КОМПОЗИТОР В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Материалы
Всероссийской научно-практической конференции
IX Пленума Челябинского отделения
Союза композиторов России

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ
ЧЕЛЯБИНСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ
ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ
Консерваторский факультет
Кафедра истории и теории музыки

КОМПОЗИТОР

В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

МАТЕРИАЛЫ

ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
IX ПЛЕНУМА ЧЕЛЯБИНСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ

Челябинск
Челябинский государственный институт культуры
2023

УДК 78.03(47)
ББК 85.313(2)
К63

К63 **Композитор в современном мире** : материалы Всерос. науч.-практ. конф. IX Пленума Челябинского отделения Союза композиторов России / Челяб. гос. ин-т культуры ; науч. ред., сост. и авт. вступ. ст. Т. М. Синецкая ; ред. Т. Ю. Шкербина. – Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры, 2023. – 279 с.

ISBN 978-5-94839-845-7

Сборник содержит материалы всероссийской научно-практической конференции «Композитор в современном мире», прошедшей в рамках IX Пленума Челябинского отделения Союза композиторов России (к 40-летию создания организации). В статьях участников конференции продолжена разработка идей, связанных с изучением вопросов современного композиторского творчества, специфики развития региональных композиторских организаций России. Издание адресовано специалистам, исследующим данные процессы, а также преподавателям, аспирантам и студентам музыкальных учебных заведений.

Печатается по решению правления Челябинского отделения СК России

ISBN 978-5-94839-845-7

© Челябинское отделение СК России, 2023

© Челябинский государственный институт культуры, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ *Т. М. Синецкая* 5

Шкербина Т. Ю. 16
ОТ ПЛЕНУМА – К ПЛЕНУМУ: итоги творческой деятельности Челябинского отделения Союза композиторов России с 2019 по 2023 г.

Левадный П. А. 37
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Бородин Б. Б. 45
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КОМПОЗИТОРА

Батагова Т. Э. 69
СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ СЕВЕРНАЯ ОСЕТИЯ – АЛАНИЯ: достижения, проблемы, перспективы

Яськевич И. Г. 81
ФЕСТИВАЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА (мировые композиторские премьеры в программах Транссибирского арт-фестиваля, г. Новосибирск 2014–2023 гг.)

Бородин А. Б. 95
ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ НА ДВЕНАДЦАТЬ НОТ АЛЕКСАНДРА ЖЕМЧУЖНИКОВА. Концепция и круг аллюзий

Растворова Н. В. 108
О ПРОЯВЛЕНИИ ВСЕМИРНОЙ ОТЗЫВЧИВОСТИ В СОЧИНЕНИЯХ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА

Ширяева О. Ф. 124
ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ В МУЗЫКЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ второй половины XX – первой четверти XXI веков

Кадесникова Т. Ю. 137
ВОЗРОЖДЁННЫЕ СТРАНИЦЫ УРАЛЬСКОЙ МУЗЫКИ: КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. М. ПУЗЕЯ

Поплянова Е. М. 150
ЖИЗНЬ ВОПРЕКИ…

Родионова Л. В. 164
ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ЧАКОНЫ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: авторский взгляд

Михалёва Е. Я., Савушкин А. А. 179
ЛИКИ ВРЕМЕНИ. ПЕСНИ О ДОНБАССЕ ПЕРИОДА 2014–2022 ГОДОВ

Морозов П. П., Сиксимова М. В. 196
ВОЛГОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ: особенности деятельности на современном этапе

Гумерова О. А. 208
КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ В ОПЕРЕ АЛЕКСАНДРА ВУСТИНА «ВЛЮБЛЁННЫЙ ДЬЯВОЛ»

Урванцева О. А. 221
ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ЖАНРОВ НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ДОМРЫ А. Д. КРИВОШЕЯ

Павлова-Борисова Т. В. 230
НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР А. Е. ИЛЬИНА-ДМИТРИЕВА – популяризатор творчества якутских композиторов

Конивец А. С. 240
ОБ АДАПТИРОВАННОМ ЦИТИРОВАНИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ЦЫГАНКОВА. Концерт-симфония для балалайки (домры) и симфонического оркестра. Славянский концерт-фантазия для домры и оркестра русских народных инструментов

Каукин Д. В. 264
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ ЛАРИСЫ ДОЛГАНОВОЙ на примере Сонаты в двух частях

Сведения об авторах 276

ПРЕДИСЛОВИЕ

Всероссийская научно-практическая конференция «Композитор в современном мире», которая прошла в Челябинске 13 и 14 ноября в рамках IX Пленума Челябинского отделения Союза композиторов России, – пятая по счёту. Начиная с 2003 года она является неотъемлемой частью отчётных пленумов челябинской композиторской организации, органично дополняя концертные мероприятия форума аналитическими и дискуссионными материалами, привлекая композиторов и музыковедов разных регионов России к обсуждению актуальных проблем современного композиторского творчества. Их участие в пленуме помогает увидеть и оценить итоги нашей работы «со стороны, свежим взглядом». Нам же предоставляется возможность узнать о творческих тенденциях и проблемах разных композиторских объединений, успехах наших коллег «из первых уст», познакомиться ближе и закрепить контакты. Итоговым совместным проектом данного события является сборник научных трудов, который оказывается не только регистратором, но и надёжным накопителем знаний о современных процессах композиторского творчества. При этом широкая трактовка содержания конференции, отражённая в названии, позволяет включать и «вечные» темы, посвящённые разным эпохам творческой деятельности композиторов.

Девятый пленум имеет ряд особенностей, отражённых в афишах и программе. Во-первых, его концертная часть выходит за рамки официально заявленного двухдневного события и включает пять мероприятий (2 октября – 14 ноября, сводная афиша). Все они, несомненно, являются итоговыми и составляют ядро пленума. Не повторяя буквально саму афишу, кратко назовём эти события:

- 2 октября 2023, Концертный зал им. С. С. Прокофьева – премьера хореографической притчи «Аркаим» на сцене

Челябинской государственной филармонии; музыка Т. Шкербиной, либретто К. Рубинского. Заметим, что это второе обращение филармонии к данному сочинению. Жизнь первого спектакля длилась около шести лет (премьера состоялась 26 октября 2007 года). Данная постановка является новой и осуществлена другой постановочной группой.

- 8 октября, Концертный зал детской филармонии – авторская хоровая программа композитора Полины Сергиенко «Сказочные песни для смелых ребят». Цикл песен подготовлен Челябинским камерным хором им. В. В. Михальченко (художественный руководитель и главный дирижёр – Ольга Селезнёва)
- 14 октября, Концертный зал им. С. С. Прокофьева – юбилейный авторский симфонический концерт Алана Кузьмина (к 50-летию композитора), осуществлённый государственным симфоническим оркестром Челябинской области п/у Адика Абдурахманова. Дирижёр – Михаил Перевалов. В программе – как репертуарные, так и новые сочинения композитора.
- 13 ноября, Концертный зал ЧГИК им. М. Д. Смирнова – Концерт камерной музыки челябинских композиторов (сочинения всех композиторов организации)
- 14 ноября, Концертный зал им. С. С. Прокофьева – «В Урале Русь отражена», концерт хоровой музыки челябинских композиторов (сочинения всех композиторов организации).

Ещё одна особенность данного форума – обновление регионов-участников. В 2023 году заметно расширилась география нашей конференции: от Якутска до Луганска; от Волгограда до Новосибирска; от Москвы до Челябинска. Назовём 11 городов-участников: Москва, Владикавказ, Воронеж, Волгоград, Екатеринбург, Луганск, Магнитогорск, Новосибирск, Тюмень, Челябинск, Якутск. Характерно, что большинство коллег, подавших заявки, хотели приехать в Челябинск для непосредственного участия в работе пленума и конференции.

Видимо, так проявился отголосок пандемийного периода: хотелось общения.

Ещё одна особенность данного научного форума состоит в том, что возрастной состав, опыт исследовательской работы участников в сфере композиторского творчества регионов – разный, представляющий и молодых кандидатов наук, и маститых, имеющих имя и статус, докторов наук, профессоров. Участие молодых особенно радует как свидетельство продолжения сложившихся традиций в изучении современных творческих процессов.

Наконец, конференция со всей очевидностью подчеркнула широкие возможности музыковедов и композиторов в использовании разнообразных современных технических средств в процессе теоретических выступлений: презентации, аудио- и видеоматериалы, живой звук в игре и пении, комбинированные способы, общение онлайн с отдалёнными регионами (Луганск и Волгоград) и др.

Диапазон теоретических и творческих вопросов, рассмотренных на конференции, ожидаемо оказался широким и разнообразным: от общих тенденций развития современных композиторских объединений до детального рассмотрения стилевых особенностей творчества конкретного композитора или отдельного жанра.

Сборник открывает статья-отчёт ***Т. Ю. Шкербиной***, председателя Челябинского отделения СК России. Это композитор, профессор, обладатель большого количества регалий, подчёркивающих профессиональное и общественное признание. Особенность её отчёта о работе организации за пять последних лет (2019–2023) – в сочетании фундаментального, исследовательского подхода к итоговому материалу и обобщениям и одновременно ясности и продуманности его структуры. А если вспомнить само выступление, то лёгкости и свободы его преподнесения. Лидер организации ставит задачу представить

достижения каждого композитора в полном объёме его возможностей, знает в этой сфере любую деталь, приведённую в материале цифру, каждого музыканта-исполнителя, задействованного в презентации новой музыки. Для полноты картины в таблицах приведён сравнительный анализ разных видов деятельности и достижений по пятилеткам: отчётной и предыдущей. Поэтому не случайно статья производит впечатление и новизной подхода, и обстоятельностью анализа деятельности организации в целом, и каждого композитора и музыковеда в отдельности. В дополнение краткой статьи-отчёта, опубликованной в данном сборнике, на сайте ЧО СК России выставлен полный текст отчёта Челябинской организации, и любой человек, заинтересованный в данной информации, может с ней познакомиться.

В продолжение материала Т. Ю. Шкербиной и в качестве его существенного дополнения читателю предлагается статья ***П. А. Левадного***, ответственного секретаря Союза композиторов России. Несколько тезисов его выступления стали для большинства участников конференции весьма важной информацией, своеобразным руководством к действию. В частности, сведения о введении Министерством культуры и Союзом композиторов России профессионального государственного стандарта композитора были восприняты как давно ожидаемые. Автор подчеркнул, что неопределённое положение композитора в нашем обществе, невозможность занимать должность в соответствии с дипломом действительно являлись одной из болевых точек в жизни профессиональных композиторов. Принятый ныне государственный документ – свидетельство того, что права композитора на профессиональную деятельность в России наконец-то узаконены, а поддержка государством представителей этой редкой, штучной профессии окажется системной и существенной.

Интересным и перспективным представляется всероссийский проект, направленный на поддержку и продвижение музыки для народных инструментов. Актуальность вопроса, подчёркивает П. А. Левадный, связана с недостаточным вниманием музыкальных вузов к формированию компетенций выпускников в области сочинения музыки для ОРНИ и, как следствие, с отсутствием интереса к этой сфере творчества, с нехваткой современного репертуара. «При этом не будем забывать, что народный оркестр – это ярчайший знак нашей российской культурной идентичности, это наше подлинно народное достояние, которого нет больше ни у одной страны мира».

П. А. Левадный также размышляет о стремительном развитии современных технологий, искусственного интеллекта, возрастающих возможностях электроники как базе, расширяющей творческий арсенал композитора XXI века.

Участие в конференциях известного уральского музыканта, пианиста и музыковеда ***Б. Б. Бородина***, как правило, связано с ожиданиями необычного материала, нетривиальных мыслей, «свежих» поворотов в освещении общеизвестных фактов. Статья «Инструментальная культура композитора» – не исключение. Несмотря на то, что название короткое, оно в силу недостаточной изученности уже звучит как проблема. Её развёртывание на примере одного инструмента – фортепиано, свойства которого автор знает досконально, как и творчество композиторов, на которых ссылается, – не ограничивает, но углубляет тему в целом; детальная проработка базовых терминов, обоснованность выводов придают данному материалу методологическую направленность, позволяют продолжить наблюдения, связанные с содержанием статьи, на любой, в том числе современной музыке.

Всегда привлекательны новыми открытиями и своеобразием «творческие портреты» композиторских

организаций. На страницах прежних научных сборников конференции «Композитор в современном мире» в разные годы получили презентацию Сибирская композиторская школа (Л. Пыльнева, 2005), современная башкирская музыка (Е. Скурко, 2009), творчество пермских композиторов (И. Машуков, 2009), Вологодское отделение СК России (С. Блинова, 2018), Воронежская и Ростовская композиторские организации (Е. Трембовельский, 2018), каждые пять лет – полный отчёт деятельности Челябинского отделения СК России.

В палитре материалов конференции 2023 года появились новые «краски», позволяющие высветить особенности деятельности национальных творческих организаций. В данный сборник вошли статьи об истории композиторских сообществ – Союза композиторов Республики Северная Осетия – Алания (***музыковед Т. Э. Батагова***) и Волгоградского отделения Союза композиторов России (председатель ВО СК России композитор ***П. П. Морозов***, музыковед ***М. В. Сиксимова***). Презентация современной музыки Северной Осетии убедительно демонстрирует смену поколений одной из самобытнейших композиторских организаций страны, роль национальных традиций и их влияние на современную профессиональную музыку молодых композиторов, внимание к ней выдающихся исполнителей XXI века. В Волгограде по инициативе авторов статьи разработан проект, цель которого – возродить историю старейшей региональной композиторской организации через архивные исследования, просветительскую работу с населением, концертную деятельность, включающую сочинения композиторов разных поколений и др. В этом проекте – ощущение пульсирующей жизни и творческой мысли, увлечённость и настроенность на закрепление результатов исследовательской и творческой работы в монографии, а также в широком распространении музыки композиторов Волгограда.

Интересным представляется ракурс презентации творческой организации или композиторской личности через

исполнителей. Нужно признать, что далеко не всегда музыковеды уделяют достаточное внимание исполнителям новой музыки, привлекают к их именам общественное внимание, анализируют особенности конкретной исполнительской интерпретации. Предметом статьи новосибирского музыковеда ***И. Г. Яськевич*** как раз становится яркое и событийное явление концертной жизни сибирского региона – Транссибирский арт-фестиваль. Автор последовательно доказывает значение подобных акций в развитии композиторского творчества, а состоявшиеся мировые премьеры фестиваля рассматривает как выдающиеся творческие достижения, вошедшие в художественную практику исполнительских коллективов.

В статье известного якутского музыковеда ***Т. В. Павловой-Борисовой*** настолько полно представлена исполнительская деятельность народной артистки СССР А. Е. Ильиной-Дмитриевой по популяризации вокальной музыки композиторов Якутии, что фактически возник двойной портрет. Это воплощение личности ярчайшей, талантливой певицы, актрисы и – композиторского сообщества, активно представляющего разные жанры вокальной музыки: от песни до оперы, от обработок фольклорных образцов – до профессиональных европейских форм.

Актуальным представляется материал заведующего кафедрой теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусства им. М. Матусовского, профессора ***Е. Я. Михалёвой***, разработанный совместно с магистрантом ***А. А. Савушкиным,*** о песнях, созданных профессиональными композиторами Донбасса в последнее десятилетие, отразивших дух сопротивления и веры в победу бойцов, сражающихся за свою Родину. В статье также представлена отточенная до деталей методика анализа такого простого и в то же время сложного жанра, как массовая песня; нашла отражение ценная способность авторов создавать текст, окрашенный множеством эмоциональных

оттенков, органично воспроизводящий драматургическую логику каждой песни.

Наибольшее количество материалов связано с анализом современной музыки, проникновением в творческую лабораторию композитора, представлением индивидуальной концепции творчества. К таким материалам принадлежат статьи ***А. Б. Бородина*** (о фортепианном цикле на двенадцать нот А. Жемчужникова. Автор статьи является одновременно и первым исполнителем данного сочинения!); ***О. А. Урванцевой*** («Индивидуальное претворение традиционных жанров на примере Сонаты для домры А. Д. Кривошея»), ***Д. В. Каукина*** («Некоторые особенности фортепианного стиля Ларисы Долгановой на примере Сонаты в двух частях»); ***Т. Ю. Кадесниковой*** («Возрождённые страницы уральской музыки: камерно-инструментальные произведения Н. М. Пузея». В данном случае мы имеем дело с архивным исследованием по восстановлению музыкальных рукописей, их изучением и внедрением в процесс современной музыкальной жизни).

«Возрождением» можно назвать и ту сложнейшую работу, которую провела и продолжает вести по сей день челябинский композитор ***Е. М. Поплянова***. Уникальный материал статьи «Жизнь вопреки…» посвящён восстановлению огромного творческого наследия заслуженного артиста России гитариста-исполнителя, композитора, педагога, общественного деятеля – Виктора Викторовича Козлова, безвременно ушедшего в период пандемии, – мужа, друга, хранителя Елены Михайловны. Статья раскрывает нюансы этой непростой деятельности и представляет содержание пятитомного издания (I том уже увидел свет), содержащего авторские работы В. Козлова, циклические формы, собранные Е. М. Попляновой из разных пьес гитариста, досочинённые произведения, где стояла задача сохранения стиля, атмосферы, лексики Виктора Козлова.

Главным объектом исследовательской работы ***Н. В. Растворовой*** и, можно сказать, делом её жизни является творчество В. А. Кобекина. Первой, промежуточной кульминацией явилась кандидатская диссертация «В. Кобекин: творчество, стиль, метод», защита которой состоялась в 1999 году. В дальнейшем все важнейшие достижения композитора находили отражение в научных статьях крупных российских изданий, выступлениях на международных и всероссийских конференциях, в педагогической и просветительской деятельности.

В статье 2023 года «О проявлении всемирной отзывчивости в сочинениях Владимира Кобекина» исследователь рассматривает художественную личность композитора на пересечении межкультурных и полижанровых явлений, выделяя такие уникальные его свойства, как способность к перевоплощению, глубинное чувство и понимание искусства разных эпох, воссоздавая особенности его музыки и философии через многообразные ассоциативные связи. Представление Анастасии Кобекиной как яркой юной «звезды» на исполнительском небосклоне и первого интерпретатора большинства сочинений для виолончели Владимира Кобекина сделано автором статьи с необычной теплотой и глубоким пониманием особенностей её игры, исполнительского темперамента, растущего масштаба её сценической деятельности.

Статья музыковеда ***О. А. Гумеровой*** «Контекстуальные аллюзии в опере Александра Вустина “Влюблённый дьявол”» знакомит с личностью композитора, музыка которого нечасто звучит в регионах. Тем более интересен ракурс работы, позволяющий не только погрузиться в особенности избранной для рассмотрения оперы, но и представить её в многообразных связях с родственными сочинениями разных видов искусств. Широкий спектр аллюзий, предложенных автором работы, способствует

точному и конкретному выявлению как индивидуальных особенностей самого сочинения (оперы «Влюблённый дьявол»), так и специфики музыкально-театрального стиля композитора в целом.

Фантазией на тему жанра можно назвать статью композитора ***Л. В. Родионовой*** «Формообразующая роль чаконы в вокальной музыке: авторский взгляд». В основе – многовариантное представление старинного жанра в собственном творчестве, открытие разнообразных возможностей его смыслового, фактурного и ритмического наполнения; сочетание строго выверенной логики и вдохновенной эмоциональной свободы.

Напротив, в статье музыковеда, заведующего кафедрой истории и теории музыки ЧГИК ***О. Ф. Ширяевой***, общность жанра словно лейтмотив объединяет разнообразие композиторских имён, времени создания, особенностей образного содержания, средств выразительности, развёртывая перед читателем панораму рождения и жизни каждого произведения («Городской пейзаж в музыке отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI века»). Автор материала много лет занимается исследованием визуальных особенностей музыкального искусства, жанра музыкальной картины и его разновидностей. Данная статья – новый этап накопления материала, исследующий специфику выразительных средств, индивидуальный подход к воплощению в музыке актуальной среды города.

Весьма симптоматично, что музыка региональных композиторов уже давно стала объектом диссертационных исследований. Так, статья Т. Ю. Кадесниковой «Возрождённые страницы уральской музыки; камерно-инструментальные произведения Н. М. Пузея», представленная в данном сборнике, – это результат не только защиты кандидатской диссертации, но и внедрения итогов исследования в современную творческую практику – издание нот, организация концертов музыки

уральских композиторов, использование её в педагогической работе и др. Статья ***А. С. Конивец***, посвящённая творчеству А. Цыганкова, напротив, является фрагментом её будущей диссертации (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е. Б. Трембовельский). В данном материале на примере Концерта-симфонии для балалайки (домры) и симфонического оркестра и Славянского концерта-фантазии для домры и оркестра русских народных инструментов рассматриваются особенности адаптированного цитирования в произведениях А. Цыганкова: виды цитат и их роль в драматургии крупных сочинений композитора.

Даже краткий обзор помещённых в данном сборнике трудов однозначно указывает на многоплановость содержания и разножанровость представленных материалов; знакомит читателя с авторами разных школ и поколений; расширяет представления о наиболее значимых направлениях творческой деятельности современных композиторских организаций. Пятая Всероссийская научно-практическая конференция «Композитор в современном мире» успешно преодолела ещё один рубеж, расширив жанровые и географические границы, круг участников, содержание представленных для обсуждения вопросов. Данная конференция подтвердила свой генеральный вывод-постулат: здесь органично соединилось «общее» и «особенное». Анализ творчества отдельных композиторов дополнил и уточнил многие положения обобщающих тем, ввёл в поле конференции звукообразы современной музыки, удачно предвосхитил «практическую», концертную часть. Главное же достоинство конференции – общность интересов её участников, ощущение своей причастности к каждой предложенной теме. Это обстоятельство, как и прежде, подчёркивает её актуальность, целостность и неформальность.

Т. М. Синецкая

Т. Ю. Шкербина
(Челябинск)

ОТ ПЛЕНУМА – К ПЛЕНУМУ: Итоги творческой деятельности Челябинского отделения Союза композиторов России с 2019 по 2023 г.

Отмечая 40-летний юбилей организации, необходимо подвести итоги её деятельности за отчётный период, сравнить с тем, что было в прошлом пятилетии, и чем живут наши композиторы и музыковеды сегодня. В отчётах всегда отражается многоплановая деятельность каждого члена организации таким образом, чтобы вклад в музыкальную культуру региона выглядел комплексно и многосторонне.

В составе организации периода 2019–2023 работали

композиторы (6): Алан Кузьмин, Лариса Долганова, Елена Поплянова, Анатолий Кривошей, Полина Сергиенко и Татьяна Шкербина;

музыковеды (4): Татьяна Синецкая, Наталья Растворова, Наталья Парфентьева и Ольга Ширяева;

в молодежной секции в 2022 г. начала работу композитор Олеся Короленко.

Как и прежде, основными направлениями деятельности были:

1) создание новых произведений;
2) научно-исследовательская и издательская деятельность;
3) организация исполнения музыки челябинских композиторов;
4) участие в фестивалях, конкурсах, научных конференциях;
5) работа с молодыми одарёнными композиторами и музыковедами, эстетическое воспитание и участие в событиях культурной жизни региона и России;

6) музыкальная критика и публицистика;
7) нотные издания, запись CD и DVD дисков.

1) Создание новых произведений

Общая картина творческой деятельности на сегодняшний день выглядит следующим образом: композиторы предпочитают обращаться к музыкально-театральным жанрам – мюзиклу, опере, балету. В оркестровых произведениях делают акцент на жанрах оркестровой миниатюры. Самой любимой областью творчества, как и в прошлом пятилетии, является область хоровой музыки. Обусловленность данного выбора понятна: в городе работает потрясающий коллектив – Камерный хор им. В. В. Михальченко и дирижёр Ольга Селезнёва, которые всегда готовы к исполнению новой музыки наших композиторов. Область камерной музыки остаётся на прежнем, достаточно высоком уровне. При этом у наших композиторов наблюдается явное снижение интереса к вокальной музыке; создано только 3 произведения. Также наблюдается некоторая жанровая переориентация в сфере создания музыки для детей и юношества. Киномузыка в прошлом пятилетии создавалась композитором Е. Кармазиным (Екатеринбург), который перешел в Свердловское отделение, поэтому данная область оказалась незатронутой, в Челябинске нет своей киностудии.

Новые произведения композиторов			
№	**Жанры**	**2019–2023**	**2013–2018**
1.	Опера	2	2
2.	Детский мюзикл	5	2
3.	Балеты	2	1
4.	Симфония	1	2
5.	Произведения для симфонического оркестра	6	6
6.	Произведения для камерного и струнного оркестра	5	9
7.	Произведения для оркестра русских народных инструментов	1	–
8	Музыка к драматическим спектаклям	2	4
9.	Хоровая музыка	25	22
10.	Камерная музыка	16	15

11.	Вокальная музыка	3	14
12.	Детская вокально-хоровая музыка	38	53
13.	Детская инструментальная музыка	60	40
14.	Музыка к кинофильмам	–	5
	Итого создано:	**166**	**175**

Основные сочинения:

- *Оперы* (2) – П. Сергиенко Хоровая опера «Сказка о попе и работнике его Балде» по сказке А. Пушкина, вторая редакция (2022–2023); Е. Поплянова – Хоровая опера клоунада-фантасмагория «Смерть чиновника» по рассказам А. П. Чехова, вторая редакция (2019).
- *Детские мюзиклы* (5) – Е. Поплянова «Про Фей и Дракона» для солистов, хора и камерного ансамбля (2019); Е. Поплянова «Буратино» (2020); П. Сергиенко «Тайна Медной горы» по сказам П. Бажова (2020–2021); П. Сергиенко «Парк культуры и отдыха» (2022); Е. Поплянова «Чиполлино» (2023).
- *Балеты* (2) – П. Сергиенко «Под Алым парусом мечты» по мотивам повести А. Грина (2021–2022); Т. Шкербина – «Аркаим», вторая редакция (переоркестровка) (2022–2023);
- *Оркестровые произведения* (13). В этих жанрах работали композиторы: А. Кузьмин, А. Кривошей, Т. Шкербина, Л. Долганова, Е. Поплянова. Созданы оркестровые сочинения для большого, камерного, струнного, народного и детского оркестров. Среди них: А. Кузьмин «Время» для большого симфонического оркестра (2023), Л. Долганова «Симфоническая триада»: «Романс», «Фанфары», «Печальная песня» для большого симфонического оркестра (2020) и «Сказка об интервалах» для детского симфонического оркестра (2022), А. Кривошей «Казачий круг» кантата в 11 частях для казачьего хора и камерного оркестра (2019) и др.
- *Музыка к драматическим спектаклям* (2) – П. Сергиенко «В Москву – разгонять тоску», Челябинский

государственный молодежный театр, реж. А. Черепанов (2019), Музыка к пластическому спектаклю «Жизнь насекомых» (2019).

- *Хоровая музыка* (25) – уже названная кантата А. Кривошея «Казачий круг», Т. Шкербина «Месса» для смешанного хора и симфонического оркестра в 6 частях (2020), Е. Поплянова Хоровая сюита «Когда часы пробьют двенадцать» для смешанного хора и солистов в сопровождении фортепиано (2021, 21 часть), А. Кузьмин Поэма «Рождество» для большого симфонического оркестра и смешанного хора на стихи Д. Мамина-Сибиряка (2023) и др.
- *Камерная музыка* (16) – представлена различными инструментальными составами: от двух до семи исполнителей. Созданы 4 сонаты: для флейты и фортепиано (2) – А. Кривошей и Е. Поплянова; Соната для домры и фортепиано – А. Кривошей; Соната для гитары и фортепиано – Е. Поплянова. Инструментальные сюиты: Е. Поплянова «Карнавальные маски или театр комедии Дель Арте» (в соавторстве с В. Козловым) для гитары соло (2022) и А. Кузьмин «Музыка страниц» в шести частях (2020) для различных составов инструментов и др. сочинения.
- *Вокальная музыка* (3): – Т. Шкербина Вокальный цикл «Лебединая вечность» на стихи К. Бальмонта для сопрано и фортепиано в 3 частях (2021), Е. Поплянова «Варежка» – притча о связи всего сущего для женского голоса на стихи Р. Быкова (2021).
- *Детская музыка* представлена в двух направлениях: хоровая (38 произведений) и инструментальная (60 произведений). В данной области наиболее активно работали композиторы Е. Поплянова и Т. Шкербина.

2) Научно-исследовательская и издательская деятельность

Научно-исследовательская деятельность челябинских музыковедов и композиторов была такой же активной,

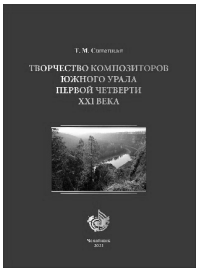
как и в предыдущие годы. Главным объектом изучения является музыкальная культура Урала и, прежде всего, музыка, создаваемая в настоящее время. Практически все музыковеды союза включены в эту работу, чем способствуют осмыслению творческих процессов региона и продвижению новой музыки к слушательской аудитории. Общий объем научно-исследовательской работы составил **213,35 п. л.**

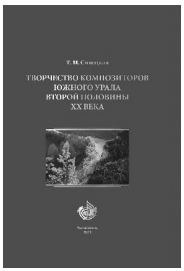
Научно-исследовательской и издательская деятельность:					
№	**Научные работы**	**2019–2023**		**2013–2018**	
		Кол-во единиц	Кол-во п. л.	Кол-во единиц	Кол-во п. л.
1.	Монография	5	155,86	1	29,67
2.	Учебное пособие	2	22,1	2	22,1
3.	Научные статьи	42	21,39	64	34,4
4.	Составление и редакция научных сборников	1	14,0	2	40,1
	Итого издано:	**50**	**213,35**	**69**	**126,27**

Большим событием для организации стало издание **пяти монографий**:

- две монографии *Т. М. Синецкой* (2021):

1. «Творчество композиторов Южного Урала второй половины XX века»
2. «Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века».





В книгах зафиксирована вся жизнь Челябинского отделения Союза композиторов России от момента создания организации до настоящего времени.

В первой книге исследуется история зарождения, становления и формирования традиций Челябинской композиторской организации, рассматривается творческий путь композиторов

Южного Урала и особенности музыки, созданной во второй половине XX века; систематизируются представления о жанровых, стилевых, содержательных аспектах творчества; о взаимодействии композиторской организации с музыкантами-исполнителями региона.

Вторая книга посвящена творчеству композиторов и их музыке, созданной в первой четверти XXI века. Рассматриваются индивидуальные особенности стиля, эволюционные процессы, а также жизнь организации на современном этапе.

- Активно и плодотворно продолжается публикаторская деятельность *Н. В. Парфентьевой* по изучению произведений древнерусских мастеров церковно-певческого искусства. Работы музыковеда публикуются в российских и зарубежных издательствах, среди них: «Возвышение образа Руси в музыкально-гимнографическом творчестве митрополита Киприана и царя Ивана Грозного», «Образ святителя Петра, митрополита всея Руси, в стихирах митрополита Киприана и царя Ивана Грозного», «О творческой деятельности мастера церковно-певческого искусства Ивана (Исайи) Лукошкова (ум. ок. 1621 г.)», «Творчество художников-книгописцев братьев Басовых как феномен русской культуры позднего средневековья» и др.

В 2023 году *Н. В. Парфентьева* (в соавторстве с Н. П. Парфентьевым) выпустила монографическое исследование*: «*Московская школа в древнерусском церковно-певческом искусстве. XVI–XVII вв.» в 3 томах.

- *Н. В. Растворова* продолжает свои исследования творчества уральского композитора Владимира Кобекина. Среди её работ – «Пространство духовного диалога в оперном творчестве Владимира Кобекина», «Музыкальный театр Владимира Кобекина XXI века» и др.

➢ *О. Ф. Ширяева* как исследователь работает в двух направлениях: продолжает изучать визуальный феномен в современной музыке и творчество челябинских композиторов.

Последняя тема нашла своё отражение в таких статьях, как «Хоровые премьеры челябинских композиторов – 2019: опыт жанрово-стилистического анализа», «Камерно-инструментальные сочинения челябинских композиторов» (премьеры – 2019, 2020 годов), «Игровое начало в хоровых сочинениях челябинских композиторов» (премьеры 2021 года).

➢ Педагогическая деятельность вдохновила композитора *А. Кузьмина* не только на творческую, но и на научную работу. В 2019 г. он стал создателем учебного пособия «Гармония» для студентов, обучающихся по направлениям подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, а в 2020 г. (в соавторстве с О. В. Кузьминой) – учебного пособия «Гитара в современном музыкальном искусстве (на примере произведений Алан Кузьмина)».

➢ Отрадно, что в практику внедряются не только творческие композиторские идеи, но и новаторские предложения музыковедов. Так, *Т. М. Синецкая* участвовала в разработке двух концепций деятельности Челябинской филармонии:

1) Концепция по совершенствованию концертной деятельности в области академической музыки (до 2025);

2) Концепция развития государственного симфонического оркестра Челябинской области (2019–2030).

Кроме того, дирекция Челябинской филармонии вынесла Т. М. Синецкой благодарность «За создание интерактивного образовательного проекта *«Академия симфонической музыки»*, суть которого состоит в приобщении молодёжи в течение пяти лет к симфонической музыке на основе постоянной слушательской аудитории, систематически пополняющейся новыми (младшими) классами.

Мощным образовательным источником для поколений студентов и учащихся являются предметы «Творчество композиторов Урала», «Музыкальная культура Урала» в образовательных учреждениях (курсы идут уже более 20 лет). Над оснащением этих дисциплин работают все музыковеды организации.

3) Организация исполнения музыки челябинских композиторов

Важнейший постулат нашего отделения Союза композиторов России заключается в том, что написанная музыка должна звучать. В связи с этим, деятельность руководства направлена, прежде всего, на организацию исполнения (и запись) новых произведений; вместе с тем не только премьер, но и сочинений, написанных в предшествующие годы. Причём системная работа организации и каждого композитора неизбежно приводит к тому, что какая-то часть музыки остаётся в репертуаре исполнителей, живёт сама по себе. А с остальным наследием необходима каждодневная работа. Исполнение музыкальных произведений осуществляется через общие концерты организации (34 концерта в год), организуются самими композиторами через связи с конкретными исполнителями и коллективами, а также как заказные акции композиторам от концертно-театральных организаций. Благодаря тесным творческим связям с руководителями творческих коллективов, филармонией, солистами-исполнителями, мы всегда имеем возможность предлагать для освоения новые сочинения, которые в ряде случаев входят в репертуар или принимаются к постановке.

Созданные и исполненные новые произведения композиторов: Мировые премьеры					
№	**Жанры**	**2019–2023**		**2013–2018**	
		создано	**исполнено**	**создано**	**исполнено**
1.	Опера	*2*	2	*2*	1
2.	Детский мюзикл	*5*	4	*2*	2
3.	Балеты	*2*	2	*1*	-

4.	Оркестровые произведения	*13*	6	*17*	7
5.	Музыка к драматическим спектаклям	*2*	1	*4*	4
6.	Хоровая музыка	*25*	15	*22*	15
7.	Камерная музыка	*16*	6	*15*	10
8	Вокальная музыка	*3*	3	*14*	3
9.	Детская вокально-хоровая музыка	*38*	1	*53*	23
10.	Детская инструментальная музыка	*60*	–	*40*	10
11.	Музыка к кинофильмам	–	–	5	5
	Итого премьер:	*166*	**40**	*175*	**80**

Из 40 премьерных исполнений (2019–2023):

24 – состоялись при поддержке СК;

19 – организованы самим композитором через связи с конкретными исполнителями и коллективами, а также как заказные акции от концертно-театральных организаций.

Данные в таблицах исполнений произведений композиторов могут быть не совсем точными. Представленные цифры – это то, что происходит на наших глазах. Скорее всего, много неучтённых исполнений, особенно в детской музыке, и отследить их невозможно.

Исполнение произведений разных лет в концертных программах			
№	**Концертные программы**	**2019-2023**	**2013-2018**
1.	Концертные программы организации	19	15
2.	Концертные программы, организованные самими композиторами (заказные акции от исполнителей и концертно-театральных организаций)	23	17
3.	Исполнение отдельных номеров в концертных программах коллективов и исполнителей	25	8
	Итого концертных программ	**67**	**40**

Организация исполнения сочинений композиторов и привлечение концертных исполнителей требует больших финансовых затрат. Благодаря поддержке Министерства культуры Челябинской области, министру культуры

А. В. Бетехтину, генеральному директору Челябинской филармонии А. Н. Пелымскому, руководителям концертных коллективов и солистам, организация смогла увеличить проведение концертных программ и чаще исполнять музыку челябинских композиторов.

Жанровая направленность концертных программ			
№	**Концертные программы организации**	**2019–2023**	**2013–2018**
1.	Камерные концерты	5	1
2.	Хоровые концерты	3	3
3.	Авторские концерты	6	4
4.	Симфонические концерты	3	2
5.	Детские концерты	2	3
	Итого концертных программ организации:	**19**	**13**

Концертные программы организации, а также программы, организованные самим композитором через связи с конкретными исполнителями и коллективами, заказные акции от концертно-театральных организаций представили **273** исполнения челябинских композиторов. Проследить исполняемость композиторов можно в следующей таблице:

Исполнение сочинений челябинских композиторов			
№	**Всего исполнено**	**2019–2023** кол-во произведений	**2013–2018** кол-во произведений
1.	Опера	4	11
2.	Балет	5	–
3.	Детский мюзикл	7	5
4.	Авторские концертные программы	11	–
5.	Симфоническая и оркестровая музыка	47	36
6.	Вокальная и хоровая музыка	96	76
7.	Камерно-инструментальная музыка	57	24
8.	Музыка к спектаклям	2	4
9.	Музыка к кинофильмам	–	5
10	Детская музыка	44	102
	Итого исполнений:	**273**	**263**

Откуда взялись эти цифры? От поимённого подсчета исполнений произведений наших композиторов:

Исполнение сочинений челябинских композиторов по персоналиям			
№	**Композитор**	**2019–2023** кол-во произведений	**2013–2018** кол-во произведений
1.	**А. Кривошей**	**46**	**26**
	Симфоническая и оркестровая музыка	5	2
	Камерно-инструментальная музыка	10	3
	Вокальная и хоровая музыка	20	10
	Детская музыка	11	11
2.	**А. Кузьмин**	**31**	**17**
	Симфоническая и оркестровая музыка	13	9
	Камерно-инструментальная музыка	8	4
	Вокальная и хоровая музыка	10	4
3.	**Л. Долганова**	**36**	**40**
	Симфоническая и оркестровая музыка	3	6
	Камерно-инструментальная музыка	14	7
	Вокальная и хоровая музыка	13	13
	Детская музыка	6	14
4.	**Т. Шкербина**	**38**	**69**
	Балет	1	–
	Опера	–	8
	Симфоническая и оркестровая музыка	12	4
	Камерно-инструментальная музыка	5	8
	Вокальная и хоровая музыка	13	15
	Детская музыка	7	34
5.	**Е. Поплянова**	**69**	**67**
	Детский мюзикл	6	5
	Опера	3	2
	Авторские концертные программы	9	–
	Симфоническая и оркестровая музыка	7	7
	Камерно-инструментальная музыка	13	1
	Вокальная и хоровая музыка	17	21
	Детская музыка	14	31
6.	**О. Короленко** (молодой композитор, начала работать в организации с 2022 г.)	**4**	–
	Симфоническая и оркестровая музыка	1	–
	Камерно-инструментальная музыка	2	–
	Вокальная и хоровая музыка	1	–
7.	**П. Сергиенко**	**37**	**23**

	Мюзикл для детей и юношества	2	–
	Опера	1	–
	Балет	4	–
	Музыка к спектаклям	1	–
	Авторские концертные программы	2	–
	Симфоническая и оркестровая музыка	3	3
	Камерно-инструментальная музыка	3	1
	Вокальная и хоровая музыка	15	7
	Детская музыка	6	12
8.	**Е. Кармазин**	Перешел в Свердловское отделение СК	**13**
	Симфоническая и оркестровая музыка	–	2
	Опера	–	1
	Вокальная и хоровая музыка	–	1
	Музыка к драматическим спектаклям	–	4
	Музыка к кинофильмам	–	5
9.	**М. Смирнов** (1929–2006)	**8**	**3**
	Симфоническая и оркестровая музыка	2	3
	Камерно-инструментальная музыка	2	–
	Вокальная и хоровая музыка	4	–
10.	**Е. Гудков** (1939–2008)	**4**	**5**
	Симфоническая и оркестровая музыка	1	–
	Вокальная и хоровая музыка	3	5
	Итого исполнений:	**273**	**263**

Возникает вопрос разницы по количеству исполненных сочинений композиторов. При составлении концертных программ организации всегда учитывается принцип равенства всех композиторов. Но возникающие творческие контакты с исполнителями рождают интерес у конкретных исполнителей к творчеству того или иного композитора, возникает творческое сотрудничество, что порождает заказную деятельность к конкретному композитору на создание произведений для определенного коллектива исполнителей. Многие композиторы пишут заказные произведения для конкретных коллективов и исполнителей, которые музыканты многократно исполняют в своих концертах. Благодаря этому в 2021 году возникла новая форма взаимодействия между композитором

и творческим коллективом: например, авторские концертные программы, которые воплотились при сотрудничестве Камерного хора им. В. В. Михальченко и композиторами Е. Попляновой и П. Сергиенко.

Авторские концертные программы с Камерным хором:

Е. Поплянова:

1) «Когда я был маленьким» – театрализованное музыкально-поэтическое представление для камерного хора, солистов, фортепиано и ударных;

2) «Когда часы пробьют двенадцать. Новогоднее путешествие в детство» – программа театрализованного музыкально-поэтического представления для камерного хора;

3) «Зоопарк открыт для всех» – программа песен для детей.

П. Сергиенко:

1) «Сказочные песни для смелых ребят» – программа песен для детей;

2) «Сказка о попе и работнике его Балде» – в проекте филармонии «Симфоническая академия».

В концертных программах организации 2019–2023 были задействованы *исполнители*:

Оркестры: 9

1. Камерный оркестр «Классика»; художественный руководитель и главный дирижёр заслуженный артист РФ Адик Абдурахманов;
2. Государственный симфонический оркестр Челябинской области, художественный руководитель и главный дирижёр заслуженный артист РФ Адик Абдурахманов, дирижёр Михаил Перевалов;
3. Симфонический оркестр Уральской консерватории, дирижёр Алексей Доркин;
4. Камерный оркестр «Престиж» ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, дирижёр Александр Матушкин;

5. Камерный оркестр Челябинского института культуры, дирижёр Михаил Перевалов;

6. Симфонический оркестр Уральской консерватории (г. Екатеринбург);

7. Государственный русский народный оркестр «Малахит», дирижёр народный артист России Виктор Лебедев;

8. Оркестр русских народных инструментов. «Уральские узоры», дирижёр Денис Меркулов;

9. Детский симфонический оркестр Челябинской области, дирижёр Валерий Уткин;

Театральные и танцевальные коллективы: 5

1. Государственный ансамбль танца «Урал», руководители: Светлана Лукина и Алексей Разин;

2. Театр мюзикла «Феерия»;

3. Образцовый коллектив хореографическая студия «FANTASY DANCE»;

4. Челябинский государственный молодежный театр;

5. Детский музыкальный театр «Здравствуйте!» гимназии № 10;

Режиссёры – постановщики: 4

1. Полина Хлызова;
2. Александр Черепанов;
3. Сусанна Цирюк (Санкт-Петербург);
4. Николай Осминов;

Хоровые коллективы: 8

1. Камерный хор Московской консерватории, дирижёр Александр Соловьев;

2. Камерный хор им. Валерия Михальченко, дирижёр Ольга Селезнева;

3. Академический смешанный хор кафедры хорового дирижирования ЧГИК, дирижёр Ольга Селезнева;

4. Женский хор ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, дирижер Наталья Чернова;

5. Академический смешанный хор ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, дирижер Ольга Кочетова;

6. Образцовый коллектив детской хоровой студии «Радуга» Дворца культуры Челябинского металлургического комбината и Металлургического Центра детского творчества города Челябинска, Руководитель Юлия Соколова, дирижеры: Елена Горшкова, Валерия Тележинская, Анна Петенёва;

7. Детский хор ДШИ ЧГИК, дирижёр Виктор Щипунов;

8. Детский хор гимназии № 10, дирижёр Вера Круподёрова;

Солисты – инструменталисты: 40
Анна Егорова (флейта);
Лилия Тихомирова (флейта);
Екатерина Митричева (флейта);
Марат Файрушин (флейта);
Софья Атаманюк (флейта);
Андрей Хлызов (кларнет);
Татьяна Галкина (скрипка);
Рустэм Сулейманов (скрипка);
Наталья Киселева (скрипка);
Виталий Ферапонтов (скрипка);
Екатерина Трапезникова (скрипка);
Мария Тиньгаева (скрипка);
Елена Гильштейн (скрипка);
Елизавета Вергуляс (скрипка);
Ульяна Олейникова (скрипка);
Ольга Шахова (альт);
Наталья Маменко (альт);
Александр Смирнов (виолончель);
Илья Гутый (виолончель);
Екатерина Жалилова (арфа);

Алена Миропольская (ударные);
Мария Лебедева (домра);
Виктор Козлов (гитара);
Дмитрий Чернов (гитара);
Роман Зорькин (гитара);
дуэт Аркадий и Анна Резник (гитара и фортепиано), Москва;
Елена Привалова (орган);
Олег Яновский (фортепиано);
Ирина Липатова (фортепиано);
Роман Севостьянов (фортепиано);
Дмитрий Каукин (фортепиано);
Наталья Телегина (фортепиано);
Михаил Ивашков (фортепиано);
Татьяна Абрамова (фортепиано);
Наталья Сайдаль (фортепиано);
Наталья Булатова (фортепиано);
Арсений Мерзлов (фортепиано);
Наталья Гущина (фортепиано);
Оксана Штепа (фортепиано);
Дарья Королёва (фортепиано);

Солисты – вокалисты: 5
Елена Роткина (сопрано);
Юлия Семёнова (сопрано);
Павел Чикановский (тенор);
Алексей Ковин (эстрадный вокал);
Эльвира Авзалова (эстрадный вокал).

Концертмейстеры: 12
Лауреаты международных конкурсов: заслуженный артист РФ Олег Яновский, Лариса Яновская, Алина Моргун, Лариса Долганова, Ирина Меньшикова, Ирина Саксонова, Наталья Малявкина, Вячеслав Зуев, Ирина Липатова, Юлия Мирлас, Дмитрий Каукин, Полина Сергиенко.

4) Участие в фестивалях, конкурсах, научных конференциях

➢ Активная работа композиторов была в участии *фестивалей* разного уровня. За прошедшие 5 лет их было 18, где международных – 3, всероссийских – 8, региональных – 7. География фестивалей: Москва, Санкт-Петербург, Красноярск**,** Нарьян-Мар, Екатеринбург, Челябинск и Челябинская область.

➢ Как и в прошлом пятилетии, все челябинские композиторы активно участвовали *в творческих конкурсах* – 27 участий в 16 Всероссийских и Международных композиторских конкурсах в городах России: Москва, Санкт-Петербург, Вологда, Екатеринбург, Челябинск, Краснодар, Ростов-на-Дону.

Отрадно, что в музыковедческом конкурсе впервые к участию подключилась музыковед О. Ширяева. Самыми популярными конкурсами для композиторов стали: «Avanti», «Молодая классика», «Хоровая лаборатория XXI век», «Время Прокофьевых», «Новые мелодии».

Участие во всероссийских и международных композиторских и музыковедческих конкурсах			
№	**Позиции и результаты участия**	**2019–2023**	**2013–2018**
1.	Общее количество участий в конкурсах	27	36
2.	Количество конкурсов	16	19
5.	Гран-при	2	2
6.	Лауреат (без указания места)	1	–
7.	Лауреат 1-й премии	8	10
8.	Лауреат 2-й премии	4	4
9.	Лауреат 3-й премии	7	2
10.	Дипломант	11	9
	Получены лауреатские звания (общее количество)	**33**	**27**

Здесь особо хочется выделить: Елену Поплянову – лауреата II премии Второго Всероссийского конкурса композиторов «Avanti» за сочинение «Клубок» на ст. М. Цветаевой (2019,

Москва); Ларису Долганову – лауреата Всероссийского конкурса «Новые песни России» за сочинение «Посвящение Победе» (2023, Москва), Гран-при III Всероссийского патриотического конкурса «Победный 45-й год от Берлина до Тихого океана» (2022, Краснодар); музыковеда Ольгу Ширяеву – Гран-при на VII Международном конкурсе художественного творчества в сфере музыкально-компьютерных технологий, мультимедиа проектов, электронных и печатных учебных пособий, печатных работ и музыкальных композиций «Классика и современность» со статьей «Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока» (2020, Екатеринбург).

- Челябинские композиторы не только активно участвуют в конкурсах, но сами *являются членами жюри*. В 2019–2023 в качестве членов жюри они работали на 34 конкурсах: международных (12), всероссийских (10), региональных (12). География стран и городов: Россия – Германия, Екатеринбург, Красноярск, Уфа, Челябинск и Челябинская область.

- Все музыковеды являются преподавателями вузов и принимают активное участие в *научных конференциях* различного уровня, где одной из важнейших тем их докладов и выступлений является изучение и пропаганда музыкального наследия Урала. За последние пять лет музыковеды 26 раз приняли участие в 24 научных конференциях, из которых Международных – 9, Всероссийских – 8, региональных – 7.

26 участий в научных конференциях			
№	**Уровень конференции**	**2019–2023**	**2013–2018**
1.	Международные	9	6
2.	Всероссийские	8	2
3.	Региональные	7	13
	Всего конференций:	**24**	**21**

5) Работа с молодыми одарёнными композиторами и музыковедами, эстетическое воспитание и участие в событиях культурной жизни региона и России

Работа с молодыми одарёнными композиторами и музыковедами включает: индивидуальные занятия в классах композиции композиторов: Е. Поплянова (гимназия № 10), А. Кривошей, Л. Долганова (Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского), А. Кузьмин (Челябинский государственный институт культуры и Уральская консерватория им. М. П. Мусоргского), а также консультации детей, студентов, музыкантов-любителей по вопросам сочинения музыки, проведение мастер-классов, творческих лабораторий, семинаров, творческих встреч, руководство научно-исследовательской работой студентов, учащихся музыкальных школ и подготовкой молодых ученых.

- **Работа с молодыми одарёнными композиторами**

Челябинские композиторы-педагоги и их ученики уверенно расширяют географическое участие в конкурсах композиторов и показывают хорошие результаты.

Общее количество победителей конкурсов композиторов:
56,
из них
Международных: 20 лауреатов, 4 дипломанта;
Всероссийских: 24 лауреата, 2 дипломанта;
Региональных: 6 лауреатов.

Участие учеников в конкурсах композиторов			
№	**Позиции и результаты участия**	**2019–2023**	**2013–2018**
1.	География стран и городов	Ирландия (Дублин), Англия (Лондон), Германия (Берлин), Кипр, (Лимассол), Великобритания, Китай	Санкт-Петербург, Челябинск, Миасс

		Россия: Москва, Санкт-Петербург, Петрозаводск, Екатеринбург, Уфа, Хабаровск, Саратов, Вологда, Челябинск	
2.	Международные	**24**	**27**
	Гран-при	1	2
	Лауреат 1 премии	4	
	Лауреат 2 премии	8	Лауреаты общее кол-во:
	Лауреат 3 премии	7	20
	Дипломант	4	Дипломанты: 5
3.	Всероссийские	**26**	**5**
	Гран-при	–	1
	Лауреат 1 премии	14	
	Лауреат 2 премии	4	Лауреаты общее кол-во:
	Лауреат 3 премии	6	4
	Дипломант	2	–
4.	Региональные	**6**	**7**
	Гран-при	–	–
	Лауреат 1 премии	2	
	Лауреат 2 премии	2	Лауреаты общее кол-во:
	Лауреат 3 премии	2	6
	Дипломант	–	1
	Победители конкурсов (общее количество)	**56**	**39**

- **Руководство научно-исследовательской работой студентов, учащихся – подготовка молодых ученых (14)**

Активизировалась работа музыковедов и композиторов в подготовке молодых ученых. Если в прошлом пятилетии доминировала консультативная и рецензионная работа (9 позиций), то в этом (13 позиций) учёные-музыканты больше работают с детьми индивидуально, помогая исследовать конкретные темы. Работы учащихся отправляются на различные конкурсы исследовательских и проектных работ (география городов: Нижний Новгород, Екатеринбург, Нижний Тагил, Вологда, Череповец, Челябинск) и занимают призовые места. В этой области хочется отметить активность музыковеда

О. Ф. Ширяевой, которая подготовила 9 победителей конкурсов научно-исследовательских работ учащихся; Т. М. Синецкой, под руководством которой 4 студента подготовили научные доклады и опубликовали статьи в научных сборниках.

➢ Творческие встречи и мастер-классы

Творческие встречи и мастер-классы			
№		**2019–2023**	**2013–2018**
1.	География городов	Екатеринбург, Орск, Челябинск, Миасс, Тавда	Екатеринбург, Зарайск, Орск, Челябинск, Озёрск, Южноуральск, Свободный
2.	Творческие встречи	15	22
3	Мастер-классы	2	11
	Итого	**17**	**33**

Значительное снижение активности проведения мастер-классов и творческих встреч композиторов обусловлено прошедшей пандемией.

➢ Курсы повышения квалификации (семинары) – 6

География охваченных городов: Москва, Нижний Новгород, Малая Пурга (Удмуртия), Челябинск.

6) Музыкальная критика и публицистика

Публикации о творчестве челябинских композиторов: 21.

7) Нотные издания, запись CD и DVD дисков

Нотные издания, запись CD и DVD дисков			
№		**2019–2023**	**2013–2018**
1	Нотные издания	25	24
2	CD аудио	5	3
3	DVD видео	21	9

Прошедшее пятилетие, впрочем, как и все предыдущие, было очень активным и наполненным для всех композиторов и музыковедов. Каждый из них работал на пределе своих возможностей. Самым сложным моментом в жизни не только нашей, но и любой организации Союза композиторов, является процесс организации исполнения написанной музыки, издания научно-исследовательской литературы, нот, качественной записи музыки, ибо всё это требует больших финансовых затрат.

Очень бы хотелось поблагодарить Министерство культуры Челябинской области (министр А. В. Бетехтин), Челябинскую государственную филармонию (директор А. Н. Пелымский), Челябинский государственный институт культуры (ректор В. Я. Рушанин, и. о. ректора С. Б. Синецкий), концертные коллективы Челябинской филармонии и всех солистов, принимавших участие в активной и плодотворной деятельности организации.

П. А. Левадный

(Москва)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Пожалуй, в мире нет больше профессии, пережившей столь разительный контраст своего положения в обществе за последние 35 лет, чем профессия композитора. Одна из самых мощных, богатых и влиятельных творческих организаций в мире – Союз композиторов СССР – устраивала свои съезды в Государственном Кремлёвском дворце, Колонном зале Дома Союзов и на других престижных площадках столицы. Композиторы писали серьёзную академическую музыку – симфонии, оперы, концерты и т. п. – и получали за неё гонорары. Огромная часть их сочинений постоянно издавалась, а ВААП (Всесоюзное агентство по авторским правам, предшественник современного

РАО) отчислял процент от прибыли в Союз композиторов. Сам союз проводил масштабные фестивали по всей стране, строил дома творчества в самых живописных регионах России и союзных республик, строил и бесплатно передавал своим членам квартиры в многочисленных элитных домах Москвы, потому что сами композиторы были звёздами, элитой, широкая публика их знала не только по имени, но и в лицо.

После распада СССР, а вместе с ним и после смены парадигмы общества, жуткой, сюрреалистичной трансформации ценностей и уклада жизни людей композиторы исчезли. Не из жизни, но из сферы внимания государства и общества. И даже самой профессии композитора всё это время было отказано в праве на существование, ибо не было профессионального стандарта композитора. Лишь совсем недавно по поручению Президента РФ Министерство культуры совместно с Союзом композиторов России разработали такой профстандарт, и теперь он введён в действие. Однако его внедрение идёт крайне медленно. На данный момент известно лишь об одном случае, когда этот профессиональный стандарт нашёл реальное применение: в октябре этого года Белгородская государственная филармония официально приняла на работу композитора. Таким образом, можно назвать имя первого «легального» композитора новейшего времени – Николай Бирюков.

Несмотря на постепенные положительные изменения, мы по-прежнему имеем дело со шлейфом накопившихся проблем. Сложилась странная ситуация, при которой вузы выпускают композиторов и присваивают им соответствующую квалификацию. Но что дальше? А дальше – пустота. В музыкальных школах композиция преподаётся крайне редко. Композиторы вынуждены работать не по профессии. Из элиты общества композиторы превратились в его аутсайдеров.

Не имея возможности зарабатывать своей профессией (конечно, есть единичные счастливые исключения), композиторы

кем-то и где-то трудятся и лишь в свободное от работы время, если остаются силы, пишут музыку. Далее, чтобы исполнить написанное произведение, композитор должен накопить изрядную сумму денег и заплатить исполнителям. Его произведение где-то прозвучит, он его снимет на камеру или телефон, и оно, скорее всего, канет в Лету. Мы к этому привыкли, но ведь это ненормально.

Композитор стал одиноким. Без государственной поддержки, без поддержки общества и даже зачастую без поддержки коллег – музыкантов-исполнителей, которые не любят играть современную музыку. В обществе – даже среди узкой прослойки любителей академического искусства – нет интереса к современной музыке. И теперь этот интерес не появится сам по себе, просто, вдруг. Так уж сложилось и так уж настроился «рынок» в концертной сфере, что произведения современных авторов уже долгое время почти полностью исключены из концертной жизни страны, не считая небольшого количества редких, узкотематических фестивалей и концертов. Теперь слушателя надо постепенно приучать к новой музыке. Одним из способов возвращения слушателей в XXI век является практика введения в регулярные концертные программы произведений современных авторов – наряду с известными, часто исполняемыми сочинениями прошлых эпох.

За что конкурируют исполнители? За места на конкурсах, за престижные залы, за предложения гастролей и т. д. Иными словами, они конкурируют со своими современниками. Композиторы же конкурируют за место в репертуаре исполнителя. И в этом смысле прямые конкуренты любого современного композитора – это и Бах, и Бетховен, и Моцарт, и Чайковский, и Рахманинов, и т. д. Можно ли выдержать эту конкуренцию? Мягко говоря, это сложно. Без интереса – пусть даже искусственно стимулируемого – к новой музыке, без серьёзного профессионального отношения к ней со стороны

исполнителя профессия композитора развиваться и даже просто существовать не может.

В Европе и Китае есть система, при которой оркестровые коллективы в обязательном порядке должны исполнять произведения своего современного национального автора. Иначе они просто не получают финансирования. Эта так называемая квота устанавливается государством. И это прекрасная практика. У нас симфонические оркестры исполняют музыку современных композиторов только на фестивалях и специальных мероприятиях, связанных с современной музыкой. Между тем включая в программу, наряду с Бетховеном и другими (признанными) авторами, которые в стотысячный раз ставятся в афишу, произведение современного композитора на регулярной основе, оркестр:

1) выполняет государственное требование на исполнение музыки современного национального автора;

2) приучает публику слушать современную музыку, постепенно преодолевая чудовищный разрыв между нею и массовым слушателем;

3) стимулирует композиторов создавать новое и таким образом продолжать развитие композиторских традиций своей страны, как бы намывая золото своей национальной музыкальной сокровищницы.

Вся система, выстроенная в отношении Союза композиторов в советское время, была ориентирована именно на это. Данная система актуальна не только для симфонических оркестров, но и для камерной музыки. Парадигму мышления общества в отношении новой академической музыки необходимо разворачивать в сторону современности, в том числе разворачивать «сверху».

Должен сказать, что положительный процесс в этом отношении идёт, причём идёт от первого руководителя страны. Как уже было сказано ранее, по поручению Президента РФ

Минкультуры совместно с Союзом композиторов разработало и ввело в действие профстандарт композитора. И по той информации, которая у нас есть, в ближайшем будущем вполне вероятна существенная поддержка Союза со стороны государства. Также при поддержке Минкультуры Союз проводит и постепенно расширяет программу «Ноты и квоты». По сути, эта программа – возрождение в новых современных условиях системы закупки произведений. Только теперь закупаются именно те произведения, которые будут гарантированно и многократно исполнены. Исполнители (не композиторы) обращаются в Союз с предложением заказать тому или иному автору произведение. Имя композитора в данном случае значения не имеет, важно другое: уровень исполнителя, его реноме и его планы по исполнению произведения. Таких обращений поступает много, поэтому есть конкурс. Отбираются наиболее яркие заявки, и композиторам оплачивается по весьма достойному тарифу создание произведения. А исполнитель получает на несколько лет исключительное право на исполнение заказанного произведения.

Есть и другие положительные тенденции в цеховой композиторской организации, например конкурсы юных композиторов. Набирающий силу всероссийский конкурс юных композиторов и музыкальных журналистов «Новое поколение» свидетельствует о том, что есть очень много по-настоящему одарённых детей. В результате можно говорить о том, что будущее нашей профессии и нашего Союза есть, и оно – в новом, подрастающем поколении.

Таким образом, мы попытались представить внешний контур сферы композиции в России. Что касается внутренних тенденций, то мне представляется, что в ближайшее время нас ждёт бурное развитие в двух направлениях: это музыка для народных инструментов и электронная музыка. В сентябре 2023 года состоялся крупный форум в Ставрополе, где

собрались представители различных народных коллективов – руководители, директоры. Форум был организован Росконцертом и Министерством культуры России. Моё участие было обусловлено запросом со стороны народных коллективов в Министерство культуры с просьбой пригласить на форум представителя Союза композиторов России, поскольку народные коллективы остро нуждаются в новом репертуаре. Оркестры национальных инструментов – относительно молодое явление, привязанное к местной культуре. Поэтому коллективы народных инструментов не имеют такого обширного репертуара, как симфонические оркестры. Вместе с тем значение оркестра народных инструментов и, в первую очередь, оркестров русских народных инструментов, до сих пор недооценено. Возникнув как русские национальные фольклорные музыкальные коллективы, в наше время они всё больше утрачивают свою связь с фольклорной сферой, превращаясь в уникальный, самобытный, профессиональный коллективный музыкальный инструмент, во многом эквивалентный симфоническому оркестру, а в чём-то дающий и бóльшие возможности, чем данный состав. Однако в отличие от симфонического оркестра, который за несколько веков своего существования накопил громаднейший репертуар во всём мире, ОРНИ не освоен в должной мере композиторами. Не будем забывать, что народный оркестр – это ярчайший знак нашей российской культурной идентичности, это наше подлинно народное достояние, которого нет больше ни у одной страны мира. При этом, как ни странно, композиторов в консерваториях не учат писать для народного оркестра, не изучаются народные инструменты, и это сильно тормозит процесс освоения художественных возможностей этого уникального феномена.

В настоящее время репертуар ОРНИ в значительной мере представляет собой различного рода переложения, либо оригинальные произведения, написанные музыкантами-

исполнителями, знающими изнутри особенности инструментовки. Такими музыкантами-исполнителями написано очень много замечательной, яркой, превосходной музыки. Однако есть разница между произведениями, созданными профессиональными композиторами, и произведениями, написанными исполнителями, тоже профессиональными музыкантами. Это отличие заключается в том, что исполнитель, берясь за композицию, чаще всего создаёт некую компиляцию на основе своего слухового опыта (я имею в виду не плагиат, не заимствования, но что-то «из набора» известных средств выразительности). Это может быть, повторюсь, вполне яркое произведение. Композитор же старается выйти за рамки своего слухового опыта, создать нечто новое, небывалое. В этом постоянном поиске проявляется «органическая» сущность профессии композитора. И для этого не нужно писать для пенопласта или распиливать скрипку: создавать небывалое можно и в рамках традиционного искусства. Новая музыка развивает исполнителей, ставит перед ними новые задачи и заставляет исполнительские коллективы эволюционировать в профессиональном отношении.

Однако композиторы в основном пишут для инструментов симфонического оркестра. Так сложилось в первую очередь потому, что композиторское образование весьма консервативно. Традиция направлена на изучение инструментов симфонического оркестра. Поэтому, если мы хотим обогащать репертуар РНО и тем самым развивать его, поднимать на новый профессиональный уровень, необходимо адаптировать и образовательную программу будущих композиторов, уделять определённое время изучению специфики РНО.

Каждый вуз, выпускающий композиторов, стремится к тому, чтобы экзаменационное сочинение (а это чаще всего крупное симфоническое произведение) было исполнено «вживую» настоящим оркестром. Почему бы не включить

в итоговый экзамен молодых композиторов и произведение для ОРНИ, и там, где это возможно, исполнять его? Почти везде, где есть высшее образовательное звено по композиции, есть и коллективы РНО. Данная практика может способствовать существенному увеличению как числа композиторов, пишущих для РНО, так и собственно произведений качественных и высокохудожественных.

Одним из итогов форума в Ставрополе стала договорённость о том, что Союз композиторов создаст архив произведений современных композиторов для ОРНИ. Он будет представлять из себя каталог имеющихся к настоящему времени произведений с демо-записями и нотами. Доступ к этой базе могли бы иметь дирижёры, художественные руководители коллективов, директора филармоний, словом, все те, кому это может быть интересным. Дальше, если дирижёр захочет исполнить то или иное сочинение, он может обратиться в Союз композиторов России для связи с автором и решения с ним всех сопутствующих вопросов. Одним из примеров тесного взаимодействия оркестра национальных инструментов и композиторов является проект молодёжного оркестра национальных инструментов ВСЕОНИ – Всероссийский оркестр народных инструментов. Они ищут новую яркую, современную, эффектную музыку для своего состава и специализируются на исполнении такой музыки.

Второе направление, о котором говорилось ранее, – это электронная музыка. Её возможности колоссальны в смысле новых тембровых и выразительных сочетаний. И разнообразие технологий также очень привлекательно. Это и различного рода электроакустические композиции, и запрограммированные тембры в живом исполнении на синтезаторе, и акусматика. Одним из пионеров в этой области является композитор Игорь Кефалиди. Его композиции целиком состоят из синтезированных и, по сути, изначально немузыкальных

звуков. Однако, базируясь на законах традиционных форм, Кефалиди создаёт эмоционально ориентированные произведения. Эта область довольно отдалённого будущего, но в плане тенденции и ниши для композитора, желающего сказать своё новое слово в искусстве, это направление представляет значительный интерес.

В заключение отмечу, что в настоящее время в музыкальном искусстве мы переживаем эпоху исполнителей. Несколько десятилетий назад господствовала эпоха композиторов. Но история, как известно, циклична, и я верю, что композиторы при нашей жизни займут причитающееся им по праву достойное место и в культурном, и в социальном, и в общественном пространстве.

Б. Б. Бородин

(Екатеринбург)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КОМПОЗИТОРА

Размышления о том, какую роль в творчестве композитора играет его инструментальная культура, необходимо начинать с ответа (хотя бы предварительного) на два важнейших вопроса: *что такое музыка* и *что такое культура*. Хотим мы этого или нет, но от трактовки этих основополагающих понятий будет зависеть весь ход дальнейших рассуждений.

В дефинициях понятия «музыка», взятых из различных источников, как правило, нет значительных *смысловых* разночтений. В «Музыкальной энциклопедии» читаем: «Музыка (греч. μουσική, от μούσα – муза) – вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований, состоящих в основном из тонов» [19, с. 730]. (Запомним это уточнение: «*в основном из тонов*».) Сходная, но несколько редуцированная,

формулировка приводится в более позднем по времени издания «Энциклопедическом словаре»: «Музыка – вид искусства, создающий посредством звуков обобщенные образы различных внутренних переживаний человека и состояний внешнего мира» [2, с. 166]. Как видим, здесь временной компонент не упоминается, звуковая составляющая не детализируется, но зато уточнено содержательное наполнение – эмоциональная сфера человека и его объективное окружение. Оставим в стороне изменчивый и дискуссионный содержательный аспект, который, в частности, даёт возможность В. И. Мартынову противопоставлять два типа музыки – композиторскую и некомпозиторскую [16, с. 10–18], а будем для начала придерживаться всё объединяющей, обобщённой и привычной для многих точки зрения, что *музыка – это искусство организованных звуков*. С такой трактовкой вполне солидарен даже Дж. Кейдж, заявлявший: «Если слово “музыка” священно и ограничено применением инструментов XVIII и XIX веков, мы можем заменить его более многозначительным термином “организация звука”» [12, с. 14].

Весьма непросто обрести прочную основу для раздумий в понятии «культура». Согласно советскому «Философскому энциклопедическому словарю», «культура (от лат. cultura – возделывание, воспитание, образование, развитие, почитание), специфический способ организации и развития человеческой жизнедеятельности, представленный в продуктах материального и духовного труда, в системе социальных норм и учреждений, в духовных ценностях, в совокупности отношений людей к природе, между собой и к самим себе» [22, с. 292]. Композиторское творчество, без сомнения, является «продуктом материального и духовного труда», интегрировано в социум, что предполагает, если следовать процитированной формулировке, определяющую роль традиционных установлений, наследия, накопленного веками. В «Современном

философском словаре» культура – это «форма деятельности людей по воспроизведению и обновлению социального бытия, а также связываемые с этой формой продукты и результаты деятельности» [21, с. 343]. То есть здесь подчёркивается *динамичность* культуры, её способность к постоянной трансформации. Пользуясь правами автора, предпочту неакадемическое, но ёмкое определение, данное художником и мыслителем Н. К. Рерихом: «Культура есть синтез возвышенных и утонченных достижений» [20, с. 267]. В этой лаконичной дефиниции схвачено важнейшее качество подлинной культуры – её аксиологичность, предполагающая развитие на основе безусловных ценностей.

Характеризуя современное состояние дел в сфере культуры, историк эстетики В. В. Бычков отмечает: «Сегодня очевидно, что культура в целом и все её основные компоненты находятся в процессе некоего глобального перехода в какое-то принципиально иное состояние, основные характеристики которого остаются пока еще совершенно неясными» [5, с. 7]. Эти тектонические сдвиги не могли не затронуть музыкальное искусство и такую его составляющую как композиторское творчество. Ведь не случайно уже упомянутый В. И. Мартынов насторожил и взбудоражил профессиональное сообщество своими размышлениями о «конце времени композиторов». Но не будем вступать в полемику на эсхатологические темы, а попытаемся рассмотреть весьма локальный вопрос о современном состоянии инструментальной культуры композиторов с целью проанализировать её влияние на создаваемую ими, несмотря ни на что, художественную продукцию.

* * *

Что же считать инструментальной культурой композитора? Наверное, практическое знание возможностей различных инструментов и умение их применять соответствующим образом, владение хотя бы одним из них на достойном исполнительском

уровне. Старые мастера нередко обладали, как теперь говорят, «компетенциями» подобного рода. Й. Гайдн сообщал своему биографу Г. А. Гризингеру: «Я не был чародеем ни на каком инструменте, но я знал силу и действие всех; я неплохо играл на клавире и пел, мог также исполнить концерт на скрипке» [цит. по: 14, с. 103]. По воспоминаниям Н. Д. Кашкина П. И. Чайковский, не будучи, как известно, концертирующим пианистом, тем не менее, в сентябре 1866 года на торжественном обеде в честь открытия Московской консерватории исполнил на рояле увертюру к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» [11, с. 30]. Примерами высочайшей инструментальной культуры является деятельность *композиторов-исполнителей*, имена которых вошли не только в историю музыки, но и в историю исполнительского искусства: Н. Паганини, Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Рубинштейна, С. Рахманинова, Э. Изаи, – список можно продолжить. Сюда же следует добавить выдающихся мастеров, для которых излюбленным инструментом стал симфонический оркестр: например, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, Н. А. Римского-Корсакова, Р. Штрауса, М. Равеля и др.

Инструментальная культура композиторов Нового и Новейшего времени неразрывно связана со струнными клавишными инструментами – клавиром (клавикордом, клавесином), а затем и фортепиано. Полный звуковой диапазон, широкий динамический спектр, способность передавать сложнейшую многоголосную фактуру определили универсальность фортепиано, ставшего полноправным представителем всей инструментальной сферы. Поэтому не случайно, что среди композиторов-исполнителей особое место занимает славная плеяда *композиторов-пианистов*, для которых фортепиано стало отправной точкой их профессионального развития, объектом изучения, инструментом познания музыки, а затем излюбленным средством воплощения новых звуковых миров, зачастую по смелости опережающим их же симфонические партитуры.

«Гении фортепиано», как их называл Ф. Бузони, «находили новые выразительные средства инструмента и необъяснимые эффекты, изобретали “неправдоподобные трудности”, создавали свою литературу» [29, S. 182]. Эти открытия естественным образом выходили за рамки пианизма в более широкие сферы, расширяя границы возможного в музыкальном искусстве. Так было, например, у Бетховена, Листа, даже Скрябина, и продолжалось до тех пор, пока экстенсивное развитие инструментализма не достигло некой кульминационной «точки насыщения».

Исчерпание «инновационного потенциала» происходило постепенно и стало заметным уже к концу XIX столетия, когда стабилизировалась конструкция фортепиано, были найдены *основные*, соответствующие его природе, исполнительские приёмы, а в творчестве композиторов-пианистов сформировались многообразные фактурные модели, полностью раскрывающие его звуковые ресурсы. XX век смог добавить к накопленному пианистическому арсеналу, пожалуй, лишь разработанную Г. Кауэллом технику кластеров, исполняемых кулаком, ладонью или предплечьем, и его же изобретение – игру на струнах. Всё это происходило практически синхронно с кризисными явлениями в европейской музыке, размывающими мажоро-минорную систему, на которой базировалось композиторское мышление авторов классико-романтической эпохи. Нечто подобное наблюдалось и в других видах искусства, например, в живописи, в которой отказ от миметического принципа привёл к появлению абстрактных полотен. В. В. Бычков отмечает: «Абстрактное искусство фактически довело до логического завершения развитие живописи в качестве самоценного станкового вида искусства, став последней страницей в истории её формально-выразительных поисков. В дальнейшем возможны только вариации тех или иных приемов, методов и способов

живописи, уже имевших место в истории искусства, но не какие-либо принципиально новые открытия» [5, с. 15].

Весь XX век рояль оставался удобным и практичным средством изучения музыки, воспитания всё новых поколений музыкантов и формирования у них инструментальной культуры. Д. Д. Шостакович, бывший великолепным пианистом, дипломантом первого международного конкурса имени Ф. Шопена (1927 г., Варшава), говорил своим ученикам: «Каждый композитор обязательно должен играть на рояле» [17, с. 462]. В процессе сочинения для многих композиторов был важен непосредственный контакт с фортепиано, в чём признавались даже музыканты, не бывшие концертными исполнителями. Вот как об этом говорил И. Ф. Стравинский: «...рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях. Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается» [23, с. 90]. Массив фортепианной музыки продолжал пополняться новыми, порой значительными, произведениями. Но культура фортепиано, как, впрочем, и сфера других представителей европейского академического инструментария, – обрела ощутимое историческое измерение, богатейшее прошлое, в которое, волей или неволей, вступал каждый, овладевающий в той или иной степени искусством фортепианной игры. Поэтому у композиторов Новейшего времени, получающих одновременно академическую *исполнительскую* школу, вектор воздействия инструментального фактора на творческий процесс кардинально поменялся – инерционная, ретроспективная тенденция заменила некогда господствующую эвристическую направленность. Инструмент перестал быть одним из «драйверов» развития композиторской мысли. Трудно отрицать, что высокая инструментальная культура композитора дарует ему свободу творчества, подсказывает пути для адекватного воплощения своих идей

посредством инструмента. Но, с другой стороны, музыкант, осваивая стилистически обширный репертуар, за годы учёбы подвергается такому мощному воздействию традиционных установлений, которое не может пройти для него бесследно.

Сам инструмент и его клавиатура являются дополнительным фактором, укореняющим музыканта в рамках традиции. Клавиатура – такой же естественный результат эволюции, как и сама европейская система организации звуков. В стандартном порядке чередования клавиш словно бы материализовались господствующие нормы европейского музыкального языка классико-романтического периода. Не случайно все попытки усовершенствовать клавиатурную топографию (например, «хроматические» клавиатуры, террасообразная клавиатура Янко) не имели успеха, подобно тому, как искусственный язык эсперанто не смог заменить исторически сложившиеся языки. Благодаря пианистам (или по их вине?) традиционная клавиатура, а следовательно, и европейский двенадцатиступенный строй устояли даже перед натиском микрохроматики. Композитор, пианист и мыслитель Ф. Бузони, развивавший идею «третьетоновости», ради которой была даже изготовлена специальная фисгармония, ни в одном своём сочинении так и не решился применить эту новаторскую систему. Компромиссом закончились эксперименты И. А. Вышнеградского с выводом на концертную эстраду четвертитонового фортепиано. Композитор с горечью констатировал: «Я не мог найти пианиста, исполнившего бы мою музыку <…> Я решил отказаться от идеи инструмента, специально сконструированного для четвертитоновой музыки. То есть я решил использовать двух пианистов и два инструмента, причем один из них был настроен ниже на четверть тона. Я переписал все мои сочинения и в кратчайшие сроки создал целый репертуар» [10, с. 190].

История с микрохроматикой показывает, как композиторская мысль XX столетия пыталась преобразовать и подчинить

себе традиционный инструментарий, найти и утвердить новые приёмы обращения с ним, и даже изменить его конструкцию. Истоки, побудительные причины этих поисков попытаемся объяснить двояко. Во-первых, композиционными идеями, потребовавшими необычной трактовки инструмента, а во-вторых, – уровнем инструментальной культуры предполагаемого новатора.

В частности, сюжет по первому сценарию разворачивается в переписке Ф. Бузони и А. Шёнберга при обсуждении Трёх фортепианных пьес (соч. 11) последнего. Бузони приветствовал отход Шёнберга от тональности, но, с точки зрения пианиста, отметил в них недостаток: «ограниченность фактуры во времени и пространстве» [28, p. 384]. Руководствуясь лучшими побуждениями, он сделал «для собственных концертных надобностей» обработку второй пьесы, стремясь придать ей большую пианистичность. Более того, Бузони попросил у Шёнберга разрешения опубликовать эту транскрипцию в предполагаемом издании четвёртой тетради своего цикла An die Jugend и предложил за это авторский гонорар в 300 марок. Дружеский шаг старшего коллеги вызвал решительный протест Шёнберга, который полагал фортепианное письмо произведения вполне соответствующим своим художественным намерениям: «Я не считаю свою фортепианную фактуру результатом какой-то некомпетентности, а скорее выражением твердой решимости, четких предпочтений и ощутимо ясных чувств» [28, p. 395], – заявил он.

По мнению Л. Е. Гаккеля, в Трёх пьесах Шёнберг ещё отчасти сохраняет генетическую общность с классико-романтическим пианизмом: их письмо «во многом отвечает брамсовскому пианистическому канону» [6, с. 94]. В Вариациях (соч. 27) А. Веберна эта связующая нить истончается, чтобы окончательно оборваться в сочинениях композиторов Второго авангарда. Назову в качестве примера Klavierstücke (№ 1–4)

К. Штокхаузена или «Структуры» П. Булеза, где сверхрациональная организация идеальных звуковых параметров создаёт абстрактные конструкции, проблематичные для осмысленного слухового восприятия, далеко не сразу осознаваемые при анализе партитуры и, добавлю, выдвигающие практически нереальные требования к пианистам. По возможности точное исполнение (особенно концертное) подобного нотного текста неизбежно сопряжено с вполне объяснимыми «погрешностями», определяемыми невероятной сложностью ритмической организации произведения, субъективностью восприятия динамической шкалы и акробатическими трудностями двигательного воплощения. Инструментальный фактор и, тем более, удобство исполнения полностью игнорируются.

Знаменательно, что рояль пытались подчинить своим композиционным идеям и, как следствие, преобразовать, в основном, те музыканты, для которых этот инструмент был отчасти *чужим*. Трудно представить, чтобы композитор, прошедший основательную *академическую* фортепианную школу, предпослал бы своему произведению такие рекомендации, как П. Хиндемит к *Рэгтайму*, завершающему сюиту «1922»: «Забудь обо всём, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвёртым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом» [цит. по: 15, с. 279]. Однако концертирующий пианист, если уж он взялся за эту пьесу, прочтя такое пожелание автора, постарается всё же его выполнить. Замечу, что ни для скрипки, ни для альта, на которых превосходно играл Хиндемит, он никогда не указывал ничего подобного. Что же касается крупнейших композиторов-пианистов XX столетия, причастных композиционным новациям,

(скажем, Прокофьева, Шостаковича, Бартока), то по отношению к роялю они никогда не были экстремально радикальными. Более того, даже в самых смелых своих произведениях («Сарказмы» Прокофьева, «Афоризмы» Шостаковича, Фортепианная соната Бартока) они не порывали связи с традицией, а в динамике их творческого развития её роль только возрастала.

Уникальным примером успешного, продуктивного воздействия опыта прошлого и новаторских композиционных идей, не потребовавших изменения конструкции инструмента, но, тем не менее, способствовавших возникновению принципиально новых видов фортепианной техники, являются Этюды (1985–2001) Д. Лигети, в настоящее время прочно вошедшие в активный репертуар пианистов. Самое поразительное, что их автор, в отличие от классиков жанра (Шопена, Листа, Дебюсси, Скрябина, Рахманинова) не обладал достаточным уровнем пианизма, необходимым для исполнения собственного опуса. Программные поэтические заголовки и образный строй отдельных номеров (Arc-en-ciel, Automne à Varsovie, Vertige, L`escalier du diable, Der Zauberlehrling) свидетельствуют о продолжении романтической традиции этюда-поэмы, восходящей к Листу. В других случаях в последовательно проведённой фактурно-технической идее прослеживается преемственность с этюдами Шопена, Дебюсси и Скрябина. Так в № 1 (Désordre) – это сложные ассиметричные полиметрические комбинации, в № 2 (Cordes à vide) – квинтовые горизонтальные и вертикальные комплексы. Уникальный вид техники, потребовавший специальной авторской «инструкции по применению», лежит в основе № 3 (Touches Bloquées) – задержанные пальцами одной руки клавиши превращают ровные пассажи другой руки, исполняемые в этой же части клавиатуры, в цепочку запинающихся аритмичных последований. Своеобразным этюдом на квинты становится

звонкая токката Fém (№ 8). Трансцендентные требования к пианистам предъявляет изощрённая полифоническая ткань этюда № 12 Entrelacs (Сплетения), создающая утончённый импрессионистический колорит. Оптимальное сочетание традиции и новаторства, продемонстрированное в Этюдах Лигети, стало его выдающимся достижением в фортепианной сфере.

Среди изощрённых способов организации звуковой ткани, разработанных композиторами Новейшего времени, тональная система сохраняет свою живучесть, прочно обосновавшись в массовой культуре и сохраняясь в качестве стилистических ретроспективных компонентов в таких направлениях современной академической музыки как «neue Einfachheit» и минимализм. В репетитивной технике на новом и, с инструментальной точки зрения, более примитивном уровне возродился текстообразующий потенциал общих форм движения, характерный, в частности, для продукции виртуозов XIX столетия. Многократное, назойливо-гипнотическое повторение неизменных или постепенно трансформирующихся элементарных паттернов, нередко (например, в сочинениях Ф. Гласса) не скрывающих своего фортепианного происхождения, призвано ввести слушателя в состояние транса, и требует от исполнителя не столько фантазии интерпретатора, сколько недюжинной выносливости. Следует согласиться с опасением, высказанным Л. О. Акопяном: «Будучи элементарно простым способом сочинения музыки, минимализм привлекателен для эпигонов» [1, с. 356]. Тем не менее, к этой технике обращаются авторы, для которых она является не модой, а естественным, выстраданным в поисках средством выражения. Упомяну в этом контексте впечатляющие выступления В. И. Мартынова, исполняющего на рояле свои произведения.

Р. К. Щедрин, прошедший, как известно, основательную пианистическую школу и значительно обогативший фортепианный репертуар, разделил современных композиторов на два вида:

«Одни – рисовальщики, которые не слышат, как произведение будет звучать. <…> Другие – это те, кто сочиняет музыку в зависимости от степени своей технической оснащенности во владении фортепиано. <…> Причем играют они очень слабо, скажем так, и в медленном темпе. Вот эта замедленность начинает выдаваться за некую эстетическую программу» [26, с. 2]. Скорее всего, большинство авторов, последовательно применяющих технику тотального сериализма с жёсткой организацией всех параметров звуковых структур, имеют все основания именоваться «рисовальщиками». Никакой, самый изощрённый внутренний слух не способен явственно услышать конечный акустический результат сложнейших комбинаторных сплетений. Это признают и сами композиторы. Тот же В. И. Мартынов утверждает: «Есть целый ряд случаев, когда музыка вообще не может быть услышана заранее и возникает только в процессе записи» [16, с. 103]. Уровень владения роялем, свойственный тому или иному композитору, непосредственно сказывается на его музыке, особенно предназначенной именно для этого инструмента, и, в конечном счёте, получает своё оправдание в авторской эстетической позиции. Не таковы ли по-детски наивные tintinnabuli-фигурации А. Пярта или насыщенный ностальгическими банальностями «слабый стиль» В. Сильвестрова? В фактурном рисунке сочинений запечатлеваются даже физические особенности и недостатки, присущие музыканту. Непропорционально большие руки Стравинского определили его пристрастие к пианистическим формулам, требующим широких растяжений. Одна из причин возникновения техники кластеров Г. Кауэлла коренится в перенесённой им в детстве болезни, ограничившей движение пальцев [см.: 31].

На первый взгляд, классическим примером «композитора-рисовальщика» предстаёт Дж. Кейдж, заявлявший: «У меня нет, что называется, музыкального слуха, и никогда не было»

[13, с. 87]. И далее: «Понимаете, я не слышу музыки, когда её пишу. Я и пишу её затем, чтобы услышать что-то такое, чего раньше не слышал» [13, с. 90]. Однако всё не так просто: следуя тем определениям музыки, которые цитировались в начале данной статьи, Кейджа вообще трудно назвать композитором. В самом деле, вместо «звуковых последований, состоящих в основном из тонов», мир его опусов зачастую может включать практически любые акустические объекты. «Обобщенные образы различных внутренних переживаний человека» сменяются попыткой выявить скрытую, независимую от мыслей и чувств автора музыку, таящуюся в абрисе камней, карте звёздного неба, в «тихой жизни» грибов и растений, в рисунках Г. Торо или в дефектах нотной бумаги. Здесь не применима интонационная теория Б. Асафьева. Но попробуйте убрать Кейджа из истории музыки XX века – вряд ли это удастся. Его деятельность во многом стала воплощением идей, выдвинутых Ф. Бузони ещё в самом начале столетия в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» – эссе, которое Кейдж чрезвычайно высоко ценил. Это, прежде всего, мысль об объективной природе музыки, которая изначально присутствует в мироздании, «как часть вселенной, реет в беспредельном пространстве» [3, с. 17]. В стремлении приблизиться к её извечной сущности, освободить «от архитектонических, акустических и эстетических догм» [3, с. 36], вернуться к бесконечности градаций звуков природы Кейдж пересматривает само понятие музыкального произведения, которое из завершённой структуры превращается в непредсказуемый процесс, управляемый случайностью. И на этом пути он словно руководствовался бузониевской максимой: «Творящий художник должен был бы не принимать на веру никаких традиционных законов и a priori рассматривать свое творчество как исключение из общего правила. Ему следовало бы искать и формулировать для своего личного случая

соответственный собственный закон; а потом, после первого же полного применения этого закона, – снова уничтожать его, чтобы самому не впасть в повторения при ближайшей следующей работе» [3, с. 24–25].

Таким «личным случаем» становится взаимодействие Кейджа с традиционным инструментарием, далеко не всегда используемым обычным образом. В «Музыке перемен» (Music of Changes, 1951), скомпонованной в результате гадательных действий по гексаграммам древнекитайской «Книги перемен» («И цзин»), пианист извлекает звуки не только посредством струн и клавиш, но и, скажем, ударами колотушки по корпусу. Своё отношение к роялю Кейдж выразил в словах: «Фортепиано – штука полезная, ведь его можно всюду найти» [13, с. 160]. Не обладая фундаментальной фортепианной подготовкой, он рассматривает инструмент в ряду других бытовых предметов как ещё один любопытный источник различных звучаний. В определённой степени Кейджа вполне правомерно, согласно типологии, предложенной Щедриным, отнести к тем композиторам, «кто сочиняет музыку в зависимости от степени своей технической оснащенности во владении фортепиано». Произведения 1930-х годов, где инструмент используется обычным образом, отличаются бедной, порой примитивной фактурой (Quest, Metamorphosis). Лишь в препарированном виде, начиная с Bacchanale (1940), заняв промежуточное место между тоновой организацией акустических явлений и недифференцированной областью шумов, рояль Кейджа обретает свой оригинальный, узнаваемый звуковой облик. Отныне богатейшие возможности инструмента, традиционная эстетика общения с ним для композитора просто перестают быть нужными. Начинает преобладать, как справедливо заметил М. Э. Дубов, не «игра на фортепиано», а «игра с фортепиано» [8, с. 111]. Не случайно одной из разновидностей инструмента, выбранной Кейджем, стало

детское игрушечное фортепиано (Suite for Toy Piano, 1949). Этюды Кейджа далеки от любой предшествующей трактовки этого жанра. При обращении к Etudes Australes (1977) наиболее сложной задачей для пианиста оказывается не какой-нибудь специфический вид фортепианной техники, а сама расшифровка нотного текста, в котором по четырем нотоносцам (по два на каждую руку) рассыпаны вне всяких длительностей и размеров гроздья нотных головок. Как известно, текст этюдов возник в результате проекции карты звёздного неба Южного полушария на нотный стан – античное учение о гармонии сфер приобрело здесь несколько внешнее, механистическое воплощение.

Следуя во что бы то ни стало путём оригинальности, методично избавляясь от тоновой и временной организации звучания, Кейдж поневоле зашёл в тупик. Метод случайных действий, управляемых гаданием при помощи пентаграмм «И Цзин», стал практически единственным не только для его композиторского творчества, но также для литературных работ, опытов в графике и даже для преподавания [см.: 13, с. 335]. По сути, закончился инновационный ресурс его изобретательности, и опасность «впасть в повторение», о которой предупреждал Бузони, стала реальностью.

По-видимому, Кейдж сам осознавал исчерпанность своего направления, признаваясь: «я получаю акустическое, эстетическое удовольствие от звуков окружающей природы. И больше не нуждаюсь не только в музыке других, но и в своей собственной музыке. Мне лучше, когда нет никакой музыки» [13, с. 138]. Стирание грани между жизнью и искусством, включение любых обыденных явлений в эстетический ряд привело к размыванию самого понятия художественного творчества, исчезновению рамок профессионализма, как в сфере композиции, так и в более локальной области инструментализма. И Кейдж заявляет: «Теперь мне не нужно фортепиано. У меня

есть Шестая авеню, её звуки» [13, с. 45]. В ситуации, когда все, даже «необученные тоже могут стать музыкантами» [13, с. 64], багаж профессиональных знаний и умений начинает осознаваться как препятствие для свободного творчества. Следовательно, от этого груза прошлого необходимо избавиться, начать с нуля. В качестве одного из возможных методов открытия новых звуковых горизонтов Кейдж указывает на импровизацию, производимую «на инструменте, который вы не контролируете или контролируете меньше, чем обычно» [13, с. 296].

Именно такой способ приблизиться к первозданности звука практиковали участники созданного в 1975 году ансамбля «Астрея» (В. П. Артёмов, С. А. Губайдулина, В. Е. Суслин), импровизируя на экзотических инструментах, на которых они никогда не обучались играть. В интервью Губайдулиной читаем: «Мне безумно хочется побыть с инструментом, будто никакой традиции не существует, нет никакой культуры, никакого репертуара, ничего нет вообще – а только источник звуковой и я, будто я первобытное существо» [7]. Применение этого тезиса к традиционному инструментарию не привело к открытию неведомых доселе исполнительских приёмов, а свелось лишь к повторению открытий Кауэлла и Кейджа. Акустический результат с ядовитой иронией описал М. А. Смирнов: «Губайдулина “препарировала”, щипала струны, рояль – “новая” музыка демонстрировалась всесторонне и пустозвонно: “звучало” всё, кроме фортепианного звука. Все самые сильные, привлекательные стороны рояля, его “душа”, его неповторимое обаяние, тембр – всё отметалось, все отбрасывалось» [18, с. 446].

Тезис Бузони о непременной уникальности каждого произведения, выстроенного по собственным законам, не теряет привлекательности и для современных композиторов, но, порой, его трактовка способна полностью извратить смысл изначальной идеи. В частности, В. А. Екимовский предъявляет к своим

произведениям «жёсткое и обязательное требование: каждое из них должно обладать новой и оригинальной конструктивной идеей, основанной, по возможности, на экспериментальных музыкальных средствах» [9, с. 32]. Это высказывание, в категорической форме утверждающее *субъективную* волю автора, выстраивающего звуковую конструкцию по заранее продуманному плану, противоречит мысли Бузони об *органичном* развитии произведения по своим собственным, имманентным закономерностям, заложенным в материале, подобно тому, как «в природе почка уже содержит в себе будущее взрослое растение» [28, p. 342]. Вариативность результатов такого естественного произрастания произведения безгранична, в то время как продуцирование всё новых конструктивных идей рискует, рано или поздно, подойти к своему пределу. И тогда композитору опять потребуется освободиться от накопленного опыта, чтобы испытать наивную радость неофита, как это декларирует представительница новой композиторской генерации Настасья Хрущёва: «Мы слишком образованны, слишком хорошо понимаем, как все устроено, знаем массу литературных и музыкальных текстов. В какой-то момент я осознала, что это тупиковый путь бесконечного цитирования. В последнее время испытываю сильную потребность в обнулении знаний, хочу перестать играть в бисер и начать с нуля. Сейчас я стала апологетом дилетантизма» [25].

Российское консерваторское образование, ответственное за воспроизводство композиторского корпуса, относится, несомненно, к «системе социальных норм и учреждений», противостоящих дилетантизму. Оно призвано транслировать освящённый временем свод знаний, образующих строго определённый профессиональный ценз, официальным воплощением которого служит Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по специальности 53.05.06 Композиция. В действующем

ныне регламентирующем документе, утверждённом приказом Минобрнауки России от 11.08.2016 № 1011 (ред. от 13.07.2017), фортепиано упоминается всего лишь два раза. Согласно стандарту, выпускник консерватории обязан уметь иллюстрировать свои сочинения «на фортепиано или другом инструменте или с использованием музыкально-компьютерных технологий», а также сочинять вокальные произведения, в том числе и с фортепианным аккомпанементом [см.: 24]. Вероятно, эти предписания отражают реалии современной музыкальной культуры, в которой рояль отчасти потерял свои исключительные «королевские» привилегии. Но, с другой стороны, возникает вопрос: не противоречит ли создавшаяся ситуация более чем полуторавековой традиции отечественного профессионального образования?

В эпоху СССР система воспроизводства музыкантов сохраняла известную герметичность [см.: 27]. Поэтому и в XX веке здесь сохранилась пришедшая ещё из XIX столетия фигура *композитора-пианиста*. Начнём с того, что целый ряд видных российских пианистов – исполнителей и педагогов – являются профессиональными композиторами: это, например, А. Б. Гольденвейзер, Л. В. Николаев, С. Е. Фейнберг, А. Д. Каменский, Л. Н. Оборин, Д. Д. Благой, Л. Н. Наумов, Т. П. Николаева, А. А. Наседкин, М. В. Плетнёв, М. С. Петухов. В свою очередь многие крупные композиторы советского периода получили *фундаментальную* фортепианную подготовку, причём нередко в классах *выдающихся* пианистов. Среди представителей старшего поколения картина следующая: Л. А. Половинкин и В. П. Задерацкий занимались у К. А. Киппа; А. Н. Александров и А. В. Мосолов – у К. Н. Игумнова; В. Я. Шебалин – у Н. Н. Кувшинникова; Д. Б. Кабалевский – у А. Б. Гольденвейзера; Г. Н. Попов и Д. Д. Шостакович – у Л. В. Николаева; Г. В. Свиридов – у И. А. Браудо. Тенденция сохраняется и в последующих генерациях: А. А. Бабаджанян учился у К. Н. Игумнова,

А. Я. Эшпай вышел из класса В. В. Софроницкого, Б. А. Чайковский брал уроки у Л. Н. Оборина; Р. К. Щедрин – воспитанник Я. В. Флиера; С. М. Слонимский – выпускник В. В. Нильсена; Б. И. Тищенко – ученик А. Д. Логовинского. И далее: В. П. Артёмов занимался у Т. Л. Логовинского, В. Е. Суслин – у А. Н. Ведерникова; А. В. Чайковский и И. Г. Соколов – у Л. Н. Наумова, А. А. Батагов – у Т. П. Николаевой. Есть все основания предположить, что инструментальная культура, полученная этими, да и многими другими, здесь неупомянутыми музыкантами в классе фортепиано, послужила стабилизирующим фактором в формировании их творческого облика и уберегла от искусов разрушительного новаторства.

Профессиональное композиторское сообщество второй половины XX столетия, словно навёрстывая упущенные под идеологическим присмотром годы, с энтузиазмом переживало радикальную смену эстетических предпочтений, что неизбежно сказалось и на инструментальной сфере. Не случайно у представителей так называемого «советского авангарда» 1960-х (Волконский, Губайдулина, Денисов, Шнитке, Пярт) рояль никогда не находился *в центре* их творческих устремлений. То же самое можно сказать и о большинстве участников Новой Ассоциации Современной Музыки, сформированной в 1990-е (упомяну в этой связи Д. Н. Смирнова, Н. С. Корндорфа, А. К. Вустина, А. А. Кнайфеля, В. А. Екимовского, В. Г. Тарнопольского). Авторы, идущие «срединным путём», оставались верны традиционному инструментарию. Авторские интерпретации Р. К. Щедрина, звучавшие в концертах и зафиксированные в грамзаписи, стали эталоном для исполнителей его произведений. С. М. Слонимский на встречах со слушателями радовал и удивлял своими свободными импровизациями.

Композиторы нового тысячелетия, обладающие профессиональными навыками пианиста, чаще всего не ведут активной концертной деятельности, а ограничиваются нечастыми выступлениями со своими произведениями. В качестве исключения назову И. Г. Соколова, представившего в Интернете авторский цикл бесед у рояля по истории музыки, и петербургского композитора-пианиста Н. Ю. Мажару, в репертуаре которого помимо собственных сочинений фигурирует значительный массив фортепианной литературы. Осваивая чудеса электроники, музыканты уже не всегда нуждаются в фортепиано, сочиняя за компьютером. Их инструментальная культура приобретает комбинированный характер. Так, В. И. Мартынов в составе Московского ансамбля солистов, специализировавшегося на современной музыке, играл на рояле и электронных клавишных инструментах. Выпускник класса С. М. Слонимского, а ныне заведующий кафедрой композиции Санкт-Петербургской консерватории А. В. Танонов свободно владеет фортепиано и органично сочетает его с электроникой (композиции «Миф», «Похороны куклы Вуду»).

В музыкальной культуре XXI века личность композитора-пианиста становится уникальным явлением. На мировой концертной эстраде наиболее заметны две фигуры, представляющие полярные направления этого, некогда единого, художественного типа: итальянец Людовико Эйнауди и канадец Марк-Андре Амлен. Они оба, согласно типологии Р. К. Щедрина, создают «музыку в зависимости от степени своей технической оснащенности во владении фортепиано». Весьма скромный пианизм Эйнауди, поддержанный средствами оркестра и электроники, находит выражение в благозвучно-элегических, медитативных композициях, построенных на элементах репетитивной техники. Это настоящая музыка фона (Relaxing Piano), выполняющая социальный заказ, удовлетворяющая потребность человека в релаксации среди

суеты и драматических коллизий неспокойного мира. Средства массовой информации торжественно именуют Эйнауди «одним из ведущих классических артистов современности» (the one of the world's leading contemporary classical artists). Он прочно обосновался в «гламурном сегменте» концертной жизни, рядом с шоу-бизнесом и коммерческим кинематографом. Что же касается Марк-Андре Амлена, то он является подлинным виртуозом в самом высоком значении этого слова. Его отличает феноменальное владение всеми возможностями инструмента, ясность замыслов, строгая логичность мышления, ровный темперамент сангвинического типа и, порой, проникновенная теплота музицирования. Он обладает поистине безбрежным репертуаром с акцентом на редко исполняемых или несправедливо забытых авторов (Алькана, Айвза, Бузони, Катуара, Сорабджи и др.), где находится место и для его собственных произведений. Амлена следовало бы назвать *пианистом*-композитором, со смысловым преобладанием первой половины сложного слова. В его опусах важнейшим выразительным средством становится чрезвычайно индивидуальный пианизм: смелый, азартный, но, в то же время, и расчётливый, эстетски-рафинированный; лёгкий и цепкий, но и ошеломляющий, монументальный. Для его композиторской манеры характерно преобладание мышления транскриптора, обладающего огромной инструментальной культурой. По большей части он не создаёт своего оригинального тематизма, а перерабатывает, комбинирует, аранжирует заимствованный материал, и делает это блистательно. Именно так возникли сложнейшие «Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях», которые открывает «Тройной этюд по Шопену», соединяющий воедино материал *трёх* ля-минорных этюдов польского гения. Кроме Шопена, в сборнике отдана дань почтения Скарлатти, Россини, Алькану, Листу, Чайковскому, Танееву, – их произведения послужили основой для

трансформаций. В Вариациях на тему 24-го каприса Паганини знаменитая пружинистая тема обрастает комментариями в духе полистилистики: как в калейдоскопе мелькают фразы из Бетховена и Россини, появляются и исчезают «фактурные цитаты» из брамсовских вариаций, аллюзии из рахманиновской Рапсодии на тему Паганини. Наконец, мелодия каприса в остроумном контрапункте соединяется с темой Кампанеллы и с колоссальным напором устремляется к яростным финальным аккордам. В авторском предисловии к изданию «Этюдов» Амлен подчёркивает ретроспективный вектор своего творчества: «Я искренне горд и польщен желанием издательства “К. Ф. Петерс” опубликовать эти этюды. Для меня это явное свидетельство того, что творчество пианиста-композитора по-прежнему не утратило своей актуальности, несмотря на то что находится несколько вне времени и стилистически обращено в прошлое. Сегодня осталось сравнительно немного пианистов, которые продолжают заниматься этим искусством, несмотря на то что в последнее время наблюдается его возрождение» [30, с. *iii*].

Искусство, о возрождении которого упоминает Амлен, это транскрипторское творчество пианистов. Оно действительно активизировалось в последнее двадцатилетие, и, думается, что одной из главных причин этого ренессанса является повсеместное снижение инструментальной (в частности фортепианной) культуры композиторов, будто бы разучившихся писать для этого инструмента. Будем надеяться, что это издержки роста, а кризисные явления смогут только способствовать открытию нового «окна возможностей». Воспринимая инструментальную культуру как «синтез возвышенных и утонченных достижений», не хочется верить в её исчезновение. А меры по её сохранению неизбежно устремят музыкантов по тому наиболее продуктивному вектору эволюции, где, согласно словам С. Н. Булгакова, наконец-то смогут возобладать «культурный консерватизм,

почвенность, верность преданию, соединяющаяся со способностью к развитию» [4, с. 77].

Литература:

1. Акопян, Я. О. Музыка XX века / Я. О. Акопян // Энциклопедический словарь. – М. : Практика, 2010. – 855 с.

2. Бачинин, В. А. Эстетика / В. А. Бачинин // Энциклопедический словарь. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2005. – 288 с.

3. Бузони, Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева / Ф. Бузони. – СПб. : Планета музыки, 2019. – 40 с.

4. Булгаков, С. Н. Автобиографические заметки / прот. Сергий Булгаков ; предисл. и примеч. Л. А. Зандера. – Париж : YMCA Press, 1946. – 165 с.

5. Бычков, В. В. К философии Лексикона / В. В. Бычков // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). – 2003. – С. 7–12.

6. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1979. – 296 с.

7. Губайдулина, С. А. С моей точки зрения... : интервью Дмитрию Смирнову. – URL: https://web.archive.org/web/20050110201808/ http://website.lineone.net/~dmitrismirnov/GubaidRus.html (дата обращения 14.11.2023).

8. Дубов, М. Э. Джон Кейдж. Школа игры с фортепиано М. Э. Дубов // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения : науч. тр. Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 46. – М. : Московская консерватория, 2004. – С. 111–118.

9. Екимовский, В. А. Автомонография / В. А. Екимовский. – М. : Музиздат, 2008. – 480 с.

10. Вышнеградский, И. Пирамида жизни / И. Вышнеградский – М. : Композитор, 2001. – 336 с.

11. Кашкин, Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском / Н. Д. Кашкин. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1954. – 226 с.

12. Кейдж, Дж. Тишина : лекции и статьи / Дж. Кейдж. – Вологда : Библиотека московского концептуализма, 2012. – 384 с.

13. Костелянец, Р. Разговоры с Кейджем / Р. Костелянец ; пер. с англ. Г. Шульги ; под ред. К. Жолудевой. – М. : Ad Marginem, 2015. – 400 с.

14. Кремлев, Ю. Йозеф Гайдн / Ю. Кремлёв. – М. : Музыка, 1972. – 320 с.

15. Левая, Т. Н. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – 448 с.

16. Мартынов, В. И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – М. : Классика-XXI, 2019. – 195 с.

17. Мейер, К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время / К. Майер – СПб. : Композитор, 1998. – 559 с.

18. Смирнов, М. А. Статьи. Воспоминания. Дневники / М. А. Смирнов ; ред.- сост. А. М. Меркулов (отв. ред.), В. Н. Никитина. – М. : Московская консерватория, 2020. – 608 с.

19. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – 1103 с.

20. Рерих Н. К. Избранное / Н. К. Рерих. – М. : Правда, 1990. – 528 с.

21. Современный философский словарь. – М. : Академический Проект, 2004. – 864 с.

22. Философский энциклопедический словарь. – М. : Советская Энциклопедия, 1983. – 840 с.

23. Стравинский, И. Ф. Диалоги / И. Ф. Стравинский. – М. : Музыка, 1971. – 416 с.

24. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по специальности 53.05.06 – Композиция. – URL: https://fgos.ru/fgos/fgos-53-05-06-kompoziciya-uroven-specialiteta-1011 (дата обращения: 14.11.2023).

25. Хрущёва, Н. А. «В пять лет родители заставляли меня играть на фортепиано, я протестовала и устраивала истерики» : интервью А. Пронину. – URL: https://www.sobaka.ru/entertainment/music/23687 (дата обращения: 14.11.2023).

26. Щедрин, Р. К. Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца / Р. К. Щедрин // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 1–9.

27. Borodin, B. Der sowjetische Klavierraum: Ein “Naturschutzpark” der Romantik / B. Borodin // Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie

und Praxis. Band 5. Russische Schule der musikalischen Interpretation. – Berlin : Schott, 2015. – S. 71–88.

28. Busoni, F. Selected Letters / F. Busoni. – New York : Columbia University Press, 1987. – 446 p.

29. Busoni, F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken / F. Busoni. – Berlin : M. Hesse, 1922.

30. Hamelin, M.-A. Foreword // M.-A. Hamelin. 12 études in all the minor keys. – Leipzig : C.F. Peters Corporation, w. y. – S. *iii–vii*.

31. Hicks, M. Cowell's Clusters / M. Hicks // Music Quarterly. – 1993. – Vol. 77, № 4. – P. 428–458.

Т. Э. Батагова

(Москва – Владикавказ)

СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ СЕВЕРНАЯ ОСЕТИЯ – АЛАНИЯ: достижения, проблемы, перспективы

Союз композиторов Республики Северная Осетия-Алания – один из старейших в России. Творческая общественная организация, ставшая важным звеном в деле развития основных форм национальной музыкальной культуры (образования, исполнительства, композиторского творчества, поддержания традиций фольклорного музицирования), в 2024 году отметит 85-летний юбилей.

В 1932 году на основании постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» был создан Союз композиторов СССР с отделениями в Москве, Ленинграде, Харькове, в некоторых столицах союзных и автономных республик. Через семь лет, в 1939 году, открылась Северо-Осетинская композиторская организация. Достаточно развитая музыкальная инфраструктура региона повлияла на консолидацию, положительное раскрытие потенциала и интенсивность роста местных композиторских кадров. Профессиональная творческая ассоциация композиторов

Северной Осетии, справедливо названная Т. Н. Хренниковым «одной из ярких композиторских школ» страны [1, с. 7], плодотворно участвовала во всех сферах российской и национальной музыкальной культуры, став важной ее частью.

Документ, фиксирующий рождение новой творческой организации – «Постановление СНК Северо-Осетинской АССР об организации Союза советских композиторов Северной Осетии от 7 апреля 1939 г.» – гласил: «В целях объединения композиторских сил республики и развития работы по использованию народной музыки и по созданию музыкальных произведений организовать Союз советских композиторов Северо-Осетинской АССР в соответствии с уставом Союза советских композиторов СССР. Утвердить оргкомитет советских композиторов Северо-Осетинской АССР в составе: председателя А. А. Поляниче и членов А. Н. Аликова и Н. С. Понамаренко» [6, с. 343]. Как справедливо заметил исследователь, для национальных республик появление такой структуры, как композиторская организация стало «неоценимым благом <…>, ибо она объединяла ранее не существовавшую профессиональную среду и поддерживала высокий уровень требований к творческой работе каждого ее представителя» [5, с. 15].

Первые члены Северо-Осетинского отделения Союза советских композиторов, музыканты разных исполнительских специальностей, не имели специального композиторского образования. Вместе с тем, они обладали ценнейшими качествами – талантами, энергией, энтузиазмом, знанием фольклора, позволявшими результативно участвовать в процессе культурного строительства.

Творческие усилия осетинских музыкантов, объединившихся в профессиональное композиторское сообщество, действенно повлияли на

— развитие музыкальной фольклористики;
— создание музыкально-образовательных учреждений;

— формирование музыкального исполнительства в профессиональных (Ансамбли песни и танца Северной и Южной Осетий), учебных (школьные, училищные хоры) и самодеятельных коллективах;

— появление первых национальных камерно-инструментальных, вокально-хоровых, симфонических произведений;

— широкое распространение самодеятельного народного художественного творчества.

К особенностям социокультурного контекста 1930–1940-х годов причислим явление «композиторского фольклоризма», обусловленного стремлением творцов к созданию национально самобытного музыкального искусства. Осмысление и практическое освоение музыкального фольклора заложило основы национально-характерного стиля, языка и образной системы молодой осетинской композиторской школы. Композиторы сочиняли первые национальные произведения песенно-хоровых, камерно-вокальных, камерно-инструментальных жанров.

Наряду с общими для всех молодых национальных композиторских школ чертами – ориентацией на русскую и зарубежную классику, опорой на собственный музыкальный фольклор, стремительностью темпов освоения классических жанров, форм, музыкально-стилистических структур – осетинская композиторская школа отличалась неповторимостью художественного облика. В ней, в отличие от других молодых национальных музыкальных культур, приоритетным оказалось не одно, а сразу несколько жанрово-стилистических направлений. В 1920–1940-е годы появились первые

произведения симфонического[1], музыкально-театрального[2], песенно-хорового жанров.

Подлинным шедевром стало первое в осетинской музыке Трио для фортепиано, скрипки и виолончели З. З. Гаглоева (1917–1941), студента-первокурсника Ленинградской консерватории по классу композиции профессора П. Б. Рязанова.

Стремление не только к творческому освоению фольклора, но и к его научному осмыслению и пропаганде приводило композиторов и музыковедов к серьезной исследовательской и художественно-практической деятельности. Неподдельный интерес композиторов-первопроходцев к осетинскому музыкальному фольклору отражен в публикациях, не потерявших своей ценности по сегодняшний день[3]. Диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения защитили композиторы Д. С. Хаханов (Осетинские народные песни, 1972), Д. М. Дзлиева («Музыкальный фольклор осетинской свадьбы. Проблемы типологии и исторического развития», 2015), музыковед К. Г. Цхурбаева (Об осетинских героических песнях, 1965). С исследовательскими, критическими, публицистическими работами, посвященными различными вопросам музыкальной культуры, в разные годы выступали практически все композиторы и музыковеды Осетии.

---

[1] Сюита «Осетинские танцы» В. Долидзе (1926), «Осетинские эскизы» П. Мамулова (1927); рапсодии «Осетинская» (1937), «Фандыр» (1939) А. Поляниченко, поэма «Коста» А. Кокойти (1947), «Осетинская симфония» Т. Кокойти (1949).

[2] Оперы «Замира» (1930) В. Долидзе, «Фатима» (1943–1949) А. Поляниченко, музыкальная драма «Нарт Батрадз» (1941) Б. Галаева, музыкальные комедии «Жених» (1943) Б. Галаева, «Желание Паша» (1944) А. Поляниченко, оперетта «Хандзериффа» Д. Хаханова (1948).

[3] «Осетинский музыкальный фольклор» (М.; Л., 1948), включающий записи, выполненные в 1920–1930-х годах композиторами А. Н. Аликовым (1877–1949), Е. А. Колесниковым (1891–1975), А. А. Поляниченко (1895–1968), А. С. Тотиевым (1907–1948), Т. Я. Кокойти (1908–1980), Л. И. Кулиевым (1916–1962).
«Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б. А. Галаевым и Е. В. Гиппиусом» (М., 1964).

Композиторы, чей творческий путь начинался в послевоенные годы – Х. С. Плиев (1923–1995)[4], И. Г. Габараев (1926–1993)[5], Д. С. Хаханов (1921–1995) – стали авторами осетинских симфоний[6], кантат и ораторий, а также поставленных на сцене национального театра опер, оперетт, балетов[7]. Музыка названных композиторов почти лишена «прямых фольклорных включений, но свободное обращение с отдельными элементами народного музыкального языка остается важным средством выражения национального характера» [2, с.12].

Для названных композиторов, как и для их младших коллег – З. С. Хабаловой (1937–2016), Р. К. Цориonти (1936–1997), Ф. Ш. Алборова (1935–2005), авторов симфонических, музыкально-театральных, хоровых, камерно-вокальных, камерно-инструментальных опусов, – в работе с фольклором по-прежнему актуальным оставался принцип «таких “сквозных” методов переинтонирования, как обработка и цитирование» [7, с. 13]. Творческая деятельность композиторов послевоенного поколения способствовала стремительному становлению и расцвету национального музыкального театра, развитию оркестрового и хорового исполнительства.

Значителен вклад композиторов в поддержание народно-музыкальных традиций, проявленный в различных формах *фольклоризма*: сотрудничества и организации республиканских государственных и самодеятельных концертных коллективов, написания обработок и авторских песен для подобных коллективов, участия в общественно-массовых

[4] Выпускник МГК им. П. И. Чайковского по классу В. Г. Фере (1957).
[5] Выпускник ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова по классу профессора Х. Л. Кушнарева (1954).
[6] Симфония № 1 «Осетинская» Т. Я. Кокойти (1949), Симфония № 1 И. Г. Габараева (1960), Симфония № 1 «Молодежная» Д. С. Хаханова (1960).
[7] Оперетта «Весенняя песня» (1960) и одноактная опера на русском языке «Коста» (1960) Х. Плиева, многоактная опера на осетинском языке «Азау» И. Габараева (1968), одноактный балет «Ацамаз и Агунда» (1961), балет в 2-х действиях «Хетаг» (1963, поставлен в 1979) Д. Хаханова.

культурных мероприятиях. Композиторы – Т. Я. Кокойти, Б. А. Галаев, Д. С. Хаханов, Ф. Ш. Алборов – в разные годы стояли во главе Ансамблей песни и пляски Северной Осетии и Южной Осетии, организованных в 1938 году. Композиторы – Р. К. Цориonти, А. М. Бериев (1933–1986) – были инициаторами создания яркого фольклорно-этнографического коллектива «Чепена» (1975), композиторы и музыковеды активно участвовали в организационно-методических, просветительских, концертных мероприятиях Министерства культуры, Республиканского научно-методического центра Северной Осетии.

Во многом благодаря работе членов Союза композиторов феномен фольклоризма, явления, которое, по мнению И. Земцовского, «пробуждает забытый, латентный фольклор, заставляет обратиться к его и, через него, к твоим истокам» [3, с. 16], стал благодатной почвой для развития в Осетии (как Северной, так и Южной) в начале XXI века *молодежного фольклорного движения*. Возросший интерес к национальной музыке, как народной, так и композиторской, отразился в появлении целого ряда молодежных исполнительских коллективов.

Среди наиболее привлекательных с художественной точки зрения – трио гармонистов «Фандыр» (1994), хор мальчиков при Президенте РЮО (2006, руководитель А. А. Дзадтиаты), оркестр народных инструментов «Иристон» Госфилармонии РСО – А, организованный О. Ходовым (2009), трио гармонистов «Амран» (2009), Оркестр народных инструментов Владикавказского колледжа искусств им. В. Гергиева, образцовый детский ансамбль осетинских народных инструментов «Уадындз» (руководитель З. Т. Агнаева), студенческий хор Северо-Осетинского педагогического института «Алутон» (2003, дирижер Л. С. Мамукова), ансамбль осетинского аутентичного пения и старинных музыкальных инструментов им. С. Моураова

«Къона»; государственный ансамбль народной песни «Уацамонгае» (2015), ансамбль осетинских музыкальных инструментов «Сарматы» Цхинвальского музыкального училища им. Ф. Алборова (2016, руководитель С. В. Кабисов).

Поколение композиторов, окончивших консерватории в 1970–1980-х годах – Л. Т. Ефимцова (ГМПИ им. Гнесиных, 1974), Л. Х. Канукова (МГК им. П. И. Чайковского, 1975), Ж. В. Плиева (ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1976), А. В. Макоев (Ереванская консерватория, 1988) – значительно расширило образно-тематическую, лексическую, жанрово-стилевую сферы осетинской музыки, обогатило ее новейшими композиторскими техниками, вывело в мировое музыкальное пространство[8].

В 1990–2000-х годах композиторское содружество Северной Осетии пополнилось авторами, активно работающими в жанрах музыки «третьего пласта»[9]. Б. В. Кокаев (МГК им. П. И. Чайковского, 1984) и Н. А. Кабоев (РГК им. С. В. Рахманинова, 1977) Е. Ю. Арзуманова (Ереванская консерватория, 1990) стали лидерами эстрадно-джазовой музыки, авторами популярной в республике песенной и инструментальной музыки, а Н. А. Кабоев – организатором отделения эстрады Орджоникидзевского училища искусств, основателем, главным дирижером и художественным руководителем Государственного национального эстрадного оркестра РСО – А им. К. Суанова.

В интервью, данном в 2010 году накануне 50-летнего юбилея Союза композиторов России, его председатель В. И. Казенин так охарактеризовал цели и задачи всех российских творческих объединений: «Деятельность союзов всегда была направлена на концепционное развитие магистральных линий

[8] Л. Х. Канукова – лауреат Международного конкурса композиторов в Швейцарии (Цюрих, 1990), Ж. Х. Плиева – лауреат II Международного конкурса произведений для двух фортепиано (1993, Токио), А. В. Макоев – дипломант Международного конкурса композиторов имени Грига (Осло, 1998).

[9] Определение В. Д. Конен.

искусства и культуры конкретного региона и России в целом. Большое внимание здесь уделялось преемственности в передаче и восприятии культурного наследия страны и прежде всего в области музыкального образования» [4, с. 4]. Композитор Л. Х. Канукова основала специальную (авторскую) музыкальную школу композиции, выпускницы которой – Н. В. Фарниева, Э. В. Габараева, Д. М. Дзлиева, К. Р. Газзаева – продолжили профессиональное образование во Владикавказском колледже искусств им. В. Гергиева, затем в классах композиции Московской, Санкт-Петербургской консерваторий, РАМ имени Гнесиных. Названные ученицы Л. Х. Кануковой, а также И. А. Кочиева[10] (занималась композицией с членом СК РСО – А И. В. Насоновым) и А. Гурджиева[11] (занималась композицией с Л. Т. Ефимцовой) пополнили ряды композиторского союза республики.

Уникальную дирижёрскую школу создал композитор, дирижер, педагог Т. Т. Хосроев. В факультативном классе оперно-симфонического дирижирования Т. Т. Хосроев воспитал Тимура Зангиева[12], Хетага Тедеева[13], Георгия Албегова[14], Дану Муриеву[15]. В авторскую учебную программу Т. Т. Хосроев включил занятия по дирижированию, гармонии, инструментоведению, инструментовке, чтению партитур, репетиции с симфоническим оркестром. Школа дирижирования Т. Т. Хосроева, представляющая собой инновационный музыкально-образовательный ресурс, достойна высокой оценки и внимательного теоретико-методологического анализа.

---

[10] Выпускница композиторского класса РГК им. С. В. Рахманинова (2006).
[11] Выпускница композиторского класса РАМ им. Гнесиных.
[12] Выпусник МГК им. П. И. Чайковского, дирижер Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. Н. Немировича-Данченко.
[13] Выпускник СПб консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (2019), дирижер театра «Санктъ-Петербургъ Опера».
[14] Выпускник СПб консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (2019), приглашенный дирижер филиала Мариинского театра в Республике Северная Осетия – Алания.
[15] Студентка МГК им. П. И. Чайковского.

Значительный вклад внесли осетинские композиторы в развитие национального исполнительского искусства, и, в частности, в формирование фортепианной и хоровой школ Осетии. Сочинения композиторов, пополняя репертуар талантливых пианистов (таких как З. Чочиева, З. Хестанова, Р. Мурадов, Е. Дигурова, Л. Марзоева, Н. Зангиева, З. Басиева, Г. Новичкова, и других), замечательных хоровых коллективов (таких как Камерный хор РСО-А «Алания» под управлением А. Т. Кокойти и камерный хор «Арион» Республиканского лицея искусств под управлением О. Г. Джанаевой, Хор национальной песни филиала Мариинского театра в РСО-Алания), формируют их неповторимый исполнительский облик, расширяют художественные горизонты.

Период 1990–2000-х стал самым сложным, если не кризисным, в истории творческого союза. Ушли из жизни ведущие осетинские композиторы старшего поколения. Секвестировались бюджетные ассигнования на музыкальную культуру. В концертных программах, в радио- и телеэфирах почти перестала звучать музыка осетинских композиторов, прекратили существование композиторские пленумы и фестивали, в том числе, всесоюзный фестиваль симфонической музыки «Музыкальное лето Осетии». С трудом выживали прославленные в прошлом музыкальные коллективы (симфонический, эстрадный оркестры, оркестр народных инструментов), к тому же еще, потерявшие свои концертные и рабочие помещения.

Существование Северо-Осетинской композиторской организации в условиях современной российской действительности можно назвать непростым. Значительная часть проблем связана с такими общеизвестными факторами, как

— отсутствие государственной поддержки авторов;

— снижение социального статуса и престижа композиторской и музыковедческой специальностей;

— резкое сокращение авторских концертов, смотров, пленумов, творческих отчетов композиторов, встреч композиторов со слушателями;

— уничтожение практики заказов и закупок Министерством культуры композиторских сочинений;

— снижение интереса СМИ к академической музыке, к творчеству композиторов, уклонение органов печати, радио и телевидения от сотрудничества с композиторами и музыковедами;

— нежелание дипломированных специалистов вступать в Союз композиторов и, напротив, вступление в его ряды музыкантов педагогико-исполнительских специальностей и даже не музыкантов.

Все же творческая жизнь североосетинского композиторского союза продолжается. Несмотря на всю сложность социокультурной ситуации, в музыкальном искусстве республики происходят позитивные процессы. Появляются новые оперы и балеты, симфонии и песни, произведения камерных и хоровых жанров. Музыка осетинских композиторов привлекает внимание не только российских, но и зарубежных исполнителей и слушателей.

По инициативе Союза композиторов РСО – А во Владикавказе были проведены концерты, посвященные юбилеям Ф. Алборова, И. Габараева, Б. Галаева, Х. Плиева, Д. Хаханова, Т. Хосроева, Р. Цорионти. По инициативе председателя Союза композиторов РСО – А А. В. Макоева организованы и проведены межрегиональные мероприятия: фестиваль композиторов Северного Кавказа «Музыка соседей – музыка друзей» (2018), фестиваль «Музыкальные сезоны Северного Кавказа» (2020), конкурс в рамках фестиваля композиторов Юга России «Провинциальная симфония» (Владикавказ, 2020).

Только за последние пять лет сочинения осетинских композиторов прозвучали на самых престижных концертных площадках России, в том числе, в Большом театре (на торжественном вечере «Весь мир – мой храм», посвященном 160-летию со дня рождения основоположника литературного осетинского языка Коста Хетагурова, 2019), в Рахманиновском зале, Концертном зале им. Н. Я. Мясковского МГК им. П. И. Чайковского (2018, 2022, 2023), в Московском доме композиторов (в концертах Камерного фестиваля Союза композиторов России «Пять вечеров», 2019, 2021), в Студии Musica Viva (в проекте «7 мировых премьер молодых композиторов “Мои Корни”», Москва, 2023), в Зимнем театре г. Сочи (на XVI Зимнем международном фестивале искусств, 2023).

В последние десятилетия активизировалась деятельность нотоиздателей, направленная на пропаганду композиторского творчества. Издательством «Композитор» напечатаны ноты оркестровых и камерных произведений осетинских авторов[16]. Осетинская музыка представлена республиканскими издателями в сборниках

— песен и романсов[17],
— камерно-инструментальных произведений[18],
— фортепианных переложениях оркестровой музыки[19].

[16] Канукова Л. Х. Празднество: Увертюра для большого симф. орк. (М., 1995); Габараев И. Г. Первая симфония для симф. орк. (М., 1995); Гаглоев З. З. Камерные и хоровые произведения для инструментов разных составов, для голоса с фортепиано, для смешанного хора a cappella (М., 2012); Канукова Л. Х. Произведения для фортепиано (М., 2016).

[17] «Город мой начинается с гор. Песни и романсы о Владикавказе» (Владикавказ, 2014), «Песни и романсы на стихи К. Хетагурова. I, II, III тт.» (Владикавказ, 2014, 2020), «Произведения из репертуара народной артистки России Билаоновой Долорес Николаевны» (Владикавказ, 2017), «Борис Галаев. Песни и романсы на стихи К. Хетагурова» (2019), «“Песня моя – Иристон”. Популярные осетинские вокальные произведения» (2021).

[18] «Феликс Алборов. Произведения для осетинской национальной гармоники» (Владикавказ, 2015), «Ацамаз Макоев. Произведения для фортепиано» (Владикавказ, 2017), «Алибек Бериев. Произведения для фортепиано» (Владикавказ, 2017), «Феликс Алборов. Произведения для фортепиано» (2020).

Выпускаются CD-диски с записями сочинений осетинских авторов, выходят в свет новые музыковедческие исследования. Хочется надеяться, что огромный положительный организационно-творческий опыт, накопленный композиторской организацией республики, послужит благодатной почвой для роста композиторских, музыковедческих, исполнительских и педагогических кадров, станет основой для дальнейшего развития осетинского музыкального искусства.

Литература:

1. Батагова, Т. Э. Композиторы Осетии : монография / Т. Батагова // Союз композиторов республики Северная Осетия – Алания. – Владикавказ : Издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева Комитета РСО – Алания по печати и делам издательств, 2000. – 238 с.
2. Батагова, Т. Э. Роль фольклора в становлении осетинской профессиональной музыки / Т. Э. Батагова // Осетиноведение: история и современность : I Междунар. науч. конф. – Владикавказ, 1991. – С. 11–13.
3. Земцовский, И. Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы / И. Земцовский // Механизм передачи фольклорной традиции. – СПб. : РИИИ, 2004. – С. 5–25.
4. Консон, Г. Р. В. Казенин: Союзу композиторов России 50 лет (интервью) / Г. Р. Консон, В. Казенин // Музыкальная академия. – 2010. – № 4 (732). – С. 4–6.
5. Кондратьев, М. Г. Композиторское искусство как феномен национальной художественной культуры / М. Г. Кондратьев // Искусство композиторов Чувашии: история и современность / науч. ред. М. Г. Кондратьев ; Чувашский государственный институт гуманитарных наук. – Чебоксары, 2012. – С. 11–25.
6. Культурное строительство в Северной Осетии (1917–1941 гг.) : сб. док. в и материалов. Т. 1. – Орджоникидзе : Ир, 1974. – 546 с.

[19] «Тамерлан Хосроев, Сказания нартского эпоса. Переложение для двух фортепиано» (Владикавказ, 2017), «Феликс Алборов. Концерт для фортепиано с оркестром. Клавир» (Владикавказ, 2020), «Феликс Алборов. Элегия для виолончели с оркестром (клавир и партия)» (Владикавказ, 2022).

7. Лескова, Т. В. Обработка и цитата в аспекте фольклорно-стилевого моделирования (на примере творчества композиторов Дальнего Востока России) / Т. В. Лескова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 34. – С. 13–29.

И. Г. Яськевич

(Новосибирск)

ФЕСТИВАЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА (мировые композиторские премьеры в программах Транссибирского арт-фестиваля, г. Новосибирск, 2014–2023 гг.)

Современную эпоху с полным правом можно назвать эпохой фестивалей. В последние примерно 50 лет мировое фестивальное движение разрастается с космической скоростью, свойственной всем процессам глобализации. Если посмотреть актуальные исследования, посвященные фестивалям, в том числе академической музыки, то в основном они относятся к сфере таких наук, как экономика, философия, педагогика, социология. Экономисты сегодняшнюю мировую ситуацию определяют термином «экономика впечатлений», подчеркивая важнейшую роль рынка событийных услуг, что и позволяет рассматривать любые массовые праздники в ракурсах, прежде всего, событийного туризма, создания позитивного имиджа региона. Исследователи подчеркивают, что современное событие базируется на ярких эмоциях, воспоминаниях, которые надолго сохраняются и транслируются благодаря новым техническим достижениям – легкости и доступности фото- и видеосъемки, возможности немедленно поделиться впечатлениями с большим кругом друзей; внутри различных сообществ через мессенджеры, соцсети, собрать большое количество просмотров и «лайков» и таким образом повысить свой статус. Можно сказать, что

фестивали представляют собой совершенно необходимую часть современной социально-экономической жизни [см. об этом: 4; 5].

Казалось бы, подобные исследования фестивалей, тем более элитарной направленности, которую задает классическая, академическая музыка, уводят в сторону от собственно художественного творчества. Однако очевидно, что изменение мировой социально-экономической и социокультурной ситуации, развитие техники и технологий в конце XX – начале XXI веков оказывают существенное влияние на любое культурное событие, в том числе, и на художественную практику, на процессы, происходящие в искусстве. Цель данной статьи – показать на примере десятилетнего функционирования Транссибирского арт-фестиваля, какую роль может играть большой авторитетный художественный форум (яркое событие в концепции экономики впечатлений) в развитии и продвижении современного композиторского творчества.

Для этого необходимо прежде всего представить сам Транссибирский арт-фестиваль. Он был задуман и создан выдающимся скрипачом Вадимом Репиным и впервые состоялся в 2014 году в Новосибирске. С тех пор он проводится ежегодно (основная программа представляется в марте–апреле), соответственно, фестиваль нынешнего 2023 года стал юбилейным (десятым). Вадим Репин – новосибирец по рождению и школьному музыкальному образованию, один из лучших и прославленных учеников знаменитого Захара Брона. Скрипач не порывает человеческих и творческих связей с родным городом, чтит своих первых преподавателей, в число которых с неизменным глубоким уважением включает и создателя Новосибирского академического симфонического оркестра народного артиста СССР Арнольда Каца (концерты этого коллектива всегда являются основой фестивальных программ), что, несомненно, объясняет локацию фестиваля.

Транссибирский арт-фестиваль задумывался и состоялся как масштабное и даже грандиозное событие, значение которого выходит далеко за рамки исполнения чисто академической музыки (междисциплинарность отражена в названии фестиваля), а также за пределы Новосибирска, Сибири и России (основная программа традиционно представляется в полном объеме мероприятий и исполнителей в Новосибирске, затем отдельные концерты отправляются в довольно долгое турне: по подсчету устроителей фестиваля, отдельные его проекты были представлены в 42 городах двенадцати стран).

Уже первый фестиваль 2014 года включал 11 больших концертов, участие мировых звезд академического исполнительства (в частности дирижера Кента Нагано), обширную образовательную программу (практически все выдающиеся исполнители дают открытые бесплатные мастер-классы юным музыкантам в рамках проекта, который называется «Просто общайся со звездой» и длится на протяжении всего фестиваля). События форума освещали 40 критиков и журналистов, в том числе и зарубежные; французский телеканал Mezzo записал отдельные концерты для последующих показов. В дальнейшем в программах участвовали дирижеры Владимир Спиваков, Валерий Гергиев, Владимир Федосеев, крупные музыканты Гидон Кремер, Миша Майский, Александр Князев, Николай Луганский, Константин Лифшиц, Даниил Трифонов, Марио Брунелло, ведущие музыкальные коллективы России, музыканты и оркестры из Англии, Китая, Израиля, Австрии, Италии; наряду с академическими и джазовыми музыкантами выступали мастера балетной, оперной и драматической сцены. Значимость фестиваля для российской культуры подчеркивает тот факт, что с 2019 года он проводится в рамках национального проекта «Культура».

За годы существования фестиваль сформировал ряд традиций, одну из которых выделим как очень важную для

создания яркой событийной ситуации и, как следствие, стимулирования и продвижения современного композиторского творчества. В программе каждого фестиваля, начиная с первого, обязательно присутствует премьера нового симфонического произведения, как правило, – концерта для скрипки с оркестром, либо программной оркестровой пьесы. Сочинения для мировой премьеры создаются композиторами планомерно по заказу фестиваля, который гарантирует не просто обязательное исполнение нового произведения, в ряде случаев, неоднократное – в Новосибирске, и в других городах, где продолжается программа Транссибирского арт-фестиваля, – но и полноценный репетиционный процесс с участием автора, несомненный высокий уровень исполнения, видеозапись и телетрансляцию концерта, организацию творческой встречи композитора с публикой, привлечение внимания критиков и арт-журналистов и, как следствие, – резонанс в СМИ. Всего за 10 лет состоялось 16 мировых премьер, среди авторов – крупные российские и зарубежные музыканты Беньямин Юсупов, Лера Авербах, Полад Бюльбюль оглы, Александр Раскатов, Илья Демуцкий, Михаил Плетнев, «живые классики» Арво Пярт и София Губайдулина, а также представители новосибирской композиторской организации Андрей Молчанов, Борис Лисицин, Елена Демидова, Юрий Ащепков.

Остановимся на некоторых из этих сочинений с целью продемонстрировать стилистическое, жанровое, содержательное и формальное разнообразие музыки, рожденной при содействии фестиваля, получившей живой заинтересованный отклик и уже вошедшей в исполнительскую практику. Первой мировой премьерой на фестивале 2014 года стал концерт известного израильского композитора Беньямина Юсупова «Голоса скрипки», написанный специально для Вадима Репина и ему посвященный. Эта масштабная шестичастная композиция для расширенного состава симфонического оркестра представляет

собой своеобразную панораму национальных и стилистических приёмов скрипичного исполнительства, требующая от солиста высочайшего мастерства и виртуозности. В ней контрастируют углубленный драматизм с блестящими концертными эффектами, тонкие скрипичные соло с мощными кульминациями tutti; причудливо сочетаются зажигательные цыганская и ирландская манеры, неповторимый джазовый саунд и четвертитоновая индийская мелодическая экзотика, щемящая романтическая лирика и ренессансный интонационный аскетизм. Можно сказать, что в концерте гармонично соединились серьезная академическая традиция и ориентация на достаточно широкую и демократичную аудиторию, а красочное и темпераментное исполнения солистом и Новосибирским академическим симфоническим оркестром под руководством автора обеспечило сочинению восторженный прием зала (подавляющее большинство мировых премьер прозвучали в исполнении новосибирского оркестра).

Фестиваль 2015 года представил премьеру крупного американского музыканта российского происхождения, композитора, пианистки, писательницы, лауреата престижных премий Леры Авербах. Это одночастный Концерт для скрипки с оркестром «De Profundis», сочинение довольно сложное по языку умеренно авангардного толка, мировоззренческое, обращающее слушателя к серьезным нравственным проблемам, осмысляемым в трагическом преломлении, с болью, иногда – отчаяньем. И само произведение, и его вдумчивое и мощное исполнение Вадимом Репиным и оркестром под управлением Дмитрия Юровского, были также восприняты публикой с большим вниманием и энтузиазмом.

Центральным событием V фестиваля стал концерт, в котором прозвучала музыка Софии Губайдулиной – композитора, который уже несколько десятилетий входит в число самых авторитетных музыкантов страны и мира. Прозвучали

два оркестровых сочинения, дополняющих друг друга по глубинным смыслам: «Всадник на белом коне» 2002 года и мировая премьера – пьеса «Диалог: Я и Ты» для скрипки с оркестром, специально написанная для Транссибирского фестиваля, посвящённая первым ее исполнителям – Вадиму Репину и дирижеру Андресу Мустонену, отрепетированная и исполненная в присутствии автора. Оба произведения передают высочайший накал переживаний, героические попытки преодоления страданий и трепет человека перед огромным и непостижимым миром. Однако, если трагизм «Всадника…» приобретает поистине глобальный, космический масштаб, то содержание премьерного «Диалога» переключает его в лирико-психологическую сферу, в дискуссионный план: ведется диалог скрипки и оркестра огромной эмоциональной силы. Скрипичная партия – это, несомненно, авторский голос, полный отчаянья. В основном она расположена в верхнем регистре, где инструмент звучит пронзительно и взвинчено. Его монологом начинается произведение, а заканчивается одним долгим скрипичным звуком – затухающим, истаивающем, уходящим в небытие. Оркестр создает образ не столько враждебный «Я», сколько неоднозначный, сложный, тревожащий. Оркестровая партия полна контрастов: в ней есть и умиротворяющие размеренные аккорды, и скрытая угроза «квакающих» низких духовых, тревожная барабанная дробь, воинственные кличи трубы, колокольные звоны и патетические возгласы в духе барочной риторики. Композиция не имеет строгой формы, выстраивается волнообразно: яркие, страстные драматические кульминации сменяются резкими спадами, темповыми замедлениями, длительными паузами – современные психологи назвали бы состояние лирического героя этого сочинения «эмоциональными качелями». Пьеса «Диалог: Я и Ты» со всей очевидностью показывает, что немолодой автор через всю творческую жизнь пронесла свои высокие юношеские

идеалы, сохранила свежесть чувств, оголенные нервы, силу неприятия несправедливости и ужасов этого мира, верность своему сложному пути и острому авангардистскому языку. Новое сочинение композитора такого масштаба несомненно привлекло внимание мирового музыкального сообщества, сегодня его исполняют в разных странах и не только те музыканты, которым оно посвящено.

Совсем иное по мировосприятию, эмоциональному и стилистическому складу произведение сочинил по личному заказу Вадима Репина Илья Демуцкий. Представитель молодого поколения, петербургский автор на сегодняшний день – один из наиболее известных широкой публике и востребованных отечественных композиторов. Он автор десятков произведений, в том числе – больших опер, балетов, сочинений в симфонических, хоровых, камерных жанрах, музыки к кинофильмам. Его творчество отмечено рядом международных композиторских премий, национальной театральной премией «Золотая маска». Музыканту свойственно скорее гармоничное мироощущение, он тяготеет к традиционным академическим жанрам и формам, романтической образности, к стилистике, рассчитанной на непосредственный эмоциональный отклик. Для фестиваля он предоставил трехчастный скрипичный концерт с традиционными темповыми контрастами между частями, достаточно виртуозной скрипичной партией, насыщенной разнообразными и сложными приемами, ярким оркестровым сопровождением. Произведение наполнено экспрессией, характерной театральной образностью и эмоциональными контрастами – от светлой лирики до возвышенного драматизма и скорбных размышлений. Это первое сочинение Демуцкого для солирующий скрипки, и сам автор говорит о нем как о произведении, рожденном не только в результате заказа, но и в процессе фестивальной коллективной работы: «Для меня эта премьера очень важна, потому что это чисто концертное

произведение, а я давно не работал в этом жанре, в основном писал для театра. Была работа с замечательным новосибирским оркестром, но, конечно, есть всегда волнение – услышу ли я то, что изначально задумывалось где-то там в голове. Но репетиции на то и были, чтобы какие-то моменты уточнить, возможно, что-то подправить, во всяком случае, с точки зрения баланса – все-таки скрипичный концерт подразумевает очень точный звуковой баланс между скрипкой и оркестром, в чем я и помогал и Вадиму Репину, и оркестру. Очень внимательно отнесся к моей партитуре Алексей Рубин (*дирижер – И. Я.*), что-то подсказывал, и в результате на репетициях у нас было такое сотворчество» [6]. Через несколько месяцев Вадим Репин исполнил концерт в Москве с Госоркестром России им. Е. Светланова.

Значительным вкладом в развитие скрипичного концертного жанра стало новое произведение выдающегося российского музыканта – пианиста, дирижера, композитора – Михаила Плетнева, которое впервые прозвучало в программе юбилейного X Транссибирского арт-фестиваля по его заказу в исполнении Вадима Репина и Национального оркестра России под управлением итальянского маэстро Алессандро Кадарио. Этот трехчастный Концерт для скрипки с оркестром – выстраданное, глубоко трагическое высказывание – представляет собой целостную, безупречно драматургически выстроенную концепцию. Первая часть базируется на чередовании контрастных эпизодов: сумрачных, приглушенно-тревожных, лирически-задумчивых, «сказочных», в которых звучат таинственные колокольчики. Музыка пронизана рядом драматических кульминаций, максимум напряжения выплескивается в самом конце в мощном и пронзительном звучании оркестра. В причудливых ломаных мелодиях, сбивчивых ритмах второй части ощущается мрачная скерцозность, затаенная тревога, приближающаяся катастрофа. Эта часть завершается концептуально: после эмоционального подъема, который воспринимается

как финальная кульминация, неожиданно возникают звуки настраивания инструментов оркестра. Вроде бы юмористический эпизод, но он появляется на переломном моменте, в точке золотого сечения, и воспринимается как мрачный гротеск: это скорее не настраивание, а расстраивание, разрушение, энтропия, как будто аудиотрек проматывают от конца к началу. После такого приема трудно рассчитывать на оптимистичный финал – трагическое завершение, крушение надежд неизбежны. Структура третьей части оригинальна, она состоит из двух примерно равных разделов. Первый – чисто оркестровый, скорбно-суровый, в нем угадываются очертания траурного марша, причем, огромного масштаба, что продолжает традиции траурной музыки Бетховена, Берлиоза, Шостаковича. Затем оркестр умолкает, и во втором разделе звучит соло скрипки, монолог «героя» то нервно-взвинченный, то горестный. Им завершается весь цикл.

Плетнев продемонстрировал прекрасное владение оркестровым письмом, использовал интересные, неожиданные и очень органичные тембровые сочетания, часто очень красивые плотные построения в нижнем регистре, игру фактурой – то густой, то разряженной, вполне в традициях барокко. Скрипка здесь трактуется и как виртуозный инструмент, но прежде всего – как выразительный голос, образ героя; возникает дихотомия: оркестр олицетворяет объективное, скрипка – личное. Несомненно, сочинение Плетнева – это продолжение линии концертно-симфонической музыки XIX–XX вв., особенно явственно здесь чувствуется влияние лучших образцов советского симфонизма, в частности Прокофьева и особенно Шостаковича. Критик Светлана Мелентьева написала о концерте: «В исторически трудные времена гении, художники, творцы всегда особенно остро ощущали эмоциональный зов времени, увековечивая его в своих шедеврах. Таким был Шостакович: его симфонии – своеобразная “кардиограмма” советской эпохи,

ее музыкальный духовно-исторический и эмоциональный “рентген”. Таковым стал и Скрипичный концерт Михаила Плетнева <...> Созданное в конце 2022 года сочинение стало своеобразной музыкальной исповедью, отразившей события последних лет, перевернувшие весь мир» [1]. Московская премьера сочинения состоялась десять дней спустя в Концертном зале им. П. И. Чайковского в том же исполнении.

Большую роль играет Транссибирский арт-фестиваль и в стимулировании творчества сибирских композиторов. Ежегодно объявляется конкурс на создание оркестрового произведения для членов Новосибирской организации СК РФ и отобранное сочинение исполняется в программе фестиваля.

Первым из них стал трехчастный Концерт для скрипки с оркестром Андрея Молчанова – композитора и музыковеда, кандидата искусствоведения, заведующего кафедрой теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М. Глинки. В творческом багаже композитора: опера «Омар Хайям. Сцены из жизни», мюзикл «Кентервильское привидение», ряд концертов (для скрипки, фортепиано, виолончели, арфы), симфонических и камерных произведений. Масштабный скрипичный концерт прозвучал в исполнении Антона Бараховского (в прошлом также одного из вундеркиндов новосибирской скрипичной школы, ученика Матвея Либермана, ныне – концертмейстера оркестра Баварского радио) и дирижера Томаса Зандерлинга. Сочинение опытного, в том числе, и в концертном жанре, прекрасно владеющего оркестровым письмом и большой формой новосибирского автора стало важной вехой в развитии сибирской концертной и оркестровой музыки и достойно войти в репертуар широкого круга исполнителей. Первая часть концерта строится как ряд контрастных эпизодов при главенстве драматизма, выраженного в страстном, напряженном «высказывании» скрипки в духе оперного речитатива. Голос солирующего инструмента как будто

стремится донести до слушателей очень важную мысль, убедить, настоять на своем. Такой настойчивой и страстной скрипка остается на протяжении всей композиции, даже во второй, более лирической части, передающей сосредоточенные раздумья. Третья часть возвращает напряжение первой и, хотя, в торжествующих звуках ударных и гимнических мажорных интонациях медных можно услышать намек на триумфально-оптимистический финал, он не случается. И все же надежду на то, что ответы на сложные вопросы будут найдены, автор не оставляет. Подлинно серьёзная, интересная музыка и блестящее исполнение вызвали долгую овацию зрительного зала, интерес музыкантов и журналистов.

Характерно, что в большинстве новых скрипичных концертов, представленных в фестивальных программах, скрипка и оркестр вступают в диалог, дискуссию, составляют дихотомические пары, а скрипичная партия интонационно и структурно близка речитативу, наполнена риторическими интонациями – звуки солирующего инструмента создают страстные, взволнованные монологи. Можно отметить такую трактовку скрипки и оркестра как очевидную тенденцию в современном концертном жанре.

Двое сибирских композиторов представили программные оркестровые сочинения. В 2019 году прозвучала симфоническая фантазия «Музыка моря» Бориса Лисицина, посвященная Арнольду Кацу, с которым композитор много сотрудничал и считает его своим первым наставником. Лисицын – выпускник Новосибирской государственной консерватории им. М. Глинки, лауреат всероссийских конкурсов; автор оперы «Пир во время чумы», оперы-балета «Снежная королева» (была поставлена на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета), симфонических, камерно-инструментальных и вокальных сочинений. С 1996 года композитор проживает в США, однако является членом

Новосибирской организации СК РФ, принимает активное участие в ее творческой и организационной деятельности. Его премьерное сочинение, исполненное новосибирским оркестром под управлением Тугана Сохиева, отнюдь не является простым музыкальным пейзажем. Развернутая, продолжительная композиция наполнена серьезным, драматическим содержанием. Автор стремился не живописать природу (звукоизобразительности в сочинении нет, или она весьма условна), а воплотить ее величие, непостижимость для человека и независимость от него, может быть, даже, и враждебность, во всяком случае – холодность. Тема «человек и море» находит свое воплощение и в эпизодах с механистичными ритмами, фразами духовых, напоминающими сигналы кораблей. Сам композитор говорит, что был «сосредоточен не на изображении моря как такового, а на передаче ощущений и мыслей, возникающих при его созерцании в душе и сознании человека. Главная цель, которую я преследовал: пьеса должна звучать красиво и драматично, как, в общем, звучит жизнь каждого из нас» [2]. Фантазия написана для полного состава большого симфонического оркестра, что дало автору возможность интересных тембровых поисков в умеренно-авангардной манере, с признаками атональности и использованием линеарной техники композиции. Структурно произведение делится на два раздела, две мощных и продолжительных звуковых волны; по словам автора, условно их можно назвать «До шторма» и «После шторма». Завершается красочная картина умиротворенным затуханием звука. «Музыка моря» Бориса Лисицына была высоко оценена публикой и музыкантами, интервью композитора, отклики на сочинение опубликовали многие новосибирские и федеральные СМИ, интернет-порталы.

Интерес вызвало и произведение новосибирского автора Елены Демидовой, лауреата всероссийских и международных

конкурсов, доцента кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М. Глинки, автора симфонии «Прусские ночи», симфонической фантазии «Россия в колыбели», камерно-инструментальных и хоровых сочинений. Ее концертную пьесу для оркестра «Тобольские царевны» продирижировал маэстро Казуки Ямада из Японии на фестивале 2021 года. Название отсылает к историческим событиям 1917 года, к ссылке отрекшегося от престола Николая II в Тобольск, где он провел несколько месяцев вместе с семьей. Эти события – импульс для автора, открывающий выход на более широкую тему. По словам композитора, царевны – это собирательный образ; произведение посвящено представителям русской аристократии, которые после Октябрьской революции подверглись репрессиям и казням. «В ссылках, в лагерях, они продолжали заниматься образованием, самообразованием, лечением, они ухаживали за больными <…> Их дух не был сломлен, вот это меня волнует, и моя пьеса – дань уважения этим хрупким женщинам» [3].

«Тобольские царевны» – это лаконичная пьеса для большого состава оркестра, состоящая из нескольких разделов, представляющих собой драматические картины. Начинается она «эпическим зачином», где величественно и грозно звучат низкие духовые и ударные, предвещая трагичность повествования, в котором чередуются экспрессивные всплески и признаки древнерусского церковного распева, лирика песенно-романсного толка и жанрово-бытовой эпизод с плясовым разудалым мотивом в бодром ритме. В финальном эпизоде пляска трансформируется в яркую, мощную, трагическую кульминацию оркестрового tutti, а печальный колокольный звон в коде завершает сочинение тихим просветлением.

Переходя к выводам, необходимо подчеркнуть, что на сегодняшний день Транссибирский арт-фестиваль –

единственный в стране, ежегодно представляющий одну или несколько мировых премьер современных композиторов. При этом форум стал одним из крупнейших центров культурного событийного туризма в Сибири и всей России, неизменно привлекающим большое количество слушателей-любителей и профессионалов из крупных и малых городов разных регионов, столицы, зарубежья; его концерты и иные мероприятия проходят при полных залах, чему способствуют, в том числе, грамотный менеджмент и ценовая политика. В этой ситуации музыкальные премьеры не остаются незамеченными, проходящими событиями, получают большой резонанс, запоминаются широким кругам слушателей, входят в репертуар солистов и музыкальных коллективов. Транссибирский арт-фестиваль стал важным инструментом стимулирования и продвижения новой современной музыки крупной формы для оркестра и может служить удачным примером создания механизма расширения и обогащения актуального художественного контекста в современной ситуации экономики впечатлений.

Литература:

1. Мелентьева, С. «Кардиограмма» скрипки: на Транссибирском арт-фестивале прозвучала мировая премьера концерта Плетнева // Российская газета. – URL: https://rg.ru/2023/04/09/kardiogramma-skripki-na-transsibirskom-art-festivale-prozvuchala-mirovaia-premera-koncerta-pletneva.html (дата обращения: 10.10.2023).

2. «Музыка моря» зазвучала в Новосибирске // Орфей. – URL: http://muzcentrum.ru/news/33293-muzyka-morya-zazvuchala-v-novosibirske (дата обращения: 10.10.2023).

3. На Транссибирском арт-фестивале показали пьесу «Тобольские царевны» // Платформа «Смотрим». – URL: https://smotrim.ru/article/2546394 (дата обращения: 24.10.2023).

4. Хорева, Л. В. Инновации в системе услуг музыкальных фестивалей: технологический и организационный аспекты / Л. В. Хорева, А. В. Павина // Вестник Самарского государственного экономического университета. – 2020. – № 10 (180). – С. 40–48.

5. Шпилько, С. П. От события к событийному туризму / С. П. Шпилько // Вестник Национальной академии туризма. – 2014. – № 1 (29). – С. 13–18.

6. Яськевич, И. Г. В Новосибирске прошла мировая премьера концерта для скрипки : интервью И. Демуцкого / И. Г. Яськевич // Сибкрай.ru. 28.03.2022. – URL: https://m.sibkray.ru/news/4/953392 (дата обращения: 20.10.2023).

А. Б. Бородин

(Екатеринбург)

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ НА ДВЕНАДЦАТЬ НОТ АЛЕКСАНДРА ЖЕМЧУЖНИКОВА. Концепция и круг аллюзий

Каждый автор по-своему подходит к выбору той или иной концепции в процессе сочинения циклических произведений. На первый взгляд, сам термин «концепция» подразумевает некий глобальный абстрактный принцип построения материала, который отражает сугубо рациональный подход к творческому акту. Не стоит забывать о том, что подчас мы сталкиваемся с намеренным желанием композитора направить свою мысль в определённое русло, но поскольку используемый приём со временем становится стандартным, почти обыденным явлением, он уже не воспринимается как некая уникальная идея, выделяющая сочинение на фоне других. Здесь можно привести в качестве примера «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, который организован на момент создания по вполне оригинальному принципу, предполагающему последовательный охват всех двадцати четырёх тональностей. Концепция ли это? Однозначно, да. И она, начиная с эпохи барокко до наших дней, применялась нередко. Кроме тонального выстраивания номеров (последовательно, параллельно, по квинтовому кругу и т. д.), авторы могут опираться на определённый композиционный

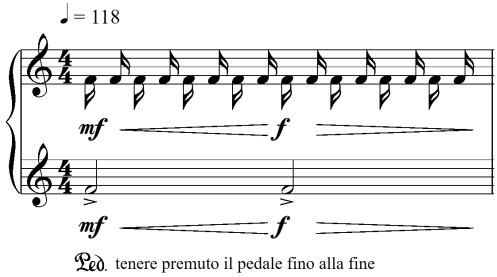
принцип, который отражает ладовую организацию материала, его интервальную структуру, разворачивание звуковой ткани по выбранному алгоритму за рамками тональной системы (например, додекафония), построение фактуры с использованием конкретных исполнительских приёмов или технически сложных элементов (этюды). Можно охарактеризовать такой подход как своеобразный challenge (см. примечание 1), где намеренное ограничение художественных средств, с одной стороны, является неким вызовом автора самому себе, а с другой – становится экспериментальным фильтром, отчасти определяющим конечный результат. И. Ф. Стравинский в своё время высказался по поводу самоограничения следующим образом: «Необходимость ограничения, добровольно принятой выдержки берет свое начало в глубинах самой нашей природы и относится не только к области искусства, но и ко всем сознательным проявлениям человеческой деятельности. Это потребность порядка, без которого ничего не может быть создано и с исчезновением которого все распадается на части. <…> Скажу больше: индивидуальность ярче выделяется и приобретает большую рельефность, когда ей приходится творить в условных и резко очерченных границах» [1, с. 292–293].

Современный композитор Александр Жемчужников в фортепианном цикле «12 пьес» (2019) также следует правилу ограничения. Каждая пьеса написана автором на определённое количество нот таким образом, что в первой используется всего один звук, а в последней – все двенадцать. При этом допускается их дублирование и проекция на другие октавы. Намёк на предлагаемый Жемчужниковым способ разрабатывания материала от пьесы к пьесе можно увидеть в первых четырёх номерах «Musica Ricercata» (1951–1953) Дьёрдя Лигети. Строгая реализация данного принципа наблюдается в цикле для двух певцов «По небу странствую я» (1972) Карлхайнца Штокхаузена, состоящем из 12 частей. В отличие от цикла Жемчужникова,

где для каждой пьесы установлен свой набор звуков, у Штокхаузена предложена единая последовательность тонов для всех номеров, выписанная целыми длительностями. На их основе происходит импровизационное выстраивание материала, достигающее своего апогея в финальном экстатическом танце исполнителей. Соответственно, в начальной пьесе певцы применяют только первый звук, а в завершающей – всю серию.

Александр Жемчужников родился в городе Березники Пермского края. В 2003 он окончил Уральскую государственную консерваторию по классу композиции у Владимира Кобекина. В творческом багаже Александра множество сочинений, написанных в различных жанрах и для разнообразного состава исполнителей. Особое внимание композитор уделяет циклическим произведениям для фортепиано, одним из которых и является опус «12 пьес». Попытаемся вникнуть в особенности этого цикла и проследим его композиционную логику, попутно обозначив ряд исполнительских рекомендаций для корректного раскрытия образной составляющей. Последний аспект может представлять для читателей отдельный интерес, поскольку автор предлагаемого материала является пока первым и единственным интерпретатором рассматриваемого сочинения.

Цикл открывает *пьеса на одну ноту*, в которой задействован только звук «фа» – в данном случае возникает прямая аналогия с первой пьесой упомянутого выше цикла Лигети.

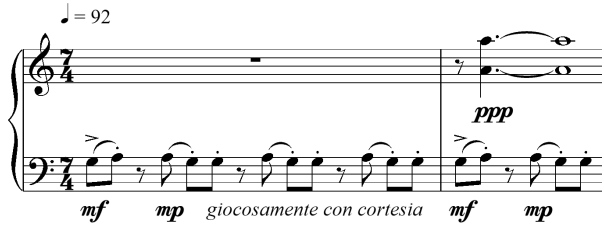
Пример 1. Пьеса на одну ноту

Здесь А. Жемчужников создаёт фактуру путём многократного повторения выбранного тона в различных регистрах, сочетая данный приём с ритмическим варьированием материала. По характеру номер близок жанру токкаты. Там, где это возможно, автор распределяет репетиции между руками, что обеспечивает удобство их исполнения и лучший контроль динамических градаций. Говоря о последних, стоит отметить особую взыскательность композитора, требующего от пианиста почти звукорежиссёрской точности в их соблюдении. В некоторых пьесах ощущается явное желание автора микшировать фактурные пласты, подчас независимо друг от друга, и это ставит перед исполнителем подлинно трансцендентные координационные задачи, даже без поправки на состояние обычных инструментов, стоящих в наших классах и залах.

Ещё одной особенностью пьесы является единая правая педаль на всё сочинение, что позволяет смешивать регистры фортепиано и создавать объёмное акустическое пространство. В связи с этим возникают дополнительные сложности при выполнении предписанных автором динамических оттенков, так как, в случае многократного нажатия клавиш на открытых демпферах, инструмент начинает «заводиться», поскольку накопление звучащей массы опережает естественное её затухание. Данный эффект наиболее выражен в тех разделах, где материал выстраивается по натуральным обертонам. По крайней мере две гармоники здесь могут усиливать резонанс основного тона – вторая и четвёртая. Восьмая и шестнадцатая практически не влияют на общую громкость в силу их крайне малой амплитуды. Учитывая все перечисленные особенности, исполнитель должен контролировать и дозировку динамических нюансов, и глубину фиксации педали. На diminuendo демпферы следует приотпускать, а на «вилке» crescendo наоборот открывать, контролируя результат и добиваясь согласованности действий.

Вторая пьеса начинается с экспонирования двух нот – соль и ля, выбранных композитором в качестве материала для своего следующего эксперимента. Номер отличается прихотливой игрой ритма, переменным количеством долей в тактах и причудливой, контрастной динамикой.

В тематизме преобладает импровизационное начало. Все перечисленные аспекты позволяют говорить о неких аллюзиях на фольклорное творчество.

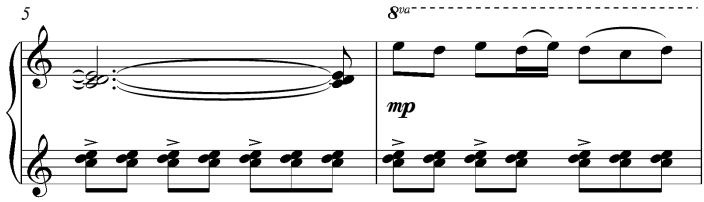
Пример 2. Пьеса на две ноты



С 13-го такта музыка обретает определённую стабильность– до конца пьесы сохраняется установившийся размер 4/4, и из интонации наигрыша кристаллизуется запоминающаяся танцевальная формула. Жемчужников чередует педальное и беспедальное звучание, формируя пространственную перспективу.

В *пьесе № 3* прослеживаются две образных линии: настойчивое повторение в тесном расположении созвучия из трёх нот (до, ре, ми), являющееся основной фактурной канвой, и – прихотливый наигрыш.

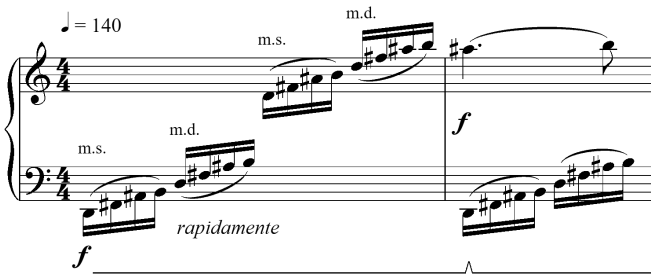
Пример 3. Пьеса на три ноты



Гибкая импровизационная линия то появляется в одной из рук, то исчезает. Доминирующий тактовый размер сочинения 7/8 изредка сменяется на 4/8. С 31-го такта всё тот же целотоновый квази-кластер начинает параллельно проходить в обеих руках почти до самого окончания пьесы. Постепенно в левой осваивается пространство нижнего регистра путём октавной транспозиции материала, и в завершении композитор на кульминации достигает почти органного звучания, благодаря уходу басовой линии в контроктаву на ноте «до». Упрямое акцентирование опорных долей в неуклонном токе трёхзвучий и витиеватая мелодия придают этому номеру заметный танцевальный характер. Для более удобного исполнения наигрыша с 21 по 26 такты можно перенести его в правую руку, в то время как череду восьмых доверить левой. Отличительной особенностью сочинения является сплошная демпферная педаль – этот технический приём нередко применяется Жемчужниковым там, где требуется диффузия фактурных пластов.

Бурный поток шестнадцатых открывает *четвёртую пьесу*. Поначалу своим неуклонным, регулярным движением она напоминает традиционный этюд. Параллельно бегу мелких длительностей проходит мелодическая линия с широкими интервальными ходами, состоящая из прерывистых мотивов.

Пример 4. Пьеса на четыре ноты

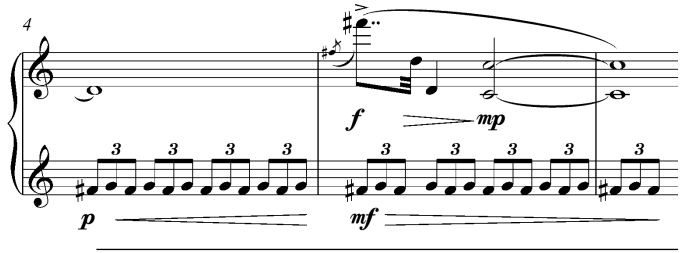


Неожиданно в шестом такте вклинивается несколько другой характер, заставляющий вспомнить «Сарказмы» или «Мимолётности» Сергея Прокофьева. Причудливый, настырный пляс в правой руке сочетается с триольным движением в левой, создавая картину неуёмного шабаша неких фантастических сил. Если вглядеться в рельеф паттерна этого эпизода, можно обнаружить его прототип в третьем такте экспонирования главной темы пьесы. В средней части присутствуют явные признаки разработки. С 12 такта вновь возвращается первый образ, но, спустя буквально одну фразу мелодии, с ним начинает взаимодействовать беспокойный материал, родственный аккомпанементу саркастически-инфернальной темы. Здесь триольные звенья уже объединяются в секстоли и, вместо обыгрывания гармонии от басовой ноты к верхнему звуку, начинается выписанное тремоло по различным интервалам. Далее, на короткое время, дважды происходит синхронизация движения в обеих руках по шестнадцатым. Эти моменты перемежаются с возвращением едва узнаваемой темы второго образа, которая сохранила свою лапидарную структуру, но лишилась хлёстких форшлагов, характерной акцентности. Также данный материал утратил агрессивность и приобрел объём за счёт интервальной дублировки. С 21 такта проводится сокращенная реприза. Первый лейтмотив здесь представлен в октавном изложении. Тема второго образа исчезает – о ней напоминает лишь линия секстолей в коде, которая в свою очередь построена на полиритмической формуле 14 такта.

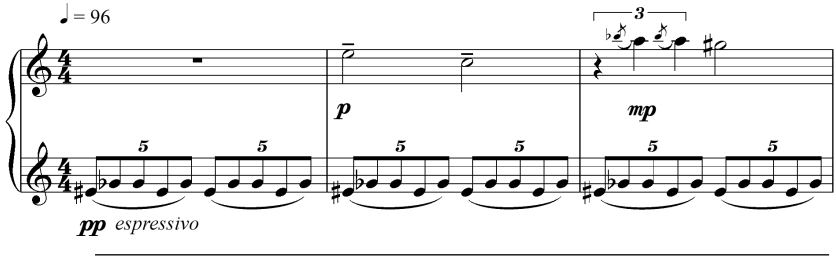
Пьесы на пять и на шесть нот являются своеобразным hommage Клоду Дебюсси. В сочинениях явно присутствуют характерные для его фортепианного творчества аффекты: медитативное состояние «Шагов на снегу», звукопись «Ундины», образы движения. Здесь стоит вспомнить тот факт, что французский композитор в своих этюдах также реализовал

определённую концепцию, написав их с соблюдением интервального правила: на терции, на кварты и т. д. Можно было бы констатировать в данных номерах обращение Александра Жемчужникова к одному из авторских стилей прошлого, но, обобщая композиторскую технику рассматриваемого цикла, стоит отметить её подчёркнутую традиционность. Здесь мы не встретим каких-либо авангардных приёмов, требующих пространного пояснения автора – вся музыка вполне доступна широкому слушателю, но в то же время не лишена оригинальных звуковых решений.

Пример 5. Пьеса на пять нот



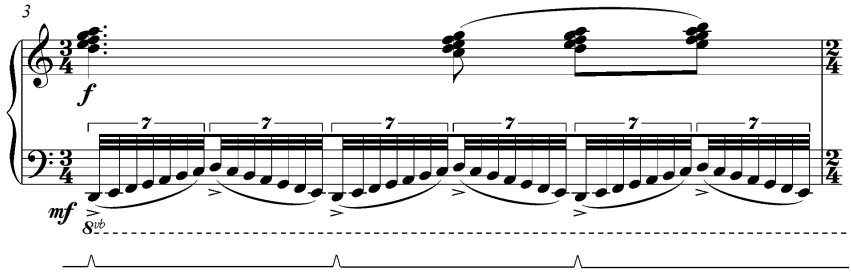
Пример 6. Пьеса на шесть нот



В следующем произведении цикла в арсенале композитора оказывается уже *семь звуков*, которые в своей последовательности образуют дорийский лад. Доминирующими элементами пьесы являются гаммообразные пассажи, играющиеся то в левой, то в правой руке. Сочинение обрамляется двухтактовым вступительным и сравнимым по объёму завершающим раздела-

ми. В основной части дважды проводится тематический материал. В первом периоде мелодия экспонируется пятизвучными диатоническими кластерами, что придаёт ей плотный, массивный характер.

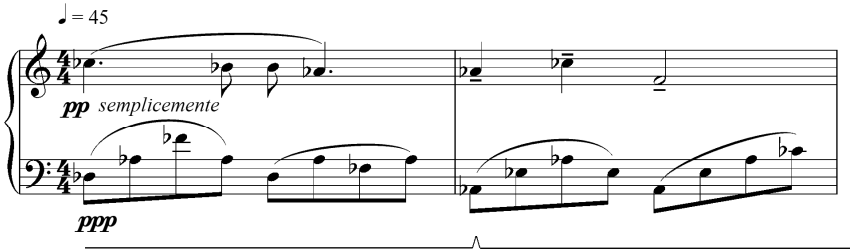
Пример 7. Пьеса на семь нот



Следующее появление темы решено в одноголосном стиле и напоминает объёмное звучание валторны. Кульминация пьесы располагается в самых последних её тактах.

Восьмой номер своей прозрачной фактурой и простым, несколько наивным, тоном высказывания напоминает «Гимнопедии» Эрика Сати. Таким образом, мы наблюдаем в цикле ещё один пример обращения к французской традиции.

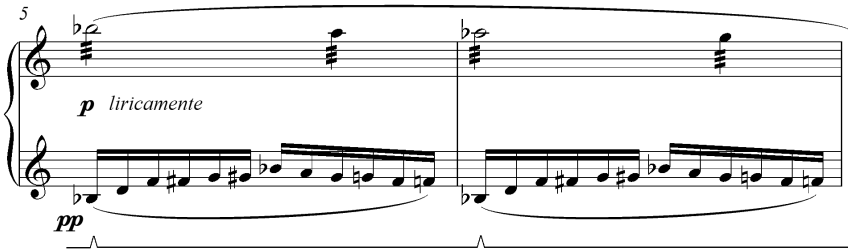
Пример 8. Пьеса на восемь нот



Вместе с тем, пьеса не лишена созерцательной проникновенности и щемящей грусти – особенно это ощущается в её окончании. В завершающих двух тактах звуки на педали образуют большой минорный септаккорд, передающий определённую душевную надломленность. Примечателен динамический

оттенок на последней ноте сочинения, к которому подводит «вилка» diminuendo – ***ppppp***.

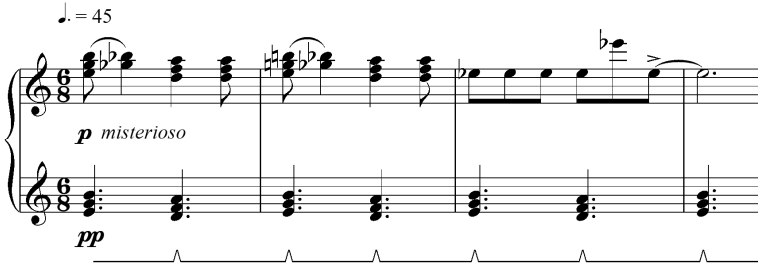
Последовательность нот в *девятой* пьесе, по аналогии с седьмой, можно представить, как своеобразную ладовую конструкцию. За её основу здесь взят звукоряд тональности Си-бемоль мажор: с первой по пятую ступени он экспонируется в неизменном виде, а далее происходит его хроматическое заполнение. Появление тематического материала предваряет четырёхтактовое вступление с неуклонным восходящим движением верхнего голоса и имитационным повтором исполняемого элемента в нижнем, что напоминает переключение передач на автомобиле при достижении двигателем более высоких оборотов. В мелодической линии композитор использует репетиционную технику, кратковременно перемежая её с соединительными гаммообразными вставками. Повторение звуков на выписанной длинной педали заставляет вспомнить характерный приём исполнения на цимбалах, придающий данной пьесе зыбкое, беспокойное состояние. В качестве аккомпанемента в левой руке играется повторяющийся, минималистический паттерн.

Пример 9. Пьеса на девять нот

В 22 и 28 тактах в монотонный бег шестнадцатых вклинивается размеренный, почти медитативный материал, как вневременной символ спокойствия и объективности. Завершается пьеса кодой, напоминающей первый образ сочинения, что создаёт ощущение наступления репризы.

Безусловно, определённые признаки трёхчастности здесь присутствуют.

«10 нот» Александра Жемчужникова на минуту погружает нас в мир неоклассицизма. Здесь диатоника органично сочетается с хроматизацией голосов и даже с политональным сопоставлением. При этом звуковая ткань сохраняет свою прозрачность и гармоническую ясность (рис. 10).

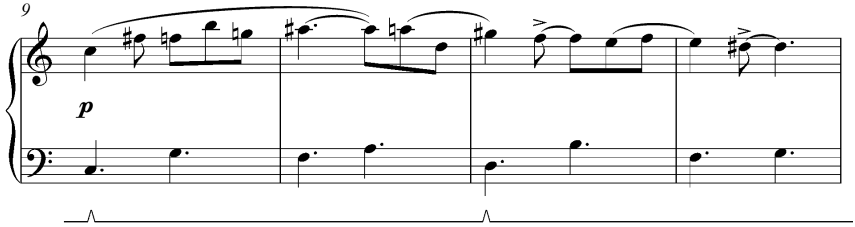
Пример 10. Пьеса на десять нот



В первом периоде параллельные аккордовые комплексы в левой руке напоминают гармошечный наигрыш из «Петрушки» И. Стравинского. В 9–12 тактах композитор тонко инкрустирует в фактуру ренессансные обыгрывания функций à la Жоскен Депре.

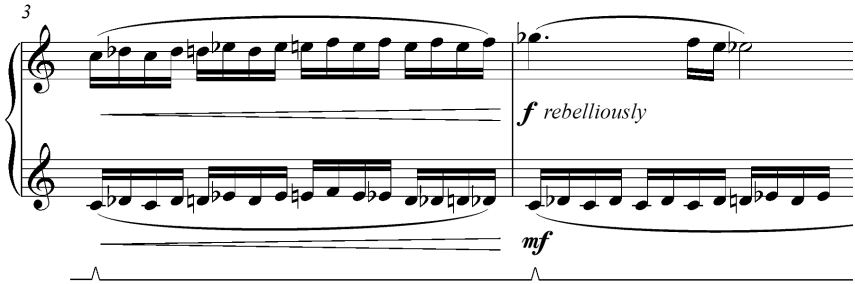
Блюзовое настроение *одиннадцатой* пьесы определяет спектр исполнительских средств. В левой руке здесь явно имитируется так называемый «шагающий» бас, играющийся на контрабасе или фортепиано. Свингующая, импровизационная партия правой руки требует особой манеры произнесения материала, с подчёркиванием слабых долей такта, добавлением знаменитых «призрачных» нот (ghost notes). Для корректной интерпретации этого номера необходимо послушать записи блюзовых или джазовых музыкантов и попытаться перенять их стиль подачи музыкальной фактуры.

Пример 11. Пьеса на одиннадцать нот



Отличительной особенностью пьесы является выписанная композитором длинная педаль, которая не характерна для явно читающегося здесь неакадемического направления. Думается, меру педализации нужно контролировать исходя из звучащей ткани сочинения. Намёк на это мы можем увидеть в тактах 41–44, где педаль меняется на каждую долю. Данный раздел примечателен тем, что басовая линия тут обретает штрих staccato, а демпферы должны подниматься на третью восьмую, подчёркивая свинг. Особенно интересен данный эффект на выдержанной ноте ля-диез, на которой звук внезапно обогащается резонансом струн. В целом обильную педаль можно воспринимать в качестве реверберации, как погружение в некое акустическое пространство, и тогда номер предстанет своеобразной ностальгической ретро-зарисовкой. Данный приём широко применяется в кинематографе в так называемых «флэшбэках» (см. примечание 2), когда режиссёр хочет показать фрагмент событий из прошлого.

Завершает цикл пьеса на *двенадцать* нот, в которой вполне логично используются все ступени хроматического звукоряда. Она требует от исполнителя значительной технической подготовленности. Можно с уверенностью сказать, что это самый сложный номер данного опуса. Основной трудностью здесь являются многократные обыгрывания соседних звуков, порой, в не очень удобном расположении (рис. 12).

Пример. 12. Пьеса на двенадцать нот

Композитор, обозначив весьма подвижный темп (четверть равна 146), ставит перед пианистом почти невыполнимую задачу. Для достижения нужного качественного результата следует выбрать аппликатуру, частично разгружающую игровой аппарат от неизбежного утомления. В плане гармонического языка, сочинение изобилует выраженными диссонансами и, несмотря на регулярное возвращение к устою «до», производит впечатление атонального произведения. Дополнительную проблему создают детально выписанные динамические нюансы. Подобно первой пьесе, Александр Жемчужников требует от музыканта звукорежиссёрской точности в микшировании материала. Кульминационной точкой номера и всего цикла становится плотный кластер на ***fff*** в обеих руках: в левой берутся белые клавиши, а в правой – чёрные.

Таким образом, двенадцать пьес на двенадцать нот представляют собой оригинальную концепцию, а их музыкальный материал обладает, что сегодня особенно важно, несомненной исполнительской привлекательностью. Поскольку в номерах цикла не предполагается сквозного развития, они могут звучать на концертной эстраде по отдельности. Некоторые пьесы, в техническом плане, доступны широкому кругу пианистов. Надеюсь, совсем скоро данный опус Александра Жемчужникова займёт достойное место не только в педагогическом репертуаре, но и войдёт в программы концертирующих пианистов.

Литература:

1. Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский. – М. : Композитор, 2005. – 463 с.

Примечания:

1. Challenge (англ.) – вызов, проблема, испытание. Жанр челленджа – явление современного медийного пространства. В основном он связан с «вирусными» видеороликами, в которых демонстрируется выполнение определённого задания.

2. Flashback (англ.) – обратная связь.

Н. В. Растворова
(Челябинск)

О ПРОЯВЛЕНИИ ВСЕМИРНОЙ ОТЗЫВЧИВОСТИ В СОЧИНЕНИЯХ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА

Вынесенная в заглавие статьи мысль пушкинской речи Достоевского, с момента ее произнесения на заседании Общества любителей русской словесности в июне 1880 года и вплоть до настоящего времени, не перестает волновать отечественное гуманитарное сообщество. Автор «Великого пятикнижия» («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») говорил о том, что во «всемирной отзывчивости» Пушкина «и выразилась наиболее его национальная русская сила» [3]. Так в слове одного гения о другом открылось одно из важнейших смысловых измерений вечно актуальной русской идеи. Она и сегодня занимает умы философов, культурологов, религиоведов и политологов, рассуждающих о цивилизационном пути России и ее исторической роли в современном мире. А в мире литературном по-прежнему не утратило своей достоверности следующее утверждение писателя: «Самые величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такой силой гений

чужого, соседнего, может быть, с ними народа, дух его <…> как мог это проявлять Пушкин <…> обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему. Даже у Шекспира его итальянцы, например, почти сплошь те же англичане. Пушкин лишь один изо всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность» [3].

Таков и еще один первый русский классик, который был связан с Пушкиным отношениями искренней дружбы и являлся автором романсов на его стихи. В число этих жемчужин русской вокальной лирики входит практически непереводимое на другие языки «Я помню чудное мгновенье» – конгениальное воплощение поэтического образа пушкинского стихотворения с помощью выразительных средств музыкального языка. Необычайно убедителен оказался Глинка и в качестве первооткрывателя ориентальной темы, немалую часть которой составляет испанская музыка русских композиторов. Недаром сами испанцы настолько высоко оценивают вклад создателя «Арагонской хоты» и «Ночи в Мадриде» в развитие своей музыкальной культуры, что и на исходе XX века, и даже в новом, XXI столетии открывают в его честь мемориальные доски в Гранаде. Первая из них установлена на здании, где композитор останавливался во время своего путешествия по стране, а буквально год назад появилась вторая. Ей нашлось место в концертном зале имени Мануэля де Фальи, считавшего Глинку основоположником национально-испанского музыкального стиля, что также не прошло мимо внимания отечественного глинковедения [8, с. 103; 5, с. 194]. В дальнейшем этот стиль блестяще претворился в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова, в «Фанданго» Направника, в «Танцовщице» Аренского из сюиты для двух фортепиано «Силуэты», особенно эффектно предстающей перед слушателем в оркестровой версии сочинения.

Проникновением в сущность мелодической культуры далекого прошлого отличается третья часть сюиты «Из средних веков» Глазунова – «Серенада трубадура», отсылающая, по признанию композитора, к песенному наследию великого французского поэта и композитора, легендарного трувера Адама де ля Галя [2]. Искусство средневековых музыкантов послужило источником вдохновения и для Сергея Слонимского, создавшего вокальный цикл «Песни трубадуров». Написанная им впоследствии и погружающая в музыкальную атмосферу ренессансной эпохи «Мария Стюарт», вместе с тем напоминает об испанском феномене симфонических увертюр Глинки. Ведь так же, как глинкинские испанские образы восхитили когда-то и продолжают восхищать своей подлинностью самих испанцев, так и опера, в связи с которой ее автор говорил: «я писал о Шотландии так, как ее слышу, как ее чувствую» [4], встретила восторженный прием шотландцев. Они безоговорочно признали в сочинении русского композитора свою настоящую «Марию Стюарт», во всей полноте проявлений ее шотландской национально-музыкальной идентичности [7, с. 177]. Сергей Слонимский и его выпускник по классу композиции Ленинградской консерватории Владимир Кобекин, представляющий следующее за шестидесятниками поколение семидесятников, – два Мастера современной отечественной музыки, обладающие яркой индивидуальностью и способностью «вместить чужие гении в душе своей, как родные» [3].

В инонациональных сочинениях отечественных композиторов эта уникальная способность проявляется в обращении к жанрам и стилям различных эпох в совокупности с использованием широчайшего арсенала музыкально-выразительных средств. Например, в опере «Тиль Уленшпигель» Николая Каретникова их диапазон простирается от средневековой модальности до додекафонии, что позволяет автору с впечатляющей достоверностью создать образ народного героя

фламандского эпоса и картину окружающего его мира. «Но вот палач надел петлю / И вздернул его ловко, / Да за нос он схватил судьбу / И лопнула веревка» – песня с этими словами и мелодией, наполненной огромной жизненной силой, становится квинтэссенцией неукротимого свободолюбивого духа Тиля. Другая – карнавально-игровая сторона образа Уленшпигеля, разящим оружием которого является смех, отсылает к архетипической фигуре трикстера.

По ходу дальнейшего изложения этот вечно лицедействующий персонаж мирового фольклора и литературы нам встретится и в творчестве Кобекина. Еще один древнейший мифологический образ, породивший бесчисленное множество метафор, аллегорий, символов, воплощен композитором в заключительной части «Коротких пьес для струнного оркестра» (2002). Она носит название «Феникс и голубка» и выводит на сцену хор птиц из небольшой одноименной поэмы Шекспира, повествующей о возвышенной любви и слиянии любящих в единое целое в жизни и в смерти («Феникс умер, и она / Отошла, ему верна, / В царство вечности и сна»). Песнь струнного «птичьего хора», слагающего эпитафию идеальной супружеской чете («Юность, верность, красота, / Прелесть сердца, чистота / Здесь лежат, сомкнув уста»), примечательна ритуально-сдержанным характером проявления горя и тем трогательно-кротким выражением печали, на какое способны лишь не обремененные земными страстями существа.

Музыкально-драматургический сюжет прощального обряда разворачивается по ходу антифонного пения куплетов высокими и низкими струнными, олицетворяющими хоровые группы маленьких и больших птиц. Между куплетами из их групп на первый план выдвигаются солисты – исполнители изящно-виртуозного рефрена, расцвечивающего стройный хоровой напев изысканными мелодическими виньетками. Эти чудесные мини-ритурнели являются неотъемлемым концертно-

состязательным элементом жанра «коллективного портрета пернатых артистов», которому ассоциативно отвечает «Птичий концерт» младшего современника Шекспира, голландского живописца Снейдерса. Только в кульминации последнего четвертого куплета в стенающих интонациях всего хора прорывается наружу всплеск эмоций, однако он сразу же затухает в последних звуках траурной песни.

«Феникс и голубка» словно принадлежит перу композитора, жившего во времена «Золотого века» английской музыки, длившегося на протяжении последней трети XVI–XVII столетий и ознаменовавшегося бурным развитием светских инструментальных и вокальных жанров. Их самобытность была обусловлена обращением к национальным музыкальным истокам в совокупности с поиском новых выразительных средств в условиях «эпохи двоевластия» полифонии и гомофонии. Это специфически ренессансное музыкально-стилевое качество проявляется в «поющей аккордике» сочинения. Хоровая ткань «Феникса и голубки», обнаруживая черты тонально-гармонической координации, в большей степени подчиняется линеарной логике выдержанного в народном духе простого мелодичного напева. Положенный в основу его разработки принцип тембрового контраста («театрально-сценической» игры регистрами струнных групп и их солистов в процессе исполнения «птичьим коллективом» куплетов и ритурнелей) свидетельствует о том, что перед нами искусно выполненный камерный образец жанра оркестровых вариаций.

К вариациям иного плана относится «Гальярда на старинную французскую песню» для виолончели и тамбурина – музыкальная картина стремительно разворачивающегося ренессансного танца, который, начиная с 30-х годов XVI века, на протяжении целого столетия находился на пике популярности в странах Западной Европы. Словно откликаясь на важнейшую для возрожденческого человека идею изобретательства

и обращаясь к общепринятой в ту эпоху композиторской практике заимствования чужого материала, Кобекин виртуозно осуществляет мелодико-ритмическую разработку танцевальной темы, выявляя в цепи головокружительных вариаций заложенный в ней моторно-динамический потенциал, возможно неведомый даже самим современникам этой зажигательной гальярды. Так в небольшой пьесе, принадлежащей к сфере «преподносимых» жанров (т. е. отрывающихся от своих музыкально-бытовых корней и выходящих на концертную эстраду – Назайкинский), воссоздается художественный образ танца, обладающего зарядом неиссякаемой жизненной энергии, неразрывно связанной с чувством радости земного бытия – с общим мироощущением эпохи, противопоставившей аскетическим догматам Средневековья свою философско-поэтическую максиму: «Кто майской зелени не замечает, тому дышать весною не дано» (Микеланджело).

Витальная энергетика танца, в котором немецкий искусствовед второй половины XIX – первой трети XX века Оскар Би усматривал «апогей восприятия вакхического ритма» [1], замечательно передается дочерью композитора Анастасией Кобекиной. Виолончелистка, занимающая сегодня достойное место среди молодых звезд современного музыкального Олимпа, является первой исполнительницей «Гальярды» и других сочинений Кобекина, созданных в период с 2000 года и по настоящее время. Начиная от сыгранных шестилетней Настей технически непростых и ярких в образно-художественном плане «Русского танца», «Песни слепого лирника» (для виолончели и фортепиано), Концертной фантазии на тему русской народной песни «То не пава» (для виолончели и струнного оркестра), круг написанных для нее произведений постоянно расширяется. На сегодняшний день он включает сольные, ансамблевые и оркестровые сочинения. В их числе музыкальные картины для виолончели и большого симфониче-

ского оркестра «Бурлеска» (другое название «Вакханки») и «Балетто» – экстатическая пляска неизменных спутниц греческого бога вина и веселья и «рассказанная» в танце библейская история Давида и Голиафа. Концертная жанровая идея фольклорной фантазии двадцать лет спустя продолжилась в камерном сочинении «Звонили звоны» для виолончели и фортепиано в четыре руки, которое, так же как и «То не пава», имеет в своей основе тему из сборника Н. Римского-Корсакова «100 русских народных песен».

Когда-то, в далеком уже 2014 году, ведущий одного из концертов, состоявшихся в Челябинске в рамках III Международного фестиваля «Денис Мацуев представляет…», Святослав Бэлза назвал Анастасию «Принцессой виолончели». С тех пор необыкновенный талант обладательницы лауреатских званий множества престижных музыкальных состязаний, включая Конкурс им. П. И. Чайковского (2019), еще больше расцвел и достиг поистине королевских высот. Обширный репертуар, плотный гастрольный график, сотрудничество с ведущими российскими и европейскими оркестрами, дирижерами и выдающимися музыкантами разных поколений, восторженный прием и продолжительные овации – все это результаты интенсивного труда, постоянных творческих поисков и стремления не останавливаться на достигнутом. В Европе, где с 2012 года обучалась и постоянно живет русская виолончелистка, у нее есть своя аудитория поклонников (что само по себе редкость). Оценившие уникальную творческую индивидуальность артистки почитатели ее таланта стараются не пропускать выступлений Кобекиной, следуя по пятам за Анастасией в ее концертных турне.

Думается, в данном случае речь должна идти не только о совершенстве владения инструментом, высочайшей культуре звукоизвлечения, красоте кантилены и богатстве красок, но и об умении Анастасии разговаривать со слушателем так,

как сказал об этом Ибсен: «Владеющий чарами песен, душою владеет любой». Удивительна ее способность мыслить «в унисон» с авторами произведений – быть на одной эмоциональной волне с Чайковским и Рахманиновым, заставлять всем своим существом ощутить оголенный нерв музыки Шостаковича и озаряющий все вокруг солнечный свет Прокофьева. Она доносит до слушателя неиссякаемую жизнерадостность Гайдна, изысканный аромат «хрупких цветов импрессионизма» Дебюсси и магическую притягательность тангового мира Пьяццоллы. Присущие Анастасии яркая индивидуальность и всемирная отзывчивость сообщают высокое художественное качество ее исполнительским интерпретациям концертов Дворжака и Элгара, виолончельных сюит Баха и Итальянской сюиты Стравинского (из балета «Пульчинелла»). Незабываема ее Ария из пятой Бразильской бахианы Вила-Лобоса, которая овеяна духом таинственных глубин латиноамериканского континента и пропета виолончельным голосом божественной красоты.

В блестящих достижениях Анастасии, как это зачастую происходит в семьях профессиональных музыкантов, важную роль сыграли и папа, и мама – талантливая пианистка, а также чуткий и опытный педагог Лариса Прозорова. В ее авторском методическом пособии, основанном на творческом подходе к преподаванию фортепиано и обобщению результатов многолетней практики, привлекается внимание к тому самому главному, с чего должно начинаться обучение музыке. Делясь собственными секретами педагогического мастерства, Лариса Геннадьевна дает исключительно полезные рекомендации, описывая конкретные способы и приемы, позволяющие научить ребенка по-настоящему слышать музыкальный звук, а затем сформировать у него то «особое чувство, когда кончик пальца становится как бы продолжением уха» [6, с 10]. Не здесь ли

находится первоисточник изумительного звука виолончели Анастасии? Этот вопрос представляется нам риторическим.

Стоит отметить, что Лариса – незаменимый участник семейных дуэтов, требующих безусловного исполнительского мастерства и пользующихся неизменным успехом на концертной эстраде. С первым – супружеским фортепианным ансамблем – связаны такие произведения Кобекина как «Веле! Веле!» (с подзаголовком «Игра для фортепиано в четыре руки и чтеца на тексты В. Хлебникова») и четырехручные Прелюдии, представляющие небольшую, но необычайно живописную музыкальную галерею. В нее вошли тонкие пейзажные зарисовки «Хоровод осенних листьев» и «Тихая обитель», а также групповые музыкальные портреты бравых «Гренадеров» и неутомимых степных кочевников «Скифов». Говоря о втором семейном дуэте, хочется подчеркнуть: отличительными качествами выступлений дочери Насти и мамы Ларисы всегда были безукоризненный художественный вкус и удивительная слаженность звучания виолончели и фортепиано в сочинениях разных эпох и стилей. Не стала исключением и их исполнительская трактовка пьесы «Сафо», в которой Кобекин воссоздает безмятежно-пасторальный образ древнегреческой песне-пляски «хорейи», соединяя изысканную метроритмическую структуру «сапфической строфы» с играющей эолийско-ионийскими красками переливчатой мелодией.

Посвященные Анастасии произведения композитора пополняют современный виолончельный репертуар, позволяя исполнителю продемонстрировать свое мастерство и богатство выразительных возможностей инструмента. В этом смысле есть что сказать (а точнее – поиграть) и пианисту в сочинениях для виолончели и фортепиано, раскрывающих разные грани лирических состояний мира. Таковы «Элегия», «Вечерний путь» (из сюиты «Месяц в деревне»), «Городской романс» и «Романтическая музыка» («Allegro romantico»). Благодарной

слушательской аудитории также откроются неоспоримые художественные достоинства отдельных и объединенных в циклы сольных пьес. Это поэтичный пейзаж-настроение «Летний вечер с кукушкой», колоритная жанровая сценка из античной жизни «Сатир и нимфа», отсылающие в песенно-танцевальную фольклорную среду Три русские песни («Таусень, «Коляда», «Во поле туман…») и Четыре концертных этюда, где разыгрывается своеобразное инструментально-театральное действо. В трех его «актах» реализуется сценарий увлекательной мотивной и метроритмической игры, итогом которой становится последний четвертый этюд «Гимн Афродите», окрашенный в архаико-античные ладовые тона. «Большой распев» связан не с древнерусским знаменным пением, а с его идеей длительного мелодического развертывания, воплотившейся в «Большом распеве» самого Кобекина – в сочинении, принадлежащем к сфере «абсолютной монодии» и не уступающем по продолжительности масштабным симфоническим произведениям (почти 18 минут). Второе его название – «Соната с колокольчиком», который включается в диалог с виолончелью в коде сочинения.

«Над нами, дураками, смейтесь, / Но истребить нас не надейтесь: / Глупцами переполнен свет, / Нет стран, где нас, болванов, нет! <…> Но неизвестность нас тревожит: / Как и когда нам бог поможет / Прибыть в лентяйский этот край – / Глупцам обетованный рай» – приведенным строкам из сатирической поэмы Себастьяна Бранта отвечает еще более знаменитая одноименная картина Иеронима Босха. И литературное произведение, и живописное полотно, созданные в конце XV века, способствовали рождению сочинения для виолончели соло современного русского композитора, по прошествии более чем пяти столетий обратившегося к почти забытой «дурацкой теме» европейской культуры. Как известно, наиболее сильное влияние она оказала на страны Северного Возрождения и даже

один из крупнейших философов эпохи Эразм Роттердамский, прозванный «Князем гуманистов», отдал дань этой традиции в своей «Похвале глупости». «Narrenschiff» (нем.) или «Корабль дураков» обрисовывает коллизию взаимодействия двух разгулявшихся стихий – природной морской и карнавальной человеческой, напоминающей о вышеупомянутой фигуре трикстера.

На утлом суденышке собрались главные представители его почтенного семейства: шуты, плуты и те, в честь кого назван корабль, плывущий по штормящему морю в далекую Наррагонию («Narragonia», в переводе – «Дуракородина»). Кажется, ни шквалистый ветер, ни волны, захлестывающие борта старой посудины, ни жестокая качка и морская болезнь – все им нипочем. Их броская лидийская мелодия в духе задорной жиги, словно вырвавшаяся на простор из стен прибрежных кабачков и прочих увеселительных заведений, кружится между двумя точками квартовой ладовой опоры, преодолевая нарастающее сопротивление хроматизированной ладовой среды. Реакцией на ее «враждебное поведение» становится небольшая, локрийская в своей основе тема, выдержанная в типично-античном характере горькой жалобы или страстной мольбы. Однако она – лишь проявление минутной слабости в преддверии надвигающейся катастрофы и тотчас же за ней последует кульминационное проведение темы отчаянно-бесшабашной жиги, словно бросающей последний дерзкий вызов судьбе: не ужасу отчаяния, а «Безумству храбрых поем мы песню!».

Скорее всего, все уже поняли, что им не суждено доплыть до желанной пристани, ведь на пути их главной песенно-танцевальной темы, раз за разом встают звуковые фигуры постепенно разыгрывающейся бури. В ее развертывании принимают активное участие ладово-обостренные мотивы, особенно устрашающие, когда объем их волнового контура увеличивают тритоновые дублировки, красноречивыми

свидетельствами опаснейших колебаний водной поверхности под порывами налетающего ветра служат трели и тремоло, а стремительно скатывающиеся с мелодических вершин глиссандо, будто швыряют от одного борта к другому всех находящихся на корабле. Его низвержение в морскую пучину с гребня большой мелодической волны обозначается нисходящей хроматической линией, прочерченной практически по всему виолончельному диапазону.

Морское музыкально-живописное полотно для одноголосного, по своей природе, инструмента, в арсенале которого для решения подобного рода художественных задач имеется весьма небогатый арсенал выразительных средств, примечательно их сбережением – единственные три аккорда появляются только в завершении сочинения. После многозначительной паузы они воспринимаются как эпитафия жертвам кораблекрушения. Но все-таки хочется верить, что может хоть кому-то удалось, удержавшись на обломках корабля, выплыть на поверхность. И тогда включающие октаву с ладовым переченьем и раскинутые на пространство более двух октав три остродиссонантных созвучия (G – b – h^1) – это сигнал о помощи от тех, о ком поет в одной из своих песен Тиль Уленшпигель Каретникова: «Ведь мы б не знали мудрецов, когда бы не было глупцов».

Вслед за «Кораблем дураков» Кобекин вновь продемонстрировал дар художника-мариниста, «отправив в плавание» потомка легендарного Летучего голландца – такого же неприкаянного морского скитальца, обрисованного необычайно экспрессивными, поистине фовистскими поэтическими красками в самом известном стихотворении А. Рэмбо. Его «Пьяный корабль» (1871), породивший волну многочисленных подражаний, вызвал к жизни и множество версий переводов на другие языки, включая русский. Поразительно, как отзывчив оказался семнадцатилетний юноша,

тогда еще не видевший ни моря, ни океана, но силой творческого воображения создавший одушевленный образ неодушевленного героя, лишившегося своей корабельной команды и пустившегося в самостоятельное плавание сквозь тропические смерчи и ураганы северных широт. Его не страшат жестокие шторма и безмолвие штилей, он видит своими глазами экзотические края, диковинных морских и прибрежных обитателей, а также и то, что у Набокова переводится как «мнится морякам», а у Шекспира устами Гамлета о подобных сверхъестественных вещах говорится: «что и не снилось нашим мудрецам». Это поэтическое повествование о пьянящей свободе и экзистенциальном одиночестве завораживает буйством звуков и красок, связывающих в единое пространство моря, океаны и распростершееся над ними небо.

Проникнутое духом и атмосферой первоисточника сочинение композитора посвящено старшей дочери Ольге, талантливой пианистке и первой исполнительнице «Пьяного корабля» Кобекина. Ей великолепно удалось выстроить многоплановую глубину перспективы морского живописного полотна, передать характер главного персонажа и особенности его музыкальной речи, которой сообщается стихотворно-поэтический ритмический строй и широта дыхания, присущая мелодиям далей. Картина летящего навстречу бурям корабля в заключительной фазе произведения перекликается с открытым финалом оперы «Маргарита» (2005). Не сломленная превратностями судьбы и сохранившая свою бессмертную душу героиня в этой последней сцене отбывает в плавание по житейскому морю на носящей ее имя «символической» шхуне под хоровое напутствие провожающего ее портового народа: «Ты, как парус, всем ветрам открыта! Все дурное, все чужое будет позабыто, Маргарита, Маргарита!».

По следам оперы по переосмысленному фаустовскому сюжету, согласно которому Мефистофель и Фауст меняются

местами, а Маргарита по-прежнему остается жертвой их жестоких игр, была создана «Гретхен-сюита». Ее открывает не вошедшая в оперу «Баллада о Фульском короле». Вступая в диалог с Гуно и Листом, Кобекин останавливает выбор на переводе стихотворения Гете Пастернаком и представляет образец жанра стилизации, пленяющей красотой женского портрета, точно выписанного самой тонкой кистью искуснейшего из старых мастеров. В лице солистки екатеринбургского Театра оперы и балета Натальи Мокеевой эта Гретхен обрела голос чистейшего горного хрусталя, умножающий ощущение восторга от встречи с прекрасным явлением. Те же ренессансные, что и в «Балладе о Фульском короле», а может еще более древние корни имеет напев «простой пастушьей песни» во второй части оперного триптиха «Пророк» (1984) – в «Пире во время чумы», где композитор воссоздает образ «грустию шотландской вдохновенной» песни Мэри.

В 1979 году Кобекиным была написана «Симфония с тремя солистами», в первой части которой тема Адама де ла Галя, вырастающая в многоголосно-полифонический звукообраз, вступала во взаимодействие с русским тематическим комплексом солистов (плач-причет трубы, монолог фагота «от автора», колокола фортепиано). По прошествии более четырех десятилетий эта идея объединения всех времен и народов в пространстве общего музыкального универсума зазвучала голосом христианской темы в камерном вокальном цикле «Рождественские песни» (2022) для сопрано и фортепианного квинтета. Он включает семь вокальных миниатюр на пяти языках неизвестных авторов из народа и виднейших поэтов христианского мира. Из их зрелищной, подобной ярким кинематографическим кадрам мозаики складывается сюжет единого музыкального повествования. От рождения младенца «в вертепе на склоне холма» (Пастернак) его нить протягивается к картинам рождественских празднеств народов, населяющих территории

Англии (Лонгфелло), Франции (Ноэль XVI века), Германии (Гете), России (Фет) и Малороссии (украинская колядка «Щедрик»). Наконец, по их завершению наступает состояние благодатного умиротворения, сошедшее на землю в эту «Тихую ночь, Святую ночь» (рождественский гимн Ф. Грубера и Й. Мора перешагнувший границы Германии и, как и украинский «Щедрик», ставший интернациональным музыкальным бестселлером, особенно популярным в англоязычных странах).

Удивительна способность композитора с помощью немногого сказать о многом. Используя от одной до трех строф поэтических первоисточников, Кобекин создает поистине жемчужины вокальной лирики, каждая из которых необыкновенно хороша и совершенна по-своему, а их драгоценная «инструментальная оправа», обнаруживает изысканную и вместе с тем красочно-выразительную манеру камерно-ансамблевого письма автора. «Рождественские песни» примечательны разнообразием проявления форм всемирно-музыкальной отзывчивости. Здесь и открывающая цикл неповторимо авторская проникновенно-лирическая мелодия (№ 1 – «Рождественская звезда» Пастернака), и мелодический образ, выдержанный в духе русского пляса «Спас явился в мир!» (№ 4 – «Явление Ангела пастырям» Фета), и три заимствованных источника, воспринимающиеся как собственно кобекинские вокальные миниатюры вследствие их мастерской высокохудожественной обработки (№ 3 «Ноэль XVI века», № 6 «Щедрик», № 7 «Stille Nacht, Heilige Nacht», которая, при установленном факте наличия у нее создателей приобрела статус народной рождественской песни). В «I heard the bells» (на стихи Лонгфелло – № 2) и в гетевском «Weihnachten» (№ 4) обращает на себя внимание качество их аутентичности. Оно таково, что дает возможность представить русского композитора одним из английских верджиналистов, создававших в эпоху

их творческого расцвета искусные вариации на фольклорные темы и собственные мелодии в народном духе. В равной степени это относится и к вышеназванному немецкому звукообразу, позволяющему представить Кобекина в статусе мастера поры Изаака и Зенфля, постигшего премудрости песенных законов Lied.

Присущая композитору всемирная отзывчивость – отличительная национальная черта отечественных художников, прослеживающаяся во всех сферах художественного творчества: в литературе, поэзии, музыке, в области изобразительных искусств, в кинематографе (вспомним нашего «Шерлока Холмса» с Василием Ливановым в главной роли, который был признан англичанами самым английским фильмом об их национальном литературном герое). «Мы любим все – и жар холодных числ, / И дар божественных видений, / Нам внятно все – и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений» – этими крылатыми строками Блока уместно будет завершить небольшой экскурс в историю творческих поисков и достижений Владимира Кобекина.

Литература:

1. Гальярда. – URL: https://tanec.kz/people-choreography/galyarda.html.

2. Келдыш, Ю. Глазунов. «Из средних веков» / Ю. Келдыш. – URL: https://www.belcanto.ru/glazunov_ages.html.

3. Достоевский, Ф. М. Речь о Пушкине. – URL: https://omiliya.org/article/rech-o-pushkine-fm-dostoevskiy.

4. Каким запомнится Сергей Слонимский. – URL: https://news.myseldon.com/ru/news.

5 Левашева, О. Е. Михаил Иванович Глинка : в 2 т. Т. 2 / О. Е. Левашова. – М. : Музыка., 1988. – 352 с.

6. Прозорова, Л. Г. Основы правильного звукоизвлечения и слуховой контроль на начальном этапе обучения игре на фортепиано / Л. Г. Прозорова. – М. : Детско-юношеский центр «Виктория, 2008. – 17 с. URL: https://viktoria.mskobr.ru/files/prozorova_l_g_osnovy_pravil_nogo_zvukoizvlecheniya_pri_obuchenii_igre_na_fortepiano.

7. Рыцарева, М. Г. Композитор Сергей Слонимский / М. Г. Рыцарева. – Л. : Советский композитор, 1991. – 251 с.

8. Carol A. Hess. Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936. – Chicago : University of Chicago Press, 2001. – 347 p.

О. Ф. Ширяева
(Челябинск)

ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ В МУЗЫКЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ второй половины XX – первой четверти XXI веков

Способность музыкального искусства отображать визуальные образы – явление сложное. Его формирование берёт начало еще в древности, от самых первых попыток подражать голосам животных и звукам природы. Постепенно, из века в век, складывалась система средств не только звукоподражания, но и визуальной репрезентации объектов бытия, происходящей за счет ассоциативного восприятия определенных звукокомплексов. Одним из кульминационных моментов в развитии данного феномена стали симфонические картины русских композиторов второй половины XIX века. Характерными чертами жанра симфонической картины являются:

1) наличие программы – будь то короткое название или развернутое литературное предписание;

2) максимальное использование звукоподражания с опорой на колористические средства музыкального языка;

3) определенные принципы развития музыкального материала, где главным становится не внутренняя его трансформация, а «переокрашивание» неизменной конструкции путем изменения ее высотного положения и тембрового оформления;

4) симметричная композиция, внутри которой действуют принципы контраста между разделами.

Жанр оказался жизнеспособен. Возникнув в середине XIX века, он продолжает свое развитие до сих пор с тенденцией усиления визуального начала. Происходит все большее проникновение в симфоническую картину средств изобразительного искусства, что привело к появлению жанровых разновидностей, например:

- «симфонический эскиз» (В. В. Оловников, Минск, 1919–1996 – симфонический эскиз «Куранты Брестской крепости», 1975);
- «музыкальная акварель» (Ю. Г. Крейн, Москва, 1913 г. р. – «Три русские акварели» для фортепиано, 1982; А. Л. Ларин, Москва, 1954 г. р. – «Январская акварель» для фортепиано и камерного оркестра, 1991);
- «симфоническая фреска» (В. П. Чистяков, Санкт-Петербург, 1929–2011 – симфоническая фреска «Прометей», 1963; Р. К. Щедрин, Москва, 1932 – «Фрески Дионисия» для девяти инструментов, 1981);
- «лубок» (В. Г. Агафонников, Москва, 1936 – «Владимирский лубок» для симфонического оркестра, 1983);
- «витраж» (Г. П. Дмитриев, Москва, 1942–2016 – «Витражи» для квартета деревянных духовых инструментов, 1983) и т. д.

Обращает на себя внимание разнообразие исполнительского состава. Также отметим, что программой нередко становится произведение пространственного вида искусства, творчество живописца. Например, известная картина И. И. Левитана была отображена в следующих произведениях: В. А. Кобекин (Екатеринбург, 1947 г. р.) – «Над вечным покоем» для альтсаксофона и фортепиано, 2003; Ю. С. Каспаров (Москва, 1955 г. р.) – камерный концерт для фагота и 14 исполнителей «Над вечным покоем», 1992; А. Ю. Мыльников (Санкт-Петербург, 1955 г. р.) – симфонический пейзаж «Над вечным покоем» (памяти И. Левитана), 2011.

Тесная связь жанра с изобразительным искусством проявляется и в его образной дифференциации. Еще в XIX веке возникли такие разновидности, как портрет (А. Г. Рубинштейн, «Иван IV Грозный», 1869); пейзаж (А. А. Спендиаров, «Три пальмы», 1905); массовая сцена (М. П. Мусоргский, «Ночь на Лысой горе», 1886); батальная сцена (П. И. Чайковский, «Полтавский бой» из оперы «Мазепа», 1883); городской пейзаж (М. П. Мусоргский, «Рассвет на Москва-реке» из оперы «Хованщина», 1872; А. К. Глазунов, «Кремль», 1889).

Подчеркнем, что как в живописи городской пейзаж имеет свои разновидности, так и в музыкальном искусстве понятие городского пейзажа вбирает в себя *«городской ландшафт»* (точное топографическое изображение, так называемая ведута – от итал. вид местности) [4], *«архитектурный пейзаж»* (где показаны памятники архитектуры), *«каприччо»* (архитектурный пейзаж-фантазия), *«урбанистический пейзаж»* (изображение современных индустриальных городов и небоскребов), *«индустриальный пейзаж»* (характерен для советского изобразительного искусства с романтизацией промышленных объектов) [3].

Важную роль в формировании музыкального городского пейзажа в творчестве отечественных композиторов XIX века сыграл жанр оперы. Визуальный облик архитектурных сооружений на сцене нес важную функцию: на фоне городских строений происходили ключевые исторические события. Например:

- М. И. Глинка. Опера «Иван Сусанин», Эпилог (Красная площадь в Москве);
- М. П. Мусоргский. Опера «Борис Годунов», Пролог (1-я картина – двор Новодевичьего монастыря; 2-я картина – Московский Кремль); 4 действие (1-я картина – Собор Василия Блаженного);

- М. П. Мусоргский. Опера «Хованщина», 1-е действие (Красная Площадь); 4-е действие (2-я картина – Собор Василия Блаженного).

Уникально вступление к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского – «Рассвет на Москва-реке», ставшее, по сути, автономным музыкальным произведением, оно часто исполняется в концертных программах как самостоятельная симфоническая картина. Под впечатлением оперы «Борис Годунов» создал свою симфоническую картину «Кремль» А. К. Глазунов. В произведении три части: I часть – «Народное празднество», II часть – «У монастыря», III часть – «Встреча и въезд князя».

В XX веке в связи с изменением визуального облика окружающей нас реальности, строительством новых городов интерес к отображению образа города в музыкальном искусстве возрастает. Примеры музыкальных городских пейзажей появляются в творчестве как зарубежных, так и отечественных композиторов. Композиторы любуются – каждый своим городом – и вместе с тем знакомят слушателей языком музыкального искусства с архитектурными достопримечательностями.

Для отечественных композиторов XX века такие произведения стали выражением любви к Родине, родному краю! При этом сам облик города рассматривается не только как пейзаж, но и как историческое место, имеющее важное значение в судьбе России! Слушая эти произведения, мы представляем себе старые крепости, храмы; рядом с ними вырастают новостройки, заводы и фабрики, парки. Вспоминаются события прошлого, важные даты, имена героев. Исторические события воспринимаются сквозь призму современной жизни.

Ряд картин посвящен столице нашей родине – Москве, другим городам России:

- Ю. С. Бирюков (Москва, 1908–1976) – сюита «Картинки Кремля», 1948;

- М. Д. Готлиб (Москва, 1907–1978) – симфоническая сюита «Московские эскизы», 1975;

Симфония-сюита № 3 «Господин Великий Новгород» Ю. М. Буцко (Москва, 1938–2015) написана в 1987 году на основе музыки к кинофильму с таким же названием (1984, режиссер А. А. Салтыков). В ней показаны события, относящиеся к годам Великой Отечественной войны, которые перемежаются с ретроспекциями времен Александра Невского. Симфония-сюита для хора, меццо-сопрано и большого симфонического оркестра состоит из 12 частей. Композитор использовал в ней народные тексты и напевы [10]. В произведении присутствуют черты сонатно-симфонического цикла, где первые три части (микроцикл: «Тема Новгорода», «У стен Софии», «Слава (Величальная)») – неспешные, идущие широкой полосой былинных напевов – выполняют функцию 1 части. 4-я часть – «На торговой стороне» – воспринимается как своеобразное скерцо. 5-я часть – «Ильмень-озеро» – проникновенный лирический пейзаж, несущий функцию интермеццо. Вместе с тем развитие образа направлено в сторону драматической кульминации как воспоминание о тяжелых годах. В продолжение ей – 6-я часть – «Ах вы, ветры» – причитание низкого женского голоса с поддержкой хора – несет образ разлуки и горя. 7-я, 8-я, 9-я части (тоже своеобразный микроцикл) объединены в единую батальную сцену с призывом боевой трубы, звоном набатного колокола, лязганьем мечей и копий, бегом конницы; сцена развивается от боевого «Клича» к вражескому «Нашествию» и жаркой «Битве новгородцев». 10-я часть («Вьюн над водой») – возвращает слушателей к теплоте человеческого голоса. Музыкальный материал построен на жанре колыбельной. Вспоминается «Мертвое поле» С. С. Прокофьева из кантаты «Александр Невский» – сцена оплакивания падших воинов на поле брани. В сочинении Ю. М. Буцко в хоровом вокализе ясно слышатся интонации

плача. Солирует низкий грудной (рыдающий) женский голос. Плач взвивается (с постепенным повышением тесситуры) как пылающее пламя пожара, бедствия, смерти! Симфония-сюита «Господин Великий Новгород» завершается мощным апофеозным звучанием темы «Вьюн над водой» у хора с поддержкой меди, с постепенным осветлением колорита, подключением «свежего ветра» струнной группы!

Ассоциация с кантатой «Александр Невский С. С. Прокофьева не случайна. Оба сочинения написаны уже после того, как была создана музыка к кинокартине. Отметим, что на основе музыки к фильму «Господин Великий Новгород» выстроено еще одно сочинение – Триптих для меццо-сопрано соло и смешанного хора в сопровождении ударных инструментов.

Интересно сочинение А. В. Танонова (Санкт-Петербург, 1977 г.р.) – «Псковский Кром. Духи великих воинов». Эта симфоническая картина написана в 2012 году. Сочинение небольшое, музыкальный материал развивается по принципу динамического нагнетания от ***pp*** к ***ff***; а также учащения ритмического пульса. Бой курантов пробуждает ото сна великих воинов. Словно туман над водой, простираются звуки струнной группы. После нескольких осколков-фраз деревянных духовых, звучащих как отголоски народных наигрышей, на слушателя обрушивается гул набатного колокола, рев аккордов меди. Глиссандо тромбонов, боевые кличи завершают всю композицию! [7]

16 мая 2023 года в рамках IV Всероссийского фестиваля православных певческих традиций и колокольного звона «Истоки» состоялась премьера Симфонии № 2 «Фрески древнего Пскова» Е. В. Петрова (Санкт-Петербург, 1973) – для смешанного хора и симфонического оркестра, в трех частях attacca – на тексты Евангелия, Псалтыри, литургии Иоанна Златоуста, апокрифов и праздничных церковных песнопений. Музыка

первой части – «Полет над куполами» – ассоциируется с пространственной картиной, видом храмов и монастырей; во второй и третьей частях, где участвует хор, повествуется о жизни Иисуса Христа [2].

Прочерчивая далее эту географическую линию развития городского пейзажа в музыке, отметим, что подобные сочинения создаются представителями разных поколений и национальных школ.

В творчестве А. С. Белобородова (Карелия, 1948–2016) среди множества программных произведений, посвященных *Карелии*, выделяется симфония картин «Рождение Петрозаводска» (2003). Сочинение посвящено 300-летию города; состоит из 4 частей. В 1-й части – «Онего» перед слушателем простирается картина сурового пейзажа. 2-я часть – «Петрозаводский марш» основана на звучании духового оркестра эпохи Петра I. В 3-й части – «Рождение Петрозаводска» – подключается детский хор, исполняющий кант. Завершается симфония картин изображением знаменитой деревянной церкви – «Кижи» (4-я часть написана позднее всех, в 2006 году). В музыке финала композитор обращается к звукообразам духовных песнопений и звона колоколов.

Среди сочинений композиторов *Поволжья* отметим следующие: П. П. Морозов (Волгоград, 1958 г.р.) – симфоническая картина «Мой город», 1988 – написана к 400-летию Волгограда; В. Г. Королевский (Саратов, 1960 г. р.) – сюита «Саратовские этюды» для камерного оркестра, 2003; Ю. П. Гонцов (Астрахань, 1946 г. р.) – «Ахтубинские пейзажи» для скрипки, виолончели и фортепиано.

Назовем также ряд произведений композиторов *Татарстана*. Родному краю посвящены несколько оркестровых сочинений А. Б. Луппова (1929–2022), в том числе симфоническая картина «Вдоль да по Казанке», 2001.

Ученик А. Б. Луппова – Р. Ф. Калимуллин (1957 г. р.) – является автором нескольких музыкально-картинных сочинений, где отображен облик разных городов: фантазия для фортепиано «Утро в Стамбуле», 1993; «Города мира» цикл пьес для фортепиано в трех тетрадях, 2013; Триптих «Казань – Москва» в трёх частях, 2018 (1-я – «Птицы парят над Кремлём», 2-я – «Поезд Казань – Москва», 3-я – «Москва. Звонят колокола»); «Казань любимая», цикл пьес для фортепиано в двух тетрадях, 2012 (1. «Казань спортивная», 2. «Казань любимая») [1].

Композиторы *Перми, Екатеринбурга и Челябинска* органично включены в данный контекст. При этом отображаются не только те города, в которых работают композиторы, но и те, которые связаны с их детством или впечатлениями от путешествий. Отметим некоторые сочинения: Н. М. Пузей (Екатеринбург, 1915–2000) – симфоническая картина «Город», 1999; В. А. Кобекин (Екатеринбург, 1947 г. р.) – «Золотые купола»: для большого симфонического оркестра, 2001 [6]; В. Д. Барыкин (Екатеринбург, 1959 г. р.) – «Казанские зарисовки»: пять татарских народных песен в обработке для фортепиано, 1989; А. Г. Фридлендер (Екатеринбург, 1906–1990) – симфоническая сюита «Картинки Старой Рузы», 1990.

Пермский композитор И. Е. Машуков (1959 г. р.) обрисовал облик своего края в таких сочинениях, как «В Пермском зверином стиле» для фортепиано в 6 рук, 2006; «Молёбка» для кларнета, виолончели и электроники, 2008 (посвящена селу, где зафиксирована паранормальная активность).

Следующий ряд произведений написан челябинскими композиторами. Каждое из них стало поистине знаковым, отображающим важнейшие памятники, связанные с ними события, близкие сердцу каждого челябинца:

- Е. Г. Гудков (1939–2008) – симфоническая поэма «Мой город», 1961 (тему этого произведения вызванивали куранты на главной площади нашего города);

- М. Д. Смирнов (1929–2006) – эпитафия «Золотая гора» для симфонического оркестра, 1998 – посвящена месту массовых репрессий;
- Л. В. Долганова (1964 г. р.) – «Песня о Снежинске» для смешанного хора и фортепиано, 2016;
- Т. Ю. Шкербина (1967 г. р.) – хореографическая притча «Аркаим» (либретто К. С. Рубинского), 2007, рассказывающая историю о древнем городище, открытом археологами под Челябинском.

В творчестве челябинского композитора А. Д. Кривошея (Челябинск, 1950 г. р.) есть несколько посвящений городам. Таким образом, поддерживается линия памяти о великих людях и о тех местах, которые с ними связаны. Таковы: «Прощание с Тбилиси» для струнного квартета, 1993; «Прогулка с Моцартом по Праге» – музыка для струнного квартета, 1995; «Глядит на Кировку Прокофьев», музыка для камерного оркестра – написана в 2016 году к фестивалю имени С. С. Прокофьева.

Также С. С. Прокофьеву, а именно его гастролям в Челябинске посвящена сюита П. Г. Сергиенко (Челябинск, 1983 г. р.) – «Челябинск 1935 года глазами Прокофьева». В создании образа довоенного Челябинска автор обращается к парковой музыке того времени, а также использует звукоподражание для показа грохота и шума цехов Челябинского тракторного завода.

В творчестве А. Р. Кузьмина (Челябинск, 1973 г. р.) важно отметить сюиту для большого симфонического оркестра и смешанного хора «Святые образы храма на Крови» в пяти частях (2021). Произведение композитор написал, находясь под впечатлением от поездки в Екатеринбург, от размышлений о гибели последнего русского императора Николая II с его семьей. В сюите А. Р. Кузьмина вид важного архитектурного памятника города является толчком для раскрытия трагической темы. И созерцание храма (название последней части –

«В храме») – любование его красотой и величием – сопряжено с глубоким прочувствованием событий прошлого. Как дань памяти композитор включает звучание хора с текстом молитвы, это кондак, глас 6: *«Надежда Царя мученика с Царицею и чады, и слуги укрепи, и к Твоей любви окрыли, будущий им покой провозвестивши, тех молитвами Господи, помилуй нас…»*

Чем дальше на восток, тем прекраснее картины нашей родины! В сложных природных условиях, на огромных просторах *Сибири* были построены новые города России. У каждого города, деревни, села – своя история. О них – музыкальные картины сибирских композиторов, которые обращаются и к трагическим страницам, и к народно-жанровым, шуточным зарисовкам. Музыкальным материалом нередко служит фольклор. Ведь Сибирь, как и вся Россия – многонациональна. Композиторы также обращаются к историческому прошлому, опираются на документальные источники. Так, А. Ф. Муров (Новосибирск, 1928–1996) – крупнейший симфонист Сибири, в «Тобольской симфонии» (1971) использует тексты ряда исторических документов (царские указы, протоколы жандармерии, послание Н. Л. Скалозубова – П. А. Столыпину и др.), псалмов, стихи В. В. Хлебникова (главу о Ермаке из поэмы «Зангези»). В симфонии 12 частей, которые следуют одна за другой по принципу сквозного развития. Музыкальный материал опирается на традиции русского церковного пения, колокольного звона. Присутствует также анаграмма DEsCH – «Тобольская симфония» посвящена Д. Д. Шостаковичу. Необычен исполнительский состав: произведение включает в себя звучание хора; партию чтеца, который меняет свою роль соответственно излагаемым событиям; в оркестре – 8 исполнителей (6 ударных, рояль и арфа) [9]. Таким образом, в «Тобольской симфонии» А. Ф. Мурова образ города представлен в исторической ретроспекции, как бы прошедший сквозь время, в динамике, а не в пространственной перспективе.

Важнейший архитектурный памятник Новосибирска стал основой для другого сочинения А. Ф. Мурова – «Вознесенский Собор» – «Концерт для оркестра русских народных инструментов в шести главах» (1990):

1. Колокола;
2. Алтарь Серафима Саровского;
3. Отче наш;
4. Аллилуйя;
5. Осанна в Вышних;
6. Вознесение Иисуса Христа.

В этом произведении образ собора выполняет функцию своеобразного духовного символа Новосибирска. В сочинении также отражена одна из важнейших линий творчества симфониста – воплощение русской православной традиции [5].

Свое видение города Кемерово представил известный автор Виктор Владимирович Шергов (Кемерово, 1943 г. р., с 2013 г. – Подмосковье). Это десятичастная оратория «Планета Кемерово» для смешанного хора, детского хора, солистов, чтеца, симфонического оркестра на стихи кемеровского поэта Г. Е. Юрова (1987 г.), сочетающая черты кантатно-ораториального жанра с театральным действом. Композитор обращается к историческому прошлому, теме войны; призывает к бережному отношению к настоящему, поднимает вопрос о жизни будущих поколений [11].

В музыкальной картине для струнного оркестра и фортепиано «Алгыстаах Лээги» (2014) композитор молодого поколения Н. А. Михеев (Якутия, 1984 г. р.) раскрывает тему Великой Отечественной войны, вспоминает тех жителей Лээгинского наслега Амгинского улуса, кто участвовал в ней [8].

Светлые народно-жанровые картинки Сибири показаны в сочинениях А. П. Новикова (Барнаул – Свердловск, 1909–1979) – фантазия для оркестра русских народных инструментов «Горно-Шорские картинки» (1955); «Осенняя Кулунда»

(концерт-фантазия на тему сибирской народной песни «Ваталинка», 1959). В. М. Пипекин (Кемерово, 1949 г. р.) в фантазии для оркестра «Горная Шория» (2016) обращается к шуточным и лирическим песням шорского народа; в свободную композицию вкраплены несколько картинок – танец Шамана, народный праздник, встреча с Йетти, горные трассы Шерегеша, и даже впечатление от знакомства с отшельницей Агафьей Лыковой. Другое картинное сочинение В. М. Пипекина – театрализованная сюита «Сибирская ярмарка» для сопрано (народный вокал), баритона, чтецов, зазывал и оркестра русских народных инструментов на народные слова и тексты В. В. Туева (1995) – состоит из семи частей-зарисовок:

1. «Утро Сибири» (с колокольным звучанием);
2. «Игровая»;
3. «Забадуриха»;

лирический центр в жанре портрета – сольный номер;

4. «Варенька»;
5. «Сибирские потешки» (основанные на жанре частушки);
6. «Родная сторона» – симметрично расположенная еще одна лирическая часть;
7. (финал) – «Сибирская ярмарка».

Такое же светлое видение своей земли представлено в музыке бурятских композиторов: Ж. Ж. Батуев (Улан-Удэ, 1915–1996) – «Колхозная сюита», 1949; А. А. Прибылов (Улан-Удэ, 1953) – для оркестра русских народных инструментов написаны музыкальные картинки «В забайкальском селе» (1992) и «Как мужик на ярмарку ездил» (1983); эстрадная миниатюра «Весенний город» (1988); жанровая сценка «Утро в деревне» (1993); сюита для баяна «Городские зарисовки» в 4 частях:

1. «По ночному городу»;
2. «На фабрике»;
3. «В старом парке»;

4. «Трамвай» (1990).

К сожалению, рамки статьи не позволяют подробно рассмотреть все сочинения. Приступим к выводам. Итак, специфика городского пейзажа в музыке отечественных композиторов второй половины XX – первой четверти XXI веков как разновидности музыкальной картины состоит в следующем:

1. Композиторы видят идею воплощения образа города как **символа нашей Родины;**

2. В ряде произведений образ города раскрывается в **историческом контексте;**

3. В других случаях имеет место отображение города **как визуального объекта,** что позволяет охватить возможности синтеза искусств (например, музыки и архитектуры); композиторы также используют литературную составляющую, обращаясь к стихотворениям, прозе, текстам исторических документов, народных песен; также задействованы средства звукоизобразительности.

Образ города в представлении композиторов разных национальных школ немыслим без обращения к традиционному искусству, национальным напевам и наигрышам. Этот аспект видится перспективным в дальнейшем исследовании данного феномена.

Литература:

1. Города Республики Рашида Калимуллина // Музыка России. – 2023. – URL: https://music-gazeta.com/2023/04/18/goroda-respubliki-fortepiannyj-cikl-rashida-kalimullina.

2. Наливаева, Е. Музыка древних фресок / Е. Наливаева // Союз композиторов Санкт-Петербурга : сайт. – URL: https://composers-spb.ru/articles/muzyka-drevnikh-fresok.

3. Лозинская, Р. Городской пейзаж. Средоточия цивилизации / Р. Лозинская // Артархив. – URL: https://artchive.ru/encyclopedia/3739~Gorodskoj_pejzazh.

4. Муратов, А. М. Ведута / А. М. Муратов // Большая Российская Энциклопедия. – 2004–2017. – URL: https://old.bigenc.ru.

5. Пономарев В. В. Аскольд Муров. Духовный путь композитора / В. В. Пономарев // Академическая музыка Сибири. – 2011. – URL: http://sibmus.info/texts/ponomar/mur_duh.htm.

6. Растворова, Н. В. Жанровая панорама творчества Владимира Кобекина / Н. В. Растворова // Современное музыкальное искусство – 2012. – № 2 (11). – URL: https://elibrary.ru/item.asp?edn=phpbfv.

7. Семенов, А. Картинки с фестиваля / А. Семенов // Городская среда. – 2012. – № 144 (12). – 28.03–02.04. – URL: http://www.pskovcenter.ru/article/1574.

8. Силантьева, Я. В Якутске состоялась премьера музыкальной картины «Алгыстаах Лээги» / Я. Силантьева // Bez формата. – URL: https://yakutsk.bezformata.com/listnews/muzikalnoj-kartini-algistaah-leegi/26430747.

9. Тобольская симфония // Музыкальная культура Сибири : информационная система. – 2023. – URL: https://media-nsglinka.ru/index.php?r=Mcscreation/view&id=231.

10. Фонд Юрия Буцко. – 2021–2023. – URL: https://www.butsko.ru/projects.

11. Шергов Виктор Владимирович. Композитор. Проект «Музыка Кузбасса. 300 имен» // Интернет-проект Гос. филармонии Кузбасса им. Штоколова «Акколада». – 2023.– URL: https://xn--80aaap2aahx.xn--p1ai.

Т. Ю. Кадесникова

(Тюмень)

ВОЗРОЖДЁННЫЕ СТРАНИЦЫ УРАЛЬСКОЙ МУЗЫКИ: КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. М. ПУЗЕЯ

Николай Михайлович Пузей принадлежит к поколению музыкантов, жизнь и творчество которых были тесно связаны с преобразованиями социально-культурной жизни уральского региона в 30-е годы минувшего столетия: открытием Свердловской государственной консерватории, началом работы Свердловской государственной филармонии и филармонического

оркестра, созданием Уральского отделения союза композиторов. То время требовало энергичных и профессиональных людей, которыми, по словам Л. А. Серебряковой, были бы освоены богатые национальные и региональные традиции Урала и созданы на их основе произведения в различных академических жанрах [6, с. 17]. Плеядой активных деятелей искусства, заложивших прочный фундамент в развитие новой музыкальной жизни уральского региона, стали М. П. Фролов, В. Н. Трамбицкий, В. А. Золотарёв, В. И. Щёлоков, А. Г. Флидлендер, Б. С. Маранц и другие талантливые музыканты. Ими было воспитано не одно поколение композиторов, исполнителей, педагогов. К числу первых воспитанников, начавших свой творческий путь под руководством О. К. Эйгеса, относятся ныне известные Е. П. Родыгин и Н. М. Пузей. Но молодые художники, едва начав обучение в Alma mater, были вынуждены встать на защиту родной земли. Для них, познавших тяжесть фронтовых лет, тема Великой Отечественной войны 1941–1945 красной нитью будет проходить через всё творчество. Впоследствии она станет одной из важнейших для Николая Михайловича Пузея, который прошёл в действующей армии всю войну, был награждён орденами Отечественной войны I и II степени, орденом Красной Звезды, медалями [1, с. 219].

Вся дальнейшая, послевоенная жизнь Николая Михайловича была связана с Уральской консерваторией и Уральским отделением Союза композиторов. Его творчество представлено широким разнообразием музыкальных жанров: симфоническими и вокально-симфоническими, хоровыми и камерно-вокальными, произведениями для музыкального театра и народных инструментов, а также камерно-инструментальной музыкой. В данной статье речь пойдёт о возрождённых камерно-инструментальных сочинениях Пузея – *Квинтете для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано*

«Памяти родителей» (1987), *Поэме для виолончели и фортепиано* (б/д), *Размышлении для скрипки и фортепиано* (1949), *Концертино для скрипки и фортепиано* (1965). Рукописи были найдены автором статьи в архиве библиотеки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского в 2017 году и затем набраны в нотном редакторе Sibelius. Для читателя не станет открытием, что изучение образной сферы произведений зачастую обнаруживает тесную взаимосвязь с рядом знаковых событий жизненного пути любого композитора и его личностными качествами. Некоторые особенности музыкально-художественной драматургии представленных сочинений будет целесообразно рассматривать с учётом отдельных страниц биографии коренного уральца – Н. М. Пузея.

Николай Михайлович Пузей родился в октябре 1915 года в заводском посёлке Верхняя Салда Пермской губернии Верхотурского уезда в семье потомственных рабочих. Здесь стоит упомянуть, что крестьянский уклад жизни рода Пузеев передавался из поколения в поколение. Отметим, что практически всех многочисленных его представителей (в семье Михаила Петровича и Натальи Ивановны было восемь детей) объединяло стремление к глубокому познанию окружающего мира, творческий подход к любой работе, неустанный внутренний духовный труд и неизменное трепетное отношение к родной земле. Не исключением был и сам Николай Михайлович, о чём свидетельствуют воспоминания его современников – коллег и учеников. Например, В. П. Чижов в своей статье писал о постепенном формировании родовых качеств семьи Пузеев: жажде многообразных впечатлений и дисциплине в установлении приоритетов, масштабе интересов и стремлении докапываться до сути вещей, активности поисковой мысли и мудрости, преклонении перед «захватывающей дух красотой архитектоники мироздания и боль за варварское обращение с природой,

дарующей жизнь» [2]. Все эти качества свойственны не только личности Николая Михайловича и характерны для его профессиональной деятельности как педагога и композитора, но и находят своё отражение в музыке.

Поэма для виолончели и фортепиано и Размышление для скрипки и фортепиано представляют собой произведения лирико-романтического характера, где многогранно раскрывается поэтическая природа дарования Н. М. Пузея. Музыкальные образы этих сочинений не лишены глубокой выразительности, искренности и духовности. О поэтичности натуры композитора также свидетельствуют его увлечение живописью и особая любовь к поэзии. Николай Михайлович в беседах с коллегами и учениками признавался, что его привлекает творчество Э. Дубровиной, А. Прокофьева, Л. Татьяничевой, Дм. Аржанникова. При выборе поэтических текстов для своих произведений Н. М. Пузей отдавал предпочтение таким критериям как доступность, простота, духовность, лиризм, честность и открытость: «Вот такую поэзию я люблю, где автор не мудрствует, а двумя-тремя словами даёт образ. Люблю такие стихи, которые нравятся без какой-либо дополнительной расшифровки, сами по себе, потому, что в них есть музыка» [5, с. 167].

Поэма написана в трёхчастной форме, крайние разделы контрастны по отношению к средней части сочинения. В них широкого дыхания мелодическая линия развёртывается на фоне динамического и экспрессивного музыкального материала фортепианной партии. Музыку данного произведения отличает тот стилевой синтез, о котором упоминала Л. А. Серебрякова, по отношению к ранней Сонате для фортепиано Н. М. Пузея, где, с одной стороны, ей присуще и в будущем характерное для композитора «рахманиновское» начало, рахманиновское мелодическое богатство, с другой – явно выраженная «скрябинская» традиция [6, с. 92].

В крайних разделах Поэмы обнаруживается присущее стилю композитора «рахманиновское» начало: «поли-мелодическое» богатство и многослойность фактуры фортепиано, волнообразное драматургическое развитие и яркая экспрессия кульминаций. Среднему разделу свойственен изысканный и утончённый характер музыки, где «по-скрябински» функционально усложнённое гармоническое письмо изысканно сочетается с тонким разнообразием звуковой палитры.

Размышление написано в двухчастной форме и имеет ярко выраженную вокальную основу. Мелодия напевна и выразительна, гармоническое сопровождение разнообразно и колоритно. Развитие музыкального материала осуществляется в непрерывном диалоге между партиями скрипки и фортепиано. В кульминационном разделе произведения охватывается весь диапазон инструмента и в фактуре наблюдается стилистическое родство композиционного письма, характерного для романсов С. В. Рахманинова.

Музыка Размышления отличается простотой и лаконичностью высказывания музыкальной мысли, и в то же время переменный размер, многообразие ритмических формул и полифонический склад фортепианной фактуры придают сочинению задумчивый, философский, эмоционально-психологический характер. Здесь без труда обнаруживаются неповторимые черты творческого облика самого композитора, который, по воспоминаниям современников, очень много читал и был увлекающимся человеком. Николай Михайлович даже в зрелом возрасте мог по-детски увлечься то астрономией, то космогонией, то философией. Он всегда стремился сравнить, сопоставить новые знания с ситуацией житейской. К тому же Пузей был исключительно интересным собеседником. В беседе с ним всё время чувствовалась напряжённая внутренняя работа души и интеллекта [5, с. 146].

Н. М. Пузей принадлежит также к поколению композиторов, на становление творческого облика которых значительно повлияла сложившаяся на Урале локальная культурная среда: этнически разнообразные традиции и уклад жизни многонационального уральского народа, его обычаи, фольклор, язык и менталитет. Ещё в детстве, в кругу семьи, Николай Михайлович научился играть на мандолине, балалайке, гитаре, баяне. Кроме того, будущему композитору регулярно доводилось наблюдать народные обряды и слушать уральские песни. По словам М. А. Кесаревой, Пузей очень часто вспоминал о своей матери как о «женщине искристого темперамента и заводилу на сходках, в плясках, песнях» [3, с. 233].

Концертино для скрипки и фортепиано является ярким примером художественного воплощения в музыке традиционных народных гуляний и обрядов. Сочинение написано в двухчастной форме с двумя эпизодами танцевального характера, в основе музыкального материала которых легко узнаваемы интонации русского народного наигрыша. Во втором, скерцозном эпизоде, музыка фортепианной и скрипичной партий находятся в постоянном взаимодействии, таким образом передавая энергию движений задорной плясовой и рисуя в воображении неповторимый колорит народного праздника.

Главный тематизм сначала переходит от инструмента к инструменту, затем объединяется, что создаёт ощущение пространства в танце, придаёт цельность художественному образу и форме сочинения. Динамика танца также ярко выражена в фактуре фортепианной партии, которая постепенно уплотняется аккордами и насыщена разнообразием ладово-гармонических красок, штрихов и ритмических фигур.

Николай Михайлович Пузей в своей педагогической работе всегда отмечал, что сочинение любого жанра должны иметь родину. Он был убеждён, что глубокая почвенность, национальная неповторимость, яркая национальная форма –

это крылья, которые несут произведение ко всем народам и странам.

Квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано был написан в 1987 году и посвящён «Памяти родителей». К тому времени Н. М. Пузеем был создан ряд значительных опусов, связанных с основной линией творчества композитора – образами Родины и темой войны: симфонические поэмы «Легенда-быль» и «Героика», 2-я и 3-я симфонии, вокально-симфоническая поэма «Мемориал», «Одиночество» для меццо-сопрано и хора a cappella на стихи В. Торопыгина, струнный квартет, а также многочисленные камерно-вокальные произведения.

Квинтет «Памяти родителей» – одночастное сочинение, которое свидетельствует о масштабности мышления композитора, написано в сложной трехчастной форме и основано на единстве тематического развития. Это поэма о сменяющих друг друга картинах прожитых лет, сокровенных воспоминаниях и событиях, осмысленных автором в музыке. Чередование разнохарактерных музыкальных эпизодов создают впечатление «киномонтажа»: перед слушателем попеременно возникают образы родного Урала, отчий дом, безмятежное детство, пора юношеской влюблённости, и конечно же, трагические страницы военных лет. Фронтовые годы оказались той школой жизни, в которой Н. М. Пузей по-настоящему познал истинную сущность человека. По словам самого музыканта, война дала возможность открыть в людях высокий строй души, помогла узнать, что такое способность к самопожертвованию, истинная скромность, умение совершать подвиг не ради славы или поощрения, но во имя беззаветной любви к Родине [5, с. 158].

В концепции данного произведения представлены две основные сферы образов. Первая, лирико-эпическая носит характер воспоминаний и размышлений – это собирательный образ любви к Родине, к природе, к народу. Она воплощена

в музыке такими средствами выразительности, как широкое развёртывание мелодической линии, плавное ритмическое движение, импровизационность. В начале сочинения «игра» мажора и минора создаёт в воображении колоритный пейзаж рассвета. Главная тема диатонического плана обнаруживает интонационную связь с народными источниками. Диалог струнного квартета в кульминации не нарушает пасторального характера музыки: движение мелодии остаётся гибким, размеренным, сохраняется триольный ритм. Здесь уместно будет привести высказывание Т. И. Калужниковой о свойственной творческому облику композитора лирической природе подобных музыкальных тем: «Он родился в таком месте, куда стекались в XVIII веке староверы. Бежавшие из центральных областей России, пытаясь сохранить в душе свою религию, своего Бога. Николай Михайлович рассказывал, что в верхней Салде в тайге были непроходимые чащобы. Громадный природный пруд, много ручьёв и лес – его ещё деды и прадеды вырубали. Там они строили свои первые деревни, посёлки» [3, с. 233].

Вторая сфера сочинения скерцозного характера – беззаботная и задорная. Скерцозность в музыке, пронизанная выдумкой и озорством, также интонационно связана с народной основой и ассоциируется с творчеством скоморохов. Вероятнее всего, музыкальные образы навеяны воспоминаниями из детства и являются отражением ярких впечатлений композитора. Постепенно, через драматизацию музыкального материала, музыка Квинтета приобретает жизнеутверждающий характер, тематизм в кульминации преображается во всенародное веселье, «праздник жизни» [2].

Синтез главных тем в кульминационном разделе произведения с их опорой на фольклорные интонации можно трактовать как единый образ любви: к жизни, к дому, к матери, к народу, к Отчизне. В подтверждение этой мысли приведём слова М. И. Сорокина: «Слушая сочинения Николая

Михайловича, постоянно ощущаешь присутствие человека, Родины. Ощущаешь себя на родной земле, стоишь на матушке на нашей. Наверное, это происходит оттого, что его музыка корнями связана с фольклорными интонациями» [2].

В художественной драматургии Квинтета для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано «Памяти родителей» Н. М. Пузея обнаруживаются характерные для всего творчества композитора основные образные сферы, которые были выявлены также в рассмотренных выше сочинениях: Поэме, Размышлении, Концертино. Это любовь к Родине, к жизни, к народу, к природе, к человеку. Обращение к биографии композитора, к воспоминаниям коллег и учеников показало, что главными драматургическими особенностями его музыки является масштабность замыслов, поэтичность, правдивость, искренность и духовность, глубокая опора на фольклорные источники, традиции и достижения русской музыкальной культуры. Кроме этого, в произведениях находят своё отражение не только характер и темперамент самого музыканта, но и его сугубо личностное отношение к сокровенным страницам своей судьбы.

Здесь хотелось бы напомнить, что во второй половине XX века, сфера камерной музыки для отечественных композиторов имела немаловажное значение, особенно в так называемый «период оттепели». Для одних она сопутствовала основным направлениям творчества, являлась благоприятной платформой для освоения различных техник композиционного письма, для экспериментов в области звука, тембра, ансамблевого инструментария. Для других, обращение к жанрам камерной музыки было связано с потребностью лирического самовыражения в искусстве, уходом в мир интеллектуально-философской мысли, духовности, порой даже религиозности.

Нередко для осмысления творческих идей в произведениях камерной музыки композиторы выбирали весьма причудливые и оригинальные формы. Но всё же главная специфика этой

области музыкального искусства сохранялась: она отображала индивидуальность композиторской стилистики, особенности музыкального языка; в ней находили художественное воплощение образы личностного отношения музыкантов к окружающей действительности.

Если говорить о жанровых признаках возрождённых из рукописи камерно-инструментальных произведений Н. М. Пузея, то в них он остаётся продолжателем традиций русского музыкального искусства. Богатейший мелодизм лирических тем и стихия инструментального музицирования скерцозных, органичность интонационного развёртывания, контрастность образов, вариативность ритмических формул, полифоничность фактуры, многообразие красок ладово-гармонической основы, – свойственные стилю композитора средства выразительности музыки, написанной в опоре на фольклорные источники. Сам же Николай Михайлович признавался, что никогда не стремился специально обращаться к фольклорным первоисточникам, не отделял уральский фольклор от русского и не считал возможным сделать что-то лучше того, что уже создано самим народом [2]. Художественные образы представленных камерно-инструментальных сочинений отражают глубоко личностное отношение музыканта к сокровенным воспоминаниям его жизни или явлениям окружающей действительности, рисуя перед слушателем портрет яркой и неповторимой индивидуальности. Здесь хотелось бы упомянуть слова В. В. Медведева, который писал: «У Пузея очень интересный язык, иногда даже неловкий, но очень яркий и образный. Ему свойственна лаконичность: композитор высказывается кратко, но ёмко. Мне кажется, Николай Михайлович – истинно уральский художник, чья музыка как глубокий колодец с чистой холодной водой» [3, с. 242].

Подобные впечатления произвела Поэма для виолончели и фортепиано Н. М. Пузея, прозвучавшая в концерте камерно-инструментальной музыки уральских композиторов на сцене Концертного зала Тюменского государственного института культуры в апреле 2022 года. Произведение впервые было исполнено артистом Тюменского филармонического оркестра Михаилом Молчановым (виолончель) и выпускницей кафедры фортепианного искусства Кариной Латыповой (фортепиано). Отзывы слушателей, любителей и профессионалов, позволили сделать вывод, что забытые в силу разных обстоятельств страницы из камерного творчества композитора, достойны пристального внимания педагогов, исполнителей и исследователей.

Музыка Николая Михайловича, о которой говорилось выше, сошла с архивных полок и явилась основой Учебного-методического пособия «Камерная музыка уральских композиторов. Н. М. Пузей», предназначенного для студентов-инструменталистов профессиональных музыкальных учреждений. Работа вышла в свет в 2023 году и предоставляет возможность молодым музыкантам пополнить и обогатить свой педагогический или концертный репертуар. Несомненно, вошедшие в данный нотный сборник Поэма, Размышление и Концертино, – это произведения, которые обладают высокохудожественными достоинствами, содержат идеи нравственного, эстетического значения, отличаются яркой выразительностью, доступны для восприятия, способны проникнуть в самое сердце слушателя и воспитать не одно поколение музыкантов.

Специфика музыкально-художественной драматургии Квинтета для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано «Памяти родителей» Н. М. Пузея, рассмотренная в контексте с биографической хроникой его жизни, стала объектом научного исследования автора статьи, содержанием кандидатской

диссертации «Роль фортепиано в камерно-инструментальной ансамблевой музыке уральских композиторов». В работе освещены не только историко-культурные особенности развития камерного искусства на Урале. Исследовательское внимание также сосредоточено на камерно-инструментальном творчестве других известных уральских музыкантов: К. А. Кацман, О. Я. Ниренбурга, Л. И. Гуревича, В. Д. Бибергана, М. А. Кесаревой, С. И. Сиротина, М. А. Баска, В. А. Кобекина, А. Б. Бызова [2].

Как отмечал в своём исследовании Б. Б. Бородин, постижение музыкальной культуры России, во всей её полноте, невозможно без изучения процессов, происходящих на региональном уровне. Именно в регионах наиболее наглядно прослеживаются тенденции, благодаря которым создаётся единое пространство страны [1]. Под влиянием колоритных уральских песен, сказов, былин, формировалось чувство личной причастности к исторической памяти народа, народной культуре и её традициям у коренного уральца – Н. М. Пузея, для которого фольклорный мелос имел основополагающее значение в творчестве. Обращение музыканта к фольклорным истокам, музыке и традициям проживающего на территории Урала многочисленного этноса, значительно расширило круг творческих исканий, обогатило его камерно-инструментальные произведения разнообразием идейных замыслов и средств музыкальной выразительности.

Автор выражает надежду, что камерно-инструментальная музыка композиторов Урала, возрождённая на основе сохранившихся рукописей, претворённая в жизнь или ещё неизведанная, будет использоваться в педагогической практике наряду с хрестоматийными сочинениями великих мастеров русской музыкальной культуры, войдёт в концертный репертуар исполнителей и найдёт отклик у широкой аудитории слушателей. Расширение географии концертов, состоящих из произведений

Н. М. Пузея и других уральских художников, вне сомнений, будет способствовать формированию нового слухового опыта у молодых музыкантов и выполнять одну из важных на сегодняшний день задач по сохранению знаний, культурных ценностей, традиций и идентичности многонациональных народов, проживающих на территории России.

Литература:

1. Бородин, Б. Б. Уральская композиторская организация: история и современность: монографический справочник / Б. Б. Бородин. – Екатеринбург : Уральское литературное агентство, 2012. – 400 с., илл.

2. Кадесникова, Т. Ю. Роль фортепиано в камерно-инструментальной музыке уральских композиторов : дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Ю. Кадесникова. – Магнитогорск, 2021. – 281 с. – URL: https://www.dissercat.com/content/rol-fortepiano-v-kamerno-instrumentalnoi-ansamblevoi-muzyke-uralskikh-kompozitorov/read (дата обращения: 26.09.2023).

3. Калужникова Т. И. «Атлантида Николая Пузея», из беседы с М. А. Кесаревой / Т. И. Калужникова // Музыка в системе культуры : сб. ст. Вып. 2. Проблемы исполнительства и музыкальной педагогики ; Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2005. – 266 с.

4. Камерная музыка уральских композиторов. Пузей Николай Михайлович : учеб.-метод. пособие по дисциплине «Концертмейстерский класс» высших учебных заведений культуры и искусства по направлению подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство» профиль «Фортепиано» / авт.-сост. Т. Ю. Кадесникова. – Тюмень : РИЦ ТГИК, 2023. – 53 с.

5. Николай Михайлович Пузей. Статьи. Воспоминания. (к 100-летию со дня рождения) / ред. и сост. Т. И. Калужникова. – Екатеринбург : Уральское издательство, 2015. – 298 с.

6. Серебрякова, Л. А. Музыка уральских композиторов : учеб. для муз. вузов / Л. А. Серебрякова. – Екатеринбург : Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2011. – 336 с.

Е. М. Поплянова
(Челябинск)

ЖИЗНЬ ВОПРЕКИ…

Вставай, артист! Сыграй ещё немного!
То не конец, не пройдена дорога,
Своей игрой нам оживи сердца!
Вставай, артист! Взойди на сцену гордо,
Чтоб донести прекрасные аккорды,
Достичь игрой победного венца!
Вставай, артист!..

Д. Овчинников

Принято считать, что художник живёт до тех пор, пока живо его творчество. Пока есть те, кто в нём нуждаются. Это относится в том числе и к профессии композитора.

А может быть так, что композитора уже нет, а его музыка продолжает рождаться? В его творчестве появляются новые проекты, а неоконченные произведения получают своё завершение? Может ли в одном человеке одновременно жить два разных композитора? Ещё недавно на все эти вопросы я бы ответила отрицательно. Но сегодня всё изменилось...

Наличие в семье профессионального композитора – явление само по себе редкое, в моём случае – беспрецедентное. «Одна семья – два композитора» – так однажды назвала статью Наталья Рубинская, рассказывая в ней обо мне и моём муже, Викторе Козлове. Оба мы – ученики выдающегося педагога и композитора Ю. Е. Гальперина, который учил нас

одним и тем же законам, по которым пишется музыка, вручил нам одни и те же профессиональные «инструменты». Словом, мы являемся наследниками одной композиторской школы и одного творческого «отца». Но это вовсе не означает, что наша с Виктором музыка похожа. Наоборот, мы очень разные: по языку, образному мышлению, вкусовым предпочтениям и т. д. Поэтому то, что произошло в моей жизни в последние два года, кажется мне невероятным, если не сказать мистическим. Во мне живут два разных композитора. Такое заявление нуждается в объяснении, что я и собираюсь сделать в данной статье.

Всё произошло быстро и неожиданно. В январе 2021 года во время пандемии Виктор Козлов заболел COVID-19 и 12 февраля умер от острой респираторной недостаточности в возрасте 63 лет.

Выдающийся русский музыкант: гитарист-исполнитель, педагог, композитор, просветитель, общественный деятель, основатель Южно-Уральской гитарной школы, заслуженный артист РФ, заслуженный деятель Российского музыкального общества, профессор Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского, лауреат всероссийских и международных конкурсов, председатель Ассоциации деятелей классической гитары на Южном Урале, создатель международного фестиваля «Классическая гитара на Урале». Вот неполный перечень достижений В. Козлова. Его жизнь оборвалась на взлёте. Поэтому уход воспринимался, как ошибка, высшая несправедливость, сбой во Вселенной.

Жить и всё время об этом думать невозможно. Нужно было что-то срочно предпринимать. Я стала играть все сочинения своего мужа, но не на гитаре (поскольку я не владею инструментом), а на фортепиано. В какой-то момент поймала себя на мысли: как хорошо звучит его гитарная музыка на рояле! Виктор не подозревал, что его сочинения станут достоянием

не только гитаристов, но и пианистов тоже. Довольно редко можно встретить переложения гитарных произведений для других инструментов. В случае с музыкой Виктора сделать это оказалось легко. Она словно создана для рояля. Секрет этого, думаю, в том, что опирался он не на эффекты исполнительских приёмов, а на красоту мелодической линии, яркость музыкального образа и свежесть гармонического языка.

Пятьдесят шесть пьес вошли в двухтомник «Сеньорита Гитара в гостях у Рояля», который вышел в издательстве «Автограф» в начале 2022 года. Открывает первую часть «Маленькая арфистка» (это единственная пьеса в сборнике, написанная мной в дуэте с Виктором), она послужила прелюдией, на фоне которой появилась моя мелодия. Мне хотелось в последний раз сыграть вместе с дорогим человеком на одной волне. Так я думала тогда… Но жизнь распорядилась иначе. С этой маленькой пьески началась моя творческая работа над «оживлением» неизвестной музыки В. Козлова.

После его ухода, на столе остались рукописи: последний сборник для детей «Сеньорита Гитара в зоопарке», который он проверил и отредактировал, но не увидел его издания; «Дальняя, дальняя дорога…» – произведение, написанное в поезде (он хотел сделать его редакцию для гитарного дуэта, но не успел закончить); молитва для двух гитар «Иоанн Златоуст». Последнее стало символичным в его судьбе. Дата ухода композитора совпала с днём памяти святителя Иоанна Златоуста, который отмечается 12 февраля в православной церкви.

Сборник «Сеньорита Гитара в зоопарке» вышел в издательстве «Автограф» через два месяца. Работа над дуэтом «Дальняя, дальняя дорога…» закончена. Родилось и новое звучание этой пьесы в переложении для флейты и гитары. Но самой невероятной стала история появления «Ангела». Разбирая папки с документами, я обнаружила одинокий листок с незавершённым сочинением. «Ангел» – было написано

в заголовке. Села играть и была потрясена темой вострубившего ангела, который стремился сказать о чём-то очень важном, но не успел. Монолог обрывался резкими аккордами, а дальше… пустые такты. Играла несколько раз подряд и чувствовала, что главная интонация темы мне уже где-то встречалась. Точно!!! В рукописях Виктора мне попалась «Прелюдия», написанная в 1989 г. Её мелодия, пронзительная и трепетная, словно была отголоском темы «Ангела» и просилась к воссоединению. Первая мысль – это и есть продолжение. Вторая – а вдруг ошибаюсь. У кого спросить? Только у композитора. Мысленно прошу дать мне какой-нибудь знак и получаю его… Сегодня «Ангел» завершён. Последние звуки в высоком регистре, на флажолетах – словно голос самого автора, доносящийся с небес. Премьера сочинения состоялась 3 марта 2022 года на сцене челябинского концертного зала им. С. Прокофьева, во время творческого вечера «Магия гитары Виктора Козлова».

Изучая нотный архив мужа, я обнаружила записи произведений, которых никогда раньше не видела. Даты их написания такие давние, что подумалось: наверное, это первые пробы пера, наивные пьески. Но, когда сыграла, поняла, что их автор в свои 17–20 лет уже «нащупал» и свой стиль, и язык, и тему. Если учесть, что учиться игре на гитаре Виктор начал в 12 лет, то музыкальный стаж для молодого композитора очень мал, а стремление говорить на любимом инструменте собственным языком невероятно сильное. И я взялась за редакцию этих сочинений.

Одно из самых ранних – «Заветное желание». Написано оно в мае 1975 года, в преддверии выпускных школьных экзаменов. Каким было тогда его заветное желание?.. Может быть, он хотел вытянуть удачный билет? Или поступить в музыкальное училище? А вдруг стать гитаристом и композитором? Сейчас об этом можно только догадываться. В одном из последних интервью на вопрос журналиста: «Каков девиз вашей жизни?»,

Виктор ответил: «Играть на гитаре до последней минуты». Возможно, это и было его заветным желанием, которое он пронес через всю жизнь, ни разу ему не изменив? Как бы ни было, именно с этого произведения я решила начать творческую летопись композитора. А именно – подготовить к изданию полное собрание сочинений Виктора Козлова.

Первый том открывает сюита «Детские картинки» (публикуется впервые). Это легкие пьесы для юных музыкантов, начинающих осваивать игру на гитаре. Думаю, композитор написал их для своих первых учеников. Талант педагога проявился у него очень рано. И дело было не только в умении увлечь ребят игрой на гитаре. Уже в 70-х годах Виктор задумался о специальном репертуаре для юных гитаристов. И сейчас-то детской гитарной музыки мало, а тогда ее, практически, не было. Мальчишкам хотелось играть яркие, красивые гитарные произведения, но те, что были изданы, оказывались «не по зубам». Вот и взялся молодой учитель сочинять своим подопечным такие пьесы, которые и играть было бы интересно, и уровень сложности соответствовал возможностям юных гитаристов. Со временем Виктор стал включать в детские пьесы новые, яркие, выразительные приемы игры на инструменте, которые в последние несколько десятилетий активно изобретались и насыщали репертуар современных музыкантов. Так появилась своеобразная хрестоматия, в которой В. Козлов знакомит юных исполнителей с современными приемами игры на гитаре. Вышли эти сборники в Челябинске, в издательстве «MPI». А Виктор Викторович стал первым самым молодым профессором среди педагогов-гитаристов.

Многие пьесы из «Детских картинок» имеют программные названия, но есть и такие, к которым автор не успел подобрать заголовок. Мне пришлось это сделать, чтобы детям было легче и интереснее разучивать произведения. Виктор часто использовал этот прием. Вначале у него появлялась пьеса или цикл пьес

с рабочим названием: марш, вальс, этюды, прелюдии и т. д. Спустя некоторое время он давал им яркие образные заголовки, которые точно выражали основную идею музыки. Некоторые названия пьес или сборников предлагала и я. Если они ему нравились – соглашался.

Расскажу, как родилось название книги «Маленькие тайны сеньориты Гитары». Виктор подготовил произведения для сборника, а найти для него подходящий заголовок не мог. Среди пьес был «Танец сеньориты Гитары». Он-то и подсказал мне идею. Так у сеньориты Гитары появились «маленькие тайны», а у сборника – название. Виктор не только обрадовался такой «находке», но и развивал эту тему до конца жизни. Вслед за «Маленькими тайнами» появились «Сеньорита Гитара в цирке», «Кругосветное путешествие сеньориты Гитары», «Морские приключения сеньориты Гитары» и «Сеньорита Гитара в зоопарке». Берусь утверждать, что он первый, кто не только придумал яркий образ героини своих сборников, но и единственный, кто создал «музыкально-приключенческий роман» в нескольких частях о том, какие истории произошли с Гитарой и ее друзьями: артистами цирка и забавными игрушками, морскими обитателями и лесными жителями, детьми разных стран и континентов. Эти приключения еще не закончены. Сюита «Детские картинки» знакомит с новыми событиями, случившимися с сеньоритой Гитарой и ее друзьями. Короткие истории к пьесам написала младшая дочь композитора Мария Козлова.

В первых пробных опусах В. Козлова сформировались и основные направления творчества. Одно из них – обращение к фольклору и, в первую очередь, к русскому. Тема Родины, России – одна из главных для Виктора. Этой теме посвящены многие сочинения: «Былина и русский танец», «Посвящение земле русской», «Колыбельная», вариации на р. н. п. «На окошке два цветочка» и др. Любовь и привязанность к родным местам

была у него не показной, а глубоко внутренней. Одно из популярных сочинений В. Козлова – «Хоровод и пляска». Этот яркий двухчастный цикл часто исполняют в гитарных концертах. Но немногие знают о существовании «Сюиты в русском стиле» (1980). Состоит она из пяти частей: «Песня», «Хоровод», «Пляска», «Страдания» и «Праздничные звоны». Из неё, как из «матрешки», были вынуты две пьесы, которые и получили большую жизнь на сцене. Теперь у музыкантов есть возможность познакомиться с полной версией сочинения (публикуется впервые).

На вопрос журналиста «Что такое счастье?» В. Козлов ответил: «Это возможность свободно заниматься любимым делом». А любимое для него дело – играть на гитаре, сочинять для нее музыку и выступать с ней на сцене. Гитара для Виктора – это не просто музыкальный инструмент, это верная подруга, любимая партнерша, надежная спутница, прекрасная «сеньорита». Ей отдавал он всё свое время и силы, для нее писал свои лучшие опусы, доверял самые сложные и интересные роли. Именно – роли, потому что многие сочинения В. Козлова – это маленький театр, в котором гитаре подвластен любой образ, любое перевоплощение. Судите сами: то она «Ветер, играющий на струнах», то «Летучий голландец», то «Белая королева», то «Афродита», «Китайская жемчужина», «Морская звезда», и даже «Мудрый питон». Всего сразу и не перечислишь. Одним словом – ТЕАТР для гитары соло.

Подробно расскажу о сюите «Карнавальные маски, или театр комедии дель арте», потому что Виктор Козлов никогда не создавал такого цикла, хотя музыка была им написана.

Посчастливилось нам с мужем трижды побывать в прекрасной и загадочной Венеции. Этот город произвел на нас такое сильное впечатление, что мы влюбились в его мосты и каналы, гондолы и пристани, великолепные храмы и сказочные улочки. Пока мы гуляли по городу, на улицах и площадях

с утра до вечера звучала музыка, продавались карнавальные костюмы и праздничные сувениры. Во время одной из таких прогулок мы заметили на мосту коробку с выброшенными сувенирами. Среди прочих вещей в ней лежали – Арлекин в костюме с поврежденным воротником и Пьеро с оторванными пуговицами на камзоле. По щеке Пьеро катилась нарисованная слеза, а Арлекин смотрел на нас таким пристальным взглядом, что мы решили обоих забрать с собой. По дороге рассуждали о том, что теперь, когда сама Венеция подарила нам двух самых ярких персонажей своего знаменитого карнавала, надо сочинить про них музыку. Через неделю мы вернулись домой, разорванный воротник был отремонтирован, пуговицы – пришиты, а музыка – так и не написана…

Но ничего в жизни не происходит просто так. Прошло более десяти лет после этой поездки, среди множества рукописей Виктора, мне стали попадаться отдельные пьесы и наброски ранних его сочинений. Они не были частью сюит или каких-либо циклов. У некоторых не было даже названий, словно мне снова попалась коробка с выброшенными сувенирами, как тогда, на мосту в Венеции. Однажды я играла маленькое скерцо и вдруг почувствовала, что эта музыка похожа на образ Арлекина – причудливая, с неожиданными прыжками, смешными гримасами и кривлянием. Просто живой Арлекин. Ну, раз есть один карнавальный персонаж, должны быть и другие. Лето 2022 г. я провела среди нотного архива композитора в поисках всех главных героев театра комедии дель арте. Их в классическом варианте десять. Мне очень хотелось создать нечто новое из разбросанных рукописных страниц вместе с моим дорогим человеком. Поэтому некоторым музыкальным персонажам пришлось «починить воротничок», подобрать «пуговицы», а кому-то и вовсе «сшить новый костюм». Ведь Виктор, сочиняя пьесы сорок лет назад, не предполагал, что их может связывать что-то общее. Но для меня эта связь становилась всё очевидней.

Работа над сюитой завершена в октябре 2022 г. Большая часть пьес вошла в цикл в первоначальном авторском варианте, только с другими названиями. Так, например, Вальс ля мажор стал серенадой самовлюбленного дамского угодника Бригеллы. Этюд до мажор как нельзя лучше подошел к образу ловкой, кокетливой, предприимчивой служанки Коломбины. Еще один женский образ в сюите нашелся благодаря Прелюдии до мажор. Изысканная, несколько чопорная мелодия в классическом стиле очень точно характеризует героиню по имени Ортензия.

Образ самовлюбленного «Флориндо» я нашла в цикле «Двухголосные полифонические прелюдии». Вычурная тема в стиле старинных придворных танцев удачно изображает тщеславного влюбленного молодого господина, погруженного в свои чувства с одной стороны, а с другой – болезненно относящегося к своей внешности. Вот как раз другая сторона этого персонажа не была прописана в прелюдии. Слишком гладко звучала вся пьеса. А мне хотелось добиться некоторой карикатурности. Ведь Флориндо увлечён не столько танцевальными «па» и чувствами к даме, сколько вниманием к собственной персоне. Он то и дело разглядывает себя в зеркалах, поправляя то жабо, то банты. Для создания такого эффекта мне понадобилось сделать ритмические «сбивки» на 6/8 и на 7/8 в размере 4/4. Эти «урезанные» такты, несомненно, создают комический эффект. Наш герой всё время сбивается с ритма танца в неуемном желании покрасоваться.

Еще не зная о том, что появятся «Карнавальные маски», я была очарована музыкой «Романса», написанного в 1978 г. Шестнадцать тактов прозрачной «кружевной» мелодии вполне подошли к образу юного мечтательного Пьеро. Но в романсе не хватало переменчивости настроения влюбленного юноши. Хотелось показать в музыке, как бедняга мучается от неразделенной любви, сочиняя романсы и стихи. «Маленький вальс», написанный в простой трехчастной репризной форме

со средней частью в одноименном миноре, очень для этого подошел. Чтобы вальс стал естественным продолжением «Романса», пришлось поменять части местами. Светлый соль мажорный романс мягко перетекает в ми минорную мелодию вальса, легкого и немного печального, затем звучит мажорный его вариант. Поскольку героя вновь одолевают сомнения и грусть, вальс завершается минором. Вот так складывался образ Пьеро.

Особую сложность доставил подбор музыки для образа Капитана. Была мысль отказаться от этой маски. Но однажды я обнаружила рукопись «Скерцо из сюиты “Похвала Панину”». Сюиту Виктор так и не завершил, а скерцо переименовал в «Бурлеску». В 1989 г. эта пьеса была опубликована в Ленинграде в издательстве «Музыка». Концовка рукописной «Бурлески» кардинально отличается от напечатанной. В первоначальном варианте в финале пьесы есть три очень важных такта с нисходящей секвенцией секундами, с приемом – bend. Этот комический прием Виктор потом использовал в своих буффонадных сочинениях, а сейчас он очень пригодился для образа трусливого вояки. Вся пьеса – это рассказ Капитана-враля о мнимых подвигах, и именно в этих трех тактах раскрывается суть беспринципного и наглого хвастуна.

Несколько слов об образе Панталоне. Этот богатый престарелый господин любит напустить на себя важность, но при этом всё время пытается ухаживать за молоденькими девушками. «Марш в форме рондо» для такого портрета очень даже подошел. Тема рефрена прекрасно передает важную поступь зазнавшегося вельможи; эпизоды – комичность его поведения в отношении молоденьких служанок. Изменить пришлось лишь последовательность эпизодов, и сократить повторения рефрена.

Интересная история получилась с пьесой «Пульчинелла». Этот персонаж оказался для меня самым сложным. Образ

неоднозначный: может быть и тупицей, и хитрецом, и слугой, и хозяином, и трусом, и задирой. Где найти такую музыку? Но, как говорится: кто ищет, тот всегда найдет. Эта маска – плод соединения двух произведений, некий сплав «Токкаты си минор» и пьесы «Веселые белочки». Осторожная, напряженная и одновременно стремительная тема передает быструю и трусливую походку горбуна с длинным клювообразным носом и толстым животом. А назойливые повторяющиеся мотивы – страх перед побоями. Ведь в комедии его бьют все, кому не лень. Резкие звуки, исполняющиеся приёмом pizzicato Бартока (у автора они отсутствуют), изображают удары дубинкой.

Музыка для маски старика-заики Тартальи нашлась неожиданно, в папке недописанных рукописей. На потрепанном нотном листке значится римская цифра I и обозначение темпа – Allegretto scerzando. Вероятно, задумывалось циклическое произведение, но сохранилась только первая часть. Она-то и послужила материалом для самого комичного персонажа. По профессии Тарталья может быть судьей, аптекарем, нотариусом и т. п. Его фирменный трюк – борьба с заиканием, в результате чего серьезный монолог превращается в комический поток непристойностей. Вот этот «поток» я и усилила в работе над этой пьесой.

Крайние части сюиты – «Представление начинается!» и «Парад масок». В основе пьес – рукописные черновики Виктора 1983 года. На их основе я и писала эту музыку. «Парад масок» – это цепочка фрагментов из всех частей «Карнавальных масок», обрамленная темами из набросков рукописей. Развитие и завершение этих тем я сделала по своему усмотрению, на правах автора идеи сюиты. Мне было важно создать праздничную атмосферу финала «театрального представления», когда все персонажи комедии выходят на поклон к зрителям.

В завершение работы над новой сюитой я обратилась с просьбой к младшей дочери написать короткие стихи в стиле

уличного балаганного театра к каждой пьесе цикла. На мой взгляд, получились яркие, точные и остроумные портреты. К слову сказать, я не встречала похожих проектов среди гитарного репертуара. Надеюсь, музыка В. Козлова заиграет новыми красками в этом необычном формате.

12 марта 2023 года в Москве состоялась мировая премьера Сонаты для гитары и фортепиано в исполнении Аркадия и Анны Резник. У этой музыки особое рождение. Ещё в 1989 году Виктор написал первую редакцию одночастной Сонатины для гитары и клавесина. В 2000 сделал новую редакцию для гитары и фортепиано. А в конце 2019 приступил к работе над второй частью. Написал одну страничку… Мне она чудом попалась на глаза. Когда поняла, что эта музыка – продолжение Сонатины и услышала проникновенную тему, похожую на «дыхание» крыльев птицы, готовящейся к взлету, приняла решение – во что бы то ни стало дописать всю Сонату. Так появилась 2-я, а следом и 3-я часть нового, уже теперь нашего общего с Виктором детища – Сонаты ре минор. Кто знает хорошо музыку Виктора, тот угадает в 3-ей части его тему. Я дала ей название – «Вслед улетающему ангелу». Когда вы будете слушать эту музыку, попробуйте разделить её на части (эта – Попляновой, а эта – Козлова). Если не получится, значит, мне удалось дышать и чувствовать так же, как дышал и чувствовал Виктор. Весной этого же года, по просьбе музыкантов кафедры общего фортепиано ЧГИК для сборника ансамблей я сделала переложение этого сочинения для двух роялей.

Однажды в блокноте Виктора я нашла запись, в которой ясно изложен план создания нового цикла «Сказание о седом Урале». В него предполагалось включить уже написанные ранее произведения. Возможно, он хотел ещё что-то дописать, но не успел. Я взяла на себя смелость закончить этот проект, правда, для фортепиано. Так появилась новая сюита «Сказание о седом Урале», монументальное сочинение, наполненное

истинной любовью к родному краю. Оно издано во 2-й части двухтомника «Сеньорита Гитара в гостях у Рояля». Там же можно найти и фортепианную версию пьесы «Ангел».

Ещё одна премьера состоялась на вечере «Магия гитары Виктора Козлова» (сначала в Челябинске 3 марта, а затем в Екатеринбурге 19 ноября 2022 г.). Это «Баллада для Елены Прекрасной». Мне давно хотелось услышать эту гитарную пьесу в сопровождении струнного оркестра, и я сделала аранжировку, в которой попыталась передать чувства, охватывающие меня во время звучания этой музыки. Баллада была написана для меня в 1994 г.

У меня тоже есть сочинение, посвящённое Виктору. Это соната для гитары соло (1985). Премьера прозвучала в малом зале ленинградской филармонии в 1990 г. в исполнении В. Козлова. А недавно появилось ещё одно посвящение. Связано оно с письмом, которое было написано 22 марта 1983 года из Челябинска в Ленинград, где я тогда училась: *«…какая ты молодец, что позвонила.<…> И, казалось бы, совсем малость – звонок и минутный разговор, а я уже на седьмом небе. Прямо чудеса! Но это ещё не всё. Как только мы с тобой поговорили, у меня в голове молниеносно родилась и улетела в бесконечность самая моя гениальная и красивейшая музыка. Темы её были чудесны, строение совершенно, развитие – предел логичности и последних достижений симфонизма. Короче, произведение за гранью гениальности, но вот беда, оно исчезло так же, как и появилось, оставив мне всего несколько тактов. И мне хочется думать, что по ним ты легко сможешь восстановить или сфантазировать симфонию моей радости. Петь её желательно на тра-ля-ля. И повторять до потери пульса».* В конце письма – четыре такта.

Вот из этих четырёх тактов и родился «Белый танец» для симфонического оркестра. А летом 2022 года Александр Бакланов сделал переложение этой музыки для оркестра русских

народных инструментов. Премьера прозвучит на открытии «Международного фестиваля-конкурса гитарного искусства им. Виктора Козлова» 23 ноября, в большом зале Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского. Фестиваль, который Виктор пестовал в течение тридцати лет, теперь будет носить его имя. Равно как и ещё несколько конкурсов и фестивалей в разных городах и республиках нашей страны: Красноярске и Екатеринбурге, Аше и Миассе, Удмуртии и Башкирии. Все они разные по уровню и содержанию. Но объединяет их одно – любовь и уважение к творчеству Маэстро.

Ещё одно сочинение появилось благодаря музыкальной теме Виктора. В 2000 году он сделал аранжировку известной песни Консуэлы Веласкес «Besame mucho». Начинается она со вступления, которое он придумал, и которое, на мой взгляд, само по себе – прекрасная музыка. Я много раз предлагала Виктору подумать над продолжением этой работы. Он соглашался, но не успел. Тогда я забрала эту тему в свою босанову и назвала её «Когда ты рядом». Премьера этого сочинения ещё ждёт своего часа.

А пока я работаю над пьесами для одной, двух и трёх флейт с фортепиано. Все они будут звучать в ансамбле с уже написанной музыкой В. Козлова (пока сделано 13 пьес). Готовлю к изданию второй том собрания сочинений мужа (всего их планируется пять). Пишу статьи о его творчестве, разбираю и изучаю архив.

Конечно, никто не отменял моих личных творческих проектов. Но для того, чтобы переключиться на свою музыку, я как будто должна сделать перезагрузку в собственном «компьютере». Каждый раз это болезненно и одновременно очень интересно – понять, как мыслил другой композитор. Эта работа напоминает мне труд реставратора. Но и не даёт

забыть о том, что Господь мне тоже вручил «кисти художника». Главное, чтобы хватило времени и сил…

Л. В. Родионова
(Москва)

ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ЧАКОНЫ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: авторский взгляд

Старинная форма чаконы, вариантный метод развития музыкального материала, современная техника письма… Казалось бы, что между ними общего? Композитор попытался объединить всё это в некоторых своих сочинениях.

Так, Симфония № 4 для бас-баритона, симфонического оркестра, органа и фортепиано на 50-й псалом Давида является одновременно и симфонией, где использован весь арсенал современных средств выразительности, и двойной чаконой, в которой первая чакона выполняет роль главной партии, а вторая – побочной (ознакомиться с подробным анализом Симфонии № 4 можно в журнале «Музыкант-классик» № 3–4, 2011 г.).

Кроме того, чакона вплетена в музыкальную ткань шести вокальных сочинений для голоса и фортепиано. В данной статье проанализировано, почему возникает эта форма и как она развивается. Будут рассматриваться следующие сочинения: поэма «Отражение» на стихи Ван Вэя, вокальный цикл «Странствия души» на стихи Виктории Андреевой (II, IV, VI части), Три стихотворения В. Ходасевича (III часть), «Послания другу» на стихи Р. Гамзатова (II часть).

Поэма «Отражение» на переводные стихи китайского поэта VIII века Ван Вэя стала первым сочинением для голоса и фортепиано, где применена форма чаконы. Короткое пейзажное стихотворение «Персиковые деревья» максимально долго пропевает сопрано за счёт обилия длинных пентатонных распевов и пауз. Медитативная «невесомая» фактура

фортепианной партии как бы рисует картину на шёлке: персиковые деревья заслоняют собой террасу и отражаются в реке. Вокальные фразы и фортепианные проигрыши всё укрупняются и укрупняются, достигая в конце раздела As-dur'ного трезвучия с внедрённой секундой (мажорная S в главной тональности es-moll), который длится 7 тактов $\left(\frac{3}{2},\frac{3}{2},\frac{3}{4},\frac{2}{2},\frac{3}{2},\frac{3}{2},\frac{4}{4}\right)$.

После этого начинается второй самостоятельный раздел – чакона, где у сопрано звучит вокализ, изложенный крупными длительностями. Нескончаемую монодию можно охарактеризовать как вариацию на лад из шести звуков: es-f-ges-as-b-des. Звук «до» вообще не используется. Вторая ступень лада – «фа» появляется не сразу, и то как вспомогательная или проходящая. Так что у солистки доминируют пентатонные интонации. Вокализ имеет волнообразное развитие. Вместо повторов – варианты исходных попевок и рождение новых. Создаётся впечатление, что это импровизация. Ощущение свободы парящего голоса подчеркивает тщательно разработанная виртуозная партия фортепиано, создающая объёмность звучания.

Как уже ранее было сказано, второй раздел поэмы – чакона. Она состоит из шестнадцати проведений. Чакона содержит всего два трезвучия: es-moll'ное и As-dur'ное. Из-за продолжительности звучания каждого из них возникает ладовая переменность: то это es-moll с дорийской S, то – As-dur с миксолидийской D. Особенности всех проведений хорошо видны на схеме. Сразу обращает на себя внимание смена размеров (нерегулярный метр).

Схема 1[20]

№№ проведений	**1**		**2**		**3**		**4**		**5**		**6**		**7**		**8**	
Трезвучия	es	As	es	As	Es	As	es	As	es	As	es	As	es	As	es	As

[20] Для удобства чтения будем обозначать трезвучия буквенно.

Размеры	9/4 7/4	7/4 3/4	9/4 3/2	3/2 3/4	9/4 3/2	3/2 3/4	5/4 7/4	5/4 7/4
Суммы четвертей в каждом проведении	16 ♩	10 ♩	15 ♩	9 ♩	15 ♩	14 ♩	12 ♩	12 ♩

№№ проведений	**9**		**10**		**11**		**12**		**13**		**14**		**15**		**16**		**Кадансовая зона**
Трезвучия	es	As	es	As	es	As	es	As	es	As	es	As	es	As	es	As	
Размеры	7/4	5/4	7/4	5/4	7/4	7/4	5/4	7/4	5/4	7/4	5/4	7/4	7/4	6/4	6/4	6/4	
Суммы четвертей в каждом проведении	12 ♩		12 ♩		14 ♩		12 ♩		12 ♩		12 ♩		13 ♩		12 ♩		

Гармоническая сетка изложена в басовом и теноровом регистрах в виде хорала. Каждый аккорд длится максимально, занимая полный такт. Начиная с третьего проведения аккорды репетиционно повторяются наподобие псалмодии, тем самым придавая сходство и с молитвой, и с гимном одновременно.

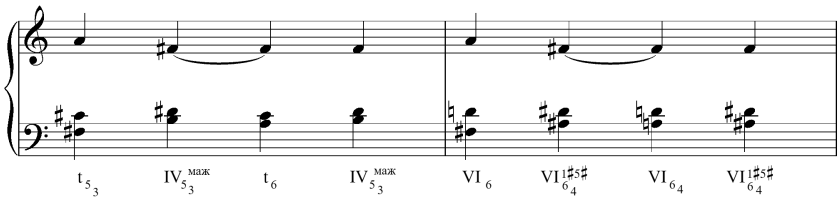
Аккордовой фактуре левой руки контрастирует виртуозная партия правой. Преобладающие шестнадцатые триоли, квинтоли и секстоли, организованные в различные типы движений, образуют большие независимые волны. Эти волны настолько крупные, что перекрывают членения как вокальной партии, так и самой чаконы.

Смысловое значение второго раздела заключается не только в эмоциональном отклике на весеннее обновление природы, но и в продолжении темы стихотворения. Ван Вэй: «Персиковые деревья» отражаются «в воде реки». Композитор: «Всё, что отразилось «в воде реки», отражается в космосе».

В вокальном цикле «Странствия души» на стихи Виктории Андреевой форму чаконы можно найти в кодах II, IV и VI частей, причем, в каждом случае она трактуется по-разному.

Так, в фортепианной коде II части («Прогулка») чакона состоит из восьми аккордов.

Пример 1



Данная гармоническая последовательность укладывается в два такта в размере 4/4 и повторяется семь раз. Её каждый элемент длится одну четверть, тем самым подчёркивая мерный ритм прогулочного шага, характерного для всего романса.

Контрастным контрапунктом звучит квази-импровизационная музыка правой руки, построенная по принципу «ядро-развёртывание», наподобие барочного. Само «ядро» строится из интонаций начальных и заключительных тактов вокальной партии, имеющих общий звуковой состав. Это звуки fis, gis, a. Несмотря на то, что «ядро» всё время варьируется, оно всегда узнаваемо за счёт малотерцовой и большесекундовой интонаций, а также – преобладания несложных ритмов, складывающихся из комбинаций восьмых и четвертей. Временны́е границы варьируемого «ядра» то сужаются, то расширяются за счёт использования затактов.

Гораздо более импровизационно звучат так называемые «развёртывания» в правой руке. На самом деле в них нет случайных нот. «Развёртывания» состоят из нескольких типов движений. Тут и поступенные восходящие пассажи, и трели, и тритоновые форшлаги к группам восьмых, и нисходящие отрывистые интонации плача, и спиралевидные каскады триолей шестнадцатых. По мере продвижения в высокие регистры эти затейливые фактурные узоры всё более отдаляются от изначального fis-moll'a, образуя совместно с аккордами чаконы

политональные пласты. В конце четвёртого проведения гармонической сетки «развёртывание» достигает «as» четвёртой октавы (ровно посередине коды), и на протяжении следующих девяти тактов постепенно спускается вниз до «fis» субконтроктавы.

Благодаря такой разработанности не только ядра, но и «развёртываний» дополнительные шестнадцать тактов фортепианной коды способны удерживать слушательское внимание, погружая в особое душевное состояние, выраженное в заключительной строке стихотворения В. Андреевой «Нездешнее сладкое счастье во мне, как во сне…» Завершается кода в Fis-dur'е, который ассоциируется у автора с синим цветом, цветом надежды.

Четвёртая часть «Сон» – самая протяжённая, и, кроме того, она является кульминацией всего цикла. Если пропеваемый стихотворный текст длится 45 тактов, то кода-чакона занимает 41 такт – почти половину от целого романса. Она имеет десять проведений. Каждое из них содержит два аккорда: минорную тонику и мажорную субдоминанту. При повторении данного гармонического оборота возникает ладовая переменность. Слышится то e-moll дорийский, то A-dur миксолидийский. В 1, 4, 5, 6 проведениях чаконы второй аккорд начинается с fis-moll'а, который плавно перетекает в A-dur, наподобие задержания. Проведения 6, 8, 9 начинаются не с e-moll'а, а C-dur'ного трезвучия (VI_{53}). Кроме того, в девятом проведении чаконы после C-dur'ного трезвучия появляется септаккорд fis-a-cis-e. Между аккордами – тритоновое соотношение, что способствует обострению драматизма и, возможно, указывает на «сбой системы», напоминающей спутанность сознания в тяжелом сне.

Из проделанного гармонического анализа видно, как принцип вариантного развития, используемого автором в своих мелодиях и монодиях, распространился и по вертикали.

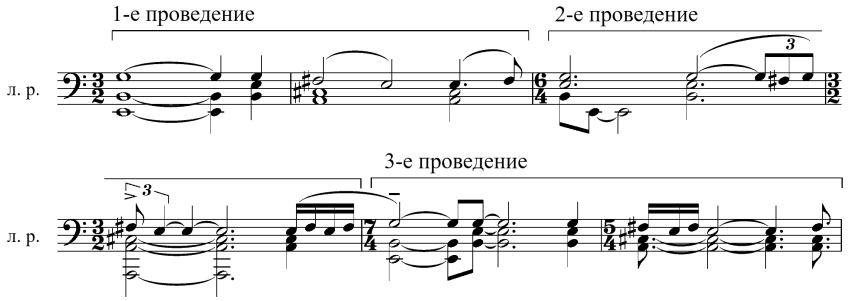
Нельзя не сказать об особенности гармонического ритма в чаконе «Сна». Во-первых, каждый аккорд длится целый такт, а каждому проведению соответствуют два такта. В первых двух тактах размер 3/2. Чем дальше, тем эти проведения укорачиваются. Автор отнюдь не случайно так построил ритм гармонической сетки чаконы. Важно было создать музыкальную иллюзию погружения в водоворот событий сна. На схеме наглядно просматривается метрическая структура десяти проведений и местонахождение трезвучий чаконы.

Схема 2

№№ проведений	**1**		**2**		**3**		**4**		**5**		**6**		**7**		**8**		**9**		**10**	
Трезвучия	e	Fis A	e	A	e	A	e	Fis A	e	Fis A	C	Fis A	e	A	C	A	C	fis7	e	C
Размеры	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$
Суммы четвертей в каждом проведении	12 ♩		12 ♩		12 ♩		10 ♩		9 ♩		8 ♩		8 ♩		7 ♩		5 ♩		6 ♩	

Фортепианная фактура чаконы «Сна» представляет собой тотальный контраст между партиями левой и правой руки. Внизу, в теноровом и басовом регистрах звучат аккорды, изложенные хорально крупными длительностями и исполняемые левой рукой. Партия правой руки создаёт фон из крупных волн, не совпадающих с пульсацией хорала. В диапазоне от первой до начала четвёртой октав стремительно «пробегают» различные фигуры из шестнадцатых, тридцать вторых и коротких мотивов. В отличие от «Прогулки» весь этот материал диатоничен и вписывается в гармоническую основу чаконы.

В процессе написания коды автор поначалу не собирался вводить вокальную партию. У фортепиано тесное расположение звуков хоральных аккордов позволяло выделить в теноровом регистре мелодию.

Пример 2

Когда музыка коды стала слишком долго длиться, возникла идея ввести партию сопрано. В результате получилась довольно выразительная вокальная партия, продублированная октавой ниже. А вот с седьмого проведения чаконы голос поёт октавой выше (при этом дублировка остаётся там же, в малой октаве), благодаря чему создаётся объёмное звучание, наподобие оркестрового, учитывая верхние голоса в правой руке.

Мелодия голоса с каждым разом обогащается за счёт варьирования затактов. В 8, 9, 10 проведениях чаконы появляются новые затакты из четырёх шестнадцатых ко вторым аккордам чаконы. Таким образом, фразы не только дробятся, но в них ещё смещаются смысловые акценты. Что это, как не «сбой системы»? И здесь он действует уже не по вертикали, а по горизонтали, в мелодической линии. Далее музыка развивается таким образом, чтобы бесшовно выйти из чаконы к кульминационному solo фортепиано в заключительном подразделе. Сам же мотив из четырёх шестнадцатых неслучаен. Зародившись в недрах чаконы, он всплывает в качестве ключевой интонации в следующей части цикла – «Дороге» для сопрано solo, а также будет использоваться в финальной шестой части – «Страннице» в фортепианной партии.

В «Страннице», завершающей вокальный цикл, кода-чакона занимает 22 такта – ровно половину всей VI части. Особенность появления чаконы заключается в том, что она

возникает как продолжение фортепианной фактуры, накладываясь на заключительную фразу солистки: «И мне уж не страшна молва…». Не сразу, а через три с половиной такта вступает сопрано с вокализом. В отличие от вокальной партии первой половины романса, изложенной преимущественно восьмыми, здесь, в коде-чаконе у голоса звучит мелодия неповторного строения, в которой преобладают крупные длительности (половинные, половинные с точкой, целые, четверти).

Как и в других частях цикла, аккорды чаконы изложены в партии левой руки в малой и большой октавах. Проведений всего четыре, и они весьма растянуты по времени из-за того, что одна треть всех аккордов длится по два такта. Аккорды чаконы составляют следующую последовательность в a-moll'e: t-VI-t-IV^{маж}. Всё это наглядно демонстрирует Схема 3.

Схема 3

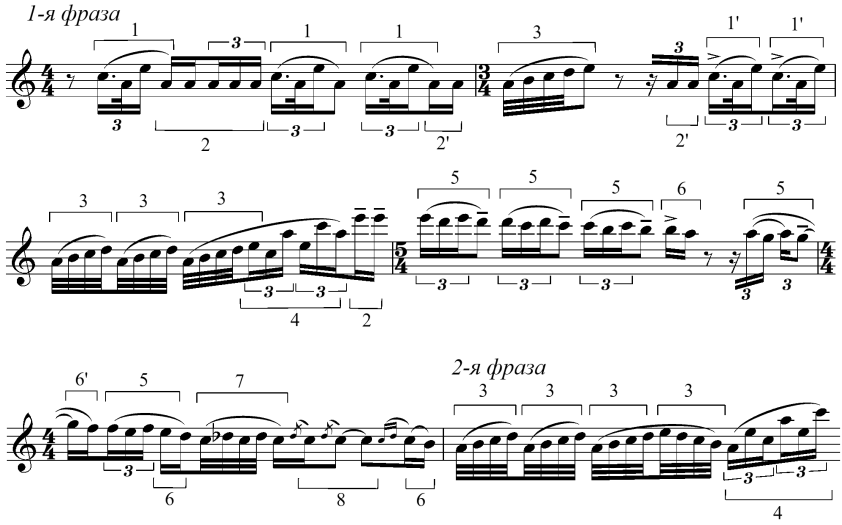
№№ проведений	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**
Трезвучия	a F D	a F A D	a F a D	a F a C G	A
Размеры	4/4 3/4	3/4 3/4 4/4 3/4 6/8 3/16	3/2 4/4 4/4 3/4 2/3 8	4/4 4/4 3/4 4/4 3/4	6/3 8/4
Суммы четвертей в каждом проведении	7 ♩	21 ♩ + 1 ♪	17 ♩ + 3 ♪	18 ♩	6 ♩
				24 ♩	

Как видно из схемы, первое проведение чаконы неполное. Между F-dur'ным и D-dur'ным трезвучиями отсутствует тоника. А в четвёртом проведении происходит подмена ожидаемого D-dur'а на C-dur'ное трезвучие, после которого следует трезвучие натуральной VII ступени, разрешаемое в одноимённый A-dur, длящийся 2 такта. Финальное проведение чаконы (18 четвертей), таким образом, плавно перетекает в каданс III_{53}-VII_{53}-T, который укрупняет построение ещё на 2 такта. Получается 24 четверти,

что указывает не тенденцию к увеличению продолжительности звучания аккордов. Чтобы исполняемые левой рукой трезвучия не угасали, они изложены с повторами-репетициями из четвертей и восьмых, и их звучание напоминает пение мужского хора в храме.

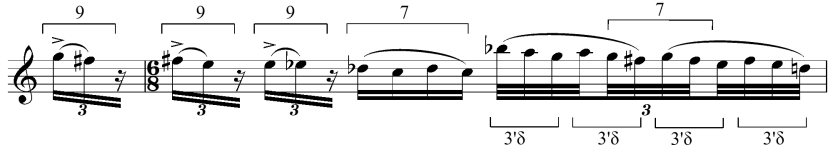
Не менее значимое происходит не только в парящей мелодии сопрано и в нижних голосах хора, но также и в партии правой руки. По форме это огромный неделимый период-монодия. В ней содержится восемь основных мотивов. Их можно увидеть уже в первой фразе.

Пример 3

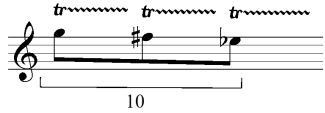


Разбить эту монодию на фразы оказалось нелегко из-за слитности развития и отсутствия цезур. Мы насчитали условно четыре фразы. Во второй фразе появляется девятый (плачевый) мотив, используется седьмой, а третий укорачивается и образует из четырех трезвучных групп нисходящую секвенцию.

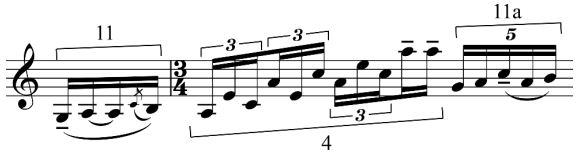
Пример 4



Примерно на середине выделяется ещё один мотив с трелями. Его можно классифицировать как удлинённый вариант шестого. Нисходящее движение усложнено увеличенной секундой (fis-es), и мотив воспринимается как новый, десятый. Он ещё раз проводится уже с выписанными трелями перед заключительным кадансом.

Пример 5

Мотивообразование не прекращается даже в четвёртой фразе. Появляется диатонический одиннадцатый мотив и его же вариант в пределах одного такта:

Пример 6



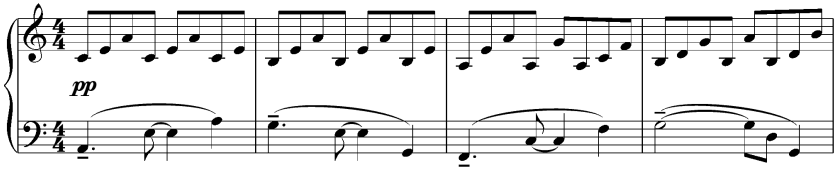
Чаще всех используется третий мотив (в основном виде и в виде инверсии), который выполняет роль пружины, запускающей движение. Ломаные восходящие и нисходящие трезвучия (четвертый мотив) обеспечивают направление этого движения. Последовательность мотивов всё время меняется, что указывает на вариантный метод развития. Здесь он напоминает нанизывание бусин в произвольном порядке, где в каждой после-

дующей фазе добавляются новые мотивы и инварианты исходных. По мере развития данного материала расширяется его звуковая амплитуда. Начинаясь с ноты «ля» первой октавы, монодия достигает «ми» четвёртой, а затем спускается до «соль» малой.

Итак, партия правой руки, задуманная как второстепенная, с целью обеспечить отсчёт времени мелкими длительностями, оказалась самодостаточной монодией и одновременно – контрапунктом к solo сопрано.

По сравнению с «Отражением» и тремя чаконами в «Странствиях души» чакона в финале трёхчастного вокального цикла на стихи В. Ходасевича под названием «Без слов» весьма скромна. Её гармонический оборот t-$V_6^н$-VI_{53}-$VII_{53}^н$ в натуральном a-moll'е изложен в простой фактуре и занимает четырёхтакт. Гармонический ритм чаконы предельно прост. На каждый такт приходится один аккорд. Но изнутри всё не так уж примитивно. Застревающая в гармонической фигурации правой руки нота «ля» во втором такте, а затем – нота «ми» в третьем намекают на задержания. А басовая партия левой руки с повторяющимся синкопированным ритмом в 1–3 тактах подстёгивает движение, деля такт на 3 части: ♩. ♩. ♩

Пример 7



До того момента, как стать чаконой, данный оборот звучит в самом начале романса: сначала как вступительный четырёхтакт, затем – с голосом неполных два раза. В четвёртом такте третьего проведения возникает f-moll'ное трезвучие вместо $VII_{53}^н$ (дань Шуберту), а затем гармоническое развитие материала идёт независимым путём, сохраняя лишь первоначальную фактуру.

После завершения основной части следует небольшое речитативное *solo* фортепиано в первой октаве, а далее – та самая чакона, с которой начинался романс, но уже в динамике ***f***. Она воспринимается как хорошо знакомая музыка.

Вокализ у сопрано сначала следует квадратному членению гармонической сетки, а с третьего проведения квадратность преодолевается. В результате получается период, делящийся на разновеликие фразы. Использование юбиляций шестнадцатыми делает мелодию как-бы невесомой.

Кода-чакона как нельзя лучше раскрывает глубинный смысл стихотворения В. Ходасевича. Поэт, наблюдая за рукоделием любимой женщины, сравнивает её ровный шов по батисту с жизнью, которая бежит «по ткани бытия» «такими же стежками».

В трёхчастном вокальном цикле «Послания другу» на стихи Р. Гамзатова форма чаконы используется в коде средней части – «Я ничуть не удивляюсь…». Автору музыки, чтобы не заканчивать романс на пессимистической ноте, потребовалось написать такой же по продолжительности раздел для фортепиано – своеобразный эмоциональный комментарий.

Гармоническая основа чаконы состоит всего из двух трезвучий. Это E-dur и d-moll, которые можно трактовать как T-VII в гармоническом E-dur'е с пониженными II и VII ступенями. Всего девять проведений. Трезвучия чередуются в нерегулярном метро-ритме. В этом чередовании первое трезвучие звучит длиннее второго почти во всех случаях. В пятом и шестом проведениях вторым аккордом становится F-dur (параллельный от d-moll'а), а в седьмом – f-moll (одноименный от F-dur'а). Всё это можно увидеть на схеме 4.

Схема 4

№№ проведений	**1**		**2**		**3**		**4**		**5**	
Трезвучия	E	d	E	d	E	d	E	d	E	F
Размеры	4 3 4 4	4 4	3 2	4 4	3 5 4 4 4 4	3 4	5 4	3 2	3 3 3 8 4 8	5 4
Сумма четвертей в каждом проведении	11 ♩		10 ♩		15 ♩		11 ♩		11 ♩	

№№ проведений	**6**		**7**		**8**		**9**		**завершение**
Трезвучия	E	F	E	F	E	d	E	d	E
Размеры	3 4 8 4	4 4 4 4	3 3 2 2	4 4 4 4	5 4 3 9 4 4 4 16	3 5 4 8	4 4 4 4 4 4	4 4	4 4 4 4 4 4
Сумма четвертей в каждом проведении	12 ♩ +3 ♪		20 ♩		20 ♩ + 9 𝅘𝅥𝅯 + 5 ♪		16 ♩		12 ♩ 28 ♩

Левая рука играет тянущиеся басовые ноты и протяжённую мелодию в теноровом регистре, представляющую собой неделимый период длиной в 36 тактов. Вся эта мелодия – не что иное, как вариации на восточный лад e-f-gis-a-h-c-d. Ключевыми являются звуки e-gis-a-h, взятые из начальных тактов вокальной партии. С такта 44 (пятое проведение) от главной интонации остаётся лишь тоническое трезвучие, используемое в широком расположении. Такой мелодический вариант, да ещё с активными шестнадцатыми, создаёт иллюзию виолончельного звучания, напоминая взволнованный голос души. Примечательно то, что уже с третьего проведения основной мотив e-gis-a-h из ударного превращается в безударный, становясь затактом. Поэтому звуки мелодии, соответствующие второму аккорду, выходят на первый план, образуя нисходящие горестные

интонации. С восьмого проведения всё возвращается на круги своя, и снова главенствует интонация e-gis-a-h.

Следует сказать и о правой руке. Её роль в чаконе – это создание активного фактурного фона. Он состоит из звуковых потоков шестнадцатых, трелей, отрывистых плачевых интонаций параллельными квинтами, квази-фольклорных тритоновых попевок и трёхзвучных репетиций восьмыми. Постепенно весь этот каскад успокаивается и спускается до ноты «ми» контроктавы, превращаясь в тянущийся бас. Мелодическая линия при этом выходит на первый план, оставаясь в своём регистре, и, наконец, тоже затихает.

Закончив далеко неисчерпываемый анализ собственных вокальных сочинений, хотелось бы сделать некоторые обобщающие выводы относительно внутренней структуры музыкального материала.

Первое, что бросается в глаза, когда смотришь в ноты, – это отсутствие метрического постоянства. Размеры меняются. Более мелкие размеры могут внедряться в крупные, как, например, в «Страннице», где соседствуют 4/4 и 3/4 с 3/8 и 3/16.

Гармонический ритм тоже нерегулярен. Повторяющиеся хоральные блоки чаконы чаще всего имеют неодинаковую протяжённость звучания. В «Сне» они обнаруживают тенденцию к сжатию, а в романсе «Я ничуть не удивляюсь», наоборот, к расширению. Исключение составляют «Прогулка» (чакона в виде четырёхтакта в едином ритме четвертями) и «Без слов» (повторяющийся четырёхтакт с гармоническим ритмом, равным четвертями). В первом случае проявляется аллюзия на джаз, во втором рисуется образ неуничтожимости мерно текущего времени.

Ритмическая нерегулярность проявляется и в мотивообразовании, начиная с вокализа и заканчивая вспомогательным фактурным материалом правой руки. Если сказать проще: автор постоянно преодолевает квадратность, стараясь писать пластично

и естественно. Ведь ритмическая нерегулярность присутствует в природе: капли дождя, набегающие и отступающие морские волны, порывы ветра… В музыке нерегулярный метро-ритм создаёт иллюзию непрерывных звуковых потоков и ощущение внутренней свободы.

В чаконах (и не только в них) используется вариантный принцип развития. Мотивы, отличающиеся друг от друга интонационно и ритмически, могут складываться в единую горизонтальную линию-монодию. Вы не найдёте точных повторений фраз. Вместо них – соединение мотивов в различных комбинациях. По мере продвижения формы мотивы варьируются, а также могут рождаться и новые. Иногда в монодии выделяется более яркий первый мотив. Тогда он становится «ядром», а все другие мотивы – «развёртыванием». Ядро тоже может варьироваться, а в «развёртываниях» остальные мотивы нанизываются словно бусы на нитку («Прогулка», «Странница»).

Общее для проанализированных шести чакон – это использование трезвучий в натуральных ладах, создающих переменность тоник. Особо ярко это проявляется в чаконах, которые состоят из двух аккордов («Отражение», «Сон», «Я ничуть не удивляюсь»).

При непостоянстве метра и ритма повторение аккордов в чаконных проведениях создаёт ощущение некоторой стабильности, что облегчает восприятие этой музыки.

Е. Я. Михалёва,
А. А. Савушкин
(Луганск)

ЛИКИ ВРЕМЕНИ. ПЕСНИ О ДОНБАССЕ ПЕРИОДА 2014–2022 ГОДОВ

Трудно не согласиться с аксиомой о значимости роли искусства, во все времена отзеркаливающего основные вехи человеческого бытия. Оно с достоверностью очевидца рассказывает о глобальных исторических событиях, будь это живопись, скульптура, архитектурные памятники или музыка, не говоря уже о литературе. Особенно живой отклик вызывали и вызывают войны, как страшное народное бедствие с бесчисленными потерями человеческих жизней. Так о победе русского воинства над немецко-шведскими завоевателями во главе с Александром Невским рассказывает картина А. Кившенко «Невская битва. Святой Александр Невский наносит рану в лицо Биргеру» и кантата «Александр Невский» С. Прокофьева; о событиях 1612 года с изгнанием польских интервентов из России свидетельствуют памятник Минину и Пожарскому в Москве и опера «Жизнь за царя» М. Глинки. Полтавское сражение Петра I со шведами находит отражение в картине В. Шебуева «Пётр I в Полтавском сражении» и в поэме А. Пушкина «Полтава». А сколько откликов мотивировало наполеоновское нашествие в 1812 году, в числе которых гениальные роман Л. Толстого «Война и мир», одноименная опера С. Прокофьева и Торжественная увертюра 1812 год П. Чайковского! Не нарушая хронологии, можно утверждать, что Великая Отечественная война 1941–1945 гг. вызвала к жизни огромный пласт произведений литературы и искусства, достойный освещения в масштабах развёрнутой монографии.

Кто бы мог подумать, что разгромленный, стёртый с лица земли советским народом фашизм вновь поднимет голову и опять начнет бомбить мирные города и сёла, устанавливать зверские

порядки, расстреливая мирное население, возводить в ранг закона расчеловечивание человека, кумирами станут нацистские преступники? Всё началось весной 2014 года в Донбассе, где не желающие предавать свои духовные ценности, свой русский язык, свою многовековую историю в противовес «майданному», неонацистскому Киеву люди Донецкой и Луганской областей в соответствии с конституцией проголосовали на референдумах за создание ДНР и ЛНР.

Восемь лет глумления над мирными Минскими соглашениями в виде постоянных обстрелов пограничных территорий, разрушения мирной инфраструктуры, гибели людей вне зависимости от возраста привели к СВО, когда Россия встала на защиту Донбасса и приняла в свои объятия самопровозглашенные республики. Эти реалии нашей современности знакомы каждому. И вновь во весь рост встала проблема «Композитор и мироздание». Как в современном бытии соотнести свою гражданскую позицию с происходящими событиями? Какие рефлексии и в каких жанрах появились? Естественно, как наиболее демократичный вид музыкального творчества, доминирует песня, создаваемая профессиональными композиторами и самодеятельными авторами, мгновенно реагирующая на всё происходящее, что актуализирует данную статью и определяет её научную новизну.

Рядом с именем известного композитора – заместителя председателя Правления и ответственного секретаря Ростовской организации Союза композиторов РФ, заслуженного работника культуры РФ Г. Толстенко – напрашивается определение «всемирный всеотклик», синонимичное известному понятию Ф. Достоевского. В его творческом активе, включающем четыре симфонии, камерно-инструментальные произведения, сочинения для оркестра народных инструментов, Поэму для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра «Мне Дон – как жизнь…» на ст. Б. Глотина, посвящённую М. Шолохову, есть всё,

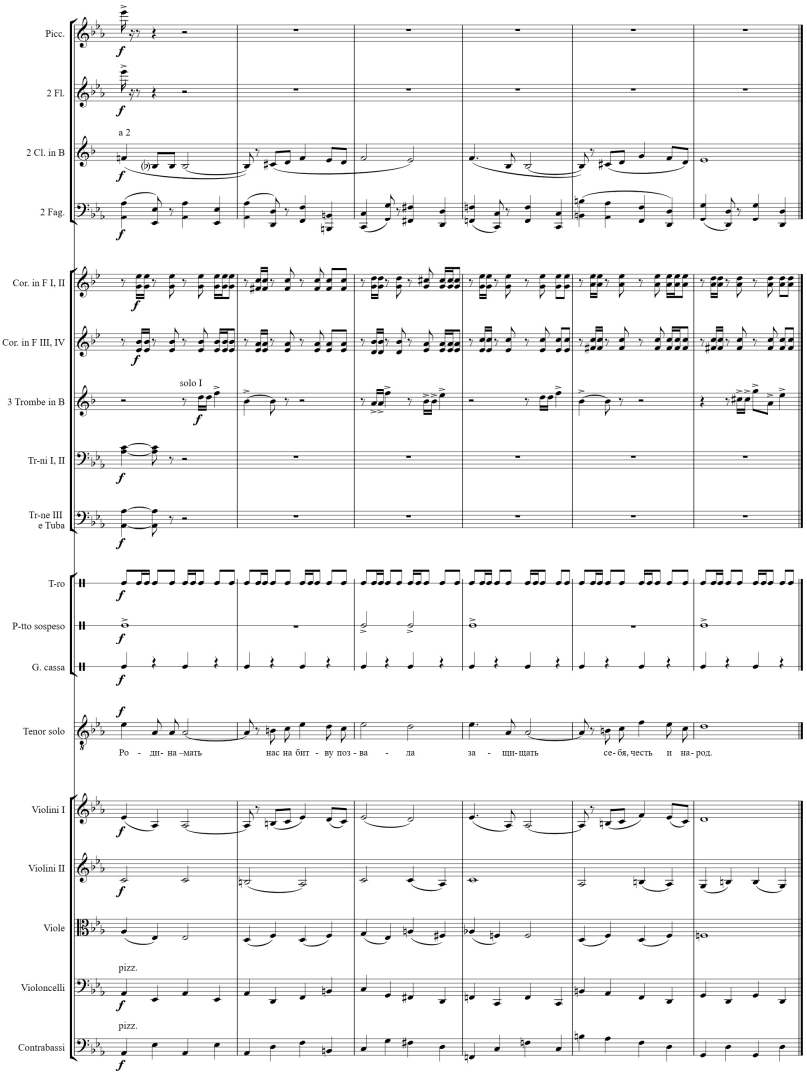
чем богата наша жизнь. Здесь и размышления о вечности в сюите «INFINITO» для скрипки, виолончели, флейты, фортепиано и ударных, где «универсальные функции выполняет архаика, олицетворяющая первозданную красоту мира, а сама музыка мыслится как сущностное, онтологическое, “препобеждающее” (термин В. Медушевского) всё временное дыхание вечности» [2], и народный обряд «В ночь на Ивана Купала» для баяна и цифровой записи, и трагическая музыкальная летопись Великой Отечественной войны, запечатленная в вокальном цикле «Смерть солдата» на стихи Э. Межелайтиса.

Будучи неравнодушным человеком к проявлению зла в любом обличии, Г. Толстенко вместе с известным музыковедом, доктором искусствоведения А. Цукером с первых дней событий 2014 года, а, точнее, с начала 2014–2015 учебного года, едва ли не в единственном числе оказывали тогда и оказывают по сей день методическую помощь Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского и Донецкой музыкальной академии имени С. С. Прокофьева, вне зависимости от количества прилётов «подарков» с украинской стороны. И когда в конце 2018 года Ростовская организация Союза композиторов РФ получила письмо из Канады от А. Д. Наймушина с просьбой написать марш добровольцев на стихи отца своей жены, 91-летнего ростовчанина, участника Великой Отечественной войны Павла Евстафьевича Олейникова, Г. Толстенко незамедлительно взялся за решение этой задачи. Именно его выбрал канадский заказчик, предварительно ознакомившись с творческими достижениями автора на сайте Ростовской композиторской организации. Геннадий Юрьевич встретился с поэтом, отправившимся на Великую Отечественную войну в 1944 году добровольцем, и предложил написать на предложенный текст кантату либо какой-нибудь другой жанр, но автор текста, во многом автобиографического, предпочёл песню-марш.

Сочинение было создано в очень короткий срок и П. Е. Олейников, вскоре ушедший из жизни из-за эпидемии коронавируса, успел познакомиться с ним, высказав слова благодарности композитору. К сожалению, ему не довелось услышать живое исполнение этого произведения, существующего в версиях для симфонического и духового оркестра с солистом, в прочтении Кубанского симфонического оркестра под управлением Д. Ивенского и солиста А. Сафронова, и увидеть сопровождающий песню видеоряд О. Глазуновой.

Лаконичное вступление поражает концентрацией выразительных средств, позволяющих выполнять роль камертона перед изложением основного тематизма куплетной формы. Оно начинается с форшлага литавр, обозначающих квинту *cis – Fis* в сопряжении с триолями к каждой четверти малого барабана. Акцентированный кластер меди и струнных на слабой доле с последующим «подъездом» составляющих его звуков 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 в виде гармонической фигурации к началу второго такта на ***ff***, формирует ритм сурового, жёсткого марша. В этом убеждает повторение аналогичного приёма перед третьим тактом с завершением на e^3 в сопровождении шагающей квинты *F – c* низких струнных, тубы, фаготов и литавр, как бы начинающих отстройку в сторону главной тональности *c moll.* Здесь же в тт. 3–4 композитор сбивает наметившийся стереотип введением «ползающих» по хроматизмам параллельных трезвучий медных духовых и струнных инструментов, вызывая ассоциацию с ползущими гусеницами танков и аллюзию на одну из вариаций эпизода фашистского нашествия в первой части Седьмой «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича. Но если у классика XX века этот приём обозначал механистичность движения, убивающего своей монотонностью, то у Г. Толстенко ритмический рисунок хроматических трезвучий 𝅗𝅥.𝅘𝅥𝅮, подстёгиваемых тиратами к каждой сильной и относительно сильной доле, активизирует развитие, неожиданно останавливая

его на t_7 с ферматой в т. 5, как будто призывая к вниманию перед началом первого куплета.

После двух тактов вступления на собранных аккордах тоники *c moll*, порученных струнной группе и малому барабану, солист начинает основную тему, построенную на симметричных двухтактовых фразах. Незамысловатая простая мелодия, льющаяся из сердца её создателя, опирающаяся на тонико-доминантовую гармонию, устремлена из среднего регистра в верхний. При доминировании поступенного движения, она содержит квартовые скачки, характерные для жанра марша. Здесь изначально заложена амбивалентность в виде повествовательного начала и героического, присущего ушедшему поколению молодых людей, всеми силами старающимися попасть на передовую, подчас прибавляя свой возраст, только ради того, «чтоб исчезла фашистская мгла», «чтоб фашистское сгинуло зло».

Вторая половина запева начинается с отклонения в тональность *f moll*, повторяя тематический материал первого в новой тесситуре, с небольшим изменением в окончании четвёртой фразы, с остановкой на *D* в каденции. При скупости фактуры (аккорды струнных и малый барабан, создающий

ритмическую основу марша) окончание каждой фразы солиста сопровождается выразительными двухголосными репликами фаготов, затем – кларнетов, флейт, гобоев (ц. 1, тт. 4–8, 10) и, наконец, выливающимися в мощный гаммообразный всплеск деревянных духовых секстолями на *crescendo.* Они устремлены к вершине-кульминации es^3 в начале припева в ц. 2.

Это новый виток развития, начинающийся с напряжённого призыва на словах «Родина-мать нас на битву позвала защищать её честь и народ». Интересно заметить, что в отличие от запева с делением восьмитактового периода на двухтактовые фразы, в припеве без затакта использованы четыре – трехтактовые, образуя двенадцатитактовый период. Здесь композитор уходит в сторону более плавной, типичной для русской песенности, трёхтактовости строения фраз с преобладанием субдоминантовой сферы, при повышающейся экспрессии изложения тематического материала (ц. 2). Каждая фраза начинается с es^2 на ***f*,** завершаясь малосекундовым нисхождением. Но в нём нет оттенка стенания или скорби. Это, скорее, мощный призыв, зов совести, утраченной многими в наше время, звучащий на словах Родина-мать. Перед взором встаёт образ с плаката И. Тоидзе, созданного в конце июля 1941 года, заставляющий многих переосмыслить это святое понятие, подумать о молодых людях сегодняшнего времени, пополняющих ряды добровольцев, огнём и мечом защищающих отечество от фашистской чумы.

В припеве меняется остинатный ритмический рисунок малого барабана благодаря учащённой пульсации на фоне мерных ударов большого барабана, партия солиста дублируется скрипками и кларнетами. Повторность фраз динамизируется включением новых голосов оркестра. Так, с начала припева звучат призывные фанфары солирующей трубы, а в последней фразе к трубам присоединяются тромбоны. С уходом на вершину g^2 в конце появляется пунктир, активизирующий её достижение также с помощью знакомого, взлетающего на *crescendo*

гаммообразного пассажа флейт и кларнетов, сопоставления SII_{b1} с тоникой одноименного мажора (ц. 2, т. 11). Что же это как не уверенность в победе добра над злом?

Начиная со второго куплета, композитор расширяет его вдвое, чего требует драматургия сочинения из семи стихотворных строф, и повторение экспрессивного припева после каждой из них нецелесообразно. Он динамизирует развитие за счёт введения новых тембров в оркестре. Так, в цц. 3–4 появляется педаль четырех валторн, а к взлетающему к началу припева пассажу, к деревянным духовым присоединяются струнные.

В следующем, третьем двойном куплете, маршевые аккорды сопровождения играют деревянные духовые, а струнные дублируют мелодию солиста (ц. 6). Здесь строфы следуют одна за другой без вихреобразного соединительного пассажа, давая простор повествовательности, размышлению о том, как семнадцатилетние защитники «шли в атаку, себя не щадя, сберегая и друга, и брата», шли всем смертям назло. В ц. 7 Г. Толстенко, возвращая аккордовый аккомпанемент струнным, дублирует мелодию тенора солирующим фаготом, а затем её исполняют два фагота. Каждая деталь выполняет свою важную функцию слома стереотипа восприятия, которым страдает куплетная форма, помогая слушателю постичь главное – несгибаемый, несломленный дух великого народа, где каждый готов к самопожертвованию во имя процветания Родины.

На стыке третьего и четвёртого куплетов снова «сюрприз» – вместо припева звучит вступление к маршу с модуляцией в тональность *d moll* (ц. 9). Репризность авторского текста П. Олейникова настраивает на завершение произведения. Здесь изменена последняя строка, раскрывающая смысл – ради чего шли воевать тысячи добровольцев, «чтоб фашистское сгинуло зло». Она заменена на слова, говорящие о цене грандиозной битвы за Великую Победу – «не счесть сколько нас полегло».

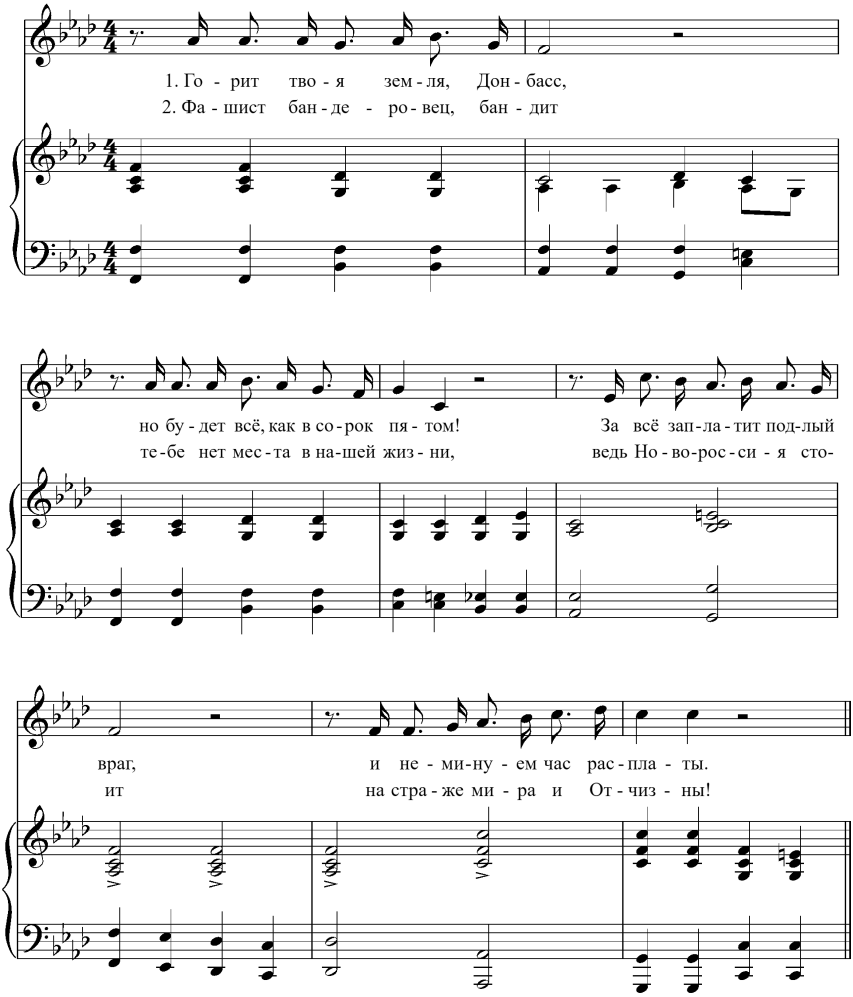
Последняя строфа (ц. 10) звучит мощно, непреложно – и не только за счёт повышения тонального градуса. Здесь налицо мастерство инструментовки композитора, включившего оркестровое *tutti* с мягким аккордовым сопровождением меди, репликами флейт и кларнетов, дублирующих остинатный ритм малого барабана. Всё это готовит последнее, кульминационное проведение припева в ц. 11. Появление триольного ритма у струнной группы в заключении придаёт особую торжественность мажорному окончанию (ц.11, тт. 11–12).

Кода потрясает своим эффектом «угасания». Начинаясь с ***fff*** у оркестра с грохочущим пульсом дроби малого барабана, постепенно восстанавливается инвариантное изложение аккордов струнных и первоначальный рисунок ударных на истаивающей звучности. Они готовят произносимый солистом текст «вспоминайте о нас иногда» и сказанное по слогам слово-завещание «вспоминайте». Кажется, будто перед тобой раскрылось время. Не такое уж далёкое прошлое стало реальностью, заставляющей переосмыслить происходящее сегодня: нельзя забывать уроки истории и что есть главное в нашей жизни, что свято на века: Родина-мать!

Член челябинского отделения Союза композиторов РФ, кандидат искусствоведения Наталья Растворова – выпускница Российской музыкальной академии имени Гнесиных, музыковед, занимающийся преимущественно творчеством отечественных композиторов. Большинство её публикаций в журналах «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Музыковедение», в сборниках научно-практических конференций, проходивших в Москве, Челябинске, Екатеринбурге, Красноярске, Луганске посвящены творчеству В. Кобекина, вопросам профессионального образования на современном этапе. Доцентом кафедры истории, теории музыки и композиции Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского разработаны курсы «Музыкальная

журналистика», «Поэтика музыкальной композиции», «Современный музыкальный театр» и другие.

Спустя несколько недель после начала СВО Н. Растворова прислала буквально из-под пера ноты написанной ею на собственные стихи песни «Новороссия» с посвящением ополченцам Донбасса, со словами поддержки коллегам Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского и всем жителям нашего региона. Кстати, ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского наряду с Ростовской государственной консерваторией им. С. В. Рахманинова и Курским музыкальным колледжем им. Г. Свиридова – первые российские учебные заведения, сотрудничавшие с нашей академией с 2014 года, до выхода директивных министерских документов о творческом партнёрстве.

Песня предваряется вступлением с фанфарными интонациями на *TSVI* и квартовым скачком к *D*, концентрируя при своём лаконизме (2 такта) волю к победе. Она написана в жанре марша с чётким делением периода на двухтактовые фразы, соответственно строчкам стихотворения. Это подтверждают тональность *f moll,* пунктирный ритм, преобладание тонической гармонии с закруглением на *D* в каденции, аккордовая фактура. Паузы в конце фраз позволяют проникнуться содержанием каждой строки стихотворения «Горит твоя земля, Донбасс, / Но будет всё, как в сорок пятом / За всё заплатит подлый враг, / И неминуем час расплаты».

Отклонение в *As dur* с восходящей секстой на какое-то мгновение просветляет колорит, вселяя надежду и предвосхищая появление мажорной окраски в лирическом припеве.

В отличие от мужественного запева в припеве преобладает поступенное движение. Несмотря на пунктирный ритм, цепь отклонений, появляющиеся на вторую восьмую каждой четверти аккорды уводят от сурового марша в сторону танцевальности,

вызывая аллюзию на соотношение запева и припева в знаменитой песне Д. Тухманова «День Победы», за что в своё время композитор выслушал немало критических замечаний. Но это вовсе не заигрывание со слушателем, это своеобразный поворот от суровой правды жизни военного времени к мирному. В песне Н. Растворовой в припеве, в отличие от запева, нет пауз в конце каждой фразы, плавно перетекающей в следующую. В нём выражена безмерная любовь к Отчизне, заложенная в тексте: «Живи, моя Новороссия, / Дыши, моя Новороссия, / Сияй, звезда, Новороссия, / Новороссия!» Окончание на терции *F dur'a*, секстовое подголашивание и повторение второго предложения с закруглением на тонике с перестройкой на аккордовый аккомпанемент запева подтверждают это.

После буквального повторения первого куплета, третий – звучит с полутоновым сдвигом в тональности *fis moll,* автор динамизирует его, заполняя паузы в конце каждой фразы аккордовыми последовательностями, с имитацией в верхнем голосе предыдущего мотива в обращении (тт. 25, 27).

В припеве восстанавливается аккордовая фактура с чеканным маршевым ритмом и восходящими пунктирными подголосками в среднем голосе на выдержанном звуке в конце каждой фразы. Его лирическое начало трасформируется в героическое с оттенком торжественности, что продиктовано семантикой текста третьего куплета: «Твоих героев имена /Для нас священны и хранимы, / Их подвиг с нами навсегда, / Как солнце Родины единой». Кроме того, в припеве вторая строка – «дыши, моя Новороссия» – уступила место строке «иди вперёд, Новороссия», указывающей путь в будущее. Оно, бесспорно, мирное и только в любви и созидании.

Песня «Новороссия» Н. Растворовой, рождённая в едином порыве чувства солидарности с народом Донбасса, переживающем около 10 лет сопротивление новоявленному фашизму, утверждающему своё право вернуться в родную

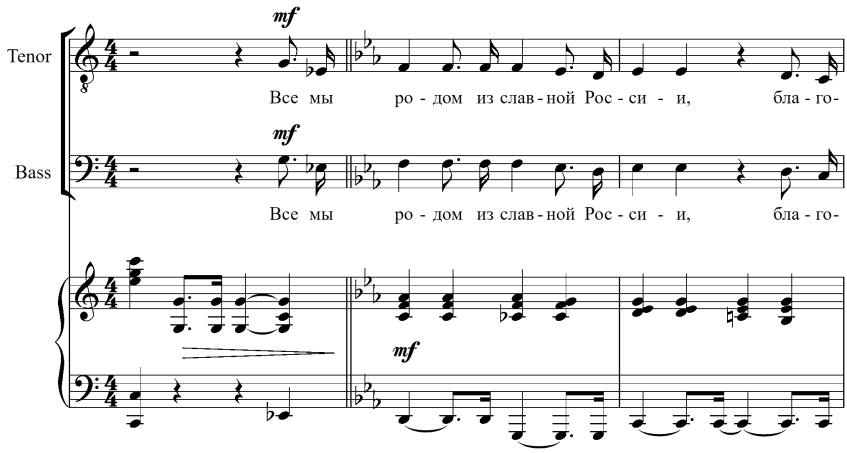
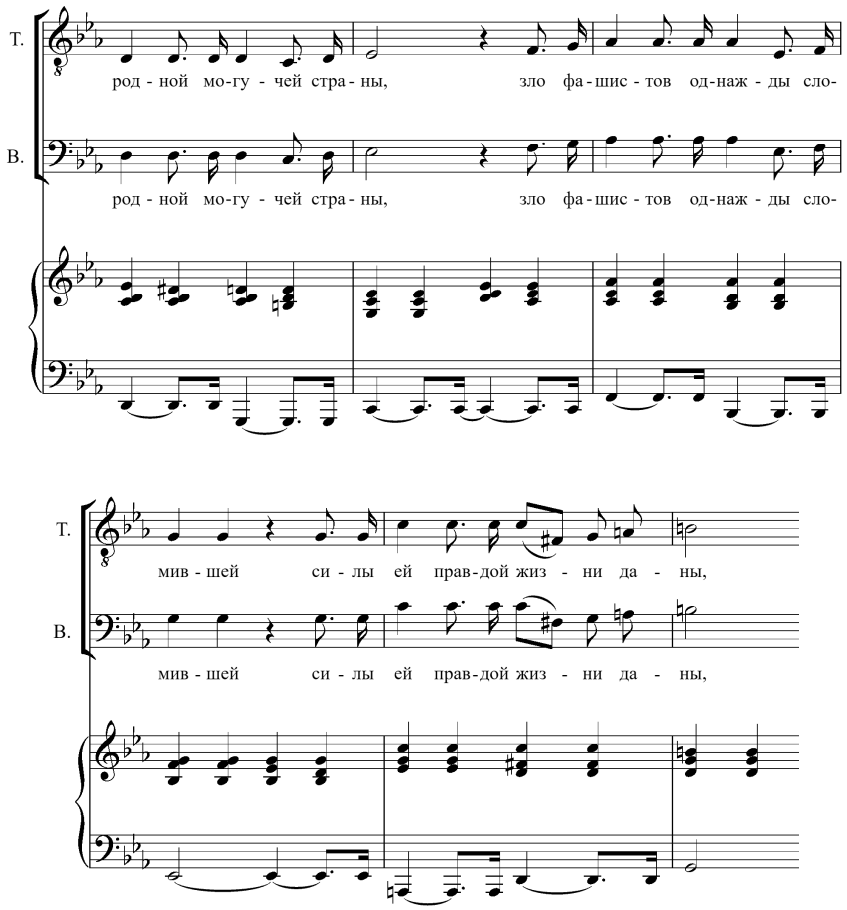
Россию, – оригинальное сочинение, где всё просто и весомо, где каждая строка взывает к сопереживанию, вселяя уверенность в мирном завтра. Она вызвала к жизни гимн-марш А. Ковалёвой «Вперёд, Донбасс!», написанный летом 2022 года в Луганске.

Поразительно, как переплетаются человеческие судьбы! Анна Ковалёва, коренная луганчанка, окончившая Ростовскую государственную консерваторию имени С. В. Рахманинова по классу композиции профессора Л. Клиничева. В её творческом портфеле симфоническая сюита из «Нового завета», хоровые концерты на ст. А. Фета, кантата «Душа хранит» на ст. Н. Рубцова, более 150 романсов на стихи русских поэтов, камерная инструментальная музыка. Музыка А. Ковалёвой звучала на многих международных фестивалях. Летом 2014 года она вместе с мамой преклонного возраста находилась в Луганске, спасаясь от бомбёжек в городе без связи, света и воды, без средств к существованию. Они выжили благодаря регулярным посылкам с продуктами, отправляемым из Ростова-на-Дону Г. Толстенко. Будучи скромным человеком, ростовский профессор не считает это подвигом. «Просто помог и всё» – вырвалось у него однажды.

Гимн-марш А. Ковалёвой на собственные стихи был создан в период подготовки творческого проекта академии имени М. Матусовского «Музыка войны и мира», в рамках которого 16 марта 2023 года состоялась премьера в исполнении хоров «Alma mater» и «Благовест» с Молодёжным симфоническим оркестром.

Четырёхтактовое вступление основано на тематическом материале окончания припева. Его мажорная окраска в сочетании с аккордовой фактурой, секстовыми восклицаниями в начале каждого звена секвенции, пунктирным ритмом в завершении вносят торжественную ноту.

Запев начинается в одноимённом *c moll'e*, затактовый пунктир сохраняется к каждой сильной и относительно сильной

доле, формируя вместе с аккордовой фактурой ритм мерного шага. Преобладающее в выразительной повествовательной мелодии поступенное движение, простая гармония соответствуют тексту «Все мы родом из славной России, благородной могучей страны…». Здесь, так же как и в предыдущих сочинениях, имеет место деление на двухтактовые фразы (что связано с особенностями жанра) при наличии в периоде трех предложений. Во втором куплете мелодия, вырвавшись за пределы тонической квинты, устремляется в верхний регистр, Окончание каждой фразы на мажорном трезвучии (сначала отклонение в тональность *Es dur*, затем – остановка на доминанте) создаёт ощущение уверенности в непобедимости страны, «зло фашистов однажды сломившей», живущей по законам правды.

В этом убеждает третье предложение с секстовым зачином, квартовыми интонациями на повторении предыдущей строки текста, положенного в основу вступления. Его окончание, построенное на звуках тоники с разнонаправленными квартовыми ходами, сопряжено со словами текста о стране, которой силы «правдой жизни даны» (тт. 13–16).

Если запев явно указывает на черты маршевого шествия, то припев – настоящий гимн с широкой мелодией, организующими и эмоционально «мобилизирующими» элементами в виде призывов, соответствующих тексту

«Вперёд к добру и созиданью, / Навстречу миру и любви! / Живи, Донбасс, за твой народ / Воюют Родины сыны!». Это выражено в одноимённом *C dur*, подъёме мелодии в хоровом многоголосии по звуками T^{6}_{4}, красочных созвучиях мажоро-минорной системы, секстовых восклицаниях, расширении диапазона до f^{2}.

Во втором куплете, при сохранении аккордового аккомпанемента, изменяется хоровая аранжировка. Суровое унисонное звучание сменяется полифоническим двухголосием. В первом предложении запева мелодия поручена басам, а контрапункт исполняют тенора, во втором – мелодия переходит к сопрано в сопровождении контрапункта альтов. В третьем предложении мелодия звучит у сопрано и басов, а выполняющие гармоническую функцию самостоятельные мелодические линии – у альтов и теноров.

Припев остаётся неизменным за исключением третьей строки текста «за твою доблесть воюют Родины сыны». В его последнем проведении она будет следующей: «за твою правду воюют Родины сыны». Так на протяжении трех припевов автор выстраивает ряд жизненных ценностей, за которые отдают жизни защитники Родины: «за народ, за доблесть и за правду».

Соответственно с законами песенной драматургии третий куплет звучит тоном выше в тональности *d moll.* Здесь автор снова возвращается к унисонному звучанию: сначала у теноров и басов, затем к ним присоединяются сопрано и альты. Это куплет-клятва со словами: «Будем преданы нашей Отчизне! / Будем силы её умножать! / И народной республики нашей / Будем славу и честь воспевать!» В последнем припеве А. Ковалёва повторяет второе предложение с расширением за счёт увеличения длительностей окончания с заключительным звуком тоники, протяжённостью 5/4 на фоне «шагающих» квартами басов. Мощная лаконичная кода своим оптимизмом, торжественностью предрекает светлое будущее исконно российскому региону Донбассу.

Проанализированные в статье три сочинения профессиональных композиторов Г. Толстенко, А. Ковалёвой и музыковеда Н. Растворовой – это малая часть рождённых сегодня песен, отражающих современные реалии нашей жизни. Они появляются ежедневно, нередко в часы отдыха между тяжёлыми боями. Их авторы – воюющие музыканты и поэты, не имеющие профессионального композиторского образования, но создающие талантливые песни о Мариуполе, Донецке, Артёмовске. Как лики времени они получают статус документа эпохи и, бесспорно, многим грядущим поколениям расскажут настоящую историю битвы за Донбасс. Австрийский писатель и журналист первой половины XX века Карл Краус сказал: «Задача искусства – протирать нам глаза» [1]. Хочется добавить к этой мудрости «и души тоже».

Литература:

1. Воротынцева, Л. А. «INFINITO» Г. Толстенко в контексте авторского мышления метамодернизма / Л. А. Воротынцева // Terra культура. – 2022. – № 14. – URL: https://terra.lgaki.info/kultura_ludisudbi/infinito-g-tolstenko-v-kontekste-avtorskogo-myshleniya-metamodernizma.html.

2. Краус, К. Афоризмы, цитаты, высказывания / К. Краус. – URL: https://aforisimo.ru/autor/Карл+Краус.

П. П. Морозов,
М. В. Сиксимова
(Волгоград)

ВОЛГОГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ: особенности деятельности на современном этапе

Историческое прошлое Волгограда, города, вошедшего в историю России под тремя наименованиями Царицын – Сталинград – Волгоград, становится в последние годы одним из важных направлений изучения региональных аспектов отечественной музыкальной культуры. Современные краеведческие музыковедческие исследования нацелены на заполнение «пробелов» в истории музыкального искусства Волгограда.

Одним из малоизученных и, вместе с тем, востребованных направлений музыкальной культуры является история композиторской школы Волгограда, охватывающая более чем вековой период (со времени дореволюционного Царицына и до наших дней).

Результатом исследования в данном направлении стал культурно-просветительский проект «Композиторы Царицына – Сталинграда – Волгограда: прошлое, настоящее, будущее». Его цель – сохранение истории музыкальной культуры родного края, родного города, национальных и патриотических традиций. Важно, чтобы соотечественники и будущие поколения знали, помнили имена всех творцов легендарной волжской земли и гордились их творческими достижениями.

Работа над проектом объединила творческие силы регионального отделения Союза композиторов РФ и кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры (далее – ВГИИК). Инициаторы и авторы проекта – заслуженный работник культуры РФ, председатель Волгоградского отделения Союза композиторов

России, композитор Павел Павлович Морозов и музыковед, кандидат искусствоведения Марина Васильевна Сиксимова.

Начало проекта было положено в 2021 году, 9 ноября – в день рождения выдающегося композитора современности, сталинградки Александры Николаевны Пахмутовой. В этот день на «малой родине» композитора, в Бекетовке Кировского района Волгограда, прошли посвященные ей торжественные мероприятия, в числе которых состоялась творческая встреча с волгоградским композитором Павлом Морозовым.

Просветительские мероприятия проходят в формате лекций-презентаций, каждая из которых охватывает основные этапы исторического пути, пройденного региональной композиторской школой от начала XX века:

1. Рожденные революцией: Царицынский период (Листов Константин Яковлевич, Перегудов Иван Михайлович);
2. Сталинградское композиторское отделение (довоенный период) (А. М. Дьячков, А. Д. Завалов, Римский, Коломейцев, Кравцов, Лобанов);
3. Композиторы Сталинграда (военные годы – Сталинградская битва);
4. Сталинградская композиторская секция, 1950-е гг. (Михаил Семенович Зубач);
5. Волгоградское отделение Союза композиторов России (1971 г.): Семенов Виктор Николаевич, Кацнельсон Моисей Аронович, Климов Анатолий Васильевич, Буров Лев Алексеевич, Беренков Виталий Павлович;
6. Творчество волгоградских композиторов: 1990–2020-е гг. (Баранов Юрий Петрович, Морозов Павел Павлович, Примак Владимир Ильич, Королевский Владимир Григорьевич, Ростуни Степан Иванович, Серенко Юрий Иванович).

Знакомство с личностями композиторов проходят на фоне красочной презентации, основанной на редких фотоматериалах

и архивных документах, сохранившихся в фондах Государственного архива Волгоградской области.

Остановимся на некоторых фактах, которые, на наш взгляд, позволят представить основные контуры процесса становления композиторской школы Волгограда от ее истоков.

Согласно сохранившимся архивным данным, известно, что первые сведения о композиторах появились в Царицыне в начале 1900-х годов. В местных печатных изданиях встречаются имена двух талантливых музыкантов – композиторов Константина Яковлевича Листова (Вайсблат) (1900–1983) и Ивана Михайловича Перегудова (1895–1969). Детство и юность обоих прошли в дореволюционном Царицыне, где и начался путь будущих композиторов. Оба были выпускниками Музыкальных классов при Царицынском отделении Императорского Русского Музыкального Общества (ИРМО).

В многожанровом наследии К. Листова (около 800 произведений) значительная часть сочинений посвящена городу юности. В их числе – хор «Мамаев курган»; песенно-хоровая сюита на стихи сталинградского поэта В. Костина «Здравствуй, Волго-Дон!» (написанная к открытию Волго-Донского канала в 1952 году). Но известность он получил, прежде всего, как композитор – песенник. В его творческом багаже – ставшие популярными военные песни: «Тачанка» и знаменитая «Землянка» на стихи Алексея Суркова («Бьется в тесной печурке огонь»), ежегодно исполняемая в дни празднования 9 Мая.

Имя Ивана Михайловича Перегудова, композитора, хормейстера и дирижера, часто встречается в архивных документах, связанных с музыкальной жизнью Царицына 1-й четверти XX века. Свою творческую жизнь он посвятил хоровому искусству. Его по праву можно называть основоположником хоровых традиций в Царицыне.

Первый хоровой коллектив И. Перегудов создает в Царицыне в 1913 году – «Светский хор», с которым выступает на ежегодных концертах в зале Общественного собрания; в 1916 году хор «вырастает» из любительских форм и получает статус профессионального коллектива – «Художественная капелла» при местном отделении ИРМО. Жители города называют И. Перегудова «главным хормейстером Царицына». В программах концертов наряду с классическими произведениями звучали также произведения самого Перегудова – хоры «Плач вьюги», «Боже, народ храни» [4]. Хоровые сочинения на собственные стихи он писал в перерывах между репетициями и концертами. Мощно и торжественно звучали перегудовские «гимны» – «На баррикады!», «Да здравствуют Советы!» [5, с. 111].

В годы гражданской войны хор Перегудова обретает новый статус и по приказу командарма К. Е. Ворошилова становится штатным коллективом при Реввоенсовете 10-й армии с новым наименованием – пролетарский «Красный хор» – первый в нашей стране Красноармейский ансамбль песни [2].

Творческую активность и верность хоровому искусству И. М. Перегудов сохранил до последних дней жизни, создав более 50 хоровых композиций.

Следующая страница истории композиторской школы посвящена Сталинградскому периоду, который традиционно делится на довоенный (1930-е годы), военный (годы ВОВ), послевоенный (1950-е годы).

В конце 1930-х годов в Сталинграде открылось первое в истории города композиторское отделение. Во главе организации были преподаватель Сталинградского музыкального училища А. М. Дьячков и артист театра музыкальной комедии А. Д. Завалов. В его составе – преподаватели музучилища Римский, Коломейцев, Кравцов, Лобанов [3]. На сегодняшний день творчество музыкантов остается неизвестным.

В 1930-е годы начинается творческая жизнь талантливого композитора, уроженки Сталинграда А. Н. Пахмутовой (родилась в 1929 году). О годах ее обучения в Сталинградской музыкальной школе узнаем из статьи в газете «Сталинградская правда» за 1939 год, где описано выступление девятилетней пианистки, «музыкального дарования» Али Пахмутовой, исполнившей собственное сочинение. И хотя дальнейшая её судьба связана с Москвой, где она после войны училась в консерватории, и где проходит ее насыщенная жизнь, творческие контакты А. Н. Пахмутовой со своей «малой» родиной продолжаются и в наши дни.

В период Сталинградской битвы жизнь города остановилась, но музыка была всегда на передовой. Известны имена композиторов, сражавшихся на Сталинградском фронте. В их числе, Владимир Моисеевич Тарнопольский (1897 – погиб в 1942 под Сталинградом), Федор Иванович Климентов (1901 – пропал без вести под Сталинградом 05.09.1942), Евгений Иванович Овчинников (1903–1965), а также композиторы-любители – лейтенант Дм. Мацуцин, Е. Шейнин, А. Полянский.

В ознаменование Победы советских войск в Сталинградской битве в феврале 1943 года на героической земле прошел грандиозный концерт из сочинений композиторов-любителей – участников легендарного сражения. Символично, что в 2023 году – в юбилей Победы под Сталинградом на сцене Волгоградской филармонии, спустя 80 лет, прозвучали музыкальные композиции тех лет.

Послевоенный период истории композиторской школы связан с именем Михаила Семеновича Зубача (1910–1986), сталинградца, фронтовика. Благодаря ему в возрожденном из руин городе-герое в 1950 году была создана Сталинградская композиторская секция, которую он возглавлял около четверти века. Секцию представляли композиторы-любители, работавшие,

в основном, в песенном жанре. М. С. Зубач активно занимался популяризацией песенного творчества сталинградских композиторов: был составителем и редактором целого ряда сборников. Одновременно с этим он сочинял музыку для Сталинградского театра музыкальной комедии (оперетта «Порт Артур»), с удовольствием работал над музыкой к детским спектаклям.

1971 год ознаменован знаковым событием в истории композиторской школы: это год создания в Волгограде профессионального композиторского объединения – Волгоградского отделения Союза композиторов РСФСР.

У истоков союза стояли два молодых композитора, приехавшие в Сталинград в начале 1950-х годов: выпускники столичных консерваторий Виктор Николаевич Семенов (1919–2009), окончил Московскую консерваторию им. П. И. Чайковского (класс композиции С. С. Богатырева), где он учился вместе с А. Пахмутовой, и Моисей Аронович Кацнельсон (1912–?), выпускник Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс композиции Д. Д. Шостаковича).

В. Н. Семенов в качестве председателя возглавлял правление Волгоградской композиторской организации с 1971 по 1980 гг. [1].

Городу, ставшему родным за годы жизни, посвящены многие их сочинения. Среди них: В. Семенов – траурная музыка «Памяти павших» для хора и симфонического оркестра, ставшая музыкальным символом города-героя (с 1966 года в течение тридцати лет она звучала у Вечного огня на главной аллее города – Аллее героев); крупномасштабные композиции – поэма «Город на Волге», «Сталинградская сюита» для симфонического оркестра, кантата «Сталинград», написанная на стихи сталинградского поэта, фронтовика В. Костина; М. Кацнельсон – музыкальная комедия «На Волге широкой», поэма-реквием

«Мамаев курган» для солиста и хора (стихи В. Костина), лирический реквием «Баллада о городах-героях» и хор «Стоят мальчишки в карауле» (на стихи Э. Вышемирского).

В числе представителей композиторского содружества Волгограда старшего поколения назовем выпускников Горьковской государственной консерватории (класс композиции А. А. Нестерова) – Льва Алексеевича Бурова (1936–2010), Виталия Павловича Беренкова (1930–2015); Анатолия Васильевича Климова (1934–2016) – выпускника Волгоградского музыкального училища и Ленинградской консерватории (класс композиции И. Я. Пустыльника).

В их многожанровом творческом наследии теме города-героя на Волге посвящены многие сочинения: А. Климов – кантата «Голоса Сталинграда» на стихи таджикского поэта М. Каноата в переводе Р. Рождественского, фантазия для струнного квартета «Она была священная» (сочинена в год 60-летия Великой Победы – 2005), песни «Ветераны» (стихи Ю. Окунева) и «Гимн Волгограду» (стихи Л. Кривошеенко), хоровые циклы «Моему городу» и «Парафраз о моем городе»; Л. Буров – оркестровая сюита «Волгоград – город мира и труда»; В. Беренков – кантата «Над городом мирное небо» (на стихи советских поэтов для хора мальчиков и камерного оркестра).

Параллельно с творчеством, композиторы преподавали в Волгоградском училище искусств, вовлекая студентов в стихию музыкального сочинительства. В 1980-х годах композиторское отделение стало пополняться молодыми музыкантами. Среди них – Юрий Петрович Баранов (1941–2016), воспитанник В. П. Беренкова и В. Н. Семенова; Павел Павлович Морозов (родился в 1958 году) и Владимир Ильич Примак (1957–2019), подопечные А. В. Климова. Они вернулись в Волгоград по окончании Саратовской консерватории им. Л. В. Собинова. Продолжая традиции наставников, они воплотили патриотическую тематику в своих сочинениях: Ю. Баранов – сюита

«Красный Царицын» (в которой трагическая средняя часть названа «Площадь Павших Борцов»), симфоническая картина «Сталинград»; П. Морозов – симфоническая картина «Мой город» (приурочена к 400-летию основания родного города), кантата «Сталинград» для двух хоров, солистов и оркестра на стихи советских поэтов, оратория «Сталинградская Мадонна».

В состав регионального композиторского отделения также входили в разные годы принятые Степан Иванович Ростуни (1947 г.р.), выпускник Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, и волгоградец Юрий Иванович Серенко, выпускник Волгоградского колледжа искусств и Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова.

Представление композиторских сил Волгограда будет неполным без упоминания имен музыкантов, чья творческая деятельность была связана с городом-героем.

Для уроженцев Волгограда Владимира Георгиевича Мигули (1945–1996), Юрия Эдуардовича Эриконы (родился в 1959 году), Владимира Григорьевича Королевского (1960–2022) родной город стал колыбелью творчества, развернувшегося за его пределами. Но именно здесь – в Волгоградском училище искусств, с обучения профессии музыканта начался их творческий путь. По окончании Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (В. Г. Мигуля по классу композиции С. М. Слонимского, Ю. Э. Эрикона по классу композиции Ю. А. Фалика) оба композитора продолжали в Москве активную творческую деятельность на песенной ниве. Зрелые годы творчества В. Г. Королевского прошли в Саратове, где он получил профессиональное композиторское образование в Саратовской консерватории им. Л. В. Собинова.

Завершая рассмотрение истории Волгоградского отделения Союза композиторов РСФСР – РФ, отметим, что в настоящее время творческая организация переживает не простой этап своего

пути. Но, несмотря на малочисленный состав и отсутствие собственного помещения, творческая работа регионального отделения продолжается усилиями П. П. Морозова, самого известного композитора современного Волгограда, в настоящее время возглавляющего Волгоградскую организацию.

Реализация культурного проекта «Композиторы Царицына – Сталинграда – Волгограда: прошлое, настоящее, будущее» проходит в разных формах. Прежде всего, это многочисленные выездные мероприятия в образовательные учреждения Волгограда и области (ДМШ и ДШИ). За прошедшие два года проект был представлен во всех музыкальных организациях города. Такие дружеские контакты способствуют развитию интереса подрастающего поколения к профессии композитора, а также подъему творческого потенциала среди юных музыкантов.

Настоящим открытием для зрителей становится знакомство с сочинениями волгоградского композитора Павла Морозова, которые представляет сам автор. Встреча с композитором-современником – это всегда яркое событие! Зрители узнают из «первых рук» о творческом пути, об особой тематике, связанной с историей родного города, и становятся первыми слушателями премьерных исполнений произведений, написанных композитором в разных жанрах. Так, в 2022 году состоялись две премьеры П. Морозова – симфоний № 9 и № 10, которые были тепло приняты публикой. На базе ВГИИК работает «Творческая мастерская волгоградского композитора Павла Морозова». Для преподавателей института и студентов проходят концертные программы, обсуждения творчества современных композиторов, звучат премьерные исполнения сочинений волгоградских музыкантов.

В рамках проекта организуются большие юбилейные события, являющиеся знаковыми для региональной музыкальной культуры. Широкий резонанс получил прошедший в 2022 году

юбилей – 100-летие со дня рождения Заслуженного работника культуры РФ Сергея Алексеевича Пищальникова. Участник Великой Отечественной войны, он был одним из первых преподавателей музыкального училища в послевоенном Сталинграде. И, по праву, является одним из основоположников музыкально-теоретической школы Волгограда. С. А. Пищальников воспитал целую плеяду музыкантов, музыковедов и композиторов. В числе последних выделим известных композиторов Владимира Мигулю и Павла Морозова.

Расширяя географию творческих связей, авторы проекта организовали совместные мероприятия между ВГИИК и Санкт-Петербургской консерваторией по пропаганде творчества композиторов обоих городов. Завязались творческие и дружеские контакты с Иваном Геннадьевичем Александровым, пианистом с мировым именем, композитором, лауреатом международных и всероссийских конкурсов, членом Союза композиторов РФ и правления Союза композиторов Санкт-Петербурга. Ведется большая работа по сохранению редких нотных материалов, архивных источников, созданных сталинградскими и ленинградскими композиторами. В рамках сотрудничества в 2023 году – 80 лет Победы в Сталинградской битве – в Волгограде прошли концертные мероприятия, в программе которых звучали сочинения композиторов–участников Сталинградской битвы и блокадного Ленинграда. На сцене Волгоградской филармонии в исполнении Волгоградского академического симфонического оркестра под руководством Андрея Аниханова прозвучали произведения, которые были сочинены в 1943 году для Победного концерта в Сталинграде (аранжировку любительских сочинений создал композитор П. Морозов). Назовем некоторые из них: «Песня о Сталинграде», 1942 год (автор А. Полянский); песня «Отстоим Сталинград» (стихи Е. Долматовского, музыка лейтенанта Дм. Мацуцина), 1942 год – исполнялась

краснознаменным ансамблем 38-й стрелковой дивизии; «Песня о боевом командире» (памяти комбата 38-й стрелковой дивизии И. В. Веселова, погибшего в бою) – стихи воентехника 1 ранга Н. Ракова, музыка – лейтенанта Дм. Мацуцина; «Вперед, боевая 38-я» – стихи воентехника 1 ранга Н. Ракова, музыка лейтенанта Дм. Мацуцина (написана в дни штурма последних рубежей врага в городе 1–2 февраля 1943 г., исполнялась ансамблем 38-й стрелковой дивизии в присутствии Н. С. Хрущева. 1 марта 1943 г. дивизия была преобразована в 73-ю гвардейскую Сталинградскую дивизию); «Месть» – музыка Е. Шейнина, исполнялась в период Сталинградской битвы Краснознаменным ансамблем красноармейской песни и пляски Сталинградского и Донского фронтов.

Сохранились сочинения зарубежных авторов – участников сражения под Сталинградом: хоровая оратория для женских голосов «The voice of the city» («Голос города») написана (Workers music association) в Лондоне в 1943 году и посвящена Сталинграду; песня «Сталинград», си минор, автор Купер Лесли Чарльз, 1942 г. (ноты найдены спустя 43 года после смерти автора и в 1999 году присланы в посольство РФ в Лондоне сыном композитора Питером Л. Купером), Великобритания; марш «Сталинград» для трио, 1943 г. На обложке написано посвящение: «В ознаменование Сталинградской Победы и 25-летия Красной Армии с почтением посвящается Иосифу Сталину».

В перспективных планах по реализации культурного проекта – проведение просветительского лектория на базе Волгоградского областного краеведческого музея; подготовка к публикации монографии «Композиторская школа Царицына – Сталинграда – Волгограда», куда войдут все лекционные и нотные материалы, основанные на подлинных документах и архивных источниках; Юбилейный концерт П. Морозова

в декабре 2023 года в Центральном концертном зале Волгоградской филармонии.

Просветительский проект «Композиторы Царицына – Сталинграда – Волгограда: прошлое, настоящее, будущее» завоевывает все большее число поклонников в культурном пространстве Волгоградского региона, уверенно занимая лидирующие позиции среди мероприятий в области культуры и искусства.

Литература:

1. Мадянов, В. А. Забытое имя Волгоградской культуры. Композитор Виктор Семенов / В. А. Мадянов. – Волгоград : Экспресс-печать, 2014. – 84 с.

2. Родина, В. В. Руководитель Красного хора / В. В. Родина // Историко-краеведческие записки. Вып. 1. – Волгоград : Нижне-Волжское книжное издательство, 1973. – С. 139–143.

3. Сталинградская правда : печатный орган крайкома ВКП(б), крайисполкома и крайсовета, Сталинградского горкома ВКП(б) и горсовета // Библиотека ГАВО. – 1935. – 24 авг.

4. Царицынский Вестник: политическая, экономическая и литературная газета (1902–1917 гг.) // Библиотека ГАВО. – 1917. – 28 мая.

5. Юдин, В. Н. Слава Отчего края / В. Н. Юдин. – Волгоград : Нижне-Волжское книжное издательство, 1987. – С. 108–113.

О. А. Гумерова
(Челябинск)

КОНТЕКСТУАЛЬНЫЕ АЛЛЮЗИИ В ОПЕРЕ АЛЕКСАНДРА ВУСТИНА «ВЛЮБЛЕННЫЙ ДЬЯВОЛ»

Аллюзия – широко используемое в период постмодернизма стилистическое средство для раскрытия идеи и создания художественных образов путем отсылки к другим текстам культуры. Этот прием предполагает наличие широких фоновых знаний у слушателя, читателя, зрителя, побуждает воспринимающего к поиску аналогий и расширению смыслового пространства произведения. В свою очередь, художнику-постмодернисту предельно важны смыслы предшественников, на фундаменте которых он, по мысли А. В. Кубасова, «выстраивает свой текст, играет с ними, вступает в диалогические отношения, чаще всего окрашенные той или иной мерой иронии» [4, с. 1]. Задача данного исследования заключается в выявлении многочисленных контекстуальных аллюзий оперы Александра Вустина «Влюбленный дьявол», предоставляющих благодатную возможность для осмысления метафизических вечных тем искусства.

Авторы «Влюбленного дьявола» шли по пути создания *Gesamtkunstwerk*, соединив на равных различные средства воплощения художественного замысла. Благодаря этому аллюзийность проявляется в опере многослойно и может быть прослежена на разных уровнях – текстовом, живописном, хореографическом, музыкально-стилистическом.

Премьера оперы состоялась в 2019 году на сцене Московского академического Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко под руководством В. Юровского в режиссерской версии

А. Тителя. Танцы в стиле фламенко были поставлены хореографами Л. Александровой и Рикардо Кастро. Равноправными создателями спектакля стали сценограф и художник по костюмам В. Арефьев и видеограф А. Сэимбон.

Либретто оперы «Влюбленный дьявол» («*Le Diable amoureux*») было написано Владимиром Хачатуровым на сюжет одноименной повести Жака Казота, названной Вустиным французским «Фаустом». Сюжет повествует о молодом испанце дон Альваре, служащем в армии Неаполитанского короля. Дерзкий юноша, одержимый желанием вступить в контакт со сверхъестественными силами, с помощью своих друзей-некромантов Соберано и Бернадильо вызывает Вельзевула. Тот является в виде устрашающей головы верблюда, хрипло вопрошающей «*che vuoi*» (чего ты хочешь?). После требования Альвара предстать в более приятном обличье Вельзевул превращается в белого ласкового спаниеля (невольно вспоминается черный пудель, обратившийся в Мефистофеля в «Фаусте» Гете). Белая собачка, в свою очередь, преображается в миловидного мальчика-пажа, за которым в действительности скрывается обольстительная блондинка Бьондетта. Дальнейшие события повествуют о том, как Бьондетта – посланница дьявола, сильфида, принявшая человеческий облик, – страстно влюбляется в Альвара и подвергает его искушению. Она пытается подчинить себе юношу и с его помощью вырваться из-под власти дьявола, стать в полной мере человеком и царицей мира. Послушанием, обольщением и обманом ей удается усыпить бдительность Альвара, склонив его к беспутной жизни и греховной близости без брака и благословения матери. В повести Жака Казота Альвар с ужасом понимает, что вступил в связь с самим дьяволом, но все пережитое оказывается сном, – наваждение исчезает при пробуждении героя. Духовник отпускает грехи Альвару, списывая их на его молодость. Но у повести есть иной финал, отвергнутый цензурой. В этой версии Альвар превращается

в грешного распутника, который, подобно Фаусту из «Народной книги», подвергает растлению других людей. Автор либретто и постановщики оперы оставляют развязку неопределенной: дальнейшая судьба Альвара остается неизвестной.

Исходная фаустианская мифема уже изначально предполагает установление параллелей с многочисленными произведениями мировой культуры, варьирующими этот сюжет на протяжении нескольких веков, от первых литературных образцов эпохи Реформации, до философской адаптации в романах XX века (К. Манн, Т. Манн) и постмодернистского осмысления в XXI веке (Р. Мёльман). Даже краткий синопсис литературной фаустианы дает возможность ощутить, насколько сильны «вибрации», исходящие от этой темы, и разнообразны векторы ее рефлексии:

– «История о докторе Фаусте, знаменитом волшебнике и чернокнижнике» («Народная книга», изд. И. Шписа 1587);

– К. Марло «Трагическая история доктора Фауста» (1593);

– Г. Лессинг «Фауст» (фрагменты пьесы, 1757–1775);

– Ф. Мюллер «Жизнь Фауста» (трагедия, 1778);

– М. Клингер «Жизнь Фауста, его деяния и низвержение в ад» (роман, 1791);

– И. Гёте «Фауст» (трагедия, 1774–1831);

– А. фон Арним «Стражи короны» (исторический роман, 1817);

– К. Граббе «Дон Жуан и Фауст» (пьеса, изд. 1828);

– А. С. Пушкин «Сцена из Фауста» (1825);

– Н. Ленау «Фауст» (драматическая поэма, 1856);

– И. С. Тургенев «Фауст» (Рассказ в девяти письмах, 1946);

– Г. Гейне «Фауст» (поэма, назначенная для танцев, 1851);

– К. Манн «Мефистофель» (роман, 1936);

– Т. Манн «Доктор Фаустус» (роман, 1943–1947);

– Р. Мёльман «Фауст и трагедия человечества» (фэнтези, 2007).

В свою очередь, и сам композитор, и создатели спектакля расширяют ассоциативный круг либретто, включая в его орбиту литературные сюжеты, раскрывающие древнюю, как мир, тему искушения и противостояния человека и дьявола. «Это что-то вроде пушкинских маленьких повестей или “Пиковой дамы”, – поясняет А. Вустин, – <…> идея игры, <…> как бы, “Фауст”, но по-французски… Это тема, практически всей европейской литературы: должен ли человек мыслью устремляться туда, куда не положено, должен ли он был срывать плод с древа познания и с этим самым утратить блаженство» [8, с. 79]. Владимир Юровский добавляет, что «это некая смесь “Фауста” Гете, “Рукописи, найденной в Сарагосе” Яна Потоцкого, “Уединенного домика на Васильевском” Пушкина, “Звезды Соломона” Куприна, “Мастера и Маргариты” Булгакова» [2, с. 36]. Дополняет ассоциативный круг экстракт фрагментов из родственных сюжетов на страницах буклета к спектаклю. Среди прочих в нем приводятся баллада «Бессонница доброй женщины» Ж. Казота и цитата романа «Огненный ангел» В. Брюсова. Этот ряд можно продолжать бесконечно, учитывая множество интерпретаций данной темы в мировой литературе.

Первое музыкально-сценическое воплощение повести Ж. Казота состоялось еще в 1781 году. Джованни Паизиелло на основе сюжетных мотивов «Влюбленного дьявола» создал оперу «Инфанта Заморы» («L’infante de Zamora»), заменив пещеру Портичи, где происходит встреча Альвара с Вельзевулом, на вымышленный таинственный край Замору. Примечательно, что перевод французского либретто на русский язык для постановки оперы в России осуществил драматург и баснописец И. А. Крылов.

Выявление смысловых пересечений оперы А. Вустина с музыкальными произведениями, варьирующими эту тему, в рамках данного анализа изначально неосуществимо, поскольку антология музыкальной фаустианы и дьяволиады настолько

огромна, что одно только перечисление названий может занять десятки, а то и сотню страниц. Тем не менее, сам А. Вустин указывает на ряд сочинений, в той или иной мере повлиявших на создание его оперы. Первой в этом ряду упомянута «История солдата» И. Ф. Стравинского, хотя герой оперы, как утверждает А. Вустин, скорее родня Повесы Хогарта и Стравинского из оперы «Похождение повесы» или Германа Пушкина и Чайковского.

Тем не менее, переклички «Влюбленного дьявола» и «Истории солдата» вполне определенны. Во-первых, это еще одна вариация на тему искушения и продажи души. Во-вторых, родство этих произведений улавливается уже в авторских определениях жанра. Полное название «Истории солдата» И. Стравинского «Сказка о беглом солдате и чёрте, играемая, читаемая и танцуемая». А Вустин характеризует свою оперу как «сцену для голосов и инструментов с играми и танцами ad libitum». «Я пишу оперу балаган, но балаган, конечно, с каким-то достаточно серьезным оттенком. <…>, как история солдата и черта у Стравинского, – это ведь тоже балаган, но балаган с серьезным подтекстом» [8, с. 80].

Как и Стравинский, Вустин вводит в оперу партию декламатора – Директора театра, поручая ее дирижеру. Текст пролога и эпилога (за исключением двух последних строк, отсутствующих в финале) образует композиционную рамку и создает эффект драматургического «отстранения»:

Любезные сеньоры!
Вот поучительная история,
Преподанная в виде аллегории,
Где принципы состязаются со страстями.
Здесь поле битвы – душа,
Движущей силой действия служит любопытство.

Примечательно, что и исполнительский состав «Влюбленного дьявола» буквально подсказан «Сказкой…».

Это, как подчеркивает сам А. Вустин, «расширенный до оркестра ансамбль “Истории солдата”» [8, с. 86]. Напомним, что из духовых Стравинский задействовал только кларнет, фагот, трубу и тромбон, из струнных – скрипку и контрабас, но при этом расширил группу ударных, использовав два малых и большой барабаны, тарелки, бубен и треугольник.

Этот инструментальный «костяк» сохранен А. Вустиным в партитуре «Влюбленного дьявола». К вышеперечисленным духовым добавлены флейта, флейта-пикколо и ее редкая разновидность цуг-флейта (кулисная), идеально подходящая для воспроизведения фантасмагорических звучаний, похожих на дикий свист или завывание. Кларнет усилен бас-кларнетом, а фагот заменен тремя саксофонами (альт, тенор и баритон), тембры которых Вустин называет «змеиными». Свое место, как и у Стравинского, занимают труба и тромбон. Состав струнных тоже расширен, но представлен все теми же скрипками (которых у Вустина 12) и контрабасом.

Особая роль отведена в опере разнообразным клавишным. Фортепиано трактуется прежде всего как инструмент ударный, по образцу «Петрушки» И. Стравинского; клавесин используется в качестве аккомпанирующего инструмента, на котором, словно Полина из «Пиковой дамы», играет Бьондетта, напевая свою печальную баркаролу. Челеста, электроорган и синтезатор с их разнообразными тембровыми ресурсами создают в опере причудливую фоническую панораму дьяволиады.

Группа ударных огромна (в идеале – это около 60 инструментов). Именно ей по замыслу Вустина принадлежит ведущая роль. Наряду с традиционными инструментами (большой барабан, там-там, литавры, бубен, вуд-блоки, тарелки, гонги, колокола), в партитуру включены редкие инструменты с экзотическим национальным или устрашающим звучанием: флексатон, тартаруга (черепаший панцирь), раганелла (трещотка), пандейра (погремушка), маракасы, кастаньеты,

чоколо (погремушка), кихада (высушенная челюсть осла, замененная за неимением последней челюстью лошади) и многие другие.

Инфернальный колорит усиливает обширная группа шумовых: ластра (громовая машина), хлыст, сирена, ветряная машина (замененная звуковыми эффектами грозы в записи), стиральная доска, львиный рык в записи. Таким образом, благодаря исходному импульсу – «Истории солдата» – Вустин пришел к созданию оригинального оркестрового состава, прежде в опере не встречавшегося.

В ряду других произведений, оказавших непосредственное влияние на оперу, Вустин упоминает «Лулу» А. Берга. Именно она сподвигла его на использование серийной техники. «Опера меня совершенно покорила, я должен был для себя решить, почему она так потрясающе звучит, и понял, что додекафонный язык <…> создает совершенно новое мироощущение, новый музыкальный мир» [1, с. 9].

Симптоматично, что опера Вустина и с точки зрения содержательной близка «Лулу» Берга, на что указывают лежащие в ее основе первоисточники – «Земной дух» и «Ящик Пандоры» Ф. Ведекинда. Главная героиня оперы – роковая обольстительница, разрушающая судьбы всех, кто встречается на ее пути, – отчасти близка Бьондетте. Обе оперы – это экспрессионистские «драмы крика» с экстремальным вокалом запредельного диапазона, форсированной динамикой и акцентом драматургии на кульминационных моментах.

Но вернемся к серийной технике, в которой написана опера. Она заставляет обратиться к проблематике романа Т. Манна «Доктор Фаустус». Манн подчеркивает, что обретение ее героем – композитором Адрианом Леверкюном – является результатом договора с дьяволом, который приводит его к гибели. «В сфере моей книги, этого мира дьявольской сделки и черной магии, идея двенадцатитоновой техники приобретает

такой оттенок, такой колорит, которого у нее... вообще-то нет, и который в известной мере делает ее поистине моим достоянием» [7, с. 15].

На родство этой техники с магическими формулами указывают и нововенцы. Веберн поместил изречение знаменитого магического палиндрома SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS в эскизы своего Камерного концерта, ор. 24, а также упомянул его в книге «Путь к новой музыке».

Магический квадрат читатель романа «Доктор Фаустус» обнаруживает и на столе Адриана Леверкюна; он напоминает открытый и описанный им «магический квадрат музыкального стиля или техники, создающей предельное разнообразие звуковых комбинаций из одного и того же неизменного материала, так что не остается ничего нетематического, ничего, что не было бы вариацией все того же самого» [6, с. 290].

Удивительно созвучны размышления Адриана Леверкюна и Александра Вустина, нашедшего свой метод и претворившего его в опере «Влюбленный дьявол» и последующем творчестве. В одном из интервью композитор поясняет, что с 1975 года работает только с одним рядом: «я нашел поле, на котором… 12 миллионов комбинаций, я понял, что это вообще бесконечность, что это целый космос, и что ничего не нужно изобретать каждый раз. Там все есть!» [8, с. 14].

Опера «Влюбленный дьявол» – «игра hommage», генетически связанная с историей театра – итальянского, в духе Гоцци или Гольдони, оперного – с типовыми героями, расхожими сценическими ситуациями и сюжетными шаблонами, выработанными веками. Здесь и сцена гадания, и дуэль с другом, эпизоды обольщения и переодевания, деревенская свадьба, карнавал, испанские танцы, игры в карты (точней, в бильярд). За каждой из сцен кроются многочисленные отсылки к операм разных эпох, вследствие чего аллюзии множатся буквально в геометрической прогрессии.

Опознавательные знаки возникают в опере и благодаря архетипизации вокальных голосов. Семантика сопрано и тенора – пара юных влюбленных, в опере это Бьондетта и Альвар. Комический бас – традиционно слуга недотепа, каковым является денщик Карло. Примечательно, что либреттист позволил себе некоторую вольность, добавив свой текст в партию слуги. Благодаря этой намеренной аппликации аллюзийность предельно сгущается. В образе Карло угадываются как минимум три его прототипа. Подобно моцартовскому Фигаро, Карло производит расчеты, стоя на коленях: «Шесть на семь будет сорок три, прибавить двадцать – шестьдесят пять». «За кипрское вино честной поселянке – 39 цехинов, за капрское – соломенной вдове, и за хорошее отношение ко мне прибавим, … итого 249 оплеух», – здесь, безусловно, вспоминается Лепорелло из «Дон Жуана» Моцарта. Подсчитывая ужины с девицами, Карло перечисляет их имена по алфавиту: «Альфа, Бетта, Виолетта, Генриетта, Колетта, Лизетта, Мюзетта…». Тут кроется двойная аллюзия: одна отсылает к арии Лепорелло со списком красавиц, другая – к куплетам ловеласа Фадинара из водевиля «Соломенная шляпка» Э. Лабиша.

В опере есть и зловещий бас, он поет сразу две партии – Вельзевула в образе верблюда и партию, обозначенную в либретто как «Демон из оперы Рубинштейна». Последний воспроизводит единственную в опере точную цитату из центрального ансамбля оперы «Демон» – фразу «и будешь ты царицей мира», которая вторит восклицанию Бьондетты «и буду я царицей мира!».

Низкие женские голоса традиционно ассоциируются с роковыми, трагическими и властными образами. В опере это Олимпия – брошенная возлюбленная Альвара, поющая нечто вроде арии мести, – а также его мать донья Менсия, образ скорей аллегорический, воплощающий подавляющее морально-назидательное начало. Ее появление в кошмарном сне Альвара

отдаленно напоминает сцену призрака Графини в «Пиковой даме», со столь же зловещим мистическим оттенком и холодной отстраненностью вокальной партии.

Сценическое оформление и видеопроекции образуют еще один, дополнительный слой многочисленных гиперссылок. На протяжении почти всей оперы на сцене раскачивается гигантский шарообразный маятник в духе маятника Фуко. Его архетип как литературный символ означает баланс между положительным и отрицательным, жизнью и смертью, реальностью и фантасмагорией. Маятник – это метаобраз времени, скоротечности жизни, роковой предопределенности, достаточно вспомнить в этой связи соответствующие коннотации в произведениях Э. По, А. Бергсона, Н. Гумилева, О. Мандельштама или У. Эко.

Специфическую смысловую параллель образуют версии каббалистов, для которых маятник Фуко – завуалированное «попрание христианских святынь» и демонстрация «превосходства инфернальных сил» [5]. В исчислении полного оборота маятника по кругу они выявляют число дьявола: оборот «совершается за 31.87 часа, или 0.666 × 2 суток, или 666 × 66.6 × корень квадратный из 6.66 секунд» [см. Там же].

Но в опере идеограмма маятника одновременно коррелируется с символикой песочных часов. Вспомним, что песочные часы, отсчитывающие ровно 24 года, дарует дьявол Леверкюну. «Еще есть время в запасе, огромное, необозримое время; – ведь горлышко, в которое сыплется песок, такое узенькое, струйка песка такая тоненькая… Но, милый мой, часы все-таки поставлены, песок все-таки начал сыпаться» [6, с. 135]. Песок, сыплющийся из маятника в опере «Влюбленный дьявол», не только отсчитывает время до окончательного падения Альвара, он одновременно очерчивает круг – непременный охранительный знак магических заклинаний. В ряду многочисленных ассоциаций всплывает окружность, которой

ограждает себя от нечисти Хома в мистической повести Н. Гоголя «Вий», а также круг, выложенный из черных углей в сцене отливки волшебных пуль в «Вольном стрелке» К. М. фон Вебера, круги, начертанные героями «Фауста» И. В. Гете и «Доктора Фаустуса» Т. Манна. Круговое вращение описывает и серия в опере «Влюбленный дьявол»: со второй половины спектакля она трансформируется в ракоход инверсии и возвращается в конце к тому звуку, с которого начиналась.

Еще один важный пласт – это интертекст движущихся видеопроекций. Иллюстрации играют в опере роль смыслового ключа, создают внешний план и локальный колорит. Любовному томлению героев резонируют картины Ж.-Б. Греза и Ж.-О. Фрагонгара в жанре ню. Персонажи полотен Пьетро Лонго («Венецианский карнавал», 1751, «Носорог на Венецианском карнавале», 1751, «Карнавал», 1788), оживленные с помощью компьютерной графики, буквально растворяются в толпе масок, находящихся на сцене.

Другие иллюстрации служат раскрытию философского подтекста или обостряют понимание конкретной ситуации. Перелетающая из сцены в сцену легкокрылая бабочка является смысловой отсылкой к образу *Hetaera esmeralda* (букв. «изумрудно-зеленая блудница» – название тропической бабочки). Эсмеральда – имя «гетеры», встреча с которой оказалась роковой для Леверкюна. Ее имя зашифровано в музыкальной монограмме его сочинений. А в опере А. Вустина бабочка становится символическим воплощением образа Бьондетты.

В сцене рассказа Бьондетты о мнимом воздыхателе, якобы преследующем ее, на экране проплывают картины «Навьюченное седло» Пьера Сюблейра (1735) и «Ринальдо и Армида» Франческо Хайеса (1812). Первая (на сюжет фривольной басни Ж. де Лафонтена) намекает на то, что Альвар уподобляется глупому ревнивцу-художнику, ловко обманутому изменницей

женой и ее любовником, а полотно Ф. Хайеса создает дополнительный смысловой контрапункт, воскрешая в памяти образы прекрасной искусительницы и рыцаря, попавшего под ее чары, бесчисленно растиражированные в музыке XVII–XX веков – «Армида» Ж.-Б. Люлли (1686), К. В. Глюка (1777), А. Сальери (1771), Й. Гайдна (1784); Д. Россини (1817) А. Дворжака (1903), «Ринальдо» Г. Генделя (1711) и др.

Необычно решение финальной сцены оперы. Это мрачное, фантасмагорическое болеро, исполняемое гостями свадьбы после соблазнения Альвара Бьондеттой. В оркестре остаются одни ударные, «клацает» зубами кихада. Лейтритм, дублируемый хлопками и каблуками танцующих, охватывает большую сцену, образуя, по мысли Вустина, нечто вроде «Болеро» М. Равеля. Но круг ассоциаций и тут оказывается значительно шире. Это «танцевальное *furioso*», своего рода «*danse macabre*» выстраивает смысловую параллель «танго смерти» из кантаты А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста», который, в свою очередь, навеян танго из «Мистерии» Н. Каретникова. Абсолютизация ритма, нагнетательные остинато, зловещие глиссандо у вокальных и инструментальных голосов, образуют в упомянутых произведениях некое подобие «злого» скерцо. «*Che vuoi, Alvar?*» – завывая повторяет хор фразу Вельзевула. Альвар раздавлен и опустошен, словно обезумевший пушкинский Герман. Опера заканчивается знаком вопроса, поскольку дальнейшая судьба героя, как упоминалось, остается неясной. По словам самого композитора, этот знак вопроса в финале ему был особенно важен, потому что борьба человека с дьяволом и его искушениями будет вечной.

Опера А. Вустина органично вписывается в постмодернистский контекст, в рамках которого «игра с культурным наследием», «общение с музыкальными фактами прошлого» [3, с. 170] становится широко распространенным явлением.

Благодаря контекстуальной многослойности, причастности творения А. Вустина театральным, оперным, изобразительным традициям судьба его героев может быть осмыслена как частный случай некой вечной истории, которая и впредь будет пробуждать творческую фантазию художников последующих эпох.

Литература:

1. Вустин, А. Мы знаем, как опасно человеческое любопытство / А. Вустин // Музыкальная жизнь. – 2019. – № 1. – С. 7–11.
2. Высоцкая, М. Здесь поле битвы – душа / М. Высоцкая // Музыкальная жизнь. – 2019. – № 2 (1195). – С. 34–39.
3. Гуляницкая, Н. Музыкальный постмодернизм? / Н. Гуляницкая // Вестник РГНФ. – 2007. – № 4. – С. 164–172.
4. Кубасов, А. Современный палимпсест в оперном либретто / А. Кубасов // Ученые записки Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2018. – № 6 (18). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-palimpsest-v-opernom-libretto/viewer (дата обращения: 16.11.2023).
5. Куковенко, В. Путешествие к истокам технического оккультизма 2 / В. Куковенко // Проза.ру. – URL: https://proza.ru/2021/03/14/786 (дата обращения: 16. 11.2023).
6. Манн, Т. Доктор Фаустус: жизнь немецкого композитора А. Леверкюна, рассказанная его другом : роман / Т. Манн ; пер. с нем. С. Апта, Н. Ман. – М. : AST, 2021. – 640 с.
7. Манн, Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа / Т. Манн // Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9. – Москва : ГИХЛ, 1960. – 683 с.
8. Шульгин, Д. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы / Д. Шульгин. – М. : Директ Медиа, 2014. – 265 с.

О. А. Урванцева
(Магнитогорск)

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ЖАНРОВ НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ДОМРЫ А. Д. КРИВОШЕЯ

Творчество уральских композиторов составляет особую и весьма интересную по содержанию и языку область в рамках общероссийского музыкального тезауруса. Большое количество исследований посвящено анализу произведений композиторов Екатеринбурга (труды Л. К. Шабалиной, Б. Б. Бородина, С. Д. Беляева, Н. В. Растворовой, Л. А. Серебряковой, Ж. А. Сокольской и др.). Среди исследователей творчества челябинских композиторов назовём Т. М. Синецкую, О. Ф. Ширяеву, О. А. Гумерову, Л. К. Игнатьеву, Н. В. Парфентьеву, Е. А. Шадрину, Е. А. Лебедь. Многие из названных авторов неоднократно обращались к творчеству Кривошея, ныне – композитора старшего поколения, создателя высшего композиторского образования в Челябинске и авторской композиторской школы на Южном Урале, профессора Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, заслуженного деятеля искусств России.

Творчество Анатолия Давидовича Кривошея, который осваивал технику композиторского ремесла как в Уральской консерватории имени М. П. Мусоргского, так и в Уфимском институте искусств имени Загира Исмагилова, весьма разнообразно по жанровым и стилевым модусам, по выбору образов и литературных источников, по сочетанию современного и традиционного начал в сфере музыкального языка.

Среди сочинений А. Кривошея есть ряд музыкально-театральных произведений: балет «Мефистофель» (1992) и пять мюзиклов: «Маугли» (1994), «Новые приключения Буратино» (1995), «Новогодний переполох» (2000),

«Синяя птица» (2001), «Гарри Поттер» (2002). Значимые работы симфонического жанра: это, несомненно, две симфонии («Рождество», 1987, и «Ангело-почта», 2008, на стихи И. Бродского), «Реквием» для сопрано и симфонического оркестра в 4 частях на стихи А. Ахматовой (1995), «Золотая трубонька» для альтового саксофона, казачьего хора и симфонического оркестра (2003). Необходимо подчеркнуть, что названные произведения звучали в концертных программах не один раз. Многократную «прописку» в концертных афишах композитора получили, кроме названных, такие сочинения как «Прощание с Тбилиси» (1993, музыка для струнного квартета), «Элегия» памяти И. Бродского (1996), «Земля Уральская» (1997, цикл песен для голоса и фортепиано на стихи М. Шанбатуева), Соната для кларнета и фортепиано (1998), многочисленные песни для детей. Особенный успех сопровождает композитора в сфере хоровой музыки, как в области крупных форм[21], так и самостоятельных хоровых произведений, своеобразных «хоровых картин»[22].

А. Д. Кривошей довольно последовательно обращается к созданию музыки для русских народных инструментов: ведь в Челябинске есть уникальный государственный русский народный оркестр «Малахит» п/у нар. артиста России Виктора Лебедева, а, также, – крепкие студенческие коллективы музыкальных вузов и талантливые солисты-исполнители на разных народных инструментах. В творческом портфеле композитора – «Уральская сюита», «Хороводы» и «Фауст-сюита» для народного оркестра, Концерт для двух баянов и народного

[21] Кантаты: «Уральские песни», сл. народные (1983); «Бессмертный полк», ст. поэтов-фронтовиков (2014); «Андрей Иванович возвращается домой», ст. Ф. Гримберг (2015); «Казачий круг», сл. народные, для казачьего хора и камерного оркестра (2019) и др.

[22] «Из-за синих гор», сл. народные; 1986, «Синий цвет», ст. Н. Бараташвили, 2014; «Идут белые снеги», ст. Е. Евтушенко, 2017; «Из-за гор-то гор», сл. народные, 2019 и др.

оркестра, Соната для балалайки и фортепиано в 3 частях, Три концертных пьесы для балалайки-соло, «Antre» для баяна, аккордеона и вибрафона, и другие сочинения. Только в последнее пятилетие состоялось несколько премьер для русских народных инструментов А. Д. Кривошея.

К сожалению, внимание исследователей к музыке данной сферы проявляется недостаточно активно и системно.

Между тем 26 октября 2020 г. в Концертном зале имени М. Д. Смирнова (ЧГИК) прошёл концерт камерной музыки, на котором состоялась премьера Сонаты для домры и фортепиано А. Кривошея. Исполнила её солистка государственного русского народного оркестра «Малахит» Мария Лебедева (она же редактор нотного текста Сонаты); партия фортепиано Татьяна Абрамова.

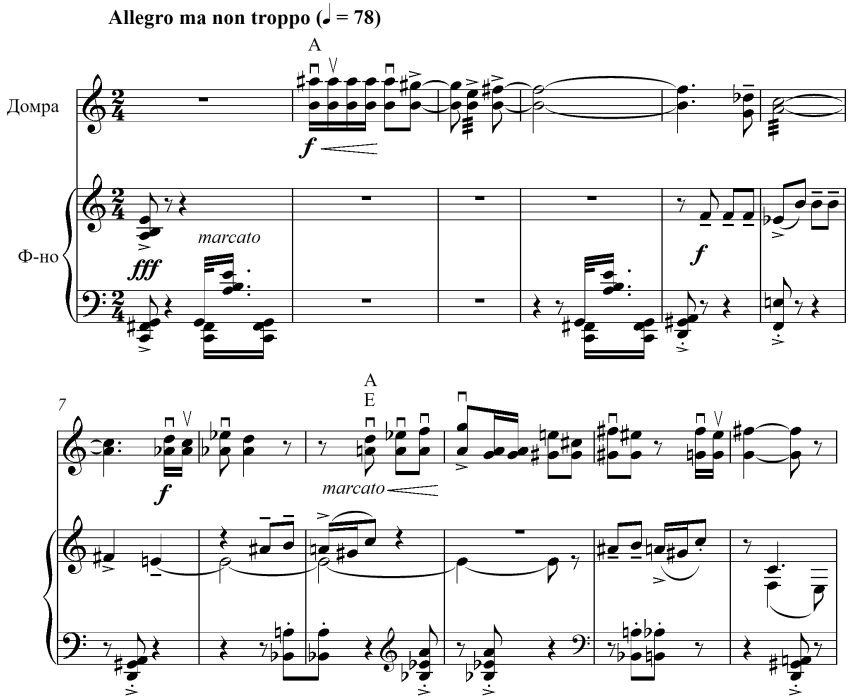
Соната для трёхструнной домры и фортепиано представляет собой яркое и неординарное произведение по многим параметрам: по соединению традиционных образов с современными, по использованию особых темброакустических эффектов в соединении с «классической» тембровой окраской инструментов, по глубине концепции и красоте её реализации.

Перечисленные особенности Сонаты позволяют говорить не только о вкладе А. Д. Кривошея в концертный домровый репертуар, но и об актуальности темы, посвящённой исследованию этого сочинения.

Соната интересна для исследователя с нескольких точек зрения. Во-первых, с позиции определения интонационной природы тематизма. Во-вторых, с точки зрения колористического и тембрового решения основных образов-тем Сонаты. В-третьих, в аспекте соотношения драматургического замысла и его претворения в композиционном плане сочинения.

Инструментальная природа тематизма Сонаты, с одной стороны, отсылает к сходным по образному содержанию интонациям скерцозного, моторного плана, которые восходят

к острым и динамичным темам Шостаковича (например, тема главной партии).

Пример 1

С другой стороны, опора на традиционные для отечественной музыки образы (колокольность, имитация «церковного» пения в среднем разделе побочной партии) и приёмы развития тематизма и образования новых мотивов на основе похожих интонационных формул, – свидетельствуют об укоренённости композиторского мышления в отечественной (и, особенно, в уральской) музыкальной среде. По признанию самого А. Кривошея, «На длительное время то, что было найдено в кантате “Уральские песни”, стало моим “Я”, – и в виолончельном концерте, и в симфонии, которую тоже можно было бы назвать “уральскими песнями”, хотя подлинного материала там нет. <…> Я чувствовал Урал биологически, наслушавшись,

расшифровав огромное количество подлинных уральских песен. Выстраивание целого из краткой интонационно-ритмической формулы, представление её во всех возможных вариантах, использование таких приёмов как дробность, обыгрывание, народная вариантность и классическая вариационность, – этим я долго был захвачен и сознательно культивировал в своём творчестве» [цит. по: 3, с. 153–154].

Далее обратимся к тембровому решению Сонаты. Изначально это произведение было написано для балалайки и затем транскрибировано для домры. Это обстоятельство доказывает, что при сочинении инструментальной пьесы используются общие для струнных инструментов приёмы игры, и некоторые тембровые эффекты, типичные для смычковых, проецируются на струнные щипковые инструменты.

Вопреки традиции фольклоризма и неофольклоризма, которой отмечено большое количество произведений для народных инструментов, А. Д. Кривошей трактует домру как солирующий академический инструмент, равный по виртуозным и выразительным возможностям скрипке. Поэтому не случайно в партии домры встречаются приёмы скрипичной игры, спроецированные на народный инструмент и рассчитанные на техническую оснащённость исполнителя-виртуоза. Среди приёмов можно отметить *sul ponticello*, *pizzicato*, *glissando* двойными и тройными нотами, а также блестящие пассажи и экспрессивно-напевные темы, ассоциирующиеся с тембром скрипки.

Темброакустическую «ауру» Сонаты дополняет и обогащает партия фортепиано, в которой использован широкий спектр выразительных приёмов, демонстрирующих как ударно-ритмические качества инструмента в моторно-наступательном разделе главной партии, так и волшебно-звенящие звучности на педали в лирической побочной партии. Кроме того, насыщенная обертоновыми призвуками имитация

колокольных звонов и тихое хоральное «пение» в средней части Сонаты создаёт дополнительные колористические эффекты.

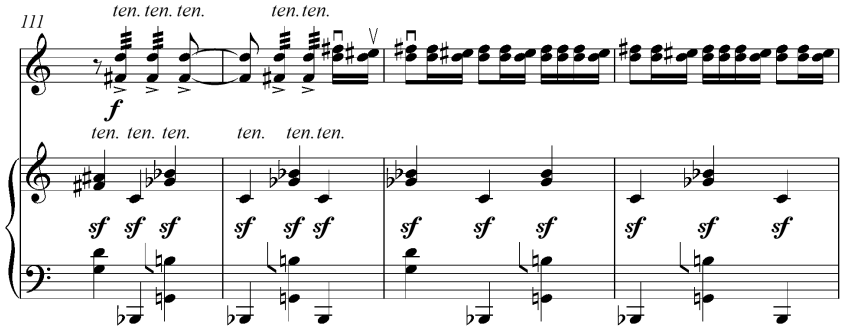
Наконец, рассмотрим драматургический замысел Сонаты и особенности его претворения в архитектонике сочинения. Жанровые характеристики Сонаты находятся на грани между традиционным прочтением сонатной формы и её современным истолкованием, обусловленным превалированием драматургического замысла композитора над композиционной схемой.

С одной стороны, в соответствии с традиционным каноном построения сонатного аллегро можно выделить главную (активную и динамичную) и – побочную лирическую сферы с последующим развитием-прорастанием интонационных мотивов и ритмоформул в разработочном разделе и проведением обеих тем в репризе. С другой стороны – яркий драматургический план Сонаты, насыщенный столкновениями контрастных образов, драматическими коллизиями, перерастает рамки сонатного аллегро. Можно выделить форму второго плана – трёхчастную структуру с активно развивающимся материалом в крайних частях и лирической средней частью, которая состоит из нескольких элементов, имеющих яркие жанровые ассоциации с хоральным пением и колокольным звоном. Отметим, что тема колокольного звона пронизывает всю Сонату, появляясь сначала между разделами главной и побочной партий, затем в середине и репризе, тем самым, выполняя функции «ритурнеля» (как в старинной концертной форме), объединяющего всю сонатную форму.

Драматургический потенциал сонатной формы даёт композитору возможность сопоставить изначально контрастные образы и с помощью динамизирующего приёма (например, темы рока) трансформировать столкновение в конфликт и борьбу антагонистических сил. Именно такой «сценарий» совмещения

драматургического плана с архитектоникой сонатной формы избрал композитор в этом произведении.

Наряду с основными образами – главной партией (период повторного строения) в характере «злого скерцо» с моторным движением и побочной партией лирического плана, в Сонату включаются ещё несколько тем-образов с разными функциями: тема колокольного звона, звучащая то набатным призывом (между проведением главного и побочного разделов), то символом сопротивления (в средней части), то праздничным колокольным трезвоном (в финале). Колокольная тема традиционно озвучивается ровными аккордовыми «ударами» в разных регистрах.

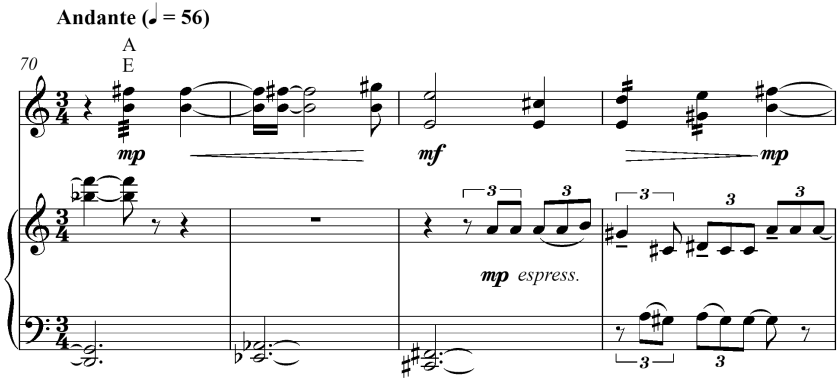
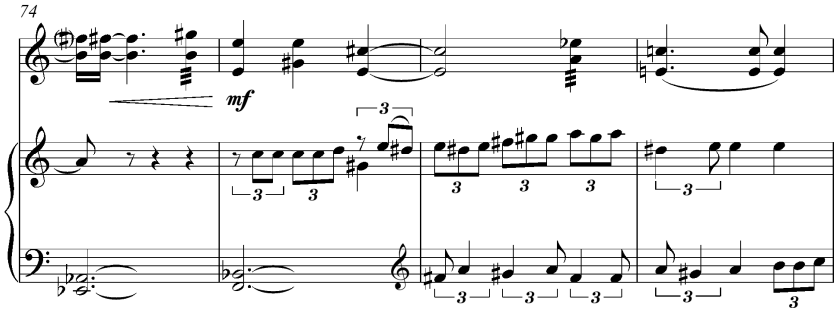
Пример 2

Второй элемент – «хоральный напев» у фортепиано, чередующийся с «ударом» колокола (в диалоге фортепиано и домры) – ассоциируется с церковными образами. Третий элемент (ритмомотив) появляется у солирующей домры в каденции перед репризой, и символизирует идею сопротивления и консолидации (собирания) позитивных сил.

В русле традиционного для сонатного аллегро сопоставления главной и побочной партий, обе темы даются в контрастном звучании. В Сонате темы противопоставлены в интонационном, ритмическом, регистровом, фоническом планах. В главной партии доминируют интервалы септимы,

тритоны и кварты, с обильной хроматикой без тональной опоры, Некоторые мотивы в мелодии напоминают риторическую фигуру креста (*d-c-es-d*), преобразованную в сходные по контуру мотивы (данные в ракоходе или инверсии).

Многоголосие в главной партии построено на сочетании двух мелодических пластов; партия фортепиано дополняет и развивает мелодические интонации домры, но в то же время ведёт самостоятельный контрапункт относительно основной темы у домры, дублируя мотивные образования септимами (*см. Пример 1*).

В побочной партии репрезентирован лирический образ, который показан более протяжёнными мелодическими линиями, тематизмом песенного плана. В этой партии преобладает квинтовая и секстовая интервалика, трёхдольный размер, диатоника с опорой на A-dur (по Бартоку: «диатоника, спрессованная в хроматику»).

Пример 3

В целом, можно сделать вывод, что драматургический замысел композитора не укладывается в традиционные рамки сонаты, раздвигая их в соответствии с масштабным замыслом композитора.

Среди крупных произведений А. Д. Кривошея Соната для домры с фортепиано занимает особое место не только потому, что она достойно представляет камерно-инструментальную область творчества композитора и обогащает концертный репертуар домристов, но также потому, что обладает несомненными художественными достоинствами. Яркое драматургическое развитие образов, укоренённых в традиционном отечественном искусстве, и апеллирующих к ассоциативному восприятию, «укладывается» в стройную форму, а тембровые краски усиливают эмоциональное воздействие на слушателя.

Литература:

1. Игнатьева, Л. «Реквием» А. Кривошея на стихи А. Ахматовой: вариации на тему жанра / Л. Игнатьева // Региональное композиторское творчество в контексте современного музыкознания : материалы науч.-практ. конф. V Пленума Челябинского отделения СК России ; Челяб. гос. академия культуры и искусств. – Челябинск, 2005. – С. 93–106.

2. Парфентьева, Н. В. «Ангело-почта», или Распятая высота Иосифа Бродского: к вопросу о духовности в отечественной музыке на примере симфонии Анатолия Кривошея / Н. В. Парфентьева // Композитор в современном мире : материалы всерос.

науч.-практ. конф. ; Челяб. гос. академия культуры и искусств ; науч. ред., сост. и авт. вступ. ст. Т. М. Синецкая. – Челябинск, 2009. – С. 299–312.

3. Синецкая, Т. М. Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века / Т. М. Синецкая. – Челябинск : М-во культуры Челяб. обл., 2021. – 352 с.

Т. В. Павлова-Борисова
Республика Саха (Якутия) (Якутск)

НАРОДНАЯ АРТИСТКА СССР А. Е. ИЛЬИНА-ДМИТРИЕВА – популяризатор творчества якутских композиторов

А. Е. Ильина-Дмитриева, заслуженная артистка ЯАССР, народная артистка РС (Я), заслуженная артистка РСФСР, народная артистка РСФСР, народная артистка СССР, лауреат Государственной премии ЯАССР им. П. А. Ойунского, почетный гражданин Республики Саха (Якутия) – на протяжении нескольких десятилетий являлась ведущей солисткой ГТОиБ им. Д. К. Сивцева-Суорун Омоллоона. Её сильное, красивое меццо-сопрано отличается ровностью и наполненностью тембра во всех регистрах своего звучания.

Уроженка с. Дюллюккю Верхневилюйского района ЯАССР после учебы на музыкальном отделении Якутского педагогического училища и вокальном отделении музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского поступила на вокальный факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в класс народной артистки СССР, профессора, выдающейся советской камерно-вокальной певицы Н. Л. Дорлиак, под руководством которой закончила ассистентуру-стажировку в том же учебном заведении, восприняв от нее традиции русской вокальной школы.

А. Е. Ильина-Дмитриева стала среди якутских оперных солистов первым лауреатом Международного конкурса вокалистов в г. Праге (Чехословакия) и Международного конкурса вокалистов в г. Мюнхене (ФРГ). Таким образом, победа на столь престижных музыкальных соревнованиях позволила вывести вокальное искусство Якутии на международный уровень.

Вернувшись после обучения в родной Якутск, А. Е. Ильина-Дмитриева, помимо обширного классического камерно-вокального и оперного репертуара из произведений зарубежных и русских композиторов, стала исполнять сочинения якутских композиторов.

В концертный репертуар последовательно вошли: ария Туйаарымы Куо из оперы «Нюргун Боотур» М. Н. Жиркова и Г. И. Литинского, молитва Алгымы из оперы «Лоокут и Ньургусун» Г. Григоряна, ария Уйгуны из оперы «Золотая стрела», ариозо Саргы «Недоверие» из монооперы «Возвращение» В. Каца, ария Кюбэйик из оперы «Колыбельная» З. Степанова, ариозо «Эбэ Эмээхсин» из оперы «Саасчана и Сардаана». Кроме того, концертные афиши постоянно пополнялись вокальными миниатюрами, среди которых: «Романс» Г. Комракова, «Цветы последние милей» Н. Берестова, а также песнями якутских композиторов, вошедшими в золотой фонд якутской классической музыки. Это «Над Якутском» М. Н. Жиркова, «В моей руке твоя рука», «Отчего, моя подруга?» Г. Григоряна, «Весенний вечер», «Не плачь, сердце», «Расцветай, Якутск», «Песня», «Думаю только о тебе», «Не могу забыть» из вокального цикла «Думы о Родине» Г. Комракова, «Утро труда», «Зовущие зори Сунтар» В. Бочарова, из вокального цикла «Памяти П. А. Ойунского» В. Каца, «Любимый город» Н. Берестова, «Моя родина», «Зори», «Милый сердцу Якутск» З. Степанова, «Пять вокальных сцен для голоса с фортепиано» В. Павлова, вокальная поэма «Сочувствие» для голоса

с фортепиано, «Отчего?» В. Ксенофонтова, «Помните», «Жаворонок», «Букет любви» П. Ивановой, «Былыттар» и «Небесные кони» из вокального цикла «Осень» К. Герасимова. В их числе – суперпопулярные и любимые народом хиты якутских мелодистов: «Приветственная», «Долина Стерхов» З. Винокурова, «Лошадь – белый мотылек» С. Павлова, «Первому учителю», «Пой, мой друг», «В ожидании» Х. Максимова, «Лена-матушка», «За мир и счастье» Г. Никифорова, «Цветок алааса, «Прекрасная моя родина» Н. Михайлова, из цикла песен «Любовь не забывается» Ф. Лобанова, «Первый снег» В. Андросова в обработке якутских композиторов.

Анегина Егоровна Ильина-Дмитриева с большим интересом работала над национальным оперным репертуаром. Назовём здесь оперу «Ньургун Боотур» М. Жиркова и Г. Литинского, где она воплотила образы Туйаарымы Куо и Кюн Кюбэй; оперу «Лоокут и Ньургусун» Г. Григоряна, где она создала не менее значимые образы Сардааны, Наннайы, Алгымы. В активе певицы были партии Сата и Марии в «Песнь о Манчаары» Г. Комракова и Э. Алексеева; Кюбэйик в «Колыбельной» З. Степанова; Эбэ – в «Саасчаане и Сардане» В. Ксенофонтова, Седючии – в «Сыне солнца» А. Созонова, а также Саргы Сахадовой в моноопере В. Каца «Возвращение».

Особенно большое впечатление на зрителей в первые годы своей сценической карьеры певица произвела, исполнив роль Туаарымы Куо в опере «Ньургун Боотур» М. Жиркова и Г. Литинского. Статная, красивая, она стала воплощением идеала женской привлекательности, национальным символом, составляющим смысл жизни древних якутских родов и кланов. Её партнерами были молодые корифеи якутской оперной сцены – ведущий тенор, народный артист России Семен Оконешников и лауреат первой премии Первого конкурса басов России им. Ф. Шаляпина Иван Степанов. Будучи в самом расцвете

творческих сил, они составили великолепный ансамбль, заставлявший сердца зрителей волноваться и сопереживать любимым персонажам. За воплощение неувядаемого образа Туйаарымы Куо в «Ньургун Боотуре» М. Н. Жиркова и Г. И. Литинского наряду с созданием образов Любаши в «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова и Княгини в «Русалке» А. С. Даргомыжского певице в 1977 году было присвоено звание лауреата Государственной премии РСФСР им. М. И. Глинки.

К светлым краскам главной героини оперы-олонхо добавился не менее одухотворенный образ Сардааны – подруги Ньургусун, к которой можно примерить эпитет якутской Джульетты – в известной лирической опере «Лоокут и Ньургусун» советского композитора Г. А. Григоряна, признанного классиком якутского музыкального искусства и культуры.

Став уже зрелой певицей, А. Е. Ильина-Дмитриева перешла к исполнению партий возрастных героинь – матери Туйаарымы Куо – Кюн Кюбэй, олицетворяющей жизненную мудрость и, так чтимое якутами, священное материнское начало. Галерею подобных персонажей продолжили Наннайа – мать Лоокута в «Лоокут и Ньургусун» Г. А. Григоряна, Мария – мать Манчаары в «Песнь о Манчаары» Г. Комракова и Э. Алексеева, Седюёчии – мать Манчаары в «Сыне Солнца» А. Созонова.

Как актрисе, ей было интересно взглянуть на свои прежние лирические, девичьи образы с иных позиций, как бы со стороны, что позволяло более полно и глубоко осознать величие творений якутских композиторов, а также быть прекрасным партнером по сцене, ведь певица не только прекрасно знала каждую интонацию своей партии, но и каждый нюанс характера или психологического состояния своих героинь.

Вершиной воплощения образа матери стала исполненная ею в опере «Колыбельная» З. Степанова – Кюбэйик. Это сочинение З. Степанова было создано на либретто народного поэта Якутии Ивана Гоголева и приурочено к 40-летию Великой Победы. В опере повествуется о судьбе матери, потерявшей на войне всех своих сыновей. В основу «Колыбельной» легла подлинная история жизни простой якутской женщины Февронии Малгиной, уроженки Таттинского улуса, чье материнское счастье было положено на алтарь Победы во имя спасения отчизны от фашизма. Пятеро сыновей погибли на фронтах Великой Отечественной войны в боях у Старой Руссы, под Новгородом у озера Ильмень, в Ленинграде. Её судьба стала олицетворением гражданского подвига всех матерей Якутии во имя светлого будущего грядущих поколений.

Картины мирной жизни якутского народа противопоставляются военным эпизодам, в которых повествуется о фронтовых подвигах сыновей Кюбэйик – так в либретто зовут главную героиню, судьба которой схожа с жизнью Февронии Малгиной. Главную партию исполнила народная артистка СССР Анегина Ильина – правдиво, искренне, с затаённой душевной болью. Тихой кульминацией всего произведения является финальная сцена, где поседевшая от горя мать поёт своим сыновьям колыбельную песнь, которую она им часто напевала в далёком детстве, качая на своих руках. Велика боль женщины, отдавшей всё самое дорогое, что у неё есть, – жизни своих любимых детей. Какая мать будет желать такой доли? И где взять силы, чтобы вынести горечь утраты и жить с нею дальше, зная, что сыновья никогда не увидят яркого солнца и синего неба над головой, такого мирного и безмятежного, как та колыбельная, что звучит из её уст…

Большое воздействие на зрителей оказывают народные массовые сцены, картина якутского праздника ысыах, с которого уходят на войну сыновья Кюбэйик. Опера сплошь пронизана

якутской народной песенностью, интонациями знаменитых песен военных лет.

Опера-реквием, посвященная памяти павших якутских солдат, насыщена чертами ораториальности и, в то же время, несёт в себе поэтико-смысловые ассоциации с жанром олонхо: картинность, неспешность развертывания, интонационное родство с мелодическим фондом эпических напевов, глубокие содержательные метафоры. Образ Кюбэйик в начале оперы даётся в жанрово-бытовом ключе – перед нами счастливая мать, благословляющая на семейную жизнь своих возмужавших сыновей. Как только приходит весть о начале войны, она безмолвно провожает на защиту родины одного за другим своих соколов. Хоть и сжимается материнское сердце в тугой, истекающий кровью комок, но она продолжает верить, ждать и надеяться на то, что смерть пощадит её сыновей. Одна за другой приходят черные похоронки, и Кюбэйик поёт своим, навсегда уснувшим сыновьям, колыбельную песнь, что пела им в детстве у колыбели. Так происходит символичное обобщение через жанр, который из бытового превращается в траурно-поминальный.

А. Ильина достигла в воплощении данного образа высшей трагедийности. Этой её роли не присуща экспрессивность, яркая динамика, форсирование вокальной партии. В молчаливо согбенных плечах, опускающихся все ниже с каждым новым страшным известием, был уже воплощен суровый, безысходный драматизм этой роли.

В. Попов, обозреватель газеты «Республика Саха», писал: «…Ну и, конечно, А. Ильина, у которой партия была необыкновенно велика. Из шести картин ее персонаж (Мать) не поет только в одной. При такой, казалось бы, немыслимой вокальной нагрузке, когда певец должен бы уже «упасть» от усталости, Анегина так рассчитывает свои силы, что в конце

ещё и сильно наращивает силу звучания голоса, обеспечивая опере достойный финал» [8].

На первый взгляд, певица таких вокальных данных и масштаба дарования не должна браться за исполнение партий второстепенных персонажей. Однако Анегине Ильиной как певице и актрисе одинаково интересны как драматические, трагические персонажи, так и эпизодические – такие, как бабка-повитуха Алгыма в «Лоокут и Ньургусун» Г. Григоряна, юноша Сата, брат невесты Манчаары в «Песнь о Манчаары» Г. Комракова и Э. Алексеева. Ей не чуждо и амплуа травести, и даже смешной Вороны в детском мюзикле «Сказки Сээркээн Сэсэна» З. Степанова. Все образы решены ею ярко и острохарактерно: она не боится быть смешной, колоритной и органична в каждой из перечисленных ролей. Здесь актуальна мысль о том, что не бывает ролей больших или маленьких, бывают – удачно или неудачно сыгранные.

Именно она дала путевку в жизнь многим вокальным произведениям якутских композиторов, наполнив их своей исполнительской энергией и харизмой, подарив им долгую счастливую сценическую и концертную жизнь. Некоторые композиторы создавали свои сочинения специально в расчете на голос А. Е. Ильиной-Дмитриевой.

Ярким примером такого сотрудничества певицы с якутскими композиторами по праву считается участие в первой якутской моноопере В. Каца «Возвращение» на либретто М. Тимофеева. По словам либреттиста, в конце 1950-х гг. стали известны имена многих незаслуженно преданных забвению людей, которые подверглись репрессиям в сталинский период, в том числе и якутских женщин. Тимофеев загорелся идеей воплотить в театральном жанре сильный женский характер и написал либретто оперы «Возвращение» в расчете на будущее ее исполнение А. Ильиной. Прототип героини – летчица В. Захарова, которая вначале перевозила раненных бойцов,

а впоследствии выполняла воздушную разведку. В общей сложности она осуществила 98 боевых вылетов. Однажды её самолет был сбит, а сама лётчица оказалась в плену у фашистов. Находясь в концлагере, она продолжила борьбу, организовывая побеги заключенных. После своего освобождения из лагеря В. Захарова сумела найти свой полк и, дойдя до Берлина, оставила свой автограф на стенах Рейхстага. Но судьба уготовила ей новые испытания.

Среди ярких драматических образов видное место занимает образ Саргы Сахадовой, также отсылающий к событиям Великой Отечественной войны. Хорошо прочувствовать этот характер артистке позволили воспоминания о родном отце, ветеране войны. Всегда сложно воплощать на сцене не вымышленных, созданных воображением писателя героев, а подлинные образы современников: это во много раз ответственнее. Работая над данной партией, Анегина Ильина, помимо личного жизненного опыта и природной чуткости к переживаниям других людей, использовала свой выдающийся вокальный талант.

Талантливая певица исполняла не только оперные произведения якутских композиторов, но также и их камерно-вокальные сочинения. Её интересуют современные направления якутской музыки.

Без Анегины Егоровны не проходил практически ни один концерт, юбилейный вечер или фестиваль якутских композиторов. Она также регулярно принимала участие во всех крупных музыкальных акциях за пределами республики (например, днях якутской музыки в Москве, Ленинграде, Бурятии, Казахстане и т. д.). Так, в 1987 году в Ленинградском Доме композиторов А. Ильина исполнила арию Кюбэйик из оперы «Колыбельная» З. Степанова, романс «Неувядающая ель» из вокального цикла «Памяти Ойунского» В. Каца, песню «Родина» на стихи А. Михайлова.

Спустя всего два года в Москве в Мемориальном музее А. Скрябина прошел фестиваль якутской музыки. Программа этого фестиваля была обширной и многообразной. Богатство якутского эпоса олонхо представила мэтр якутского дирижирования Галина Кривошапко. Первый якутский хормейстер Феврония Баишева осветила процессы становления якутской профессиональной музыки. Музыковед Галина Алексеева и известный хомусист Иван Алексеев представили якутскую хомусную музыку. Фестиваль получил высокую оценку крупного российского композитора Владислава Агафоннико-ва [1]. На концерты якутской музыки пришли друзья и ценители искусства северной республики, представители Чехословакии, Японии, Монголии, Болгарии, Югославии и Китая.

В течение всей своей вокальной карьеры А. Ильина выпустила большое количество пластинок и дисков с якутским репертуаром. Среди них отметим сольные пластинки-гиганты, которые были изданы фирмой «Мелодия»: «Романсы. Якутские песни» (1968), «Якутские песни» (1971). Выпущены также компакт-диски: «Поющие снега» (1994), «Звучание тайги» (1996), «Цветок алааса» (1996), «Песни и стихи народного поэта Якутии П. Н. Тобурокова» – совместно с народной артисткой РС (Я) З. П. Багынановой (1997), моноопера В. Каца «Возвращение» (2004), опера З. К. Степанова «Колыбельная» (2008).

Большой резонанс в музыкальной жизни республики последних лет получило издание четырехтомной серии сборников «Из репертуара народной артистки СССР и РС (Я) Анегины Ильиной-Дмитриевой», в которых составителем сборников и автором данной статьи обобщен и структурирован обширнейший репертуар певицы: 1-й том – «Арии, камерно-вокальные произведения зарубежных композиторов», 2-й том – «Арии, романсы, песни русских и отечественных

композиторов», 3-й том – «Арии, камерно-вокальные произведения якутских композиторов, песни якутских мелодистов», 4-й том – «Песни якутских композиторов и мелодистов. Сборник песен «Поэзии волшебные звуки» [1–4]. Среди них особое место занимает третий том, включающий три раздела: I – арии, сольные фрагменты, сцены из опер якутских композиторов; II – камерно-вокальные сочинения (песни, романсы, поэмы, вокальные циклы) якутских композиторов; III – песни якутских мелодистов в обработке якутских композиторов.

Подчеркнём также, что в четвёртый том вошли песни якутских композиторов на стихи якутских поэтов в обработке для оркестра национальных инструментов.

Ввиду того, что репертуарные сборники из произведений якутских композиторов в истории якутской музыкальной культуры публиковались крайне редко, их издание не носило системного характера, выпуск третьей и четвертой части данной серии представляет особую ценность для исполнителей и любителей самобытного творчества якутских композиторов.

Выход последнего, итогового сборника в год 80-летнего юбилея выдающейся якутской певицы стал своеобразным музыкальным приношением Анегины Ильиной-Дмитриевой якутскому музыкальному искусству, большим вкладом в дело популяризации творчества якутских композиторов.

Литература:

1. Из репертуара народной артистки СССР и РС (Я) Анегины Ильиной-Дмитриевой: для голоса и фортепиано : в 4 т. Т. 1. Арии, камерно-вокальные произведения зарубежных композиторов / сост., отв. ред. Т. В. Павлова-Борисова. – Якутск : Алаас, 2017. – 208 с.

2. Из репертуара народной артистки СССР и РС (Я) Анегины Ильиной-Дмитриевой: для голоса и фортепиано : в 4 т. Т. 2. Арии, романсы, песни русских и отечественных композиторов / сост., отв. ред. Т. В. Павлова-Борисова. – Якутск : Алаас, 2017. – 272 с.

3. Из репертуара народной артистки СССР и РС (Я) Анегины Ильиной-Дмитриевой: для голоса и фортепиано : в 4 т. Т. 3. Арии, камерно-вокальные произведения якутских композиторов, песни якутских мелодистов / сост., отв. ред. Т. В. Павлова-Борисова. – Якутск : Алаас, 2017. – 256 с.

4. ССРС уонна Саха Республикатын норуодунай артыыһа Анегина-Ильина-Дмитриева репертуарыттан. Саха композитордарын уонна мелодистарын ырыалара. Поэзия алыптаах иэйиитэ: Ырыа хомуурунньуга / Хомуйан онордулар Т. В. Павлова-Борисова, А. Е. Ильина. — Дьокуускай : Алаас, 2022. — 256 с.

А. С. Конивец
(Воронеж)

ОБ АДАПТИРОВАННОМ ЦИТИРОВАНИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. ЦЫГАНКОВА. Концерт-симфония для балалайки (домры) и симфонического оркестра. Славянский концерт-фантазия для домры и оркестра русских народных инструментов

Цитирование является одним из самых старинных и при этом всегда актуальных принципов композиторского творчества. Корнями оно уходит в традиции хоральных обработок Средневековья и Возрождения, пародийным мессам, мессам-парафразам и операм-пастиччо. Пройдя долгий путь эволюции в плане прежде всего стилевых взаимодействий чужого и авторского, начиная с 60–70-х годов XX века цитирование получило новый импульс к интенсивному развитию на базе, в частности, полистилистических техник коллажа и симбиоза[23].

[23] Эти и многие другие его проявления подвергнуты тщательному изучению в диссертации С. Лавровой [6] и других исследованиях (например: М. Высоцкой, Г. Григорьевой [2], Е. Чигаревой [10]).

С этой общей тенденцией совмещается то особое направление творчества, что связано с все более решительным включением в исполнительскую и композиторскую практику музыки для народных инструментов. В России оно имеет давние истоки, но наиболее интенсивно стало развиваться с конца XIX – начала XX столетия, ознаменованного рождением оркестра русских народных инструментов В. Андреева. Создание репертуара для него и включенных в него инструментов – возрожденной после трехсотлетней «паузы» домры[24], а также балалайки, баяна, гуслей – шло путем использования популярной академической музыки и создания разного рода транскрипций, парафраз, обработок и вариаций на народные и композиторские темы. Концертные программы из этих произведений сформировали и свою слушательскую аудиторию. Поначалу в них включались преимущественно сочинения малой формы, но с конца 40-х годов прошлого столетия стали появляться масштабные опусы Ю. Шишакова, Е. Баева, Н. Будашкина, А. Тимошенко, В. Городовской и ряда других авторов, в основе которых также преимущественно лежал привлеченный материал.

Данная ветвь творчества к началу интенсивной творческой деятельности А. Цыганкова (т. е. к рубежу 1960–1970-х годов) уже имела свои приоритеты и традиции. Они обусловили и ее самобытность, и ее неотчленимость от общего, постепенно расширяющегося русла сочинений, совмещающих свой и «чужой» материал, прежде всего, фольклорный. Сказанным предопределяются не только внешние, но и внутренние причины

[24] Известно, что домра практически исчезла из употребления в XVII веке. В связи с гонениями на скоморохов она несколько веков находилась под запретом, хотя первые упоминания о ней в связи с бытовым музицированием встречались еще в XVI веке. Возрождение домры произошло лишь в 90-е годы XIX века по инициативе создателя Великорусского оркестра В. Андреева, когда последовательно были сконструированы домра-прима, альтовая домра, домра-бас, домра-пикколо, а в 1900-е – теноровая и контрабасовая модификации.

приверженности А. Цыганкова к подобному цитированию, что сам он не раз обосновывал стремлением к сохранению «народных» корней домры. Отсюда же и преимущественное введение в академический домровый репертуар тех образцов фольклора, что прошли экзамен временем и хорошо известны слушателям (к ним присовокупляются и некоторые композиторские работы, которые ввиду своей исключительной популярности функционируют в массовом сознании наподобие народных).

Выделяя в творчестве А. Цыганкова весьма обширный корпус сочинений с привлеченным материалом, отметим, что они основываются, как правило, на свободном вариантно-вариационном показе цитируемого первоисточника с разных сторон, а также на более или менее существенном его преображении. Здесь автор по-своему продлевает традиции классиков русской музыки, а если говорить о ближайших предшественниках, то это и творческий опыт специфической когорты «композиторов-народников». Воспринятые из прошлого традиции, А. Цыганков обычно претворяет творчески, подключая тщательно отбираемые и изучаемые средства и приемы современной музыки.

Но особенно примечательными с точки зрения принципа работы с привлеченным материалом являются сочинения, в которых он как бы самопроизвольно рождается в ходе становления авторской концепции и соответствующей формы. Являясь органической и неотрывной частью композиторского замысла, цитаты при этом помогают осмыслить и осознать его природу. Определим это принципом адаптированного цитирования, то есть синтезированного включения «чужого слова» в новую драматургическую реальность. При этом заимствованный фрагмент, соответственно замыслу, может как «сшиваться» с авторским тематизмом, так и контрастно выделяться на его фоне.

Принцип адаптированного цитирования является ключевым в произведениях крупной формы А. Цыганкова. Он проявляется, в частности, в «Концерте-симфонии» для балалайки (домры) и симфонического оркестра, «Славянском концерте» для домры и оркестра русских народных инструментов, «Сонате для домры и фортепиано», «Сибирской балладе» для баяна с оркестром и в других опусах. В данной работе рассматриваются «Концерт-симфония», и «Славянский концерт». Оба они являются своего рода рефлексией композитора на события в истории современной России. «Концерт-симфония», написанная в 2008 году, является, по признанию автора, своеобразным размышлением о политически нестабильном периоде 1990-х и начала 2000-х годов. В «Славянском концерте», созданном в 2013 году, А. Цыганков в соотнесении образцов украинской, белорусской и русской музыки запечатлевает свои думы об общности, своеобразии и судьбе трёх славянских братств[25].

Цитаты в названных сочинениях становятся композиционной основой в реализации социально многозначных программных замыслов. При этом принцип адаптированного цитирования может иметь разные проявления и, прежде всего, символические и аллюзийные.

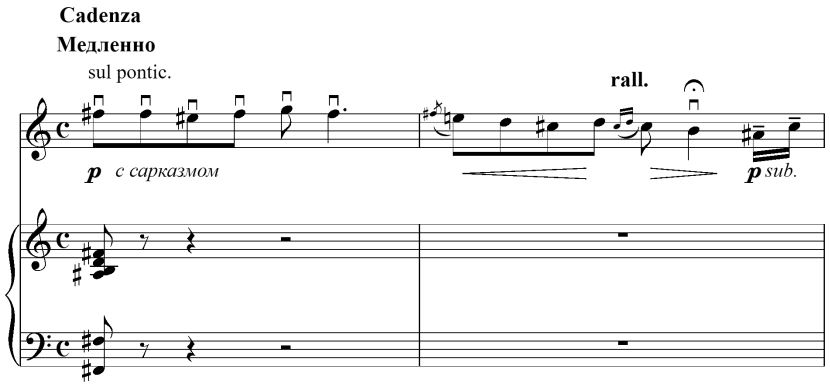
Цитаты как символические образы, наделенные смыслообразующими функциями, весьма показательны для первых двух частей «Концерта-симфонии». В целом же это сочинение объединяет четыре части – «Шабаш», «Светлая Русь», «Фантастическое скерцо», «Деревенский праздник» – в трех из которых (первой, второй и четвертой) использован заимствованный материал. В соответствии с программой

[25] Подобная программность опусов А. Цыганкова делает его наследником традиций русской композиторской школы со свойственным, практически, всем ее представителям – М. Глинке, М. Мусоргскому, А. Бородину, П. Чайковскому, С. Прокофьеву, Д. Шостаковичу, А. Петрову – интересом к культуре и истории народов.

концерта, его первая часть становится символом нестабильности и «демонизма», проявленных в России переломного исторического времени, вторая – воплощением умиротворенного образа старинной Руси, третья музыкально воссоздает фантазийную картину волшебства и потусторонних сил, исходящих из сказочных сюжетов народного творчества, и, наконец, четвертая переводит действие в атмосферу праздничного народного действа.

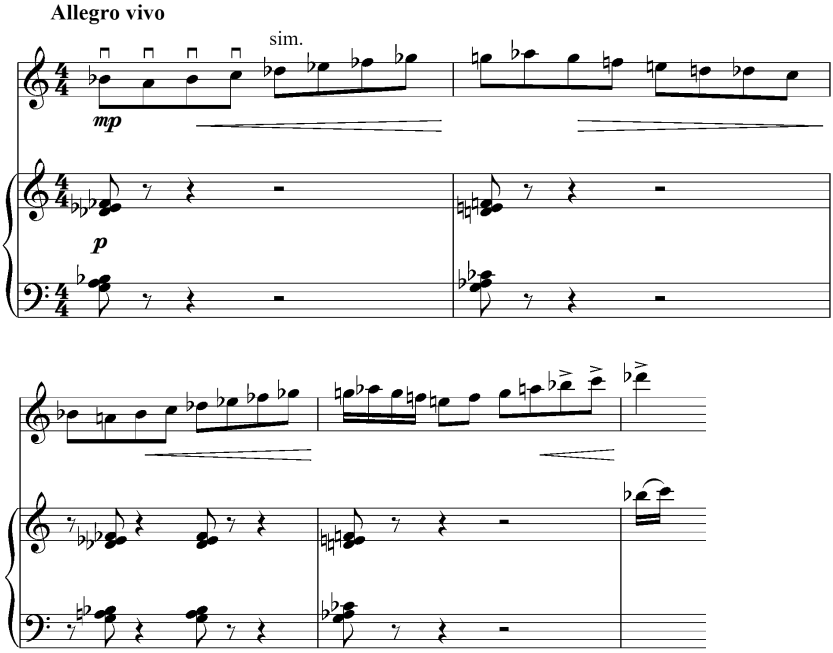
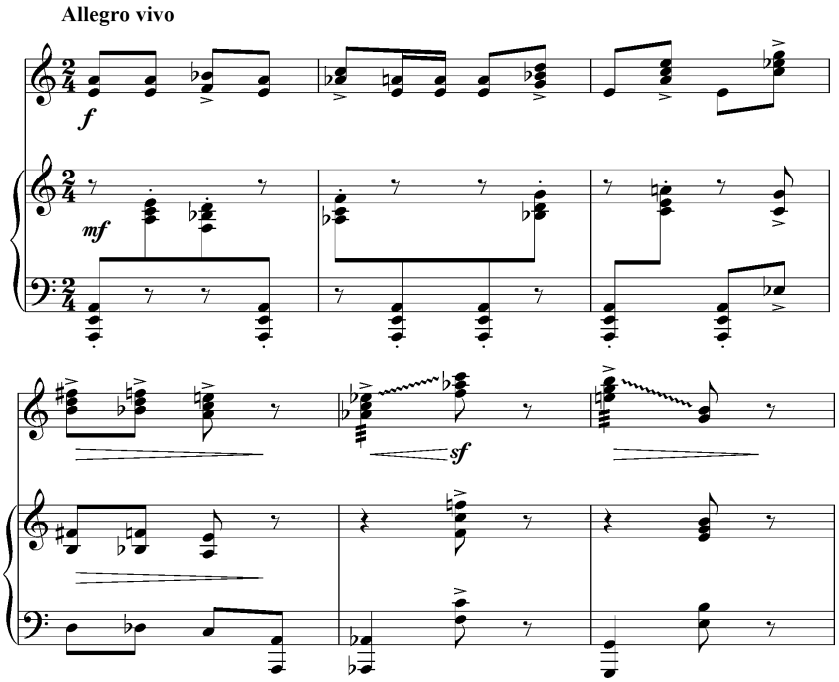
Воплощению в первой части многоликого образа шабаша в немалой мере способствует знаковое цитирование фрагмента песни «Мурка» – известного образца «блатного фольклора». Примечательно, что А. Цыганков взял только два начальных мотива, вполне достаточных для его узнаваемости и достижения требуемого художественного эффекта. Обратим внимание на ремарку «с сарказмом», характерную артикуляцию и штрих «sul ponticello»:

Пример 1



Словно бы желая показать смысловую значимость избранного материала в контексте концертной формы и как бы «поиграть» с ним, А. Цыганков подвергает его решительным фактурно-фигурационным и ладовым трансформациям. При этом каждый новый виток вариационного развития сопровождается включением мотива «Мурки» в первоначальном виде,

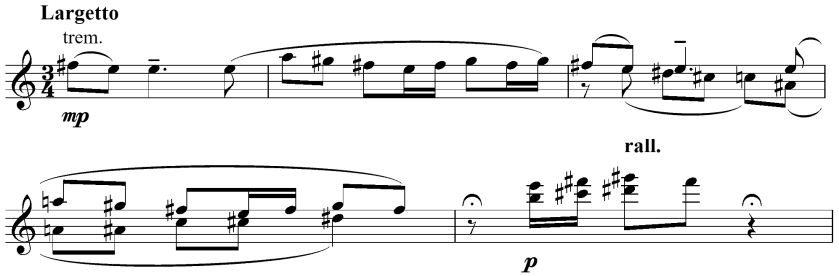
не позволяющем забыть изначальную идею, несомую цитатой. Ведь она действительно вносит исключительно важный семантический смысл в драматургию части с говорящим названием «Шабаш». Столь необычная цитата привлекает внимание как самим фактом включения в композицию, так и разительным контрастом к основным темам сонатной формы – главной (её стремительная мелодическая линия у домриста и сопровождающие кластеры состоят, в основном, из звуков уменьшенного лада) и побочной (в ней выделяются гетерофонные дублировки, образующие хроматизированные и глиссандирующие спады и подъемы):

Пример 2. Главная партия

Пример 3. Побочная партия

А. Цыганков, как видно, противопоставляет полярные по своей природе образцы – низшей культуры «блатного» жанра и те, что соответствуют академическим техникам современного типа, допускающим включение в любых сочетаниях и смешениях двенадцатитоновых, симметричных и иных, в том числе традиционных ладовых систем, а также каких угодно аккордов и типов изложения.

Важное драматургическое значение приведенной цитаты в реализации программного замысла исходной части Концерта-симфонии было глубоко продумано композитором. В одном из своих интервью, он, в частности, отметил, что при попытке осмыслить музыкально приметы начальной истории новой России ему привиделась «Мурка» как своеобразный адрес «Шабаша», олицетворяющего нестабильность времени. Это ярко

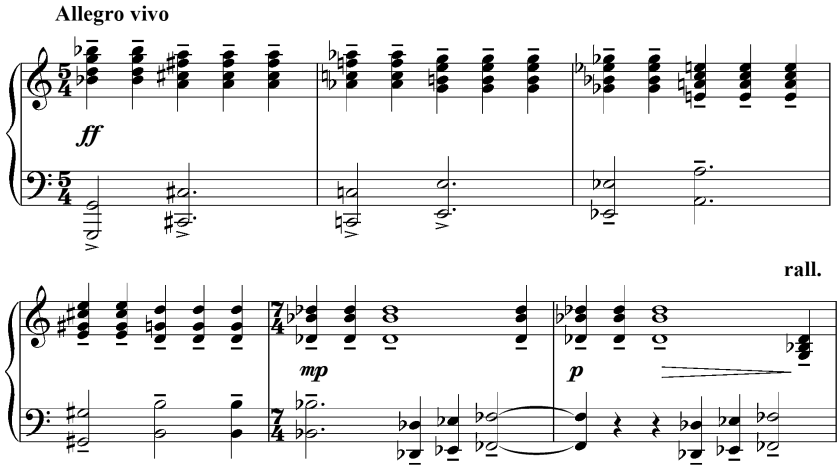
выраженный образ зла – вполне реальный шабаш современности, лик разрушения «лихих 90-х». Его функция оттеняется ярко контрастирующим и тоже цитатным материалом – звучащей в каденции домры сразу после одного из проведений «Мурки» пятитактовой казачьей свадебно-венчальной песней. Фольклорный мотив воспринимается отголоском прошлого, свидетельством утраченной естественности и первозданности:

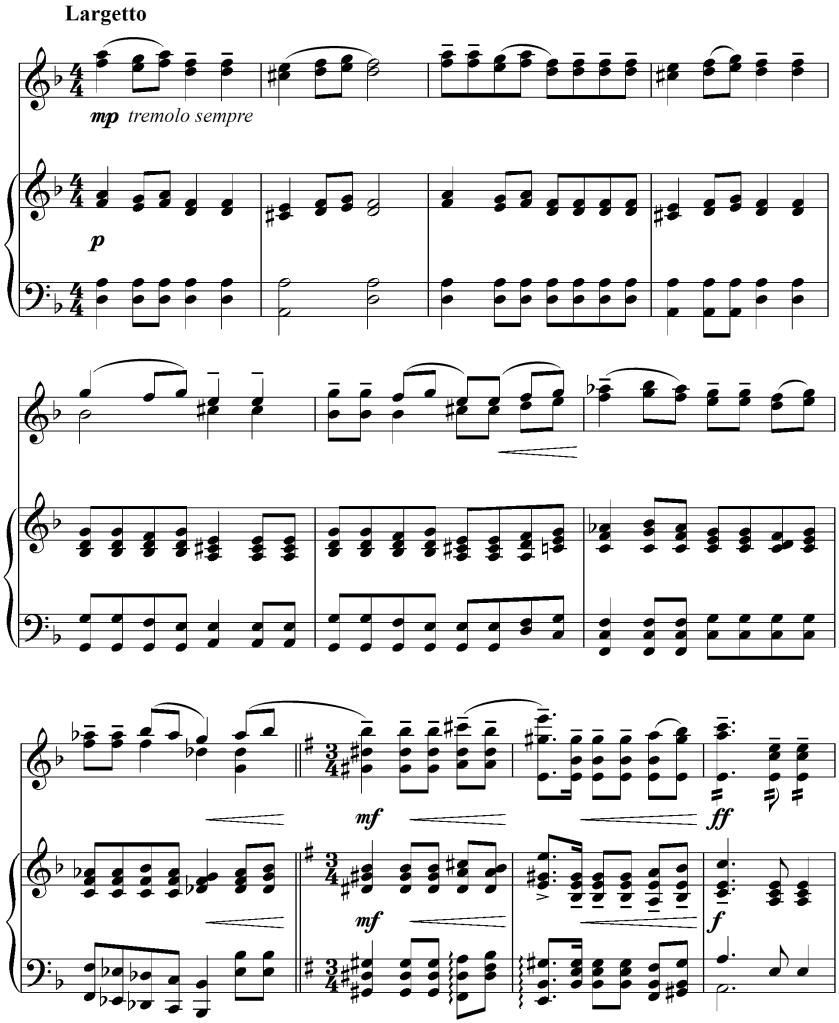
Пример 4



А. Цыганков отмечал и несколько неожиданное включение в качестве весьма свободной цитаты еще одного материала, имеющего, по свидетельству исследователя жанра концертов для балалайки Е. Шаравина, связи с Гимном СССР [11, с. 74]. Этот материал, появившись как некий хоральный апофеоз на стыке экспозиции и эпизода, открывающего серединный раздел сонатной формы (пример 5), затем воспроизводится в завершении первой части цикла в интонационно искривленном виде и атональном формате, становясь своего рода символом разрушения прошлого и падения в пучину 90-х[26]:

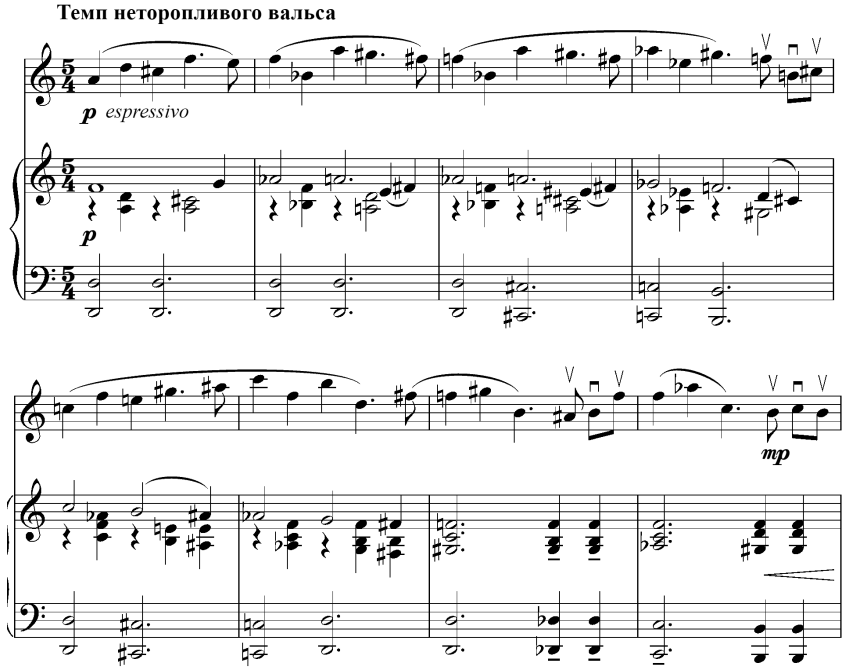
[26] Широта смысловой и образно-эмоциональной палитры материала допускает и другие его прочтения. Так авторы монографии об А. Цыганкове С. В. Семаков и И. Б. Семакова противопоставили точке зрения Е. Шаравина свою трактовку: «Нам же представляется, что хорал, построенный на интонациях главной партии (тональность B-dur, постепенное метроритмическое просветление – от 5/4 через 4/4, 3/4 и вновь «стабильные» 4/4) призывает всех участников «Шабаша» к покаянию [8, с. 367].

Пример 5

Ещё одна цитата-символ служит тематическим ядром второй части «Светлая Русь». Это кондак 13 акафиста перед иконой Божьей матери. Сам по себе молитвенный тематизм вполне самодостаточен. Не случайно А. Цыганков использовал материал первоисточника в его исконном звуковом облике, осуществив корректное переложение для балалайки (домры) и оркестра. Но в развитие привлеченного образца включаются терпкие для данного стиля модуляционные смены минорных тональностей по малым терциям и малой секунде при том, что обрамление этого ряда оказывается квинтовым (тонико-доминантовым) – d-f-gis-a:

Пример 6

Семантически приведенная цитата выступает в первую очередь как яркий контраст ко всей I части: духовное, божественное начало в противовес демоническому образу зла дарует внутреннее успокоение. Вполне оправданно именно этот материал послужит вступлением к финалу («Деревенский праздник»), где он выступает символом надежды

на благополучный исход, верой в возрождение добра, способного повергнуть силы «Шабаша».

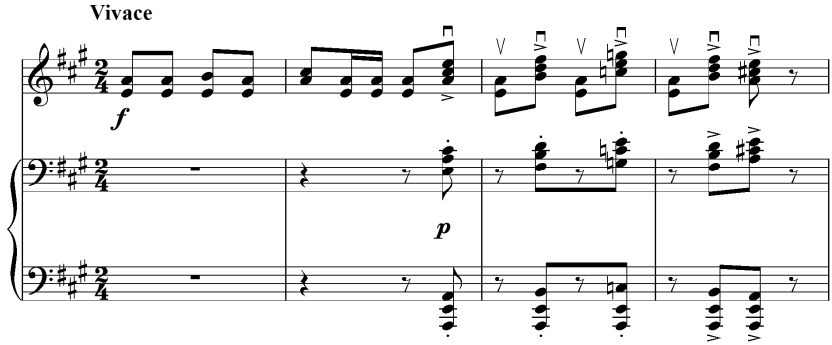
Обратимся теперь к принципу аллюзийного цитирования, который также характерен для сочинений А. Цыганкова. Речь идет об авторском материале, содержащем в себе жанровые, стилистические или национально-композиционные намеки-отсылки. Так, материал эпизода «Шабаша», предшествующего разделу «*cadenza*», служит аллюзией на жанр вальса – его мотивы построены в нетрадиционном ритмическом варианте: эффект полиритмии, придающий неоднозначность вальсовой фактуре[27], создается за счёт размера 5/4 с дроблением в оркестре на 2+3, а у солиста на 3+2:

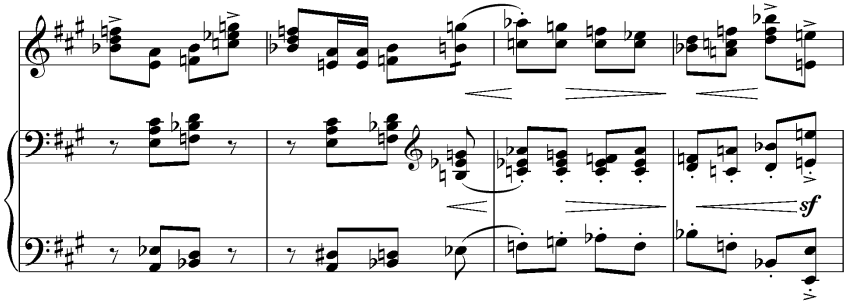
Пример 7

[27] Подобная «вольность» в обращении с этим жанром уже встречалась ранее в творчестве композитора – в пьесе с одноименным названием «Вальс» из сюиты «Мелодии старого города».

В «Светлой Руси» А. Цыганков дает своего рода жанровый срез русской культуры. На смену цитаты Молитвы, речь о которой шла выше, приходит танцевальный фрагмент в духе блестящего вальса; вслед за ним – песенно-романсовая тема, отсылающая к образцам бытовой культуры; завершает же часть раздел гимнического характера. Последовательный показ столь разножанрового материала очерчивает общий вектор движения от сакрального к гимническому. При этом А. Цыганков использует лишь одну цитату, которой и открывается данная часть. Все остальные темы представляют собой аллюзии на те или иные конкретные жанры разных пластов русской музыкальной культуры, богатство и многообразие которой убедительно воссоздано композитором.

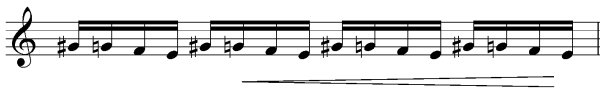
Главная тема финальной четвертой части «Деревенский праздник» также воспринимается аллюзией. Представляя собой трансформированный вариант побочной партии «Шабаша», за счет тональных, гармонических и фактурных модификаций, изменений в нюансах (***f***, а не ***p***) и приемах звукоизвлечения (снят штрих *marcato*) она полностью меняет свой строй. Вместо механистически-зловещего тема приобретает характер традиционного балалаечного наигрыша. В итоге этот материал и становится, по сути, своеобразной квазицитатой традиционной народно-плясовой мелодии:

Пример 8



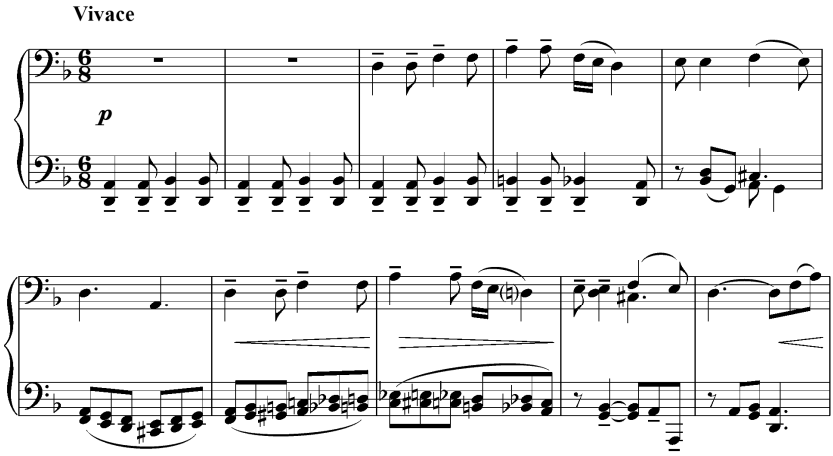


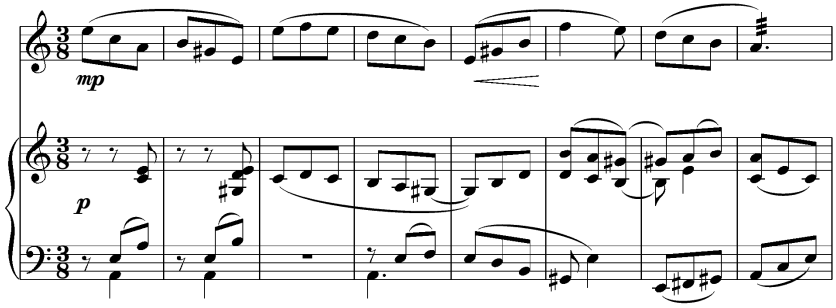
Ещё одним примером аллюзийного цитирования можно считать сольную каденцию домры в I части («Дума об Украине») «Славянского концерта». Напряженно емкое остинато четырех звуков, напоминающее мотив хора народа из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, в драматургии концерта служит образом своеобразного маятника времени, связывающего прошлое и настоящее:

Пример 9

Исключительно важным аспектом рассматриваемого принципа в произведениях А. Цыганкова является использование цитат в качестве тематической базы сочинения. Оно является ключевым в «Славянском концерте-фантазии», основу каждой части которого составляют, соответственно названиям разделов, мелодии трех славянских народов: в первой части «Дума об Украине» их четыре, во второй «Белорусский романс» – одна, и в финальной третьей части «Мелодии России» – три (здесь подключаются и темы предыдущих разделов цикла). Заимствованный материал в данном случае становится воплощением замысла произведения, определяемого размышлениями о судьбе трех славянских братств. Фольклорные цитаты выступают при этом как знаковые конкретно национальные

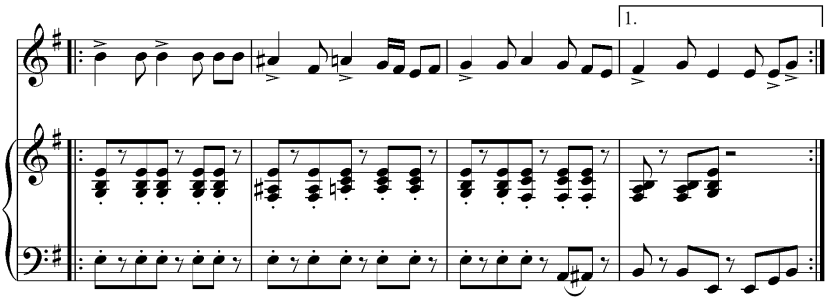
элементы, создающие архитектонику каждой части, выступая в качестве тематической основы формы и привнося в музыкальное развертывание определенный концепционно-драматургический ракурс.

В «Думе об Украине» используется, как уже отмечалось, четыре украинские мелодии. Каждая из них по-своему отражает главный драматургический замысел части; в синтезе же они образуют обобщенный звуковой облик традиционной музыкальной культуры Украины. Первая тема, образующая композиционно самостоятельный раздел с четко обрисованной двухчастной репризной формой, выступает в роли своеобразного пролога к концертному действу, а затем становится лейтмотивом части:

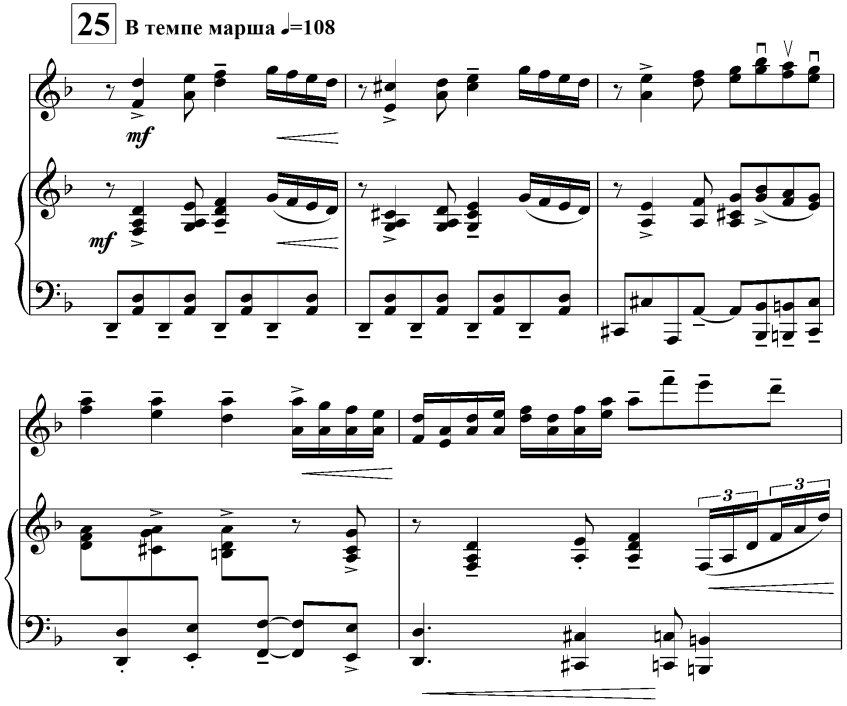
Пример 10

Вторая тема – «Месяц на небе» – характерный образец протяжной песни, рисует лирически прекрасный образ мечты:

Пример 11

Передавая всю нежность и красоту первоисточника, композитор за счет дублировок и подголосков заставляет мелодию «дышать» и выделяться на фоне аккомпанирующих голосов. В этом можно увидеть продление традиции П. Чайковского, о выразительных средствах лирики которого В. Цуккерман очень красочно писал как о «сети сопровождающих гамм (голосов), оплетающих мелодию подобно сети труб, разносящих эмоциональное тепло» [9, с. 37].

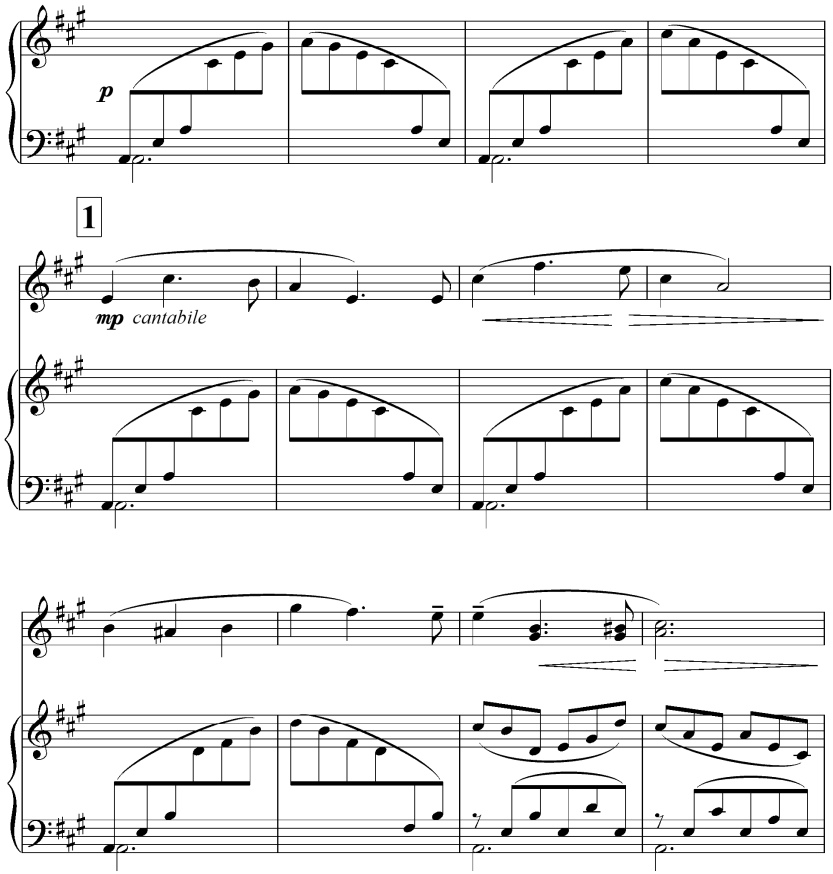
Третья тема – цитата карогодной песни «Шумела лещина» – отличается от предыдущих ярко плясовым, скерцозным характером. Поскольку именно плясовые традиционно воплощают массовость народных гуляний, можно предположить, что это и есть собирательный образ народа.

Пример 12

К тому же А. Цыганков усиливает степень варьирования первоисточника от проведения к проведению, словно стремясь показать разные лики народа.

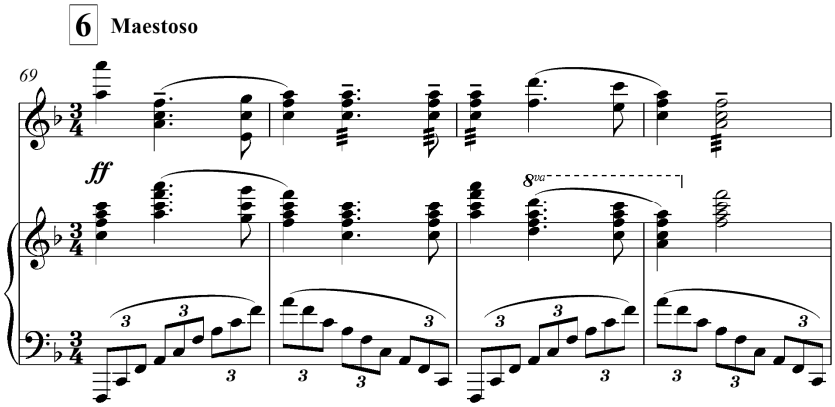
Рассмотренные три темы самостоятельны по жанру, форме, динамике и темпу, что создает в рамках экспозиции субцикл сюитного типа. При этом А. Цыганков подбирает темы таким образом, что, несмотря на столь выраженные различия, они словно бы вытекают одна из другой. Об этом свидетельствует и реприза, где вводится ещё одна цитата – «Запорожский марш». Несмотря на всю его новизну, предыдущие первоисточники подобраны так, что вместе с ним обнаруживают тенденцию к монотематизму. В нем, в частности, очевидна интонационная схожесть с «Думой об Украине», а по характеру пунктирной акцентной полиритмии – с песней «Шумела лещина»:

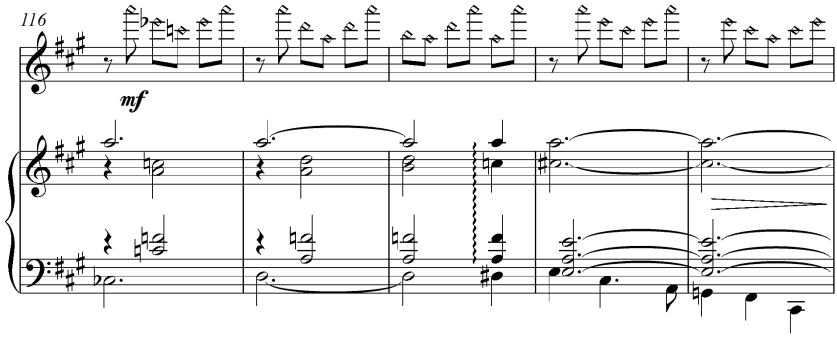
Пример 13

В отличие от первой части концерта, в «Белорусском романсе» А. Цыганков использует лишь одну заимствованную тему – песню С. Рака-Михайловского «Зорка-Венера», которая уподобляется сугубо народной и воспринимается как любование прекрасным. Она, с одной стороны, разительно контрастирует с драматически напористыми страницами первой части, а с другой – является мажорным вариантом и доразвитием ее лирической темы. Можно сказать, что вторая часть как бы перехватывает интонационную эстафету первой части:

Пример 14



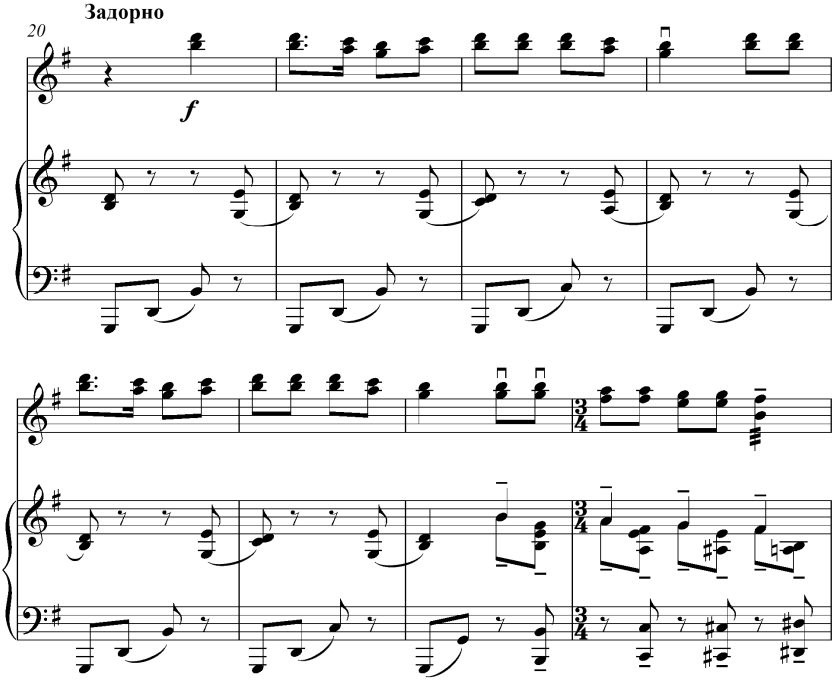
На протяжении всей части композитор наполняет цитируемый материал новыми соками, однако ее исконное звучание остается неизменным:

Пример 15

Но это лишь одна сторона лиризма, усиленная охватом разных регистров и увеличением объема звучания. Вторая – предельно прозрачное флажолетное звучание у домры арпеджиобразных фигураций, звучащих словно отдаленное эхо того чистого и светлого образа, что был запечатлен ранее:

Пример 16

Красота в простоте – именно так можно охарактеризовать вторую часть концерта. Используя всего одну цитату,

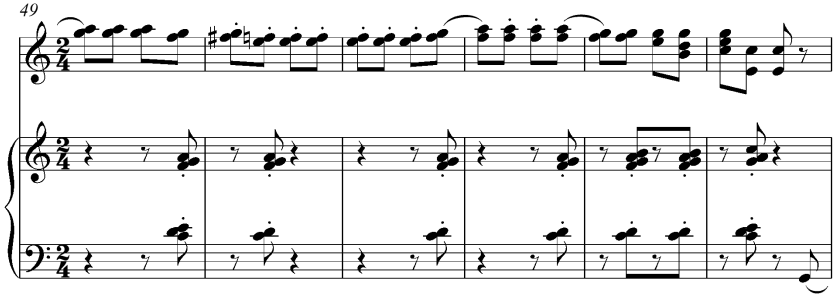
А. Цыганков с ее помощью передает разные образы Белоруссии, которая становится для него своего рода символом спокойствия и умиротворения.

Третья часть концерта «Мелодии России», как и первая, включает нескольких цитат, которые перемежаются с авторским тематизмом. Открывается она врывающимся вступлением (*Vivace,* ***ff***), сразу создающим яркий перепад с предыдущей частью (*Adagio*, ***ppp***). Фоническая яркость выделяет начало финала, легко узнаваемое при повторениях на всех этапах развития. Постепенно оно подготавливает слушателя к первой теме финала – казацкой плясовой песне «Посею лебеду на берегу» (G – e):

Пример 17

Следующая цитата – «Елочки-сосеночки» – сразу подаётся в варьированном виде с острыми малосекундовыми

дублировками и кластерами. Эмоционально она как бы продлевает первую песню с ее неуемной энергетикой народного гуляния:

Пример 18



Цитата песни-романса «То не ветер ветку клонит» становится символом одухотворенного спокойствия. Это является подтверждением того фактора, что лирические мелодии-цитаты для А. Цыганкова выступают в качестве способа воплощения образа прекрасного. Подобные темы-цитаты, в отличие от других, практически не подвергаются существенным преобразованиям. Композитору важно показать именно первозданную красоту первоисточника.

В «Концерт-симфонии» в данном ключе – можно выделить две цитаты. В финальном разделе цикла («Деревенский праздник») использованы две народные песни: «А я по лугу!» и «Туман яром». Эти фольклорные темы становятся символом настоящего деревенского праздника в противовес «мнимой» народно-плясовой (см. пример 8).

Цитирование является важным методом работы композитора. При этом ему чужд принцип коллажной композиции. Привлеченный материал в опусах музыканта органично вливается в архитектонику целого, играя важную роль в драматургии произведения. Первоисточник не теряет свой начальный облик, но по мере становления формы и концепции он как бы врастает в произведение и воспринимается своим.

При этом заимствованный материал зачастую обретает в русле конкретных драматургических решений новые смысловые ракурсы и оттенки. И практически всегда он настолько тонко вплетается в общую канву, что не ощущается как инородный, хотя при необходимости выделяется в ряду других тематических компонентов. В той или иной степени, в сочинениях А. Цыганкова обнаруживается плюрализм жанровых и стилевых слагаемых, особенно ярко выраженный в «Концерте-симфонии», где соотносятся полярные срезы музыкальной культуры. Однако в условиях драматургически оправданного и сюжетно мотивированного развития это не приводит к монтажному типу композиции. Одно в его сочинениях словно бы произрастает из другого.

А. Цыганков особо заботится о целостности сочинения и потому остается приверженцем классических принципов формообразования. Не в смысле использования стереотипных, устоявшихся структур, а в плане создания выстроенной архитектоники произведения, в чем музыкант признавался в одном из интервью с автором данной работы. Важно отметить, что зачастую именно цитируемый материал становится одним из важнейших компонентов конструкции произведения. При этом, что весьма свойственно современному творчеству, приоритетными для А. Цыганкова, подчеркнем это еще раз, всегда остаются музыкально-драматургические решения – именно они играют определяющую роль и в процессе формообразования. Разные по своей природе привлеченные источники объединяются между собой и с авторским материалом на основе драматургически выверенной концепции, исходя из которой они могут трансформироваться, обеспечивая стройность целостной композиции.

Формируя тематическую основу будущего сочинения, А. Цыганков учитывает возможности ее моноинтонационной организации или особого рода пластичности интонационных

соотнесений. Для достижения соответствующих результатов он прибегает к таким способам, как:

а) выбор интонационно схожих друг с другом первоисточников, чему примером могут служить цитаты «Дума об Украине» и «Запорожский марш» в первой части «Славянского концерта»;

б) варьирование заимствованного материала по линии приближения к последующей цитате, о чем свидетельствует вариация на тему «Мурки», предшествующая казачьей венчальной песне в сольной каденции «Концерта-симфонии»;

в) часто практикуемое включение авторского тематизма как своего рода интонационного мостика или, напротив, водораздела между цитатами. Вообще и цитаты, и авторский материал могут играть разные роли в композиции произведения. Как уже неоднократно отмечалось, в «Славянском концерте» на первом месте находится именно привлеченный материал: он лежит в основе всех частей, активно варьируется и преобразовывается. При этом одной из функций авторского тематизма становятся своего рода «склейки» швов между заимствованными первоисточниками. А в «Концерте-симфонии», напротив, именно авторский тематизм несет важнейшую функцию в процессе формообразования. В нем композиторские темы занимают даже чисто масштабно основную площадь произведения, а в третьей части сочинения – «Фантастическое скерцо» – цитаты и вовсе отсутствуют. Привлеченный же материал в данном случае необходим для создания образно-смыслового контраста, играющего в драматургии цикла символическую роль.

Особый интерес А. Цыганкова к цитированию во многом роднит его с современниками. Как уже отмечалось в начале статьи, в ходе многовековой истории функции и предназначения цитат переосмысливались. Особенно ярко это проявилось в XX столетии, когда композиторы нередко целенаправленно

подбирают первоисточники, относящиеся к разным культурно-стилевым эпохам. Своеобразным манифестом подобного принципа в отечественной музыке стала знаменитая Первая симфония А. Шнитке, в которой многочисленные цитаты взаимодействуют, по справедливому наблюдению С. Савенко, как на уровне синтеза, так и синкрезиса, что создает «вавилонское звуковое столпотворение» [7, с. 207][28]. Более локально цитаты в музыке XX века выступают и вне коллажного принципа. Большое значение приобретает техника рекомпозиции, наследующая традиции парафраз и выступающая, по мысли А. Шнитке, как «адаптация-пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком или же свободное развитие материала в своей манере» [12, с. 22–24]. Хрестоматийным примером этого типа композиции является «Кармен-сюита» Р. Щедрина.

Творческий метод А. Цыганкова в части использования цитат по-своему оригинален. Его можно охарактеризовать как пересечение смыслов, результатом которого становится рождение нового для них контекста. При этом, как было отмечено, ему чужд монтажный тип композиции. По мотивам обращения к цитатам, способам их включения в архитектонику целого и по характеру преобразования А. Цыганкова можно отнести к художникам неоромантического направления. Об этом свидетельствуют не только рассмотренные в статье сочинения, а и, к примеру, характер реализации скрытого программного замысла «Сонаты для домры и фортепиано[29]» и развернутых «Частушек», а также «Пяти каприсов в романтическом стиле» для домры соло. В этих сочинениях, как и в «Славянском концерте и в «Концерте-симфонии», он стремится не просто

[28] Уже после создания Первой симфонии её автором была написана статья о третьей части знаковой Симфонии Л. Берио для оркестра и восьми певчих голосов, в которой А. Шнитке нашел более 20 цитат [13, с. 85–88].

[29] «Соната для домры и фортепиано» послужила объектом анализа в статье «Некоторые особенности драматургии «Сонаты для домры и фортепиано» [5, с. 3–9].

к логически выверенной форме, но и, как бы к ее драматургическому обоснованию – созданию характерного образа «лирического героя», становящегося свидетелем и участником музыкальных событий. При этом композитору не чужда некоторая вольность при работе с заимствованным материалом, что, в частности, побуждает его к смелому соотнесению образцов разных стилей и эпох в их единстве и противопоставлении, а также к решительному включению остро современных музыкально-языковых средств. В этом плане тезис о синтезе и новаторстве является главенствующим при рассмотрении стиля А. Цыганкова, в том числе и вопроса о принципах цитирования в его музыке.

Литература:

1. Васирук, И. И. Содержательные аспекты цитирования в фугах отечественных композиторов последней трети XX века / И. И. Васирук // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008. – С. 65–68.

2. Высоцкая, М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М. : Московская консерватория, 2011. – 440 с.

3. Денисов, А. В. Принцип цитирования в музыке XIX века – эстетика и композиторская практика / А. В. Денисов // Южно-Российский музыкальный альманах, 2019. – С. 11–14.

4. Денисов, А. В. О соотношении «Цитата-контекст» в музыкальном произведении / А. В. Денисов // Южно-Российский музыкальный альманах, 2016. – С. 13–20.

5. Конивец, А. С. Некоторые особенности драматургии «Сонаты для домры и фортепиано» А. А. Цыганкова / А. С. Конивец // Музыка и время. – 2019. – № 10. – С. 3–9.

6. Лаврова, С. В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века : автореф. … дис. канд. искусствоведения / С. В. Лаврова. – СПб., 2005. – 28 с.

7. Савенко, С. И. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке : учеб. пособие / С. И. Савенко. – М. : Музыка, 2011. – 231 с.

8. Семакова, И. Б. Александр Цыганков. Исполнитель, композитор, педагог / И. Б. Семакова, С. В. Семаков. – Петрозаводск, 2018. – 444 с.

9. Цуккерман, В. А. Выразительные средства лирики Чайковского / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка,1971. – 245 с.

10. Чигарева, Е. И. «Чужое слово» в композиторском творчестве: Альфред Шнитке и Николай Корндорф / Е. И. Чигарева // Журнал Общества теории музыки. – 2019. – № 2. – С. 23–32.

11. Шаравин, Е. В. Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX–XXI столетий : дис. … канд. искусствоведения / Е. В. Шаравин. – Тамбов, 2015. – С. 74.

12. Шнитке, А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Г. Шнитке // Статьи о музыке. – М. : Композитор, 2004. – С. 22–24.

13. Шнитке, А. Г. Третья часть Симфонии Л. Берио / А. Г. Шнитке // А. Г. Шнитке // Статьи о музыке. – М. : Композитор, 2004. – С. 85–88.

Д. В. Каукин
(Челябинск)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ ЛАРИСЫ ДОЛГАНОВОЙ
на примере Сонаты в двух частях

Лариса Валерьевна Долганова, композитор, исполнитель (фортепиано), педагог, лауреат всероссийских и региональных конкурсов – яркий представитель своей профессии. Выпускница Горьковской консерватории и ассистентуры-стажировки по классу композиции А. А. Нестерова, одного из лидеров Горьковской композиторской организации. Существенно и то, что в музыкальном училище она училась в классе одного из самых ярких и опытных педагогов – Б. М. Белицкого, под руководством которого освоила фортепианную музыку

разных эпох, стилей, форм, выразительных средств, приобрела зрелую техническую оснащённость. В дальнейшем любовь к инструменту и стремление к демонстрации его разнообразных выразительных и технических возможностей сказались на её композиторских работах, как в одножанровых, собственно фортепианных произведениях, так и в ансамблевых.

Назовём в качестве примеров такие сочинения, как «Фуга и пассакалья» для фортепиано и симфонического оркестра (1989; фактически, это полноценный концерт), Соната для скрипки и фортепиано (1991; крупная, развёрнутая по драматургии вещь, где оба инструмента взаимодействуют как равные, на пределе возможностей), «Маленькое трио» для скрипки (флейты), виолончели и фортепиано (1998), Концерт для фортепиано, флейты и струнных (1999), «Мелодия» для флейты, фортепиано и струнных (2001), Сонатина для флейты и фортепиано в двух частях (2004), Сюита для альта и фортепиано в трёх частях: «Размышление», «Солнечный свет», «Романтическое настроение» (есть переложение для скрипки и фортепиано) и др. Иными словами, в списке сочинений Л. Долгановой немало ансамблевых произведений, в которых без труда замечаешь инструментальное разнообразие – скрипка, гитара, флейта, альт – при основополагающем участии фортепиано.

А что можно сказать об использовании фортепиано как сольного инструмента? Опять-таки, при обращении композитора к разным инструментам в качестве солирующих или сольных (виолончели, саксофону, флейте, гитаре, органу), фортепиано как солирующий инструмент используется более часто, более системно. Создаётся впечатление, будто для Л. Долгановой этот инструмент – своеобразная точка притяжения и опоры. Ряд произведений вполне убедительно подтверждают этот тезис: «Десять полифонических эскизов», цикл фортепианных пьес (1983), «Осень», Романтическое

настроение» (1995; фортепианные пьесы для детей), Соната для фортепиано в 2 частях (2002), «Три полифонические эскиза» для фортепиано (2002), «Дождь и радуга» для двух роялей (2003; есть прекрасное оркестровое переложение для народных инструментов А. Бакланова), ряд программных фортепианных миниатюр: Нетрудные пьесы: Сонатина, «Снежные бабочки», «Романтическое настроение», «Осень», «Простой напев» (2005), «Молитва», «Отзвуки песни», «Трезвучия», «Ожидание», «Окончание», «Грустная мелодия», «Весна» (2008 – 2009), Четыре пьесы для фортепиано: «Простая песня», «Сон», «Колокольчики», «Печальная песня» (2019) и др. Следует не упускать из вида особенности программности, выраженной в названиях. В них не столько предметность, что-то материальное, сколько эмоциональное. Фиксация состояния, настроения, чувства: печаль, радость, сумрак, свет; весна, как состояние души; дождик, как образ свежести и обновления. В этом плане музыка Ларисы Долгановой обращает нас к эпохе романтизма с её культом чувства, эмоциональных перемен, бликов настроения, природы как отражения состояние души человека. Однако эти свойства всегда обогащены благодаря современным – ладовым, гармоническим, тембровым средствам. Анализировать эту музыку необходимо с позиций возможностей XX века, с его свободой, специфической заострённостью вертикали, полифонизацией фактуры, контрастом тембровых сопоставлений (любованием тембром!). Л. В. Долганова признавалась в одном из интервью: «Когда я думаю о своей музыке, то выделяю разные направления. Сложное, элитное – для профессионалов. В то же время мне очень близка детская музыка, и я всегда с удовольствием ее пишу. Одновременно для меня является очень органичной линия красивой, приятной, мелодичной музыки, где открывается возможность для бесконечной, широкой мелодии. По языку это, скорее всего, поздний романтический

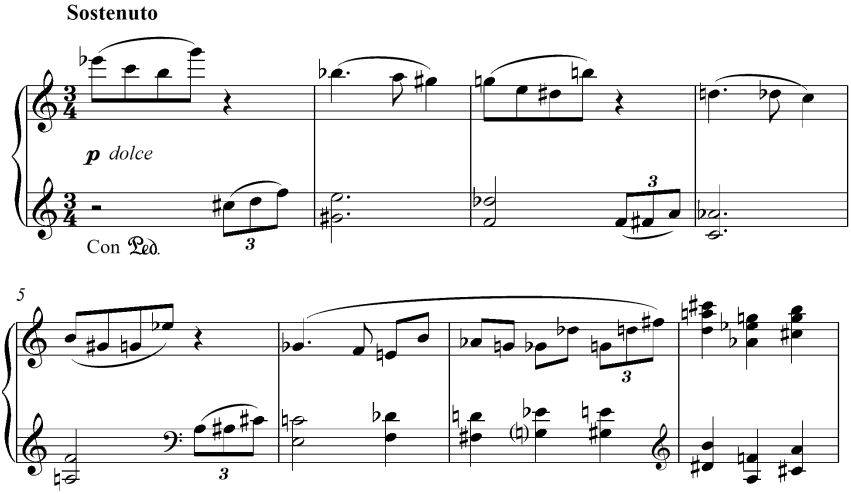
стиль, в котором открывается возможность играть неожиданными сопоставлениями гармоний, использовать традиционные средства в неожиданном ракурсе. Я отдыхаю, когда сочиняю подобную музыку. Иными словами, мне нравятся диссонансы, но и консонансы мне тоже очень нравятся. У меня – все разное, но везде это я. Пишу искренне, как родилось в душе» [1, с. 152]. Это весьма подробное высказывание позволит нам найти точки соприкосновения с анализом и практическим опытом, который появился в результате неоднократного исполнения сочинений композитора.

Соната в 2 частях, изданная в 2005 году в сборнике «Произведения для фортепиано Ларисы Долгановой», получила возможность для изучения и публичного исполнения. В 2020 году Соната прозвучала в камерном концерте из произведений челябинских композиторов в исполнении автора данного материала. Опус был с интересом прослушан и тепло принят аудиторией. У исполнителя же появился стимул для более глубокого анализа с целью внедрения данной музыки в студенческий репертуар. В чём же особенности данной Сонаты как жанра и как фортепианного произведения?

С первого взгляда очевидно несовпадение цикла с традициями классиков. В целом наблюдается свободное соотношение частей, как между собой, так и разделов внутри каждой части. Сошлёмся здесь на мнение Т. М. Синецкой, которая считает, что «двухчастная композиция скорее близка к фантазии, ибо границы собственно сонатной формы здесь весьма условны» [2, с. 137].

Первый раздел сонаты – Sostenuto – воплощает образ нежный, но зыбкий, неуверенный. Высокий регистр, альтерированная гармоническая основа мелодии, также насыщенной хроматизмами, придают характеру хрупкость и утонченность, что отсылает к скрябинским образным сферам. Для поиска нужного тембра кончики пальцев должны быть очень

чуткими, как бы «прокалывать» клавиши во время «включения» гармоний, чтобы каждый звук аккорда был отчетливо слышен. Мелодическую последовательность лучше играть с ясной артикуляцией, но таким образом, чтобы один звук «перетекал» в другой. Мотив-попевка, являющаяся основным тематическим зерном произведения, строится на звуках большого минорного септаккорда, гармоническое звучание которого напряженно и просит разрешения. Однако подголосок, отвечающий первому мотиву, создает новый септаккорд и уводит в другую минорную тональность. Гармоническая схема первого двутакта выглядит так: большой минорный септаккорд от до, большой минорный септаккорд от ре, до-диез минорное трезвучие. Следующий двутакт является параллельным проведением предыдущего, а, начиная с пятого такта, мелодия получает более развёрнутое изложение, и лучше группировать ее по пять тактов.

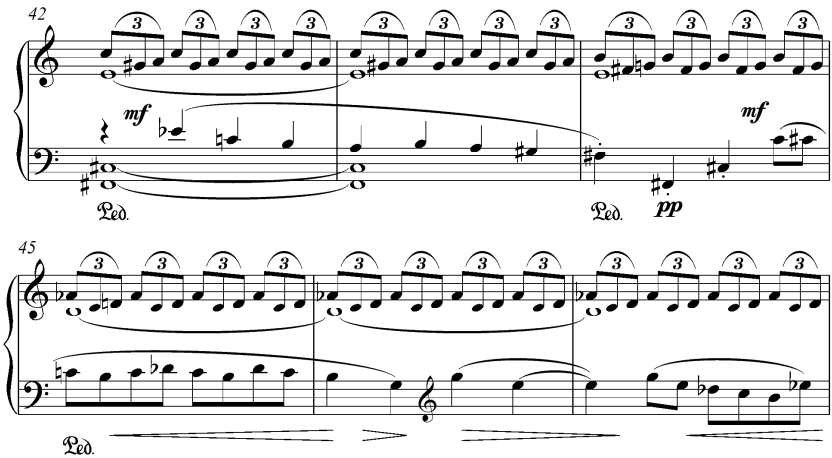
Пример 1

При этом явной цезуры между тремя следующими друг за другом пятитактами нет: мелодическая линия гармонических последований движется вниз, но в десятом и пятнадцатом тактах появляется активный мелодический голос, который снова

поднимает линию вверх. В девятнадцатом такте вновь появляется первый мотив, на четверть позже его имитирует второй голос, звучащий на октаву ниже и переходящий с дуольного ритма на триольный. Такое «раздвоение» голоса вместе с гармонической основой и изменением ритмического рисунка (полиритмия) создает впечатление какого-то хаоса, тем более, что фраза останавливается на новой альтерированной гармонии. Гармоническая структура всего первого раздела основана на принципе эллипсиса: секвенций из неразрешенных гармонических последований. В 22-м такте квинтоли шестнадцатых создают впечатление энергичного взлета, который вторгается в атмосферу отрешенности и холодности. Начинаясь в большой октаве, мелодический ход возносится до четвертой октавы, где гармонические последования звучат резко, остро, вызывающе. Постепенно натиск смягчается, мелодия спускается из четвертой октавы во вторую, фортиссимо сменяется меццо форте, и вновь звучит первая тема с имитацией, как в девятнадцатом такте. Для удобства исполнения квинтоли следует разделить на кварту и минорный квартсекстаккорд, которые секвенциями повторяются в других регистрах. В тактах 22 и 24 аккорды первой и третей долей повторяют структуру квинтолей из предыдущих тактов. Завершается раздел *sostenuto* возносящимися альтерированными аккордами. Исполнителю подобный гармонический и структурный анализ помогает выявить логику развития музыкальной мысли и значительно облегчает разбор нотного текста.

Быстрый раздел – Allegro – построен на остинатном движении триольными восьмыми. Триоль строится на звуках главной тематической попевки, что прочно связывает новый эпизод с предыдущим *sostenuto*. Фактура данного раздела контрапунктична, что чрезвычайно свойственно стилю Л. Долгановой (в данном случае это контрастная полифония). Интересно, что основной тематический элемент звучит

на протяжении всего *Allegro*, но при этом является фоном в соотношении фактурных пластов. Исполнять его следует слегка вытянутыми пальцами, которые свободно и безударно падают на клавиши; необходима чёткая артикуляция; между звуками должна быть слышна «воздушная прослойка». Такой прием позволит избежать токкатности и монотонности, но придаст музыке оттенок таинственности и, в какой-то степени, смятенности. Другой контрапунктический план – выдержанные целые ноты, тянущиеся от одного до трех тактов. Мелодическая линия этого голоса спускается преимущественно по полутонам от соль первой октавы к си малой октавы: по этим звукам мы видим крупный план направления движения всей музыкальной ткани.

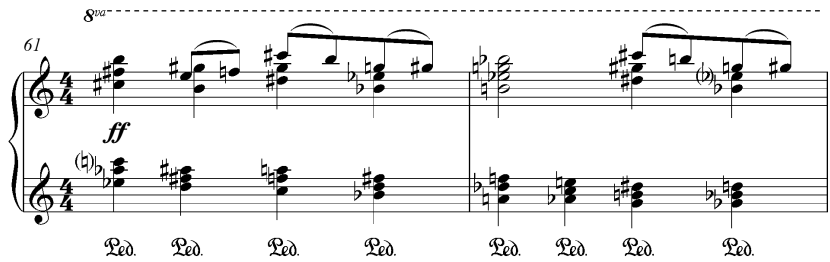
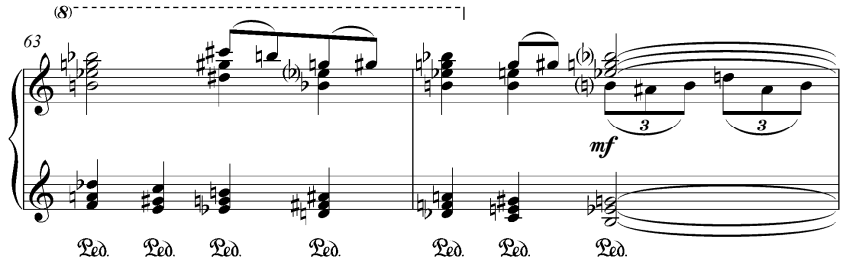
Пример 2



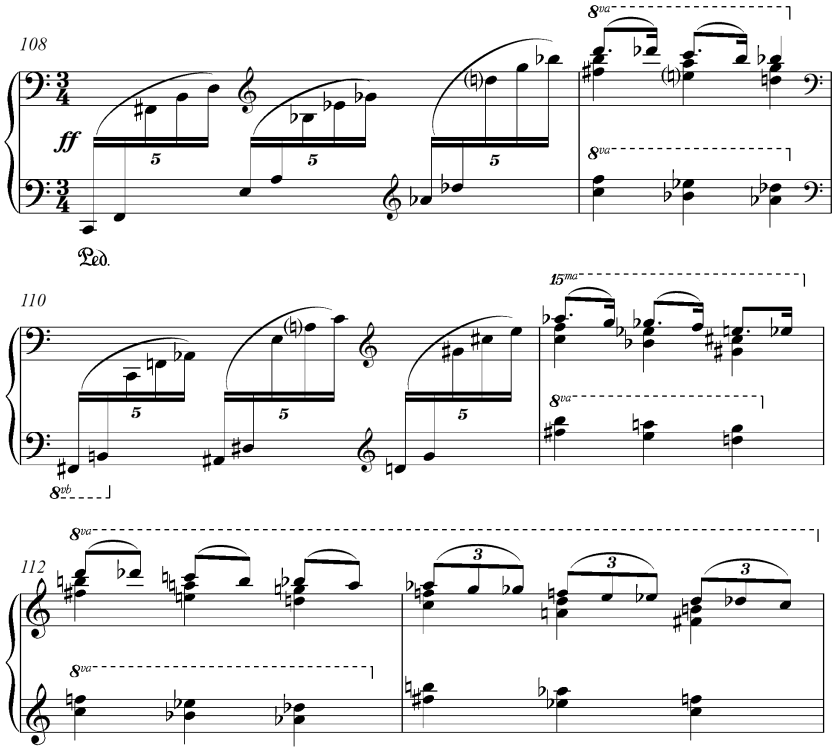
Первый палец правой руки, играющий этот голос, должен быть крепким, устойчивым, а его «кончик» очень точным, чтобы обеспечить длительное звучание звука. Исполнителю важно играть этот голос так, чтобы один звук дотягивался до другого, это своеобразная педаль в фактуре. Триольные фигурации следует играть прозрачнее. Наконец, третий, основной в этом

разделе, контрапунктический элемент представляет собой новый тематический элемент. Отрывистый, quasi pizzicato, нисходящий ход четвертями звучит энергично, беспокойно и раздраженно. Тема имеет диалогичное строение (верхнему регистру ответствует в обратном направление бас) и дуалистическое значение. Уже в третьем мотиве стаккато сменяется легато, диапазон становится ***у***же, а в четвертом мотиве, вместо четвертей, звучат восьмые. Решительность первых тактов исчезает, появляются жалобные, вопрошающие интонации.

С 53 такта начинается новая волна, подготавливающая первую кульминация раздела *Allegro*. В 53, 55 и 57 тактах левую руку лучше переносить в позиции аккорда, группируя вторую и третью ноты триольной доли к первой. В медленном темпе эти такты необходимо проучивать, выполняя *crescendo* ко второму такту двутактного построения. Три волны такого нарастания приводят к первой кульминации (т. 61–64): последовательность нисходящих аккордов, среди которых преобладают увеличенные трезвучия, звучит резко, напряженно, отчаянно. Руки должны быть свободными, а пальцы крепкими и цепкими, чтобы было слышно каждый звук в аккорде.

Пример 3



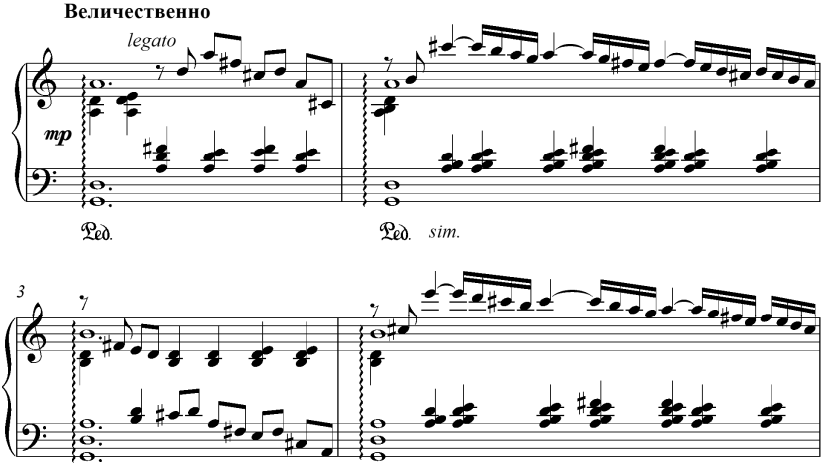
После спада возвращаются триольные фигурации и тема с ремаркой *lamentoso*. Ее нужно играть *legato* и связывать звуки в длинную фразу не менее чем по три такта. Важно активно вслушиваться в протяженность каждого звука и его соединение со следующим, стараться брать ноты мягко, без акцентов. Дополнительную трудность в этой сонате представляет перенос рук: левая рука играет басы в низких регистрах и попеременно с ними мелодию в высоких. Учить такие места лучше следующим образом: правая рука должна находиться на клавиатуре в нужной позиции, а левую следует переносить от позиции к позиции очень стремительно, темп при работе должен быть медленный, но переносы быстрые, такие, как они будут в окончательном темпе. Вторая кульминация приходится на тт. 85–92, это момент наибольшего накала лирического чувства в разделе *Allegro*. Мелодия звучит в третьей октаве в нюансе фортиссимо, плач превращается в стон, но не в крик – необходимо сохранить певучесть и *legato*. Появляются низкие, гулкие басы, звучащие словно колокол, они охлаждают смятенный порыв, но привносят сумрачность и тревогу. На их фоне вновь возвращается начальная тема, она звучит робко и несколько жутко, перекликаясь с элементами эпизода *Allegro*. Главная кульминация части (и всей сонаты) звучит на материале первого раздела sostenuto, делая эту музыку наиболее значительной и напряженной, скрепляя форму первой части в цельную конструкцию.

Пример 4

Кода строится на перекличке триольных фигураций и выдержанных гармоний с главным мотивом. На сочетании смешанных ладовых красок музыка постепенно замирает.

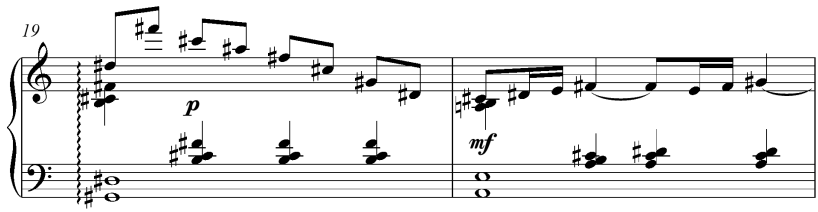
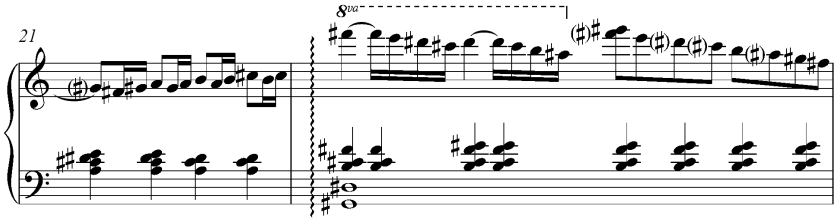
Стилистически первая часть напоминает эстетику экспрессионизма. Нежный, хрупкий образ начала сталкивается с резкими, непримиримыми, отстранёнными образами. Между ними чувствуется противостояние, неравная борьба, и первый образ изменяется к концу части, он становится зыбким, беспомощным, страшным в своем одиночестве. Эмоции несут гипертрофированную окраску. Музыка вызывает в памяти реминисценции с картиной Эдварда Мунка «Крик», с музыкой композиторов нововенской школы.

Вторая часть Сонаты отличается от первой и по настроению, и по языку изложения. В гармонии преобладает диатоника, ритмическое движение равномерное, спокойное. Автор указывает характер исполнения – величественно!

Пример 5



Исполнителю важно добиться непрерывности и текучести движения. Для этого нужно постоянно мыслить «вперед», избегать попутных акцентов на аккордах. Три фактурных плана должны отличаться тембрально: густые басы, которые должны звучать на длинном промежутке времени, гармоническое заполнение – аккорды – играется мягко, текуче, и мелодия – говорящие, декламационные восьмые и легкие шестнадцатые, создающие скорее мелодический фон.

Пример 6

Величавая по духу музыка проникнута ощущением покоя, настроением светлым и тихим.

Соната Л. Долгановой в двух частях – интересное для молодого музыканта произведение, осваивая которое можно многое познать, открыть для себя, раздвинуть чисто исполнительские границы. Музыка не ломает традиционные представления о романтической сонате, однако, существенно обогащает исполнительские возможности смелыми гармоническими средствами, размыванием классической тональности, последовательно представленной полифонической фактурой, игрой ритмических структур, свободным использованием регистрового пространства. Всё это требует особого слухового анализа, конкретной приспособленности и поиска определённых приёмов игры, целостного охвата формы каждой части и цикла в его контрастности и взаимодополнении. Некоторыми подсказками на этом увлекательном пути автор попытался поделиться с читателями и будущими исполнителями.

Литература:

1. Синецкая, Т. М. Лариса Валерьевна Долганова / Т. М. Синецкая // Творчество композиторов Южного Урала второй половины XX века : моногр. исследование. – Челябинск, 2021. –288 с., илл.

2. Синецкая, Т. М. Часть вторая. Размышления. Откровения. Основные сочинения. Лариса Валерьевна Долганова / Т. М. Синецкая // Творчество композиторов Южного Урала первой четверти XXI века. – Челябинск : М-во культуры Чел. обл., 2021. – 352 с., илл.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Батагова Татьяна Эльбрусовна, музыковед, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения Института «Академия имени Маймонида» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», член Союза композиторов Республики Северная Осетия – Алания; Москва – Владикавказ.

Бородин Антон Борисович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского»; Екатеринбург.

Бородин Борис Борисович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского», член Союза композиторов России; Екатеринбург.

Гумерова Ольга Анатольевна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры». Почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации; Челябинск.

Кадесникова Татьяна Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепианного искусства Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Тюменский институт культуры»; Тюмень.

Каукин Дмитрий Викторович, доцент кафедры специального фортепиано консерваторского факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры», лауреат международных конкурсов; Челябинск.

Конивец Анна Сергеевна, музыковед, руководитель литературно-драматургической части Воронежского театра оперы и балета; Воронеж.

Левадный Павел Александрович, композитор, ответственный секретарь Союза композиторов России; Москва.

Михалёва Евгения Яковлевна, музыковед, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, зав. кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», член Национального Союза композиторов Украины; Луганск.

Морозов Павел Павлович, композитор, доцент кафедры истории и теории музыки ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», заслуженный работник культуры Российской Федерации, председатель Волгоградского областного отделения общественной организации «Союз композиторов России»; Волгоград.

Павлова-Борисова Татьяна Владимировна, музыковед, кандидат искусствоведения. Северо-Восточный федеральный университет имени М. К. Аммосова. Институт языков и культуры народов Северо-Востока Российской Федерации, доцент кафедры «Культурология», член Союза композиторов России, Заслуженный деятель искусств Республики Саха (Якутия); Якутск.

Поплянова Елена Михайловна, композитор, преподаватель композиции и импровизации МБОУ «Гимназия № 10 г. Челябинска», заслуженный работник культуры России, член Союза композиторов России; Челябинск.

Растворова Наталья Валерьевна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского», член Союза композиторов России; Челябинск.

Родионова Лилия Владимировна, композитор, член Союза композиторов России; Москва.

Савушкин Алексей Алексеевич, магистрант 2-го курса специальности «Музыкальное искусство. Оркестровые струнные инструменты» ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»; Луганск.

Сиксимова Марина Васильевна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»; Волгоград.

Синецкая Татьяна Михайловна, музыковед, кандидат педагогический наук, профессор кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры», заслуженный деятель искусств России, член Союза композиторов России; Челябинск.

Урванцева Ольга Александровна, музыковед, доктор искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории и теории музыки Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки; Магнитогорск.

Ширяева Ольга Фёдоровна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории и теории музыки консерваторского факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего

образования «Челябинский государственный институт культуры», член Союза композиторов России; Челябинск.

Шкербина Татьяна Юрьевна, композитор, профессор кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Челябинский государственный институт культуры», председатель Челябинского отделения общественной организации «Союз композиторов России»; Челябинск.

Яськевич Ирина Георгиевна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, учёный секретарь Новосибирского государственного театрального института, член Союза театральных деятелей Российской Федерации, член Союза композиторов России; Новосибирск.

Научное издание

КОМПОЗИТОР
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

МАТЕРИАЛЫ

ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
IX ПЛЕНУМА ЧЕЛЯБИНСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ

Редактор-составитель *Татьяна Михайловна Синецкая*

Выпускающий редактор *Е. С. Меньшенина*

Корректор *Л. К. Попова*

Заказ № 1995. Сдано 05.12.2023. Подписано в печать 14.12.2023.
Формат 60×84/16. Объем 16,28. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф
454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISBN 978-5-94839-845-7