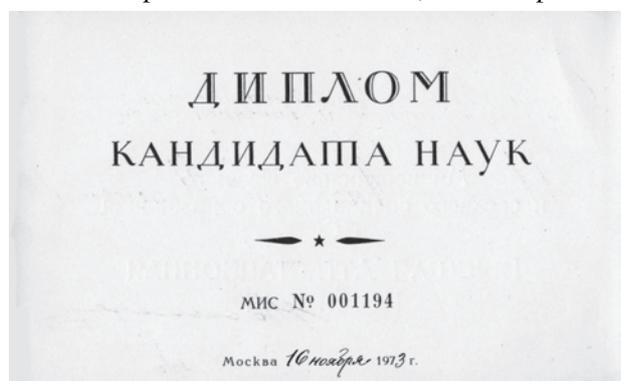
Семеновская манера игры в сущности своей контрастна: раскованно-напориста и в то же время как бы сцементирована изнутри. Его исполнение обработок народных песен («Ноченька» Подгорного, «Ехал казак за Дунай» Казакова) отмечено совершенством вкуса и истинным благородством звучаний. Баян в руках Семенова – это интеллигент, вскормленный соками народной почвы и счастливо сохранивший кровные связи с ней...»

17 апреля 1973 года состоялась защита диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения А. М. Цукера «Традиции Мусоргского в творчестве Шостаковича (тема и образ на-

Артикуляция и штрихи в произведениях И. С. Баха, на примере сонат и партит для скрипки – соло. И. о. доцента Л. И. Гуревич.

Проведен целый ряд концертов: концерт камерного оркестра Ростовского музыкально-педагогического института; концерт учащихся Ростовского училища искусств; концерт учащихся музыкальных училищ Майкопа, Махачкалы, Минеральных Вод, Нальчика, Ставрополя, Таганрога, Черкесска; концерт кафедры струнных инструментов РГМПИ; концерт учащихся доцента С. Б. Куцовского (в программе И. С. Бах, Э. Изай).

**Выдержки из статьи Л. Закруткиной «Встречи с музыкой», опубликованной в газете «Молот» 31 мая 1973 года:**



рода)». Работа выполнена в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии Министерства культуры РСФСР. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор А. Н. Сохор; официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор М. С. Друскин, кандидат искусствоведения, доцент Е. А. Ручьевская.

23–28 апреля в РГМПИ состоялась 2-я методическая конференция преподавателей отделений струнных инструментов музыкальных училищ и училищ искусств Северного Кавказа и Ростовской области. Прозвучали следующие сообщения:

Особенности формирования струнника в вузе в связи с уровнем профессиональной подготовки в музыкальном училище. Доцент М. Р. Дрейер.

Музыкально-теоретическая подготовка и общая культура поступающих в музыкальные вузы. Преподаватель Г. Р. Тараева.

Распределение смычка, как средство художественной выразительности и технической целесообразности. Доцент С. Б. Куцовский.

«...В Ростовской филармонии состоялись два концерта с перерывами в несколько дней. Были они

Ростовский государственный  
музыкально-педагогический институт

1972/73 уч. год  
23 АПРЕЛЯ  
МАЛЫЙ ЗАЛ

**ВЕЧЕР СОВРЕМЕННОЙ  
КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ**

I отделение

Р. Леднев – Соната для кларнета и фортепиано.  
Исп. Е. Гнездилов и преп. А. Богоявленская.  
Г. Банщиков – Соната для фортепиано. Исп. автор.  
А. Шнитке – Соната № 1 для скрипки и фортепиано.  
Исп. ст. преп. В. Звягинцева, и. о. доц. В. Денежкин

II отделение

П. Дессау – Веселые вариации для кларнета, фагота и фортепиано.  
Исп. Е. Гнездилов, Б. Донец, ст. преп. С. Подольская.  
А. Дворжак – Три миниатюры для двух труб и тромбона.  
Исп. выпускники М. Радинский, В. Грицок, Ю. Поляков.  
З. Матус – Сонатина для фортепиано и ударных инструментов.  
Исп. ст. преп. С. Подольская, преп. М. Левин, Л. Решко.  
И. Тельман – Экспрессивный концерт для тромбона,  
литавр и фортепиано.  
Исп. выпускники А. Крюков, Л. Решко, А. Погребная.

совсем разными: в одном исполнялись монументальные произведения – симфония Прокофьева и концерт Рахманинова, в другом – более мелкие жанры – фрагменты из „Шехерезады“ Римского-Корсакова, из Грига, Бизе.

Что ж, программы, можно сказать, не претендовали на новизну, необычность. Об этом можно бы и не говорить. Знаменательно другое – исполнители обоих концертов. Это были не заезжие знаменитости, их имена мало скажут любителям музыки. Пожалуй, это первые выступления на „большой» публике молодых преподавателей Ростовского музыкально-педагогического института.

Долгие годы мечта о своей, донской, консерватории была заветной, но не осуществленной. И, разумеется, основание музыкально-педагогического института в Ростове явилось как бы рождением долгожданного и любимого дитяти.

Уже состоялся первый выпуск, у института начинается своя история, листаются ее первые страницы. И здесь следует сказать, что с первых же шагов у преподавателей и студентов завелся неписанный закон ездить по городам и селам области, выступать с концертами в цехах, в рабочих поселках. <...>

Среди профессоров и молодых преподавателей большинство питомцев Ленинградской консерватории. Из старейшей консерватории. Овеянной величием таланта Римского-Корсакова, Глазунова, принесли они пропагандистский дух, неослабевающую любовь к музыке.

Они вошли во все поры культурной жизни нашего города – будь то хор старых большевиков, которым руководит Михаил Морозов, или народная опера Сельмаша, где дирижирует Вадим Афанасьев.

Наконец, нужно сказать об интересном выступлении Олега Барсова. Исполнение концерта Рахманинова – это своеобразный экзамен на зрелость. И тонкое проникновение в замысел композитора, мужественное исполнение его произведения дают право говорить о том, что пришел пианист большого дарования...



**М. Морозов с хором**

Так были „открыты“ и уже не раз выступали в „Донской весне“ молодые композиторы Леонид Клиничев, Виталий Ходош, Аракс Матевосян. Клиничев сделал большую заявку на донскую тематику, ему полюбили донское песенное творчество...

Ростов любит музыку. Здесь сильная когорта композиторов, немало музыкантов, певцов. Но я затрудняюсь назвать хотя бы один случай, когда в Ростове вырос свой дирижер. Как правило, сюда приезжали сформировавшиеся, сложившиеся дирижеры.

Шесть лет назад Вадим Афанасьев закончил Ленинградскую консерваторию, дирижерско-хоровой факультет. По этой специальности он работает в Ростове. Но давней его мечтой был симфонический оркестр, которым заняться в полную меру он не имел возможности. В последнее время он подошел к осуществлению своих намерений».

#### **Из отчета о работе РГМПИ за 1973/74 уч. год:**

Кафедра хорового дирижирования

Камерный хор студентов (руководитель и. о. доц. Ю. Васильев) утвердился как высококвалифицированный самобытный коллектив и завоевал заслуженную популярность. В многогранной исполнительской деятельности камерного хора РГМПИ следует отметить большую гастрольную поездку по городам Ставропольского края. Хор отмечен грамотами Ставропольских организаций и грамотой Ростовского областного управления культуры.



На снимке: 4-й слева – Е. П. Белодед, далее направо – А. П. Зданович, М. Н. Саямов, А. В. Сахаров

Методическая работа

Кафедра истории музыки

Орлов Н. Ф. – учебное пособие «Опера Моцарта „Волшебная флейта“».

Берман И. Б. – библиографический список музыковедческих работ (учебное пособие).

Кафедра общенаучных дисциплин

За отчетный период преподавателями созданы учебно-методические пособия по наиболее нужной тематике:

Пономарева А. А. – учебно-методическое пособие для студентов «Творчество современных композиторов».

Амитон Д. Л. – учебно-методическое пособие «Итальянские композиторы».

Тихонова Е. А. – учебно-методическое пособие «Зарубежные композиторы и их музыка» (часть III).

Терезников Е. П. – написано учебно-методическое пособие «Физическое воспитание пианиста».

#### Студенческое научно-творческое общество

Всего в вузе 9 кружков. Из них 7 внутрифакультетских (ТКФ, фортепианный, дирижерско-хоровой, народных инструментов, оркестровый струнный, оркестровый духовой, вокальный) и 2 общевузовских: при кафедрах общественных наук и иностранных языков.

Последний кружок открыт по решению Совета СНТО в марте 1973 г. и назван «Отделом переводов» при Совете СНТО.

Руководители кружков СНТО:  
Факультет истории музыки – и. о. профессора Л. Я. Хинчин

Факультет хорового дирижирования – ст. преп. В. К. Будников

Фортепианный факультет – ст. преп. И. С. Бендицкий

Отделение струнных инструментов – ст. преп. Л. И. Гуревич

Отделение духовых инструментов – доцент В. М. Гузий

Факультет народных инструментов – и. о. доцента А. В. Сахаров

Факультет сольного пения – и. о. доцента А. П. Беляева

В течение учебного года состоялось 6 заседаний СНТО:

1. «По страницам творчества Мысливичка».

2. «Концерт Сибелиуса – сообщение и исполнение» (Э. Восканян,

С. Зискинд);

3. «Ростропович и опера Чайковского „Евгений Онегин“» (И. Демичев);

4. «Некоторые вопросы камерного исполнительства» (С. Зискинд).

5. Проведение внутривузовских студенческих конференций на темы:

а) конференция памяти Листопадава;

б) заседания кружков СНТО на темы: «Художественный образ» и «Ленина имя в сердце народном»;

в) конференция по проблемам критики и пропаганды, в которой участвовали педагоги и студенты института. На конференции выступили с докладами: Л. Я. Хинчин, А. М. Цукер, А. А. Соколова, Е. Г. Шевляков, Г. Р. Тараева, студенты Лукьянова и Клеткина. Вступительное слово – председатель Ростовского отделения СССР – А. П. Артамонов.

6. Проведение очередной ежегодной межвузовской студенческой конференции на тему «Проблемы камерной музыки». На конференции выступили с докладами студенты 8-ми музыкальных вузов СССР. Были заслушаны и обсуждены 14 докладов студентов, из них 8 – студентов ТКФ РГМПИ.

Помимо этого, в исполнении и записи были заслушаны и обсуждены камерные произведения студентов-композиторов РГМПИ и др. музыкальных вузов.

Юрий Дранга (аккордеон) завоевал I премию на X Всемирном фестивале молодежи и студентов в Берлине.

## Публикации

Тифтикиди Н. Ф. Слух Загаевича // Музыказнание. Вып. 5. – Алма-Ата: МВССО Каз. АССР, 1973, с. 71–84.  
Состав сотрудников принятых в 1974 году:  
Кафедра специального фортепиано  
Апресов В. Г. (с 1 февраля)  
Барсов О. Б. (с 1 августа)  
Орехов А. Г. (с 1 сентября)  
Кафедра народных инструментов  
Трусов В. С. (с 1 сентября)  
Кафедра истории музыки  
Рудиченко Т. С. (с 1 августа)  
Селицкий А. Я. (с 15 августа)  
Концертмейстеры

Бутырина М. Л. – концертмейстер кафедры народных инструментов (с 1 сентября)  
Горбенко Е. В. – концертмейстер кафедры струнных инструментов (с 1 августа)  
Кирилленко М. А. – концертмейстер кафедры сольного пения (с 1 сентября)  
Ляценко Т. И. – концертмейстер кафедры сольного пения (с 1 сентября)  
Морозова Н. С. – концертмейстер кафедры народных инструментов (с 1 августа)  
Олейникова О. П. (с 1 августа)  
Ситерман Б. И. – концертмейстер кафедры спец. фортепиано (с 1 сентября).  
Руководитель производственной практики  
Диденко Н. М. (с 1 октября)

## 1974

## Из письма-предложения депутату Верховного совета, писателю А. В. Калинин:

«В соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР в 1967 году в г. Ростове-на-Дону был открыт государственный музыкально-педагогический институт.

Местными органами выделено институту здание площадью около 6 тыс. кв. метров, где размещены 63 класса для групповых и индивидуальных занятий. Классы оборудованы музыкальными инструментами и необходимым учебным инвентарем. Имеется студия звукозаписи и прослушивания, библиотека с читальным залом и книжным фондом до 100 тыс. экземпляров, спортивный зал...

Созданы 6 факультетов: фортепианный, оркестровый, народных инструментов, теории и композиции, хорового дирижирования и сольного пения. В настоящее время на них обучается 55 студентов, работает 155 штатных преподавателей, в числе которых 5 и. о. профессоров, 7 кандидатов наук, 14 доцентов. Среди педагогов – лауреат Государственной премии, 3 заслуженных артиста республик, лауреаты Всесоюзных конкурсов, 3 лауреата Международных конкурсов.

При институте работают симфонический, камерный и духовой оркестры, оркестр русских народных инструментов, академический и камерный хоры, оперная студия.

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт единственное музыкальное высшее учебное заведение на юге страны. В зону его влияния входят музыкальные учреждения Ростовской области, Краснодарского и Ставропольского краев, автономных областей и Республик Северного Кавказа, которые кроме кадров педагогов,

остро нуждаются в исполнительских кадрах, особенно национальных, а их подготовка под силу только консерватории.

Назрела крайняя необходимость переименования Ростовского музыкально-педагогического института в Донскую консерваторию.

Планомерность постановки этого вопроса дополняется, на мой взгляд, и тем, что в г. Ростове-на-Дону Государственный практический музыкальный институт (консерватория) существовал еще с 1889 г. на правах среднего музыкального учебного заведения, а с 1918 года, как ВУЗ.

Копия справки Госархива:

Госархив Ростовской области имеет на хранении документы Донского областного отдела народного образования, где имеются сведения за 1923 год о государственном музыкальном практическом институте (консерватории), который находился в г. Ростове-на-Дону.

В документах значится:

«...Консерватория существует с 1889 г. Имеет в своем составе следующие отделения:

- 1) отдел клавишных инструментов,
- 2) отдел оркестровый,
- 3) отдел вокальный,
- 4) отдел научно-теоретический,
- 5) отдел педагогический.

Число профессоров – 14, преподавателей – 20, количество учащихся на 1 апреля исчисляется в 345 человек.

Ректор института (Еф. Белодед)  
Январь 1974 г.

**Выдержки из статьи А. Артамонова «Главная тема – современность», опубликованной в газете «Молот» 18 апреля 1974 года:**

«На днях в Москве закончил работу V съезд Союза композиторов СССР, явившийся большим событием в культурной жизни нашей страны.

Главной темой творчества донских композиторов является современность. Эта тема нашла свое отражение в сочинениях, созданных в разных жанрах музыкального искусства. Здесь следует назвать такие произведения, как кантату Л. Клиничева „Славим ленинизма торжество“, симфоническую поэму Л. Израйлевича „Народный праздник“, посвященную дружбе народов нашей страны, молодежный скрипичный концерт А. Матевосян, многочисленные хоровые произведения, лирические массовые песни, написанные В. Алексеевым, П. Гутиньым, Л. Израйлевичем, В. Красноскуловым, А. Матевосян, В. Ходошем».

С 25 по 29 марта проведена методическая конференция преподавателей музыкально-теоретических предметов музыкальных училищ Ростовской зоны. В конференции приняли участие преподаватели Ростовского училища искусств, 18 делегатов из Таганрогского, Адыгейского, Новороссийского, Шахтинского, Черкесского, Минераловодского и Ставропольского музыкальных училищ, а также педагоги РГМПИ.



**На V съезде Союза композиторов СССР  
Москва, 2–8 апреля 1974 г.**

**В верхнем ряду: В. Ф. Красноскулов, В. С. Ходош, Л. Я. Хинчин; в нижнем: А. П. Артамонов, А. С. Матевосян, А. А. Соколова, Л. О. Израйлевич**

**В статье А. Балацкой «Уроки музыки», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 19 апреля 1974 года, представлен творческий портрет заведующего кафедрой хорового дирижирования РГМПИ Владимира Германовича Шипулина:**

«...В 1967 году, когда в нашем городе создавался музыкально-педагогический институт, я пришла в серое трехэтажное здание, что расположено на углу улицы Энгельса и Буденновского проспекта. Здесь еще находилось управление сельского хозяйства. Учреждение жило в своем обычном ритме. Секретарь начальника управления собирала всех на совещание, кто-то принимал по телефону сводки, от кого-то срочно требовали отчет.

А в небольшой комнате на втором этаже меня встретил высокий улыбающийся мужчина:  
– Что же, давайте знакомиться. Шипулин Владимир Германович. Вот хозяйство нашего института.

„Хозяйство“ состояло из печати и приказа Министерства культуры СССР о создании в Ростове нового учебного заведения.

Ростовский государственный  
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ИНСТИТУТ

1973/74 учебный год

**15 МАРТА**      **МАЛЫЙ ЗАЛ**

**ИЗ ИСТОРИИ АЛЬТОВОЙ СОНАТЫ**

II КОНЦЕРТ ЦИКЛА

Западно-Европейская Соната XVIII века

Экельс – соната соль-минор    ||    Нордлин – соната фа-минор  
Станиц – соната соль-мажор    ||    Бокерини – соната до-минор

ИСПОЛНИТЕЛИ:

Дипломант Всесоюзного конкурса

**ВАЛЕРИЙ**  
**ГОРБУНОВ**

**НАТАЛИЯ** (альт)  
**СИМОНОВА**

(фортепиано)

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО –  
музыковед **ЕВГЕНИЙ ШЕВЛЯКОВ.**

Начало в 20 часов      Вход свободный.

Это было в феврале. А в сентябре в институт пришли первые 80 студентов. Надо ли говорить, что полгода для организации института – срок необычайно малый.

Новому институту помогали все – областной и городской комитеты партии, областное и городское управление культуры, руководители промышленных предприятий. Шипулину помог и собственный опыт бывшего директора Ленинградской специальной музыкальной школы при консерватории и дека-

– Видите ли, – ответил он, – сейчас я живу в своих учениках, меня больше волнует, что сделают они в искусстве.

...На афишах симфонических концертов областной филармонии и в программах музыкальных праздников мы не раз встречали имя дирижера Вадима Афанасьева, Михаил Морозов показал себя отличным руководителем самодеятельных хоровых коллективов, в жанре хоровой камерной музыки с успехом работает Юрий Васильев.

Сегодня вечером все они вместе со своим учителем выступят в училище искусств в большом концерте, посвященном 50-летию В. Г. Шипулина...»

### Выдержки из статьи «Праздник музыки» об открытии XI Донской музыкальной весны, опубликованной 4 мая 1974 года в газете «Вечерний Ростов»:

С 5 по 24 мая в Ростове и области будет проходить традиционный фестиваль «Донская музыкальная весна». Он посвящается успехам тружеников Дона в четвертом, определяющем году пятилетки. О предстоящем празднике музыки нашему корреспонденту рассказывает заместитель председателя оргкомитета. Начальник областного управления культуры Е. А. Шевченко:

Ростовский государственный  
музыкально-педагогический институт

**1973/74 уч. год**

1 апреля Малый зал  
**ВЕЧЕР  
КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ**

I отделение

Бетховен Л. – Трио для кларнета, виолончели и фортепиано соч. 11

Брамс И. – Трио для кларнета, виолончели и фортепиано соч. 114

II отделение

Леденев Р. – Соната для кларнета и фортепиано соч. 1

Прокофьев С. – Соната для виолончели и фортепиано соч. 119

Самонов А. – Греческая рапсодия для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано

Исполнители:

ЕВГЕНИЙ ГНЕЗДИЛОВ (кларнет)  
МИХАИЛ ЩЕРБАКОВ (виолончель)  
АЛЛА БОГОЯВЛЕНСКАЯ (фортепиано)  
Руководитель-консультант – доц. Гузий В.  
В концерте принимает участие В. Петриченко (скрипка)

на этого высшего учебного заведения.

...Через несколько месяцев Владимир Германович создал в институте академический хор, который и сейчас является гордостью вуза. Творчество – неотъемлемая часть биографии Шипулина. Владимир Германович сделал свыше 20 обработок и переложений для хора – они исполняются многими коллективами. Он руководил отличным хором мальчиков, записи которого до сих пор хранятся в золотом фонде Всесоюзного радио, был главным хормейстером оперной студии, часто выступал в концертах...

Опыт педагога, дух творчества вкладывает Шипулин в свои уроки музыки, являющиеся для молодых людей подлинной школой мастерства. <...>

Сейчас Владимир Германович заведует в институте кафедрой хорового дирижирования. По возрастному составу это самая молодая кафедра. <...>

– А каковы ваши творческие планы? – спросила я Владимира Германовича.

Ростовский государственный  
**МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ИНСТИТУТ**

**1973 74 учебный год**

20  
Мая  
1974 года

Клуб института инженеров  
железнодорожного транспорта  
Ул. Ленина, 44, трол. № 4, авт. № 1

20  
Мая  
1974 года

**ДОНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА**  
**КАМЕРНЫЙ ХОР**

Художественный руководитель и дирижер  
**Ю. И. ВАСИЛЬЕВ**

В ПРОГРАММЕ:  
Старинная хоровая музыка эпохи Возрождения  
Произведения композиторов 19-20-х веков

**КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР**

Художественный руководитель и дирижер Заслуженный артист КАССР, доцент  
**С. Б. КУЦОВСКИЙ**

В ПРОГРАММЕ:  
СВЯТАЯ – 4 концерта из цикла «Древняя Греция», Симфония ГРУБЕРТ  
РАТЦЕ – Концерт для скрипки с оркестром Сибелиус – ВАДИМ ПЕТРИЧЕНКО

Начало в 20 часов Вход свободный

– Одиннадцатый раз проводится на Дону весенний музыкальный фестиваль. В этом году ему предшествовало большое событие в культурной жизни нашей страны – V съезд Союза композиторов СССР. Главной темой сочинений композиторов Дона являлась современность. Активно работали в различных жанрах музыкального искусства в. Алексеев, А. Матевосян, Л. Клиничев, Л. Израйлевич, П. Гутин, В. Ходош. Их произведения прозвучат в концертах Донской музыкальной весны. <...>

В концертах выступают симфонический оркестр и хор студентов музыкально-педагогического института...»

**6 мая 1974 года в газете «Вечерний Ростов» была опубликована статья Ж. Линской «Приобщение к музыке»:**

«На физфаке университета висит объявление: „Сегодня в 17 часов состоится лекция по истории музыки – Музыкальный классицизм. Лектор – студентка музыкально-педагогического института Раиса Расс“.

Еще недавно такие контакты между „физиками“ и „лириками“ были редкостью. Сейчас лекции будущих музыковедов становятся обычным явлением в жизни студентов университета.

Пропаганда лучших произведений русской, советской и зарубежной музыки – одна из главных забот самого молодого в нашем городе вуза. Институт со дня своего основания активно включился в эту важную для формирования эстетических потребностей молодежи работу. Вначале лекции и концерты проходили стихийно: не было постоянных

концертных бригад и лекторских групп. В нынешнем учебном году комитет комсомола совместно с советом студенческого научно-творческого общества создал пять экспериментальных, постоянно действующих лекториев. Руководит ими преподаватель М. В. Ожигова. Программа курса лекций охватывает историю музыки, начиная с древнего мира и кончая проблемами музыкального искусства последнего двадцатилетия. А в университете курс истории музыки включен в общую программу эстетики».

Программа мероприятий Клуба филофонистов, созданного 15 мая 1971 года по инициативе филофонистов и Ростовского салона «Мелодия», предоставившего для заседаний свой демонстрационный зал и возможность использования грампластинок, имеющихся в продаже:

Октябрь

12 октября – И. С. Бах. Месса си минор.

Лектор А. М. Цукер

26 октября – Скрипичная итальянская музыка XVII – XVIII веков.

Лектор Е. Г. Уринсон

Ноябрь

16 ноября – Программный симфонизм Г. Берлиоза.

Лектор А. М. Цукер

**Из отчета о работе РГМПИ за 1974/75 уч. год:**

Конференция

В апреле 1975 года состоялась межвузовская научная студенческая конференция, посвященная проблемам старинной музыки. Конференция затронула интересующую многих проблему, т. к. доклады были представлены из 11 музыкальных вузов страны: Ленинградской консерватории, Петрозаводской консерватории, института им. Гнесиных, Горьковской консерватории, а также консерваторий и институтов искусств Минска, Кишинева, Еревана, Казани, Харькова, Новосибирска.

Особенно интересными для всех участников конференции оказались доклады, посвященные русской музыкальной палеографии



**На концерте камерно-вокальной музыки**

**Слева-направо: Е. А. Потехина, Т. В. Шорлуян, Е. Маркарьян**

(Ленинград, Москва) – науки молодой и совершенно неизвестной нашим студентам.

Помимо этих докладов были заслушаны сообщения монографического характера о старинных композиторах (Корелли, Вивальди, Куперен). Был ряд докладов, посвященных баховскому творчеству и творчеству композиторов добаховской эпохи. Интерес вызвали сообщения о старинных грегорианских напевах и их влиянии на развитие многоголосной мессы.

#### **Кружки СНТО на факультетах**

На всех факультетах РГМПИ действуют кружки СНТО:

1. Теоретико-композиторский факультет – рук. А. Я. Селицкий, староста М. Лукьянова

2. Факультет сольного пения – рук. Л. Я. Хинчин, староста В. Романова

3. Факультет народных инструментов – рук. В. А. Семенов, староста А. Барашян

4. Факультет хорового дирижирования – рук. Э. Я. Ходош, староста Т. Афанасьева

5. Фортепианный факультет – рук. В. Г. Агресов, староста Н. Бабурова

6. Отделение струнных инструментов – рук. Л. И. Гуревич, староста И. Державец

7. Отделение духовых инструментов – рук. В. М. Гузий, староста И. Мельников

#### **Заседания СНТО**

«Памяти Шенберга. К 100-летию со дня рождения» – докладчики А. и Л. Бакши.

«Проблемы музыкального реализма» – доклады А. М. Цукера и И. В. Малышева

«Струнные квартеты Гайдна» – доклад Н. Державец

«О мелком ремонте струнных инструментов» – докладчик М. Казарьян

«Современные композиторские средства в баянной литературе» – доклад Шипкина Ю. В.

#### **Выпускники 1974 года, впоследствии удостоенные почетных и ученых званий:**

Галкин С. (баян) – заслуженный работник культуры России (класс и. о. доцента В. А. Семенова)

Горбенко Е. (фортепиано) – доцент (класс и. о. доцента В. И. Варшавской)

Диденко Н. (музыкаведение) – кандидат искусствоведения, и. о. профессора (научный руководитель дипломной работы – ст. преподаватель Г. Р. Тараева)

Зайцева Н. (фортепиано) – заслуженный работник культуры России (класс преподавателя Е. А. Сурина)

Кольвах Л. (музыкаведение) – заслуженная артистка России, художественный руководитель музыкально-литературной лектории Ростовской областной филармонии (научный руководитель дипломной работы – и. о. проф., кандидат искусствоведения Н. Ф. Орлов)

Рудиченко Т. (музыкаведение) – доктор искусствоведения, и. о. профессора (научный руководитель дипломной работы – старший консультант фольклорной комиссии СК РСФСР А. С. Кабанов)

Спиридонов Ю. (альт) – заслуженный артист России, и. о. профессора (класс и. о. доцента В. Н. Горбунова)

Тимошевич В. (аккордеон) – заслуженный работник культуры России, директор детской школы искусств № 1 (Ростов-на-Дону)

#### **Список публикаций 1974 года:**

##### *Кафедра истории музыки*

Шевляков Е. Г. Социальная тема в русском советском романсе // Проблемы идеологической борьбы в культуре и искусстве на современном этапе: Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции аспирантов вузов и научно-исследовательских учреждений искусства и культуры. Киев, 1974. С. 159–162.

Шевлякова Л. Д. Мадригальная симфония И. Стравинского «Монумент Джезуальдо» и проблемы неоклассицизма // Проблемы идеологической борьбы в культуре и искусстве на современном этапе: Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции аспирантов вузов и научно-исследовательских учреждений искусства и культуры. Киев, 1974. С. 141–142.

##### *Кафедра спец. фортепиано*

Пискунова Н. М. Роль венгерской музыкальной критики в борьбе за формирование эстетических и педагогических принципов национальной фортепианной школы // Проблемы идеологической борьбы в культуре и искусстве на современном этапе: Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции аспирантов вузов и научно-исследовательских учреждений искусства и культуры. Киев, 1974. С. 84–109.

## 1975

### Профессорско-преподавательский состав РГМПИ

Изменения в руководящем составе:

Артемьева Г. С. – председатель профкома

Сахаров А. В. – декан факультетов: фортепианного, оркестрового и народных инструментов; и. о. доцента по классу баяна (стаж работы в вузе 14 лет)

Васильев Ю. И. – декан факультетов: дирижерско-хорового, вокального и теоретико-композиторского, и. о. доцента по классу хорового дирижирования (стаж работы в вузе 4 года)

### Состав сотрудников принятых в 1975 году:

Кафедра спец. фортепиано

Пискунова Н. М. (с 1 сентября)

Кафедра камерного ансамбля

Рукин А. В. (с 1 сентября)

Кафедра общенаучных дисциплин

Савельева Г. А. (с 1 сентября)

Кафедра сольного пения

Васильев В. И. (с 1 сентября)

Концертмейстеры:

Ваничева И. С. – концертмейстер кафедры хорового дирижирования (с 12 декабря)

Зайденова Н. А. – концертмейстер кафедры сольного пения (с 1 сентября)

Ковалева Л. П. (с 1 августа)

Колотиенко А. М. – концертмейстер теоретико-композиторского факультета (с 1 августа)

Лебедева О. А. – концертмейстер кафедры народных инструментов (с 10 сентября)

### 25 января 1975 года в газете «Вечерний Ростов» была опубликована статья С. Галкиной «Заключительные аккорды сессии»:

*«Вчера второкурсники теоретико-композиторского факультета музыкально-педагогического института сдали последний в нынешней сессии экзамен по истории зарубежной музыки. Ох, и труден же этот последний шаг, последняя ступень лесенки, называемой экзаменационной сессией!...*

*И экзаменаторы – кандидат искусствоведения А. М. Цукер, заведующая кафедрой истории музыки Л. Я. Хинчин – спрашивают, что называется, дотошно. Но обстановка на экзамене спокойная, доброжелательная».*

### Выдержки из статей «Творческие отчеты композиторов» и «Звучит музыка», опубликованных в ростовских газетах 28 февраля 1975 года:

*«...Вчера во Дворце пионеров прошел концерт детской и хоровой музыки. В малом зале музыкально-педагогического института состоялось прослушивание произведений студентов-композиторов.*

*Вечером участники и гости пленума собрались в зале училища искусств... Симфонический оркестр областной филармонии (дирижер Константин Кримец, солистка Раиса Шахова) исполнил новое произведение Аракс Матевосян – вторую симфонию, Камерную симфонию Виталия Ходоша (дирижер – заслуженный артист Армянской ССР Роман Каспаров), Фантастическое скерцо Леонида Клиничева (дирижер Вадим Афанасьев). В заключение были исполнены оркестровые пьесы Георгия Балаева».*

*«Продолжает свою работу XII пленум Ростовской композиторской организации...*

*В Доме культуры станицы Ольгинской состоялся вечер песни. В концерте прозвучали новые песни В. Алексеева, Г. Балаева, Л. Гутина, В. Красноскулова, В. Ходоша.*

*Вчера днем в Таганроге прошел концерт камерной музыки. В программу его были включены Трио для фортепиано, скрипки и виолончели А. Кусякова, вокальный цикл Г. Гонтаренко на слова В. Сосноры, донская баллада „Девичья печальная“ Л. Израйлевича (на слова Н. Скребова) и его же песня из „Тувинского цикла“, соната для фортепиано А. Матевосян».*

### Выдержки из статьи «Главная тема – современность», опубликованной в газете «Молот» 1 марта 1975 года:

*«Вчера закончил работу XII пленум Ростовской композиторской организации. В Малом зале филармонии состоялось отчетно-выборное собрание, на котором с докладом выступил председатель Ростовской композиторской организации А. Артамонов. Доклад о работе ревизионной комиссии сделал ее председатель Я. Друскин.*

*<...>*

*В ходе творческой дискуссии выступили музыковеды И. Кутайцева, А. Соколова, Л. Хинчин, А. Цукер, Е. Уринсон, композиторы В. Красноскулов, Ж. Батуев, начальник областного управления культуры Е. Шевченко...*

Состоялись выборы правления Ростовской композиторской организации. В его состав избраны П. Гутин, В. Красноскулов, А. Кусяков, А. Соколова, В. Ходош. Председателем правления избран В. Красноскулов. В состав ревизионной комиссии вошли Г. Балаев, Я. Друскин, А. Матевосян. Председателем ее избран Я. Друскин».

Ростовский государственный  
музыкально-педагогический институт

**1975/76 уч. год**  
**17 МАРТА**  
**МАЛЫЙ ЗАЛ**  
**КОНЦЕРТ**

**Студентов класса старшего преподавателя**  
**АРАБКЕРЦЕВОЙ С. Б.**

**I отделение:**  
Гайдн. Соната до-минор.  
Исп. – студент 1 курса Шорлуян Аркадий  
Лист. Соната по прочтении Данте.  
Исп. – студентка IV курса Лопунова Людмила  
Равель. Благородные и сентиментальные вальсы.  
Исп. – студентка V курса Часовская Наталья  
Шостакович. 24 прелюдии.  
Исп. – студентка III курса Дорохина Галина

**II отделение:**  
Рахманинов. Вариации на тему Корелли.  
Исп. – студентка II курса Горийнова Елена  
Скрябин. Соната № 5  
Исп. – студентка III курса Сидоренко Ирина  
Рахманинов. Концерт № 4, ч. I.  
Исп. – студентка V курса Нагорская Ирина

**Выдержки из статьи С. Галкиной «Праздник советской музыки», опубликованной 17 марта 1975 года:**

«Вчера во Дворце культуры строителей состоялся второй концерт музыкальной недели, посвященной 70-летию со дня рождения М. А. Шолохова.

<...>

Во втором отделении концерта прозвучали сцена из оперы „Судьба человека“, песня Рябого парня из „Поднятой целины“, хорошо известная и любимая всеми „От края и до края“ из „Тихого Дона“ И. И. Дзержинского и песни лауреата Ленинской премии, народного артиста СССР В. П. Соловьева-Седого, москвичей Е. Птичкина, И. Якушенко и ростовчан П. Гутина, заслуженного деятеля Бурятии и Тувы Л. Израйлевича, В. Красноскулова, В. Ходоша.

<...>

Вечер во Дворце культуры строителей вчера открыл председатель правления Ростовской организации Союза композиторов

Ростовский государственный  
**МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ**  
1974/75 учебный год

**16 МАЯ** ЗАЛ КЛУБА РИИЖТ

**КАМЕРНЫЙ ХОР РГМПИ**

  
Художественный руководитель и дирижер  
**ЮРИЙ ВАСИЛЬЕВ**

**I отделение:**  
Г. Шютц — „Немецкая мажорка“  
И. С. Бак — Мотет № 6 до мажор  
Палестрина — „Аве Мариа“  
Онанделлу — „Белая курочка“

**II отделение:**  
Р. Шедран — „Летний сад“, „Немецкие баллы“  
В. Ходош — „Как бы, да кабы“, „В гостях у королевы“  
Сопрано: Ирина Иванова, „Летний сад“ и др. Ю. Васильев  
Спириточувств — „Даль, дождь и др. П. Ша. А вот что случилось“ и др. Дюма  
Гумо — „Лет“, сонет Вячеслав Назаров  
Гершкович — „Летний сад“, кантата И. Копляк. Сонета Георгий Назаров

Начало в 20 часов Выход свободный

РСФСР В. Красноскулов. И. о. профессора музыкально-педагогического института В. Г. Шипулин коротко рассказал о программе концерта и выступающих в нем коллективах.

Один за другим выходили на сцену хор училища искусств (руководитель и дирижер В. Сальман), камерный (руководитель Ю. Васильев, дирижер В. Лопин) и академический хоры музыкально-педагогического института (руководитель и дирижер В. Афанасьев). В их исполнении прозвучали хоры В. Красноскулова, В. Ходоша, М. Кажлаева».

Юрий Дранга (аккордеон) в третий раз завоевал лауреатское звание – III премию на Международном конкурсе аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» (Клингенталь, Германия).

**Выдержки из статьи «Юрий Дранга и его аккордеон», опубликованной в газете «Молот» 31 мая 1975 года:**

«Недавно с международного конкурса баянистов-аккордеонистов в Клингентале (ГДР) возвратились студент Ростовского музыкально-педагогического института Юрий Дранга и его преподаватель, заведующий кафедрой народных инструментов Вячеслав Анатольевич Семенов. Ю. Дранга был единственным советским аккордеонистом на этом конкурсе и стал его лауреатом, завоевав третье место. Наш корреспондент обратился к Юрию и его педагогу с просьбой поделиться впечатлениями о конкурсе, рассказать о работе...



Ю. Дранга. „Праздник гармоник“, как называют этот традиционный международный конкурс в Клингентале, для нас с Вячеславом Анатольевичем счастливый: восемь лет назад он стал его лауреатом, сегодня – я. Отборочный всесоюзный конкурс в Уфе был очень жестким, и когда я узнал, что в единственном числе буду представлять отечественный аккордеон за рубежом, то испытал сложные чувства: конечно, радость и, естественно страшное волнение. <...> Удачу принес мне второй тур. Это было получасовое выступление, в течение которого конкурсант представляет несколько произведений, в том числе обязательно полифоническое. Я играл вариации Бреме на темы Паганини, токкату Оле Шмидта, „Сказки“ Трояна для аккордеона с оркестром, « Молдавскую рапсодию» советского композитора Двоскина и известную токкату и фугу Баха ре-минор.

В. А. Семенов. Действительно, Бах в исполнении Юрия Дранги был оценен очень высоко. Местная пресса восторженно писала о его выступлении, подчеркивая, что советский музыкант одним из первых сыграл Баха на аккордеоне по органному варианту.

Я веду класс игры на баяне, и Юрий – единственный среди учеников аккордеонист. Приехал он к нам в институт уже лауреатом всесоюзного: конкурса артистов эстрады, с опытом гастрольных концертов, но особой перспективы как у музыканта у него не было. Ему пророчили исполнение обработок народных песен – в общем, облегченное, эстрадное направление, предлагали перейти на баян. Но мы с Юрием решили по-друго-

му. Для него специально был изготовлен инструмент с правой выборной стороной клавиатуры (как в баяне), это расширило полифонические возможности аккордеона, которые Юрий сумел использовать с блеском. (Два года назад он завоевал первое место на X Всемирном фестивале в Берлине)».

18 ноября 1975 года в РГМПИ состоялся концерт класса старшего преподавателя **Н. Н. Симоновой**, посвященный памяти Д. Д. Шостаковича:

**ПРОГРАММА:  
I ОТДЕЛЕНИЕ  
ШОСТАКОВИЧ**

Прелюдия и фуга соль-минор  
исп. студ. V курса Кравцова Л.  
Соната № 2 си-минор, соч. 64  
исп. ст. преп. Симонова Н. Н.

**II ОТДЕЛЕНИЕ**

24 прелюдии соч. 34  
Прелюдии № 1 и 2  
исп. студ. I курса Азарова Н.  
Прелюдии № 3, 4, 5, 6  
исп. студ. II курса Афанасьева Л.  
Прелюдии № 7, 8, 9, 10, 11  
исп. студ. II курса Калманова Н.  
Прелюдии № 12, 13, 14  
исп. студ. II курса Васильева С.  
Прелюдии № 15, 16, 17, 18  
исп. студ. II курса Сорокина Л.  
Прелюдии № 19, 20, 21  
исп. студ. I курса Бирюкова И.  
Прелюдии № 22, 23, 24  
исп. студ. IV Кудинова В.

Ростовский государственный  
музыкально-педагогический институт

1975/76 уч. год

**25 НОЯБРЯ**

**МАЛЫЙ ЗАЛ**

**КОНЦЕРТ**

**студентов кафедры духовых инструментов**

В концерте принимают участие студенты:

Шаповалов Александр (кл.и.о. доцента Шипкина Ю. В.)  
Узалов Латив (кл. ст. преподавателя Иванова С. А.)  
Гилинцев Александр (кл. ст. преподавателя Галева Р. Г.)  
Скляров Виктор (кл. ст. преподавателя Маркова Н. П.)  
Моисеев Николай (кл. ст. преподавателя Артемьева И. Л.)  
Середенко Илья (кл. и. о. доцента Израйлевича Л. И.)  
Каплун Семен (кл. доцента Гузия В. М.)  
Маркович Александр (кл. доцента Гузия В. М.)  
Теркин Виктор (кл. преподавателя Левина М. М.)

В программе – произведения советских композиторов

Концертмейстеры: Козырева Н. В., Шпедт Э. А.  
Каплунская И., Шаломова Ю., Кошер А.



8 декабря 1975 года в помещении театра юного зрителя состоялось открытое заседание Совета РГМПИ и концерт, посвященные творчеству лауреата Ленинской премии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича:

Программа концерта:  
I отделение

Прелюдия и fuga ре-минор  
Исполняет преподаватель В. С. Дайч.  
Две арии из оперы «Катерина Измайлова».  
Исполняет А. Н. Григорьева, партия фортепиано и. о. проф. Л. ЧЯ. Хинчин.

2-я соната для фортепиано.  
Исполняет препод. Л. В. Фарапонов, партия фортепиано и. о. проф. Л. Я. Хинчин.

Фортепианный квинтет  
Исполняют и. о. доцента В. А. Денежкин, и. о. доц. Л. И. Гуревич, преп. Л. И. Айзенберг, Ю. М. Спиридонов, А. Л. Вольпов.

II отделение

Камерная симфония.  
Исполняет камерный оркестр РГМПИ,  
руководитель и дирижер засл. артист КАССР  
доцент Куцовский С. Б.

Вступительное слово А. Я. Селицкий

#### Программа мероприятий Клуба филофонистов:

Январь

11 января – Симфонизм Дмитрия Шостаковича. (Первая – Шестая симфонии).

Лектор Е. Г. Шевляков

25 января – Симфонизм Дмитрия Шостаковича. Симфония о войне и мире.  
(Седьмая и Восьмая симфонии).

Лектор Е. Г. Шевляков

Февраль

8 февраля – Программный симфонизм Дмитрия Шостаковича.

(Одиннадцатая, Двенадцатая и Тринадцатая симфонии).

Лектор Е. Г. Шевляков

22 февраля – Симфонизм Дмитрия Шостаковича.

(Четырнадцатая и пятнадцатая симфонии).

Лектор Е. Г. Шевляков

Март

15 марта – Джованни Палестрина.

Лектор Е. Г. Уринсон

29 марта – Современный вокальный цикл советских композиторов.

Лектор А. М. Цукер

Апрель

13 апреля – Инструментальное творчество В. Моцарта.

Лектор а. М. Цукер

27 апреля – Л. Бетховен. «Торжественная месса».

Лектор А. М. Цукер

Май

11 мая – Р. Вагнер. «Золото Рейна».

Лектор Е. Г. Уринсон

25 мая – Р. Вагнер. «Валькирия».

Лектор Е. Г. Уринсон

**Список публикаций и нот 1975 г.**

Кафедра истории музыки

Орлов Н. Ф. Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл. Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975, 101 с., нот.

Цукер А. М. Драматургия народных образов и сцен в произведениях Шостаковича и традиции Мусоргского // Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл.: Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975. С. 38–58.

Шевляков Е. Г. Некоторые особенности камерно-вокальной лирики 60-х гг. // Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл.: Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975. С. 74–87.

Кафедра теории музыки и композиции

Тараева Г. Р. Проблемы национального стиля К. Шимановского // Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл.: Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975. С. 87–100.

Тифтикиди Н. Ф. Теория панхроматической системы // Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл.: Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975. С. 58–74.

Уринсон Е. Г. Тематизм и форма Седьмой и Восьмой симфоний А. П. Артамонова // Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл.: Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975. С. 32–37.

Кафедра спец. фортепиано

Орловский В. В. К вопросу методологии оценки в муз. педагогике // Материалы Всесоюзного семи-

нара, посвященного вопросам воспитания и обучения педагогов-пианистов / Ред. М. Д. Авазашвили, Л. И. Горелашвили. Тбилиси: «Хеловнеба», 1975. С. 68–76.

Пискунова Н. М. Роль музыканта-критика в формировании педагогических принципов венгерской фортепианной школы // Проблемы высшего музыкального образования: Сб. трудов. Вып. XIX / Сост. Л. В. Кикнадзе, Ф. И. Лычаный. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1975. С. 84–109.

Матевосян А. С. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Партитура и голоса. М.: Сов. композитор. 1975. 20, 4, 4 с.

Кафедра народных инструментов

Сахаров А. В. Туман яром: Казачий свадебный хоровод / Обработка В. Семенова // Народные песни и танцы в обработке для аккордеона. Вып. 3 / Сост. В. Накапкин. М.: Сов. композитор, 1975. С. 19–22.

Кафедра сольного пения

Зданович А. П. Психофизиологические предпосылки художественного творчества и особенности вокального исполнительства // Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл.: Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975. С. 3–16.

Ожигова М. П. Интонирование как одно из средств создания художественного образа // Музыкаведение и вопросы теории искусства: Сб. статей / Ред. колл.: Н. Ф. Орлов и др. Ростов н/Д: Изд. РГУ, 1975. С. 16–31.



## 1976

**Список сотрудников принятых в 1976 году:**

- Кафедра спец. фортепиано  
Матевосян А. С. (с 24 сентября)
- Кафедра сольного пения  
Агабабов В. И. (с 12 февраля)
- Кафедра духовых инструментов  
Израйлевич Л. И. – и. о. доцента (с 1 марта)
- Кафедра марксизма-ленинизма  
Рудман Л. М. – ст. преподаватель (с 6 марта)
- Кафедра народных инструментов  
Каспаров А. Г. (с 19 октября)
- Концертмейстеры  
Айзенберг Л. И. – концертмейстер кафедры камерного ансамбля (с 1 октября)
- Бакши Л. С. – концертмейстер кафедры духовых инструментов (с 23 февраля)
- Васильева Г. К. – концертмейстер кафедры сольного пения (с 8 января)
- Гамаюнов М. М. – концертмейстер кафедры струнных инструментов (с 16 февраля)
- Колдаева Е. В. – концертмейстер кафедры сольного пения (с 1 августа)
- Левенберг Э. З. – концертмейстер кафедры народных инструментов (с 2 февраля)
- Щеголева И. А. – концертмейстер (с 16 сентября)

**Выдержки из статьи Т. Макаровой «Концерт в Москве», опубликованной в газете «Молот» 7 апреля 1976 года:**

*«Вечер камерной музыки донских композиторов порадовал москвичей продуманностью программы, высоким художественным уровнем творчества и исполнительства...»*

*В отчетном концерте звучали сочинения авторов старшего поколения, а также произведения молодых композиторов. Отрадное впечатление оставили соната для фортепиано А. Артамонова и вокальные произведения Л. Израйлевича.*

*В разных жанрах музыкального творчества успешно работает и композитор А. Матевосян. Прозвучавшая в концерте соната для скрипки и фортепиано вновь убедила в высокой одаренности автора...*

*В концерте была исполнена также соната для скрипки и фортепиано В. Красноскулова. В сонате интересное многообещающее начало, тема раскрывается постепенно, причем тематически материал скрипки мне кажется более интересным...*

*Хорошее впечатление оставил сатирический цикл В. Ходоша „Кунсткамера“. Цикл обратил на себя внимание контрастным построением, неожиданными интонационными „поворотами“, оригинальными приемами вокальной партии... Самый молодой ростовский композитор Г. Гонтаренко познакомила слушателей со своим вокальным циклом на слова В. Сосноры...*

*Надо отметить также мастерство замечательных исполнителей – солистов Ростовской филармонии пианиста А. Гололобова, певцов Е. Комаровой, Ю. Якунина, скрипача Ю. Горбенко, преподавателей Ростовского музыкально-педагогического института В. Денежкина, В. Звягинцевой и студента этого института Н. Мороза. Они с большим мастерством исполнили произведения ростовских композиторов, о творчестве которых кратко, но очень содержательно рассказала ростовский музыковед А. Соколова».*

20–26 апреля 1976 года состоялась 3-я методическая конференция преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств Ростовской зоны. В рамках конференции состоялись концерты:

20 апреля – Концерт камерного оркестра РГМПИ (худ. рук. и дирижер засл. артист КАССР, доцент С. Б. Куцовский);

Ростовская организация Союза композиторов  
РСФСР  
НАВСТРЕЧУ XXV СЪЕЗДУ КПСС  
февраль 1976 г.

**КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ  
ИЗ****ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
КОМПОЗИТОРОВ ДОНА**

заслуженного артиста РСФСР,  
заслуженного деятеля искусств  
КБАССР В. Алексеева,  
заслуженного деятеля искусств РСФСР  
А. Артамонова,  
Г. Балаева, Г. Гонтаренко,  
заслуженного деятеля  
искусств БурАССР и ТувАССР  
Л. Израйлевича, Л. Клиничева,  
В. Красноскулова, А. Кусякова,  
А. Матевосян, В. Ходоша

## Исполнители:

солисты Ростовской государственной филармонии,  
преподаватели Ростовского государственного  
музыкально-педагогического института

22 апреля – Концерт виолончельной музыки (исполнители – преп. РГМПИ Л. Буйневич, А. Вольпов, М. Щербаков);

24 апреля – Концерт кафедры струнных инструментов РГМПИ;

25 апреля – Концерт студентов класса засл. артиста КАССР, доцента К. Б. Куцовского.

**Выдержки из статьи С. Гурвич «Праздник музыки», опубликованной в газете «Молот» 4 мая 1976 года:**

«Вчера в Ростове открылась заключительная неделя фестиваля „Донская музыкальная весна“.

Это стало у нас хорошей традицией. Вместе с весной приходит на Дон большой праздник музыки. Их было уже двенадцать – фестивалей „Донская музыкальная весна“...

<...>

Программы концертов интересны и разнообразны. Здесь представлены произведения композиторов Москвы и Ростова, прозвучат новые симфонические произведения лауреата Государственной премии СССР Л. Афанасьева, В. Агафонникова, А. Флярковского, донских композиторов А. Артамонова, Л. Клиничева, А. Кусякова, А. Матевосян, В. Ходоша.

Состоятся также авторские концерты М. Таривердиева, Е. Птичкина, В. Казенина, со своими новыми вокальными произведениями познакомят и наши земляки – В. Алексеев, Г. Балаев, П. Гутин, Л. Израйлевич, В. Краснокулов».

**Выдержки из статьи «Молодые голоса», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 15 мая 1976 года:**

«В Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте состоялся концерт, программа которого была составлена из камерных произведений молодых композиторов. Многие из них (недавние выпускники института) не первый год плодотворно занимаются композицией, другие – студенты разных факультетов – представили на суд слушателей свои первые работы...

Оценить искусство молодых композиторов пришли известные на Дону музыканты В. Краснокулов, В. Ходош и наш гость А. Флярковский. В концерте были исполнены две прелюдии для баяна В. Шишкина, вокальный цикл на стихи прибалтийских поэтов Б. Левенберга, три части из струнного трио О. Луганченко, вокальный цикл на стихи

армянских поэтов М. Аргусова. Слушатели тепло приняли эти произведения начинающих композиторов. В концерте прозвучали также произведения Г. Маслова, А. Бакши, И. Левина...»



**3 июля 1976 года в газете «Вечерний Ростов» была опубликована статья Л. Иваненко «Есть в городе театр...»:**

«Называется он, правда, не театром, а гораздо скромнее. И. помещения нет у него – только класс для репетиций и костюмы...

А имя у него и в самом деле скромное и деловое: оперный класс музыкально-педагогического института. Студенты – вокалисты учатся здесь быть актерами. Сообразно своим голосам и способностям разучивают оперные отрывки, а то и целые оперы.<...>

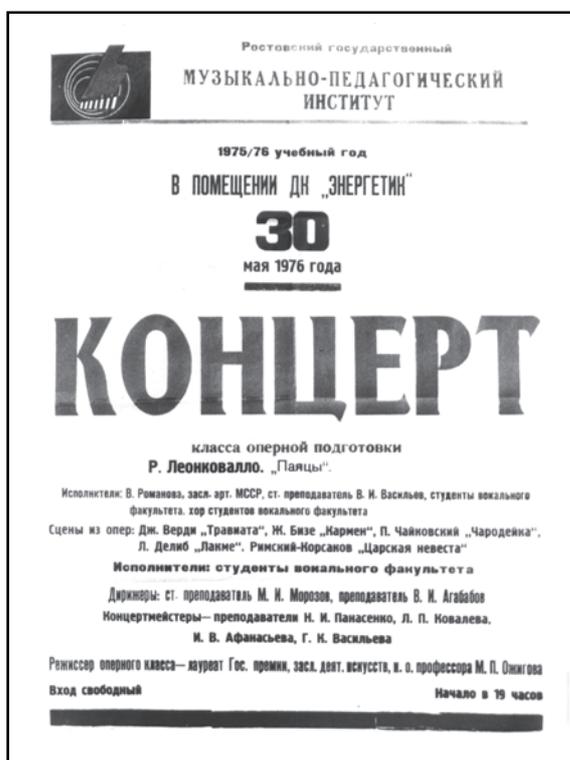
Душа театра и его бессменная «движущая сила» – заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии Маргарита Петровна Ожигова.

За семь лет существования оперного класса сделано много. Шесть опер поставлено полностью, а число подготовленных оперных фрагментов подошло к сотне. В работе родился коллектив единомышленников: актеры с разными индивидуальностями и, ко-

нечно, с самой разной мерой отпущенных каждому способностей...

Как не вспомнить самые ранние работы театра – „Каменного гостя“ Даргомыжского и „Отелло“ Верди, с великолепным певцом – актером Николаем Майбородой, тогда студентом, а теперь ведущим артистом Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова? А „Чио-Чио-Сан“ Пуччини – более близкая по времени работа, с двумя такими достоверными исполнительницами заглавной роли – Инной Лопаревой и Мариной Бухиной? А прекрасный актерский ансамбль в „Богеме“ того же Пуччини, а работы Зины Лебедево – графини и Валентина Мостицкого – Германа в „Пиковой даме“ Чайковского?

...В один вечер с „Паяцами“ Леонкавалло шли и фрагменты из опер русских, советских и зарубежных авторов. Коллектив ис-



полнителей был представлен достаточно полно – то сегодняшних выпускников до учащихся подготовительного отделения».

### Из отчета о научно-исследовательской работе РГМПИ за 1976 год:

Научно-исследовательская работа в РГМПИ сосредоточена в основном на трех кафедрах: марксизма-ленинизма, истории и теории музыки.

Основную линию в научно-исследовательской работе кафедр истории и теории музыки составляет написание диссертаций. Закончены кандидатские диссертации Г. Р. Тараевой «Польская симфония 45–56 гг.», Н. Ф. Тифтикиди «Система ритма и темпа домровой музыки Западного Казахстана», Е. Г. Шевлякова «Некоторые особенности русской советской камерно-вокальной музыки 60–70 гг.» Завершена докторская диссертация Л. Я. Хинчин «Принципы инструментального обобщения в опере XX века».

Исследования других педагогов кафедр были посвящены изучению творчества советских и зарубежных композиторов, а также народной музыки.

### Творческая и исполнительская деятельность Композиторское отделение

Преподаватели этого отделения создали ряд интересных сочинений: Пьесы для скрипки и фортепиано (старший преподаватель В. С. Ходош), Сонату для скрипки и фортепиано (старший преподаватель В. Ф. Краснокулов). Особый успех выпал на долю старшего преподавателя А. И. Кусякова, сочинившего четырехчастную сонату для баяна, вошедшую в репертуар баянистов. Впервые соната была исполнена лауреатом международного конкурса В. А. Семеновым в авторском концерте, затем повторена на Донской весне и записана в фонд Всесоюзного радио. Продолжение контакта между композитором А. Кусяковым и В. Семеновым привело к созданию нового оригинального произведения для баяна – сюиты «Зимние зарисовки».

### Исполнительские кафедры

Преподаватели кафедр фортепиано, камерного ансамбля и истории подготовили концерт, посвященный 120-летию со дня рождения С. Танеева.

Широкую концертно-исполнительскую деятельность вели преподаватели кафедры народных инструментов лауреаты международных конкурсов В. Семенов, А. Данилов, Б. Попов, Л. Сетраков и Ю. Дранга.

Ю. Дранга провел серию шефских концертов на БАМе и Атомаше.

В. Семенов по линии Росконцерта выступал в городах Сибири. Вместе с А. Даниловым концертировал в США, Англии, Шотландии и Уэльсе. За успешные выступления они получили благодарность Министерства культуры РСФСР.

С сольными концертами выступили в Ростове дипломант Всероссийского конкурса вокалистов,



**Заседание кафедры струнных инструментов**

заслуженная артистка Казахской ССР М. Худовердова, преподаватели кафедры спец фортепиано Е. Чаплина, Р. Скороходова, М. Гамаюнов, С. Арабкерцева, В. Дайч, Э. Серебренникова, О. Барсов, С. Гололобова; преподаватели кафедры народных инструментов Б. Попов, Т. Степин, В. Трусов; преподаватель кафедры сольного пения Л. Фарапонов; и. о. доцента кафедры духовых инструментов Ю. Шипкин.

С концертами выступили также камерный оркестр (руководитель С. Б. Куцовский), оркестр баянистов (руководитель Д. В. Кисеев), оркестр русских народных инструментов (руководитель лауреат Всесоюзного конкурса С. В. Цыганов).

Были проведены концерты студентов классов Э. С. Серебренниковой, В. Я. Лифшиц, Ю. В. Шипкина, В. М. Гузия, М. С. Хачатурьянц, В. А. Денежкина.

Л. Сетраков (баян) завоевал звание лауреата на Международном конкурсе аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» – II премия (Клингенталь, Германия)

**Выпускники 1976 года, впоследствии удостоенные почетных и ученых званий:**

Алпатов М. (фортепиано) – заслуженный работник культуры России (класс и. о. проф. Апрезова В. Г.)

Асланян (или Асланьян) М. (музыковедение) – кандидат искусствоведения, доцент (научный руководитель дипломной работы – кандидат искусствоведения, и. о. проф. Л. Я. Хинчин)

Барсова Т. (хор. дирижирование) – доцент (класс и. о. доцента Ю. И. Васильева)

Богодист А. (альт) – заслуженный деятель искусств России (класс и. о. доцента В. Н. Горбунова)

Гончаров В. (хор. дирижирование) – Народный артист России, профессор (класс и. о. проф. В. Г. Шипулина)

Демина И. (музыковедение) – кандидат искусствоведения, доцент (научный руководитель дипломной работы – кандидат искусствоведения, и. о. проф. Н. Ф. Орлов)

Дранга Ю. (аккордеон) – народный артист России, профессор, лауреат IV Всесоюзного конкурса артистов эстрады – III премия (Москва, 1970), X Всемирного фестиваля молодежи и студентов – I премия (Берлин, 1973), Международного конкурса аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» – III премия (Германия, Клингенталь, 1975) (класс и. о. доцента В. А. Семенова)

Сетраков Л. (баян) – лауреат Международного конкурса аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» – II премия (Германия, Клингенталь, 1976), (класс и. о. доцента В. А. Семенова)



## 1977

### Состав сотрудников принятых в 1977 году

Кафедра спец. фортепиано

Зайдентрегер А. М. (с 9 февраля)

20. 09. 1977 г. Зайцева Н. И. (с 20 сентября)

14. 11. 1977 г. Осипенко И. С. (с 14 ноября)

Кафедра хорового дирижирования

Гончаров В. И. (с 1 сентября)

Кафедра народных инструментов

Шишин В. И. (с 1 сентября)

Кафедра духовых инструментов

Лавриков В. Н. (с 1 сентября)

Кафедра теории музыки

Шевлякова Л. Д. (с 1 сентября)

Кафедра общенаучных дисциплин

Бадыштова Т. В. (с 24 октября)

Гуржиева И. П. (с 1 сентября)

Концертмейстеры

Конвизсар Ю. А. – концертмейстер кафедры духовых инструментов (с 1 августа)

Недвиг С. А. – концертмейстер с 1 августа)

Слепакова Т. Г. – концертмейстер (с 1 августа)

Шевцова Т. Л. – концертмейстер (с 1 августа)

Воробьева Л. В. – концертмейстер (с 14 сентября).

### Выдержки из статьи «Музыка в каждом из нас», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 7 марта 1977 года:

«В Ростове открывается молодежный музыкальный клуб. О планах его работы корреспонденту „Вечернего Ростова“ рассказывает председатель совета клуба, музыковед, кандидат искусствоведения А. М. Цукер.

– Анатолий Моисеевич, кому принадлежит идея создания музыкального клуба?

– Инициаторами здесь стали горком ВЛКСМ, Ростовская композиторская организация, областная филармония и Ростовское отделение Всесоюзного театрального общества. Создается клуб по типу своего московского „собрата“, которому уже 12 лет и о котором без преувеличения можно сказать, что это – одна из популярнейших в столице музыкальных организаций...

– Вы рассчитываете только на молодежную аудиторию?

– Нет. Название „молодежный клуб“ определяет не возрастной состав аудитории, а ее дух, эмоциональный настрой...

– Расскажите, пожалуйста, как будут проходить занятия?

– Открытие клуба состоится 10 марта в Доме актера (ВТО). Первое занятие посвящено творчеству Иоганна Себастьяна Баха. Выбор этот не случаен. Дело в том, что любой разговор о музыке будет пропущен через „призму“ современности. А Бах, несмотря на то, что нас от его творчества отделяет более двух веков, очень современен...

Сейчас утверждена программа шести заседаний. Второе занятие посвящается Константину Паустовскому, его поющей прозе, музыке, которая „звучит“ на страницах книг писателя.

<...>

– Кто будет принимать участие в занятиях клуба?

– Музыковеды, композиторы, писатели, актеры, педагоги музпединститута. Мы будем приглашать на занятия и гостей Ростова – известных исполнителей, искусствоведов, руководителей творческих коллективов. Занятия будут проводиться в виде беседы, полемики...

Ростовский государственный  
музыкально-педагогический институт  
1976/77 учебный год

31 марта

Малый зал

#### КОНЦЕРТ

студентов класса доцента Гузия В. М.

В программе:

произведения зарубежных, русских и советских композиторов: И. С. Баха, Л. Бетховена, А. Вебера, И. Матя, Ж. Моро, В. Моцарта, Л. Одстрчила, Г. Окунева, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, Г. Устовской, Л. Фейчина, Ф. Шопена

Исполнители:

**Белослудцева Л., Вильхов В., Воробьев Г., Гречухин Г., Зарубин В., Катыхина Н., Козлова Т., Маркович А., Маркович И., Моисеев Н.**  
В концерте принимают участие: **Юрасов Ю.** (скрипка), **Матвиенко А.** (флейта пикколо)

Концертмейстеры: **Л. Шабанянц, И. Щеголева**

– Анатолий Моисеевич, музыкальный молодежный клуб только создается, есть и перспективные планы?

– Разумеется. В новом сезоне мы большое внимание уделим советской музыке, пропаганде творчества композиторов Дона...

*Хотим мы провести вечер популярной классической музыки, посмотреть, в чем ее неувядающая сила. „Искусство Франции“, „Мариэтта Шагинян и музыка“ – вот темы будущих занятий...»*

**Выдержки из статьи Л. Бакши «Городской музыкальный», опубликованной в газете «Комсомолец» 29 марта 1977 года:**

*«В Ростове открылся молодежный музыкальный клуб...*

*Можете ли вы представить дискуссию о Бахе между кандидатом искусствоведения и студентом-энергетиком? Наверное, нет. Но, тем не менее, такая дискуссия состоялась в молодежном музыкальном клубе.*

Ростовский государственный  
музыкально-педагогический институт  
1976/77 учебный год

**4 апреля** **Малый зал**

**СОНАТНЫЙ ВЕЧЕР**

I отделение  
Бах И. С. – Соната для флейты и фортепиано № 5  
Гендель Г. – Соната для гобоя и фортепиано № 2  
Бетховен Л. – Соната для виолончели и фортепиано № 3

II отделение  
Артемов В. – Две сонаты для кларнета соло  
Крестон П. – Соната для саксофона и фортепиано

Исполнители:  
**Аргусов М.** (кларнет), **Гаташова Т.** (фортепиано),  
**Гнездилов Е.** (саксофон, кларнет),  
**Петриченко Евд.** (фортепиано),  
**Подольская С.** (фортепиано),  
**Хлебников В.** (гобой), **Щербаков М.** (виолончель)  
Руководитель – доц. **Гузий В. М.**

*– Я часто читал лекции о том, как слушать музыку, но, кажется, так никого и не научил, – смеется председатель клуба, музыковед, кандидат искусствоведения Анатолий Цукер. – Лучшая форма научиться слушать музыку – думать о ней, потому что „воспринять“ музыку – значит, пропустить ее через себя.*

*Заинтересованность в репликах, выступлениях, в глазах тех, кто не выступал...*

*– Интерес к музыке Баха среди молодежи мне доводилось видеть и на своих лекциях в музыкально-педагогическом институте, и на заседаниях клуба филофонистов, – говорит А. Цукер. – Он дает возможность размышлять о современности. А молодежный клуб должен быть современным, его идея – соче-*

РГМПИ  
1976/77 уч. год

**19 апреля Малый зал**

**КОНЦЕРТ  
СТУДЕНТОВ-ВЫПУСКНИКОВ КАФЕДРЫ  
ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

**ВАЛЕРИЙ КРЫМСКИЙ**  
(Класс ст. преподавателя Галеева Р. Г.)

**НИКОЛАЙ МОИСЕЕВ**  
(Класс ст. преподавателя Артемьева И. Л.)

**АЛЕКСАНДР МАРКОВИЧ**  
(Класс доцента Гузия В. М.)

В программе:  
Аренский, Танеев, Дебюсси, Р. Штраус, Дюка,  
Василенко, Уильямс, Турнье

Концертмейстеры: И. Щеголева, М. Гамаюнов,  
Л. Белослудцева

*тать образовательное начало с характером сегодняшних проблем.*

*<...>*

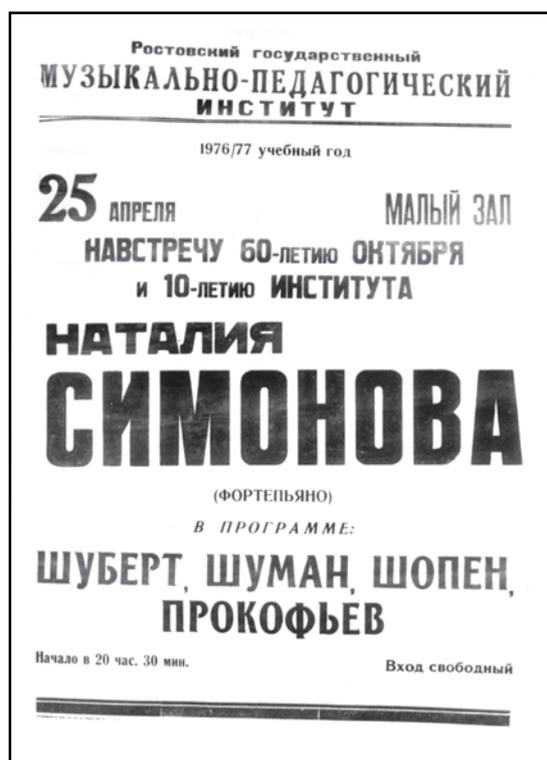
*А каковы дальнейшие планы клуба?*

*– Мы проведем вечер „заигранной“ музыки. Имеются в виду наиболее популярные классические произведения. Почему они пользуются такой громадной популярностью, являются ли лучшими? Шопен оставил завещание – уничтожить ряд произведений, которые он считал неудачными. Среди них экспромт-фантазия, которая сейчас наиболее популярна... Современники Бетховена отнюдь не считали „Лунную“ сонату лучшей, а сегодня это одна из самых известных его сонат... В чем секрет, в чем пресловутый механизм популярности?*

*В нашем клубе состоятся встречи с молодым композиторским авангардом нашего города и гостями других городов. Как рождается композиторский замысел, как он реализуется в музыке, как его оценивает аудитория, в какой мере композитор, создавая произведения, ориентируется на слушателя?..»*

**Программа Ростовского молодежного музыкального клуба:**

- 10 марта – Наш современник – И. С. Бах.
- 24 марта – Музыка Константина Паустовского.
- 7 апреля – Бит-музыка. За и против.
- 21 апреля – Бетховен: знакомый и незнакомый.
- 5 мая – Музыка Ленинграда.



**Выдержки из статьи Т. Тарасовой «Год творческих удач», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 3 мая 1977 года:**

«Имя молодого ростовского композитора Виталия Ходоша хорошо известно любителям серьезной музыки. Он неперемный участник традиционных фестивалей „Донская музыкальная весна“, частый гость предприятий города, сельских клубов.

Нынешний год, отмеченный славной датой – юбилеем Великого Октября, для композитора особенно удачный. Завершена работа над оркестровым произведением, с которым слушатели смогут познакомиться на концертах Донской музыкальной весны, посвященной 60-летию Великого Октября...

Сейчас в музыкально-педагогическом институте идут репетиции скиты для скрипки и фортепиано, написанной Ходошем совсем недавно. Завершена работа над сонатой для виолончели-соло. Скоро состоится премьера песни композитора „Великий день“.

Виталий Семенович Ходош много внимания уделяет творчеству студентов музыкально-педагогического института. Как член правления Ростовской областной композиторской организации он помогает молодым композиторам, делающим первые шаги в искусстве. Сейчас вместе со своими учениками готовит камерный концерт, в котором прозвучат произведения А. Бакши, Г. Маслова, И. Левина...»

В Малом зале РГМПИ состоялся цикл лекций-концертов, посвященных 60-летию Октябрьской социалистической революции:

28 марта – Мелодии и ритмы народов Кавказа  
Лектор-музыковед Л. Т. Кибальная

25 апреля – Советская поэзия в музыке  
Лектор-музыковед А. Я. Селицкий

30 мая – С песней по жизни (о советской песне)  
Лектор-музыковед Л. И. Ревяко

**Выдержки из статьи М. Саямова «Здесь готовят музыкантов. Ростовскому музыкально-педагогическому – 10 лет», опубликованной в газете «Молот» 17 мая 1977 года:**

«Наш институт – одно из самых молодых высших учебных заведений страны. Исполнилось 10 лет со дня его основания. Институт стал центром профессионального музыкального образования на Юге России. Сюда пришли работать многие известные специалисты в разных областях музыкального искусства. <...>

За первые десять лет своего существования институт вырос в один из крупнейших музыкальных вузов России. Сейчас у нас обучается свыше 600 студентов. Среди наших выпускников – солист Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова



Николай Майборода, недавно удостоенный почетного звания заслуженного артиста РСФСР, лауреаты международных конкурсов Юрий Дранга, Алексей Сетраков, Владимир Шишин, композиторы А. Кусяков, В. Ходош, музыковед кандидат искусствоведения А. Цукер, солисты оперных театров и филармоний».

**17 мая 1977 года в газете «Вечерний Ростов» была опубликована статья Т. Вариводы «Фестивальные премьеры»:**

«Вчера в зале Дома офицеров состоялся праздничный концерт, посвященный 10-летию со дня основания Ростовского государственного института.

Торжественный вечер открыл ректор института, заслуженный работник культуры РСФСР Е. П. Беллодед... За 10 лет существования вуза созданы симфонический и камерный оркестры, камерный хор, оркестр народных инструментов, академический хор, оркестр баянистов. <...> Научные сотрудники и педагоги вуза В. Г. Апресов, В. М. Гузий, А. П. Зданович, М. Н. Саямов, Н. Ф. Тифтикиди, Л. И. Израйлевич, А. В. Сахаров, А. Н. Кушников, А. А. Пономарева, М. П. Ожигова, Л. Я. Хинчин, С. Б. Куцовский, В. Г. Шипулин отдают много сил воспитанию достойных представителей советской музыкальной школы.

– Сегодня, – сказал в заключение Е. П. Беллодед, – студенты, выпускники и преподаватели института выступят с большой концертной программой, в которую вошли произведения русской, советской, зарубежной классики, музыка донских композиторов в исполнении лучших коллективов и солистов нашего института.

Открыл первое отделение концерта камерный оркестр под руководством заслуженного артиста КАССР С. Б. Куцовского. Он исполнил концерт В. Ходоша. <...> На этом вечере прозвучала и музыка В. Ходоша на стихи С. Есенина «Весенний вечер». Это произведение исполнил камерный хор под руководством Ю. И. Васильева. <...>

В исполнении ансамбля скрипачей (руководитель С. Б. Куцовский) прозвучало одно из произведений западной классики – прелюд и аллегро Пуньяни–Крейслера.

Большой успех в этот вечер выпал на долю аккордеониста Юрия Дранги. Собственное сочинение исполнителя – вариации на тему русской народной песни «Тонкая рябина» – покорило зал.

Хорошо позвучал симфонический оркестр института. И уж поистине торжественным

было исполнение оратории «Единство» Л. Клиничева на слова Н. Скребова...»

**Выдержки из статьи Л. Бакши «Звонкий аккорд праздника», опубликованной в газете «Комсомолец» 18 мая 1977 года:**

«XIV Донская музыкальная весна в разгаре. Не успели пройти многочисленные концерты эстрадных коллективов, которые заполнили в эти дни город, а ростовчан ждут все новые встречи.

<...>

На открытии заключительной недели XIV Донской музыкальной весны, посвященной 60-летию Великого Октября, гости фестиваля композитор А. Петров, музыковед А. Утешев выступили с приветственными речами. С ответным словом к гостям обратились заместитель председателя обисполкома Л. Н. Воробьева, председатель правления Ростовской организации Союза композиторов СССР В. Красноскулов.

На открытии заключительной декады фестиваля прозвучали новые произведения ростовских и ленинградских композиторов. Впервые были исполнены увертюра «60-й Октябрь» А. Артамонова, симфоническая поэма «Атоммаш» А. Кусякова, песня для хора и оркестра «Продолжаем дело Октября» В. Красноскулова, «Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра С. Слонимского..

Второе отделение концерта было посвящено песне. Их тематика отразила проблемы нашего времени. Среди них произведения, посвященные героическим будням наших современников: Г. Балаева «Мы строим Атоммаш» на слова Н. Костарева, В. Ходоша «Великий день» на слова М. Упеника, В. Алексеева «Я – ростовчанин» на слова Н. Костарева, Л. Клиничева «Признание» на слова Н. Костарева, П. Гутина «Горжусь тобой» на слова В. Залужного».

**13 октября 1977 года в газете «Вечерний Ростов» была опубликована статья А. Балацкой «Ждем Вас в клубе, друзья!»:**

«В конце октября в Доме актера ВТО открывается второй сезон молодежного музыкального клуба. В связи с этим на вопросы корреспондента «Вечернего Ростова» А. Балацкой отвечает председатель клуба, кандидат искусствоведения А. М. Цукер.

– Прежде всего, пожалуйста, несколько слов о минувшем сезоне.

– Когда год назад открывался молодежный музыкальный клуб, нас, конечно,

волновало, завокет ли он популярность в городе. Сейчас можно уверенно сказать, что молодежь клуб приняла, признала и бывает в нем с удовольствием.

- А кто был, гостями клуба в минувшем сезоне?

- Прежде всего, это струнный квартет и артисты Ростовской областной филармо-

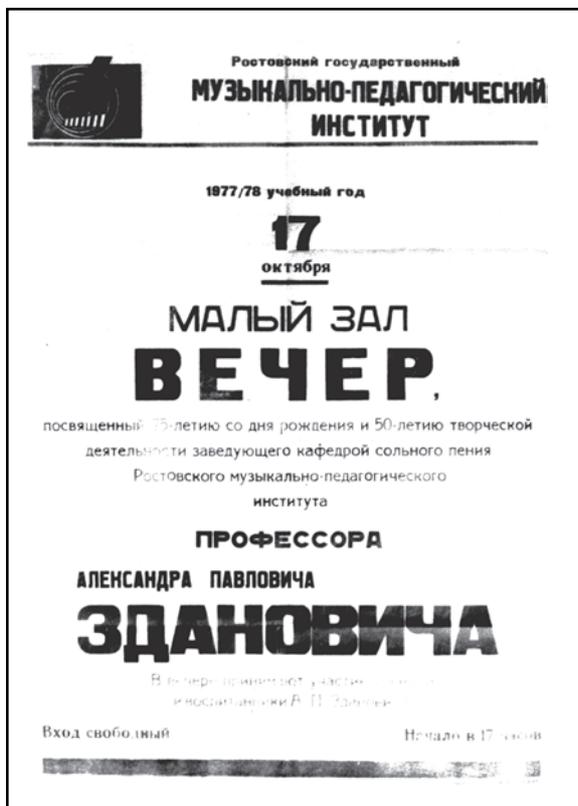
- Большие и, мне кажется, довольно интересные. Наша первая встреча (а она будет 27 октября) посвящается народному творчеству. Мы приглашаем на заседание самобытные фольклорные ансамбли из донских станиц, лауреатов областных фольклорных праздников...

Юбилейная тематика представлена в наших планах вечером, посвященным Д. Шостаковичу - композитору, творческий путь которого особенно четко отразил этапы развития Советского государства.

Одно из занятий будет посвящено старинному романсу. Чем объясняется его неувядающая популярность у слушателей?..

Поговорим мы на заседаниях клуба о проблемах джаза и классики, о творчестве сложного и противоречивого композитора И. Стравинского.

Новый сезон рассчитан на 12 вечеров. Программа некоторых из них составлена по заявкам членов клуба».



### 5 ноября 1977 года в газете «Молот» были опубликованы победители областного конкурса:

«В конкурсе на лучшее музыкальное произведение наградить:

первой премией и дипломом I степени - Ходоша Виталия Семеновича за „Молодежную симфониетту для симфонического оркестра“;

второй премией и дипломами II степени - Артамонова Алексея Павловича за Десятую симфонию; Клиничева Леонида Павловича за кантату „Единство“ и „Праздничную кантату“;

третьей премией и дипломом III степени - Кусякова Анатолия Ивановича за симфоническую поэму „Атоммаш“;

дипломами - Балаева Георгия Михайловича за „Приветственную увертюру“ для эстрадно-симфонического оркестра; Израйлевича

нии Е. Комарова, Л. Лилина, Л. Фарапонов, Р. Тюменева. Активное участие в работе принимали преподаватели музыкально-педагогического института В. Денежкин, М. Хаин, Л. Гуревич. А. Зайдентрегер, Е. Уринсон, ростовские композиторы В. Ходош, А. Бакши, поэты Н. Скребов, Е. Нестерова, И. Халупский, критик Л. Усенко.

На заседаниях клуба выступали ленинградские композиторы С. Слонимский и А. Фалик, солисты Ленконцерта, Московской филармонии, лауреат международного конкурса, народная артистка Грузинской ССР Марина Мдивани.

- А каковы планы на новый сезон?



На уроках А. П. Здановича

Леонида Иосифовича за „Донскую балладу“».

**Выдержки из статьи В. Родионова «Большие заботы», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 29 ноября 1977 года:**

«В вестибюле музыкально-педагогического института висит небольшая карта Советского Союза. Она необычна: от кружка, обозначающего Ростов-на-Дону, порою пересекающая всю страну, целыми пучками разлетаются тонкие красные линии. Это первые жизненные маршруты выпускников института.

Из большого числа проблем, рассмотренных на отчетно-выборном собрании, в центре внимания оказались проблемы подготовки молодых специалистов в свете решений XXV съезда партии и постановления ЦК КПСС „О работе с творческой молодежью“. Более последовательно и глубоко решались вопросы организации учебного процесса, шел поиск наиболее эффективных форм идеологического воздействия на молодежь, приемов и методов идейно-политического, трудового и нравственного воспитания студенчества. <...> Повысилась творческая дисциплина молодежи. Из 596 студентов 47 являются круглыми отличниками, 256 учатся на „хорошо“ и „отлично“».

**Выдержки из статьи «Совещается редакционный актив», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 9 декабря 1977 года:**

«В нашей редакции состоялось заседание совета отдела науки, культуры, искусства и литературы. Журналисты познакомили собравшихся с планами работы отдела в третьем году пятилетки... Своими соображениями, критическими замечаниями и конструктивными предложениями, направленными на улучшение деятельности отдела и редакции в целом, поделились писатели Вениамин Жак и Мария Костоглодова, искусствоведы – научный сотрудник музея изобразительных искусств Г. И. Долгушева и преподаватель художественного училища имени М. Б. Грекова А. П. Токарев, композиторы Аракс Матевосян и Виталий Ходош, кандидат искусствоведения, доцент музыкально-педагогического института А. М. Цукер, лектор-музыковед областной филармонии А. М. Бакши...

При отделе сформированы общественные секторы: нравственного воспитания (заведующая – писательница М. Костоглодова), эстетического воспитания (заведующая – директор музея изобразительных искусств Ю. Л. Рудницкая), Школьной жизни (заведующая – завуч школы № 35 С. Л. Левина),

музыкальной пропаганды (заведующий – доцент музыкально-педагогического института А. М. Цукер)».

### **Программа Клуба филофонистов 1977 г.**

15 октября – К 60-летию Октября.

Поэт и революция. Оратория Г. Свиридова.

Лектор А. М. Цукер.

22 октября – Новая жизнь старых инструментов. Лектор П. П. Мостовой.

29 октября – Из истории исполнительской интерпретации произведений Ф. Шопена.

Лектор Г. Р. Тараева.

12 ноября – К 60-летию Октября.

Избранные страницы советской музыки.

Пятая симфония С. Прокофьева.

Лектор Т. Б. Шагинян.

19 ноября – Малер – симфонист.

Лектор Е. Г. Шевляков.

26 ноября – Лирика Э. Грига.

Лектор В. Б. Рубанчик.

3 декабря – К 60-летию Октября.

Шекспировская тема в творчестве

Д. Шостаковича.

Лектор Е. Г. Уринсон.

10 декабря – Симфонический триптих

О. Респиги.

Лектор Т. Б. Шагинян

17 декабря – Итальянская опера XVII века.

Лектор А. М. Цукер.

**В газете «Молот» за 1977 год была опубликована статья «Отчетный концерт»:**

«В Большом зале окружного Дома офицеров состоялся отчетный концерт студентов, преподавателей и выпускников Ростовского музыкально-педагогического института, посвященный десятилетию этого высшего учебного заведения. В концерте приняли участие симфонический оркестр, сводный и камерный хоры института, ансамбль скрипачей, студенты, преподаватели и группа бывших питомцев вуза, ныне работающих в оперных театрах разных городов страны. Прозвучали произведения классиков

русской, зарубежной музыки, советских композиторов. Были исполнены также сочинения ростовских композиторов А. Кусякова, Л. Клиничева, В. Ходоша».

### Из справки о работе института за 1967–1977 гг.:

В 1977 г. исполняется 10 лет со дня открытия Ростовского музыкально-педагогического института. Новый ВУЗ был создан как центр профессионального музыкального образования обширной зоны, включающей Ростовскую область, Краснодарский и Ставропольский края, Дагестанскую, Чечено-Ингушскую, Северо-Осетинскую, Кабардино-Балкарскую АССР. Его основная задача – подготовка музыкантов высшей квалификации для работы в качестве солистов – концертных исполнителей, концертмейстеров в концертных организациях, солистов оперных театров, артистов камерных ансамблей, артистов симфонических и народных оркестров, руководителей и дирижеров хоровых коллективов, хормейстеров, композиторов, лекторов музыковедов, преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств по 25-й музыкальным специальностям.

С первого года существования РГМПИ работает как консерватория, получив при организации консерваторские устав, штатную систему, учебные планы и программы.

За 10 лет институт сформировался в крупный для своей специфической категории ВУЗ с контингентом студентов 600 чел., обучающихся на 6 факультетах (фортепианном, оркестровом, народном, дирижерско-хоровом, вокальном, теоретико-композиторском) по дневной и вечерней формам обучения.

В институте 12 кафедр, ведущих учебную, научно-музыковедческую, методическую, концертно-лекционную работу. Учебный процесс осуществляют 128 штатных педагогов и 44 совместителя, в основном, из концертных организаций.

В институте работают: лауреат государственной премии, 4 заслуженных артиста республики, заслуженный деятель искусств, заслуженный работник культуры, 8 лауреатов Всесоюзных и международных конкурсов, 12 кандидатов наук (на теоретических кафедрах). На исполнительских кафедрах преподают концертирующие музыканты-исполнители, из которых 58% окончили аспирантуры центральных консерваторий и имеют практический опыт концертно-исполнительской работы. На каждой кафедре есть опытные ведущие педагоги с большим стажем (10 лет и выше) вузовской рабо-

ты: Апресов В. Г., Гузий В. М., Дрейер М. Р., Зданович А. П., Куцовский С. Б., Кушников А. Н., Ожигова М. П., Орлова М. П., Орловский В. В., Пономарева А. А., Терезников Е. Н., Тифтикиди Н. Ф., Сямов М. Н., Шипулин В. Г., Хинчин Л. Я.

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) оперный класс
- 8) фольклорный класс

<...>

Институт ведет музыкально-просветительскую работу в постоянных лекториях ( на всех факультетах Ростовского государственного университета, для иностранных студентов Ростовского медицинского института, в Донском сельскохозяйственном институте...) <...>

За 10 лет институт организовал и провел:

- 9 межвузовских всесоюзных студенческих конференций по вопросам музыкального знания;
- 15 конференций педагогов музыкальных училищ зоны Северного Кавказа;
- 5 смотров-конкурсов лучших учащихся музучилищ зоны;
- Всероссийский смотр выпускников вокальных факультетов музыкальных вузов и конференцию педагогов-вокалистов;
- принял участие в организации и проведении Всесоюзного симпозиума «Точные методы и музыкальное знание»;
- провел 28 студенческих внутривузовских конференций по проблемам марксизма-ленинизма;
- 19 внутривузовских студенческих конкурсов на лучшее исполнение различных произведений;
- 10 внутривузовских конкурсов на лучшую научную работу;
- 5 областных конференций работников культуры (руководитель самодеятельных коллективов, педагогов школ);
- 2 олимпиады по музыкально-теоретическим дисциплинам для училищ зоны;
- на базе института проведено всероссийское совещание педагогов композиторских факультетов музыкальных вузов РСФСР;

- в январе 1977 года на базе института планируется проведение Всесоюзного отборочного прослушивания баянистов и аккордеонистов на международный конкурс в г. Клингельтале (ГДР).

<...>

Институт имеет студию звукозаписи, оборудованную новейшей звукозаписывающей и воспроизводящей аппаратурой, обширную фонотеку, составленную из грампластинок и магнитофонов, студия для индивидуального прослушивания музыки. <...> Специальная нотная библиотека института насчитывает около 100 тыс. экземпляров. Интенсивное комплектование в течение 10 лет с использованием поступлений из музыкальных издательств СССР, Польши, Венгрии, ГДР, Чехословакии.

Владимир Шишин (баян) стал лауреатом первой премии на Международном конкурсе аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» (Клингенталь, Германия).

#### **Справка «Студенческому научно-творческому обществу – 10 лет»:**

##### **СНТО института за 10 лет**

«С первых дней существования института в нем начало свою деятельность студенческое научно-творческое общество. Первое организационное собрание СНТО состоялось 9 сентября 1967 года, на нем были намечены цели и задачи общества и избран I-й Совет СНТО. В него вошли А. Цукер (председатель Совета), И. Эльштейн (Консон), Р. Добринская, И. Григорьева, И. Карякина, Л. Брустинов, А. Левин, Л. Погоняева (Варавина). Тогда же были организованы кружки СНТО, поначалу их было четыре: музыковедческий, фортепианный, струнных инструментов и народных инструментов.

С первых шагов своей деятельности Совет СНТО установил тесные контакты с СНТО других музыкальных ВУЗов страны и уже в первый год существования института члены СНТО М. Хаин, В. Ходош, А. Цукер, Т. Чистякова (ныне все они – преподаватели РГМПИ) приняли участие в фестивале музыкальных ВУЗов России, проходившем в марте 1968 г. в Ленинграде.

<...>

В настоящее время в СНТО существует 9 кружков: из них 7 факультетских: музыковедческий, фортепианный, вокальный, дирижерско-хоровой, народных инструментов и 2 межфакультетских: марксистско-ленинской философии и эстетики и иностранных языков.

Итогом работы кружков, обобщением сделанного за год являются теоретические студенческие конференции. I конференция, посвященная 50-летию советской музыкальной культуры, состоялась уже в первый год существования института. Уже в следующем учебном году (1968/69) было проведено три студенческих конференции. Одна из них была посвящена 50-летию Ленинского комсомола, где рассматривались произведения молодых советских композиторов о молодежи. Вторая конференция была посвящена памяти А. С. Даргомыжского (к 100-летию со дня смерти), третья – состоялась в конце учебного года и носила итоговый характер.

Опыт проведения внутривузовских конференций позволил в следующем учебном году организовать I-ю в РГМПИ межвузовскую конференцию по проблемам советской музыки (к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина), которая состоялась в марте 1970 года. В конференции приняли участие восемь музыкальных вузов страны. С этого момента проведение ежегодных межвузовских конференций СНТО стало традицией. Было организовано еще шесть подобных конференций с разнообразной тематикой „Музыка народов СССР на современном этапе“ (к 50-летию образования СССР), „Шостакович и современность (памяти композитора)“, „На рубеже двух столетий (проблемы музыки конца XIX начала XX веков)“, „Камерная музыка“, „Вопросы оперной драматургии“, „Старинная музыка“.

<...>

Вот фамилии бывших студентов института разных лет, принимавших участие в межвузовских конференциях СНТО как в Ростове, так и за его пределами: Е. Шевляков, И. Консон, И. Холина, Г. Лопина, Б. Борисов, А. Селицкий, Т. Рудиченко, В. Ермаков, Э. Певзнер, Р. Расс, Л. Коловых, В. Комарова, Н. Пушкина, И. Фельдман, А. Купцева, Л. Асланиян, Н. Царенко.

Кроме названных конференций установилась традиция проведения конференций, посвященных тем или иным проблемам музыкальной культуры Донского края, совместно с Ростовской организацией Союза композиторов РСФСР. Было проведено три таких конференции: „Творчество ростовских композиторов“ (1972 г.), „Вопросы критики и пропаганды“ (1974 г.), „Памяти Листопадова“ (1973 г.).

Деятельность общества систематически освещается в специальной периодической печати СНТО. Начиная с 1972 г. „Альманах научных студенческих работ“, включающий в себя лучшие

работы, представленные на различных теоретических конференциях. I-й выпуск альманаха был посвящен 50-летию образования СССР, центральное место в нем заняла проблема национального в советской музыке на материале сочинений Шостаковича, Щедрина, Слонимского.

<...>

Другим печатным изданием СНТО является газета – орган секции критики СНТО, где студенты печатают свои рецензии на концерты и другие музыкальные события, происходящие в городе и непосредственно в институте. Кроме того, выпускается информационная газета о деятельности СНТО – „Бюллетень СНТО“.

Важным разделом деятельности СНТО института является музыкально-пропагандистская работа. Она началась вестись фактически с первого года существования института и СНТО. С каждым годом число лекций-конcertов, проводимых студентами РГМПИ в городе и области растет, а их тематика расширяется.

Так, если в течение 1969/70 уч. г. было проведено около 20 лекций-конcertов, в 1975/76 уч. г. их количество превышает 100. Начиная с 1973 года при СНТО организован ряд постоянно действующих лекториев, в которых принимают участие студенты теоретико-композиторского и исполнительского факультетов.

<...>

Научный руководитель СНТО РГМПИ,  
кандидат искусствоведения,  
и. о. доцента А. Цукер»

#### **Список публикаций и нот 1977 г.**

Кафедра истории музыки

Шевляков Е. Г. Современные проблемы русского советского лирического романа // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 15 / Ред. колл.: А. И. Климовицкий и др. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1977. С. 153–169. (Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии).

Кафедра теории музыки и композиции

Дабаева И. П. Об изучении речевых интонационных систем и их влиянии на типы муз. интонирования // История и современность: Тезисы научно-теоретической конференции / Ред.-сост. Б. С. Гецелев. Горький, 1977. С. 118–120.

Кафедра спец. фортепиано

Пискунова Н. М. Барток – интерпретатор в зеркале венгерской музыкальной критики // Бела Барток: Сб. статей / Сост. Е. И. Чигарева. М.: Музыка, 1977. С. 215 – 225.

Матевосян А. С. Часы старой ратуши // Пьесы композиторов Армении: Для фп. / Сост. Э. А. Амбакумян. М.: Музыка, 1977. С. 30–33.

Кафедра хорового дирижирования

Квасов А. Н. Ой, вы, Морозы: Народная песня Ростовской области / Обр. А. Квасова (для смешанного хора) // Калугина Н. Методика работы с русским народным хором. Изд. 2. М.: Музыка, 1977. С. 231–232.

Публикация *О. Ермак*

# Издания Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова 2005

## НАУЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

### **Южно-Российский музыкальный альманах–2004. 468 с.**



«Южно-Российский музыкальный альманах–2004», открывающий серию ежегодников, включает в себя статьи по проблемам музыкальной науки, исполнительского искусства, музыкального образования, театрально-концертной жизни, истории музыкальной культуры Северного Кавказа, воспоминания из личных архивов и публикации неизвестных музыкально-исторических материалов, 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.

### **Рудиченко Т. Донская казачья песня в историческом развитии: Монография. 512 с.**



Монография является первым обобщающим исследованием о музыкальном фольклоре донских казаков, в котором рассматриваются проблемы становления и развития воинской песенной традиции. Автор излагает свое видение процесса формирования, развития и трансформации жанровой системы и репертуара, создания поэтических и музыкальных текстов, последовательно раскрывает своеобразие казачьей песни как феномена истории культуры и живого звучащего явления. Принципиальные характеристики певческой традиции и формирование исполнительских стереотипов рассматриваются в их обусловленности системой представлений о мире, жизненных ценностях и своеобразием условий жизнедеятельности. Оригинальность труда состоит в сравнительном изучении двух моделей традиции: научно-аналитической, базирующейся на эмпирических данных и теоретических построениях и воссоздаваемой на основе рефлексии традиции самими казаками. В издании впервые публикуются словарь народной певческой лексики, обобщенные в таблицах сведения о мужском песенном репертуаре, нотации характерных образцов казачьих песен.

Монография адресована ученым, преподавателям, студентам и всем интересующимся историей и культурой казачества.

**Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: Сб. статей. 368 с.**



В сборнике опубликованы материалы Международной научно-практической конференции, которая была проведена Ростовской государственной консерваторией им. С. В. Рахманинова 29 ноября – 4 декабря 2004 года с участием специалистов в области философии искусства и культурологи, музыкознания, филологии, музыкальной педагогики и психологии, акустики из городов России, Молдовы и Украины. Междисциплинарный характер конференции и, соответственно, статей, представленных в данном издании, отражает многообразие проблем, порождаемых современной, стремительно меняющейся социокультурной ситуацией в формах бытования и функционирования музыки наших дней, в сфере музыкального образования и исполнительства, композиторского творчества и музыкальной науки. Книга адресована специалистам и широкому кругу читателей, интересующихся вопросами современной музыкальной культуры.

**Сергей Рахманинов: история и современность: Сб. статей. 488 с.**



Предлагаемый вниманию читателей новый рахманиновский сборник базируется на материалах конференции «Рахманинов и его современники», посвященной 130-летию композитора, которая проходила в апреле 2003 года. В это же время в Тамбове–Ивановке проходила научно-практическая конференция «Творчество Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Опыт и новые направления исследований на рубеже XX–XXI веков»; некоторые наиболее новаторские по своим идеям доклады, прозвучавшие на ней, также включены в данное издание. «География» участников рахманиновских акций, таким образом, представлена музыковедами из Москвы, Санкт-Петербурга, Киева, Харькова, Минска, Тбилиси, Астрахани, Вологды, Нижнего Новгорода, Саратова, Уфы и Ростова-на-Дону.

В задачи данного сборника входит освещение самых разнообразных аспектов творчества композитора в контексте его эпохи, данных в восприятии нашей современности.

Книга адресована специалистам и широкому кругу читателей.

**Любительство в художественной культуре: история и современность: Сб. статей. 104 с. (совместно с Институтом управления, бизнеса и права)**

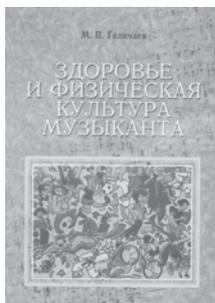
Статьи и очерки, публикуемые в сборнике, посвящены любительству как феномену художественной культуры, вплоть до наших дней мало исследованному отечественными гуманитарными науками. Данное издание впервые представляет панораму «исторических портретов» любительства в России и Западной Европе XVIII–XX веков, охватывая сферы композиторского творчества и музыкальной науки, вокально-хорового и инструментального исполнительства, музыкального театра и массовых эстрадных жанров, изобразительного искусства и краеведения. Книга адресована музыковедам, искусствоведам, историкам, эстетикам, социологам, культурологам; может быть использована в учебном процессе гуманитарных вузов.

---

---

## УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

**Галичаев М. Здоровье и физическая культура музыканта: Учеб. пособие. 248 с.**



В пособии раскрывается содержание физической культуры музыкантов, показаны задачи ее формирования, пути и методы их реализации. Определяются основы формирования, планирования и организации физического воспитания в музыкальном учебном заведении.

Автор учебного пособия, имеет многолетний опыт педагогической работы в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Он является специалистом в области спортивной биомеханики, физиологии движений, участником многих научно-практических конференций по проблемам физкультурной педагогики высшей школы, в т. ч. и в системе музыкального образования, крупным организатором общественного диабетического движения на Юге России. В последнее время М. П. Галичаев специализируется на вопросах практической социологии здоровья людей с хроническими заболеваниями (диабетом).

**Шабунова И. История оркестровых стилей: Тезисы лекций для теоретико-композиторского факультета вуза. 68 с.**

**Шейнкман Д. История исполнительского искусства: Программа для оркестровых факультетов музыкальных вузов. 24 с.**

## НОТЫ

**Кусяков А. Соната № 5 «Монолог о вечности» для готово-выборного баяна. 20 с.**

**Кусяков А. Соната № 6 «Витражи и клетки Собора апостола Павла в Мюнстере» для готово-выборного баяна. 32 с.**

---

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Биджакова Наталья Леонтьевна** – преподаватель кафедры камерного ансамбля Донецкой государственной консерватории им. С. С. Прокофьева.

**Гасич Екатерина Юрьевна** – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Гогина Елена Леонидовна – заместитель директора по научно-методической работе Адыгейского республиканского колледжа искусств им. У. Х. Тхабисимова.

**Демина Ирина Константиновна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова.

**Демченко Александр Иванович** – заслуженный деятель искусств России, доктор искусствоведения, академик Российской академии естествознания, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории им. Л. А. Собинова.

**Животов Дмитрий Владимирович** – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Ермак Ольга Петровна** – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Казанцева Людмила Павловна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории.

**Калиниченко Наталия Николаевна** – кандидат искусствоведения, доцент, заместитель директора по научной и профессионально-творческой работе Астраханского музыкального училища им. М. П. Мусоргского.

**Калошина Галина Евгеньевна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Карданова Юлия Башкировна** – преподаватель Колледжа культуры и искусств Северо-Кавказского государственного института искусств.

**Карташева Татьяна Александровна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Китанина Тамара Ивановна** – доцент кафедры истории и теории музыки Северо-Кавказского государственного института искусств.

**Купшир Ольга Владимировна** – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Ледковская Марина Викторовна** – заслуженный профессор в отставке в колледже Бернарда Колумбийского университета (США).

---

---

**Леонова Анна Васильевна** – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Ростовского училища искусств.

**Лобзакова Елена Эдуардовна** – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Ростовского училища искусств.

**Луконина Оксана Игоревна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры.

**Мещерякова Наталия Алексеевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Новожилов Константин Сергеевич** – аспирант Ростовской государственной консерватории (академии), преподаватель ДМШ № 6 им. Свиридова.

**Петрова Виктория Николаевна** – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Пичугина Юлия Геннадьевна** – аспирант Астраханской государственной консерватории.

**Показанник Елена Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры народных инструментов Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Проскурин Сергей Георгиевич** – главный дирижер и художественный руководитель Русского камерного оркестра, профессор Курского Государственного университета.

**Рогачева Маргарита Анатольевна** – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Рудиченко Татьяна Семеновна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Сальникова Майя Вениаминовна** – аспирант Астраханской государственной консерватории.

**Самоходкина Наталья Вячеславовна** – методист отдела редактирования и информации РГК, соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

**Селицкий Александр Яковлевич** – академик Российской академии естествознания, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Смагина Елена Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научно-творческой работе, заведующая кафедрой истории музыки Волгоградского муниципального института искусств им. П.А. Серебрякова.

**Смурыгина Светлана Николаевна** – преподаватель кафедры социально-гуманитарных дисциплин Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Соколова Алла Николаевна** – заслуженный деятель искусств Республики Адыгея, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории, истории музыки и методики музыкального воспитания института искусств Адыгейского государственного университета.

---

---

**Тараева Галина Рубеновна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Твердохлебова Оксана Валентиновна** – редактор отдела редактирования и информации Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Ходош Эвелина Яковлевна** – заслуженный работник высшей школы России, профессор кафедры хорового дирижирования Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Цукер Анатолий Моисеевич** – заслуженный деятель искусств России, академик Российской академии естествознания, 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, профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Шевлякова Любовь Даниловна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

**Шепшелева Ольга Владимировна** – аспирант Астраханской государственной консерватории

---

---

## CONTENTS

### MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

<b>T. Rudichenko.</b> The dictionaries of popular language as an instrument of traditional culture study.....	7
<b>A. Selitsky.</b> «They can't stop writing...» (Rostov composers on the boundary of the centenaries).....	12
<b>A. Sokolova.</b> Instrumental music of West Adygs: genre system and its evolution.....	23
<b>E. Gogina.</b> About the classification of choral miniatures of Adygs composers.....	35
<b>Ju. Kardanova.</b> The peculiarities of the development of symphonic music of Kabardino-Balkaria in the 30–40th.....	44
<b>T. Kitanina.</b> Ascension. Beslan Ashkhotov: semantics of destiny and creative way.....	48
<b>N. Kalinichenko.</b> Arthur Kapp in the Astrakhan musical college.....	53

### THEATRE AND CONCERT LIFE

<b>V. Kushchev:</b> «To be a top-level body one must be high professionals». An interview of <b>O. Tverdokhlebova</b> .....	64
<b>I. Krikunova.</b> The essentials in life are development and aspiration for perfection. An interview of <b>O. Tverdokhlebova</b> .....	68
<b>N. Mesheryakova.</b> The capital signs of the provincial musical culture.....	74

### PROBLEMS OF MUSICAL HUMANITY

<b>L. Kazantseva.</b> Origin as an archetype of musical content.....	78
<b>I. Shabunova.</b> Musical instruments of the Medieval Age.....	86
<b>L. Shevlyakova.</b> Some more about enigmatic masterpiece of Claudio Monteverdi: concerto «Duo seraphim» and cult traditions of the Middle Ages.....	96
<b>A. Leonova.</b> The historical theme in «St Mathew's Passions» by Bach (to the raising of the problem).....	111
<b>E. Smagina.</b> Between Sacred Russia and the West: the thoughts about poetics of Russian musical theatre of the first half of the XIX century.....	115
<b>N. Samokhodkina.</b> The idea of freedom in Dargomyzhsky's creative work and Russian liberalism of the XIX century.....	123
<b>Ju. Pitchugina.</b> Autobiographical character in romantic instrumental concerto.....	133
<b>N. Mesheryakova.</b> The novel about romance (preliminary essay).....	138
<b>E. Lobzakova.</b> The liturgical components in Sunday overture by N. A. Rimsky-Korsakov.....	145
<b>I. Dyomina.</b> Ancient Egypt in the opera «Aida» by D. Verdy.....	152
<b>G. Kaloshina.</b> The problem of conception and the formation of «intonation fable» in the late symphonies of Anthony Brookner.....	159
<b>O. Lukonina.</b> In search of the lost: about the choral cycle «Holy week» by M. O. Shteinberg.....	169
<b>M. Salnikova.</b> Temperament as an art theme in music and its interpretation in «Temperamento (impulses)» by Boris Frankstein.....	173
<b>O. Kushnir.</b> To the problem of the method of the text analysis in the spiritual works of V. Martynov.....	182

### MUSICAL EDUCATION

<b>A. Demchenko.</b> The evolutional model of the formation of regional musical education.....	192
<b>E. Gassich.</b> Style as scientific category and stylistic analysis in pedagogical work.....	195
<b>S. Smurygina.</b> The use of jazz terminology in linguistic training of musicians.....	204

---

---

## PERFORMING ARTS

<b>O. Shepshheleva.</b> The expressiveness of choral timbre.....	210
<b>S. Proskurin.</b> Natural trumpet and the problems of contemporary performer.....	225
<b>K. Novogilov.</b> Bass guitar in contemporary music: the construction of the instrument and the problem of classification.....	232
<b>N. Bidzakova.</b> The compositions of the first half of the XX century for piano and cello (duets): the interosculation of sonata and suite cycles.....	241
<b>D. Zivotov.</b> «De profundis» by Sofia Gubaidulina: the analysis of performers' interpretations P. Lips, M. Bonnet, V. Semenov.....	248

## PUBLICATIONS

<b>M. Ledkovskaya.</b> Boris Mikhailovich Ledkovsky (1894–1975). The publication of <b>T. Rudichenko</b> .....	255
--	-----

## PERSONS CELEBRATING THEIR JUBILEES

<b>E. Khodosh.</b> Master's secret (to the 70 <sup>th</sup> anniversary of U. I. Vassiliev).....	263
<b>T. Kartashova.</b> The Cossack stands high esteem everywhere... (to the 70th anniversary of A. N. Kvassov).....	270
<b>A. Selitsky, O. Ermak.</b> If the person is creative... (to the 60 <sup>th</sup> anniversary of M. K. Argussov).....	272
<b>E. Pokazannik.</b> Alexander Danilov: «I am equal between equals...» (to the 60 <sup>th</sup> anniversary of A. S. Danilov).....	277
<b>E. Pokazannik.</b> Traceries on the glass or an Incurable romantic (to the 60th anniversary of A. I. Kussyakov).....	283
<b>V. Petrova.</b> Quartet as style of life (to the 60 <sup>th</sup> anniversary of A. V. Rukin).....	297
Blogs@mail.ru Self-portrait in sociable form (to the 60 <sup>th</sup> anniversary of G. R. Taraeva).....	300
<b>A. Tsuker.</b> In harmony with the world (to the 60 <sup>th</sup> anniversary of V. S. Khodosh).....	314
<b>M. Rogacheva.</b> «If you feel the calling – perform it to the last degree» (to the 60-th anniversary of V. A. Jurchuk).....	320

## ROSTOV CONSERVATOIRE: HISTORY AND PRESENT DAY

Rostov State Musical pedagogical Institute in documents and sources. 1973–1977. The publication of <b>O. Jermak</b> .....	323
<b>Rostov State Rakhmaninov Conservatoire issues</b> .....	353
<b>Information about the authors</b> .....	356
<b>Contents</b> .....	359

---

---

## ПАМЯТКА АВТОРУ

Предоставляемые в Альманах статьи должны излагать новые, еще не опубликованные результаты по разделам:

Музыкальная культура Юга России  
Проблемы музыкальной науки  
Музыкальное образование  
Исполнительское искусство.

Публикуются переводы, воспоминания, архивные материалы.

### Требования к рукописи:

- ♦ объем от 0,5 до 1 п. л.;
- ♦ кегль 12, форматирование «по ширине», межстрочный интервал 1,5, поля: левое 3 см, правое, верхнее и нижнее – 2;
- ♦ список литературы дается в конце статьи в алфавитном порядке;
- ♦ примечания оформляются подстрочными ссылками;
- ♦ схемы, рисунки и нотные примеры в виде отдельных файлов.

Необходимо также указать сведения об авторе: ученое звание, должность, место работы.

Электронные варианты статей просьба присылать по E-mail [riicons@mail.ru](mailto:riicons@mail.ru) или по адресу 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23. Редакционно-издательский отдел, к. 403.

**Для заметок**

**Для заметок**

**Научное издание**

**ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ  
2005**

**Редакторы:**

*А. Я. Селицкий* (Проблемы музыкальной науки; Юбиляры)

*Т. С. Рудиченко* (Музыкальная культура Юга России)

*И. М. Шабунова* (Проблемы музыкальной науки; Музыкальное образование)

*Г. В. Рыбинцева* (Исполнительское искусство; Музыкальное образование)

*Н. В. Самоходкина* (Театрально-концертная жизнь; Публикации; Юбиляры; Ростовская консерватория: история и современность)

Перевод *С. Н. Смургина*

Технические редакторы: *О. В. Твердохлебова, 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, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

Наш сайт: [www.rostcons.aaanet.ru](http://www.rostcons.aaanet.ru)

e-mail: [rostcons@aaanet.ru](mailto:rostcons@aaanet.ru)

[riocons@mail.ru](mailto:riocons@mail.ru)

одписано в печать 24.12.04. Формат 60x90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 45,5.

Тираж 300 экз. Заказ № 339

Отпечатано с готовых пленок  
в типографии издательства ООО «Эверест»