



ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(14–15 апреля 2016 г.)**

ВЫПУСК ПЯТЫЙ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ
КОНСЕРВАТОРСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(14–15 апреля 2016 г.)

ВЫПУСК ПЯТЫЙ

ЧЕЛЯБИНСК
ЧГИК
2016

УДК 78.01

ББК 85.310

В74

Вопросы современного музыкознания : сб. науч. тр. всерос. науч.-
практ. конф. (14–15 апр. 2016 г.) / Челяб. гос. ин-т культуры; редкол.
Т. М. Синецкая, Т. Ю. Шкербина. – Челябинск: ЧГИК, 2016. – Вып. 5. –
407 с.

ISBN 978-5-94839-564-7

Сборник содержит материалы Всероссийской научно-практической конференции, прошедшей в Челябинском институте культуры 14–15 апреля 2016 года. В статьях представлены актуальные научные направления, отражающие разнообразный круг проблем теоретического и исторического музыкознания; творческого процесса в духовной музыке разных эпох; композиторской практики прошлого и настоящего; музыкального образования и педагогики; современных форм музыкального просвещения. Издание адресовано специалистам, занимающимся вопросами теории и истории музыки, преподавателям, аспирантам и студентам специальных музыкальных учебных заведений.

Редакционная коллегия:

Т. М. Синецкая, канд. пед наук, профессор (научный редактор, составитель)

Т. Ю. Шкербина, профессор (музыкальный редактор)

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГИК

ISBN 978-5-94839-564-7

© Челябинский государственный институт
культуры, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ. Т. М. Синецкая	5
Парфентьева Н. В.	20
ПОДОБЕН «О ДИВНОЕ ЧУДО» КАК МУЗЫКАЛЬНО-ГИМНОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗЕЦ ДЛЯ БОГОРОДИЧНЫХ СТИХИР ИВАНА ГРОЗНОГО	
Шелудякова О. Е.	40
ЦЕРКОВНЫЕ РАСПЕВЩИКИ XX СТОЛЕТИЯ (К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В СОВРЕМЕННОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ)	
Прасолова Т. В.	51
ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА СИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ С ХРИСТИАНСКИМИ ТЕМАМИ, СИМВОЛАМИ И ОБРАЗАМИ	
Растворова Н. В.	62
ВЕСЕННЕЕ СОЧИНЕНИЕ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА	
Юровская О. Л.	72
ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ДУХОВНЫХ СТИХОВ В КАЛЕНДАРНОЙ И ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ ГОРНОЗАВОДСКИХ РАЙОНОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ	
Гумерова О. А.	85
«ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ» И. К. Ф. БАХА В ИСТОРИИ ЭВОЛЮЦИИ НЕМЕЦКОЙ ДУХОВНОЙ ОРАТОРИИ XVIII ВЕКА	
Боровик Л. Г.	96
ОПЕРА В РОССИИ XVIII ВЕКА	
Рогожникова В. С.	110
О КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОЦАРТА: ДИАЛОГ НА ГРАНИ ВЕКОВ	
Смирнова Т. Н.	124
ПЛЮСЫ И МИНУСЫ ТРАНСКРИПЦИИ А. АЛЕКСАНДРОВА „ВРЕМЕН ГОДА“ П. ЧАЙКОВСКОГО ДЛЯ ДОМРЫ И ФОРТЕПИАНО (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС „У КАМЕЛЬКА“ И „МАСЛЕНИЦА“)	
Черевань С. В.	136
В ЗАЩИТУ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ: ГРАД «КИТЕЖ» НЕ ПАЛ, НО СКРЫЛСЯ?: ОТВЕТ НА ПОСТАНОВКУ ДМ. ЧЕРНЯКОВА (АМСТЕРДАМ-2012)	
Осадчая О. Ю.	155
РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД И ЕГО МАШИНЫ: К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ И МИФОЛОГИИ ТЕХНИКИ	
Родионова Л. В.	173
ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА: ТЕРРИТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА	
Черкова Н. В., Гумерова О. А.	184
«WAS NOCH LEBT» АНДРЕЯ ВОЛКОНСКОГО В СВЕТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ КОМПОЗИТОРА	

Синецкая Т. М.	198
«ФРАНЦУЗСКАЯ СЮИТА» №1 ДЛЯ СТРУННЫХ Ю. ГАЛЬПЕРИНА: К ВОПРОСУ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА	
Пономарёв В. В.	217
СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ СИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ЖАНРАХ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ	
Одереева С. В.	238
СОЧИНЕНИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ КРАСНОЯРСКОГО КОМПОЗИТОРА ВЛАДИМИРА ПОНОМАРЁВА В ЖАНРАХ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ	
Ширяева О. Ф.	253
МУЗЫКАЛЬНАЯ ФЕЕРИЯ «ЗАГАДКИ» АЛАНА КУЗЬМИНА: ОПЫТ АНАЛИЗА	
Черкасова С. В.	270
«ЧЕТЫРЕ РОМАНСА НА СТИХИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ» ЭДУАРДА МАРКАИЧА. ПОГРУЖЕНИЕ В «ЛАБОРАТОРИЮ» КОМПОЗИТОРА	
Лавришин В. И.	294
СОЗДАНИЕ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ОРКЕСТРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ КОМПОЗИТОРАМИ ЮЖНОГО УРАЛА КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ОРКЕСТРОВОМ ИСПОЛНЕНИИ	
Николаева Ю. Е.	315
РОССИЙСКАЯ ГОСТИНАЯ СЕГОДНЯ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР В ГОСТИНОЙ ЮРГЕНСОН	
Давыдова В. П.	333
АННОТАЦИЯ КАК ВТОРИЧНЫЙ ТЕКСТ (ИЗ ОПЫТА СОТРУДНИЧЕСТВА С РАДИО «ОРФЕЙ» И ГАЗЕТОЙ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»)	
Евсикова И. А.	347
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА НА СТРАНИЦАХ ГОРОДСКИХ ГАЗЕТ МИАССА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	
Ментюков А. П.	356
ГАРМОНИЯ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА	
Харишина В. И.	369
О НЕКОТОРЫХ «БАНАЛЬНОСТЯХ» ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ	
Харишина В. И.	384
ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПРЕПОДАВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН	
Давыдова В. П.	396
РЕЗЮМЕ И ХАРАКТЕРИСТИКА: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВ ДЕЛОВОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ	
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	404

ПРЕДИСЛОВИЕ

Представляемый читателю сборник научных трудов включает материалы Пятой научно-практической конференции «Актуальные вопросы музыкознания», которую проводит каждые два года кафедра истории и теории музыки Челябинского государственного института культуры. Таким образом, данная конференция – юбилейная. В 2016 году её участниками стали музыковеды, композиторы, вузовские преподаватели иных специальностей из девяти городов России: Москвы, Екатеринбурга, Новосибирска, Волгограда, Красноярска, Костромы, Воронежа, Миасса, Челябинска.

Данная конференция, в определённой мере, выявляет актуальные научные направления современного музыкознания; определяет доминанту исследовательских интересов в регионах; даёт представление о разнообразии «точек приложения» научных сил.

Плодотворным остаётся сегодня освоение духовной музыки, причём и временная, и тематическая амплитуда оказывается огромной. Сборник открывает статья Н. В. Парфентьевой, посвящённая результатам исследования особенностей использования подобна «О дивное чудо» в богородничных стихирах русского царя Ивана IV Грозного (1530–1584). На основе тщательного сравнения подобино-образца во всех его параметрах с авторским циклом Ивана Грозного автор делает вывод о том, что в музыкальном строении проявлено наиболее строгое следование канону; в области же агиографии – значительная творческая свобода. Учитывая также в качестве сравнительных образцов четыре дополнительных песнопения на подобен «О дивное чудо» в честь русских митрополитов Петра и Алексия, а также – праздникам Успения и Покрова Богородицы, можно говорить о фундаментальных выводах: роли канона как неукоснительного творческого

ориентира, и медленном, но неуклонном процессе видоизменения и преобразования подобию-образа в церковной практике; роли творчества «царственного гимнографа» в данном процессе.

О традициях церковного канона, но уже в современной практике церковных распевщиков (XX столетия) говорит в своей статье и О. Е. Шелудякова. В центре внимания автора – фигуры двух крупных композиторов: архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия (Трубачёва), использование ими канонических распевов и напевов, а также особенности их воспроизведения (обработка, гармонизация, редакция и др.), условий исполнения. Обоснованы разные содержательные уровни первоисточника в музыкальной культуре православной традиции. В выводах подчёркнута возможность трансформации идеи подобию, но не исчезновения канона полностью. «И пусть само “подобие” уже в большинстве случаев невозможно, но “образ”, переданный древними распевками, продолжает оставаться недостижимо прекрасным и притягивает музыкантов в попытках всё нового его истолкования».

Материалы Т. В. Прасоловой и Н. В. Растворовой представляют иной ракурс воплощения церковных мотивов; переносят читателей в современную музыку, темой которой является преломление христианских образов и традиционных церковных сюжетов в инструментальных сочинениях.

В первом случае базой анализа является фортепианная музыка сибирских композиторов; во втором – «Благовест», Фантазия для двух фортепиано с оркестром одного из ярчайших композиторов современности, Владимира Кобекина, посвящённая главному христианскому празднику, приходящемуся, обычно, на апрель. Материал Т. Прасоловой носит обобщённый характер, выявляющий некоторые тенденции воплощения названной темы.

Статья Н. Растворовой представляет сочинение В. Кобекина в широчайшем историческом, стилевом и культурологическом контексте; содержит сквозной образный и технологический анализ ведущих музыкальных идей-символов сочинения.

Уникальные результаты многолетнего исследования представлены в статье О. Л. Юровской «Функционирование духовных стихов в календарной и похоронно-поминальной обрядности горнозаводских районов Челябинской области». В оборот вводится большое количество неизвестных ранее образцов духовных стихов, бытующих на Южном Урале в настоящее время. Благодаря тщательному анализу текста и напевов фольклорных образцов, записанных в экспедициях и расшифрованных автором, их сравнительной характеристике, сделан вывод о полифункциональности духовного стиха в существующей календарной и похоронной обрядности, о взаимодействии духовного стиха с плачами и молитвами, доминирующей роли духовных стихов в сравнении с плачами.

Изучению музыкальной культуры прошлого посвящены статьи О. А. Гумеровой и Л. Г. Боровик. О. Гумерова продолжает самоотверженно возрождать незаслуженно забытые имена композиторов, так называемого, «второго ряда». В данном случае речь идёт о третьем сыне И. С. Баха – Иоганне Кристофе Фридрихе. В статье «“Воскрешение Лазаря” И. К. Ф. Баха в истории эволюции немецкой духовной оратории XVIII века» автор убедительно доказывает актуальность оратории для времени «Бури и натиска», роль в создании произведения И. Г. Гердера, одного из ярких идеологов данного направления, поэтов-новаторов. Тщательный смысловой анализ текста дан в тесном взаимодействии с музыкально-драматургическим развёртыванием, выявлением новых выразительных средств эпохи *Sturm und Drang*. Автор определяет место оратории «Воскрешение

Лазаря» И. К. Ф. Баха как «своеобразного послесловия в истории развития этого жанра на исходе барокко. В ней постепенно изживаются себя ещё сохранившие силу старые барочные элементы и формируются эстетические принципы молодого классицизма, связанные с идеалами, рождёнными эпохой Просвещения, её художественными течениями и новым типом мировоззрения». Скажем от себя, что данное исследование, несомненно, расширяет наши представления о вкладе семьи великого И. С. Баха в художественную жизнь Европы XVIII века.

Статья «Опера в России XVIII века Л. Г. Боровик представляет читателю процесс развития жанра, роль в этом процессе итальянских оперных трупп, итальянских композиторов; позволяет увидеть условия для зарождения первой русской оперы, для подготовки певческих кадров, которые постепенно становятся востребованы не только в церковной службе, но и в оперном искусстве. Материалы «О композиторской интерпретации Моцарта: диалог на грани веков» В. С. Рогожниковой, «Плюсы и минусы транскрипции А. Александрова «Времена года» П. Чайковского для домры и фортепиано (на примере «У камелька» и «Масленица») Т. Н. Смирновой и «В защиту русской оперной классики: Град «Китеж» не пал, но скрылся?: ответ на постановку Дм. Черныкова (Амстердам – 2012)» С. В. Черевань содержат размышления о важности сохранения традиций при использовании классических образцов в разнообразных современных интерпретациях.

Вслед за Т. Чередниченко, В. Рогожникова называет В. Моцарта «обобщённым знаком разумности мира». Этим объясняется огромная притягательность музыки великого композитора во все времена, не исключая XX века. Автор говорит о композиторской ветви моцартианства рубежа XX и XXI веков, приуроченной

к двум моцартовским юбилеям. раскрывает разнообразие творческих идей, рождённых соприкосновением с творческой личностью Моцарта. В поле зрения попадают Э. Денисов, М. Хегдал, Ф. Караев, М. Кугель Б. Гецелев, М. Седрон, Г. Сидт и др. Рассмотрено разнообразие приёмов и техник, использованных нашими современниками в процессе обращения к музыке Моцарта: прямые цитаты, аллюзии, стилевое цитирование, возрождение приёмов моцартовского письма, свободная авторская фантазия на тему музыки Моцарта, «игра с моцартовским материалом... юмористическая, даже парадоксальная его трактовка». Во всех случаях автор констатирует общее отношение разных композиторов к Моцарту как «символу музыкальной чистоты и гармонии».

Т. Н. Смирнова рассматривает вопрос сохранения стилевых традиций на примере транскрипции двух пьес из цикла «Времена года» П. И. Чайковского. Сравнение с образцом позволяет автору в деталях рассмотреть особенности фразировки, фортепианной фактуры, метро-ритмической организации, систему лигатуры и всё то, что составляет фортепианный стиль русского классика. Сравнительный анализ оригинала с транскрипцией А. Александрова приводит автора к ряду как позитивных, так и негативных выводов, обращает внимание исполнителей и транскрипторов на необходимость более внимательного и бережного отношения к первоисточнику дабы уйти от искажений любого толка.

Ещё более определённо вопрос о границах нарушения традиций, теперь уже – в оперном искусстве, ставится С. В. Черевань в связи с постановкой современным режиссёром Дм. Черняковым оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о Невидимом граде Китеже» (Амстердам, 2012). Собственную позицию защиты оперной классики, которую современные режиссёры «...перелицовывают,

осовременивают... беспощадно купируют» музыковед выстраивает на сравнении подробно представленного замысла в «Китеже» Н. А. Римского-Корсакова и тех неоправданных «свобод» Дм. Чернякова, которые, с неизбежностью, привели к искажению авторской концепции композитора – «святая-святых».

Статья О. Ю. Осадчей «Русский музыкальный авангард и его машины: к проблеме философии и мифологии техники» посвящена рассмотрению музыкального искусства русского авангарда через концепт Машины, который мыслится в качестве архетипа логоса культуры XX века. Автор прослеживает его видоизменения в эпоху «высокого модерна» (1900–1950-е гг.) и постмодерна (1960–1970-е – 2000 гг.), используя древовидные и ризоморфные модели в качестве глубинных структур музыкального текста. Междисциплинарный характер материала, уровень обобщённости символов, возможность использования предложенных моделей как универсальных и, одновременно, чутко реагирующих на изменение условий времени, позволяет говорить о методологической значимости статьи О. Осадчей.

Наиболее масштабный блок материалов связан с современной музыкой, с представлением творчества ныне живущих композиторов, с творческими процессами, характерными для конкретных регионов России. Статья Л. В. Родионовой, московского композитора, недавно удостоенного первой премии во всероссийском конкурсе им. Д. Д. Шостаковича «От первого лица: территория творчества», – это размышление о собственном пути в музыке, о композиторской лаборатории, о жанровых и стилевых накоплениях, о роли технологии в воплощении авторского замысла. Ценность материала, на наш взгляд, в том, что композитор даёт ясное понимание причинно-следственных связей между замыслом и художественным результа-

том; убеждает в том, что в творческом процессе не бывает случайностей. Здесь важен сплав многих качеств: образованности (профессионализма), одарённости, способности «к уникальности высказывания», постоянного стремления к обновлению, сплаву интеллекта и чувства... Л. Родионова знакомит читателя с собственным авторским методом, многообразно претворённым в сочинениях разных жанров и форм. Обращает на себя внимание очень точный, конкретный язык статьи, её чёткая логика, широта обзора представленных в творчестве сюжетных поворотов. Статья Н. Черковой и О. Гумеровой «"Was noch lebt" Андрея Волконского в свете творческой эволюции композитора» сочетает краткий, но ёмкий обзор творчества композитора с подробным стилистическим анализом вокального цикла из трёх романсов на стихи немецкого прозаика и поэта Й. Бобровского из сборников «Время сарматов» и «Земля теней и рек». С целью наиболее точного понимания сущности стихов, их образно-смысловых резервов и ритмики, их особенностей воплощения в музыке – О. А. Гумерова сама сделала подстрочный перевод. Аналитический текст лёгок и прозрачен, но, одновременно, насыщен символикой смыслов, отсылающих к содержанию сочинения. Музыкальная семантика объединяется вокруг серийного ядра, выявленного авторами, варьирование которого становится «основным инструментом создания музыкальной ткани цикла». Сделан вывод о том, что данное сочинение является образцом «новой простоты», характерной для позднего периода творчества Андрея Волконского.

Одно сочинение – Французская сюита № 1 для струнных Юлия Гальперина – находится в центре внимания Т. М. Синецкой. Рассматривается своеобразие творческого формирования личности композитора, влияние атмосферы и профессиональных кругов Киева, Уфы, Челябинска, Москвы, Парижа.

«Времена года в четырёх французских сюитах» для струнных рассматривается в статье и как глобальный проект и как своеобразный «личный дневник», отражающий эволюцию мировосприятия и музыкального языка композитора. В анализе музыка Французской сюиты № 1 сделан акцент на жанровом содержании, подчёркнуто взаимодействие традиционных особенностей европейской сюиты и конкретных приёмов её обновления с точки зрения музыкального языка, образного содержания, разнообразных технологических средств, видов полифонической техники. Обращено внимание на принцип симфонизма, воплощённый в сквозном развитии тематического материала и его качественном преобразовании.

Личность Юлия Гальперина открывает уральскую тему, продолженную в статьях О. Ф. Ширяевой «Музыкальная феерия “Загадки” Алана Кузьмина: опыт анализа» и В. И. Лавришина «Создание оригинального репертуара для оркестра русских народных инструментов композиторами Южного Урала как новое направление в оркестровом исполнительстве». О. Ширяева впервые представляет читателям сочинение челябинского композитора А. Р. Кузьмина «Загадки» для парного состава эстрадно-симфонического оркестра и четырёх голосов, включающее 22 номера. В статье расшифровываются характерные черты жанра феерии и особенности претворения его А. Кузьминым через своеобразную трактовку циклической формы, вербальную и образно-смысловую музыкальную символику, уникальность отобранных для сюиты стихов Н. Гумилёва, А. Блока, В. Набокова, М. Цветаевой, С. Есенина. Сочинение рассматривается также с точки зрения закономерностей авторского стиля и эволюционного мышления композитора.

В. И. Лавришин многие годы занимается исследованием оркестрового исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области. В качестве характерной особенности репертуара оркестровых коллективов он справедливо выделяет музыку композиторов Южного Урала как новое, активно развивающееся, перспективное направление. В статье рассматривается роль уральского фольклора как основы ряда сочинений для ОРНИ, место уральской поэзии и прозы в создании крупных хоровых форм с участием оркестра, расширение системы музыкально-выразительных средств в новой музыке для оркестра. Представлен достаточно подробный анализ основных сочинений М. Смирнова, Е. Гудкова, В. Веккера, А. Кузьмина, М. Бакирова и других композиторов Южного Урала. Сделан вывод о том, что музыка композиторов Южного Урала стала «одной из важных составляющих концертных программ профессиональных, учебных и любительских оркестров – наряду с активным использованием аранжировок лучших образцов музыкальной классики и оригинальных произведений, созданных в других регионах страны». Широкую панораму творчества композиторов сибирского региона представляет блок статей красноярских авторов. Обобщающее значение имеют работы В. В. Пономарёва «Стилевые искания сибирских композиторов в жанрах хоровой музыки» и рассмотренная ранее «Фортепианная музыка сибирских композиторов с христианскими темами, символами и образами» Т. В. Прасоловой. Композитор В. Пономарёв – знаток хоровой музыки, дирижёр-практик и теоретик, активно работающий композитор. Он досконально знает не только созданное в этом жанре, но и авторов теоретических работ о новой хоровой музыке. В статье В. Пономарёва даётся характеристика «наиболее харак-

терных направлений языковых поисков, представленных в хорошем творчестве большинства сибирских композиторов». В поле зрения автора попадают как композиторы старшего поколения (Ф. Веселков, Г. Иванов, А. Муров), так и тех, кто вошёл в профессиональную композиторскую жизнь уже в XXI веке (А. Михель, А. Яковлев). Привлекает география творческих имён – Новосибирск, Омск, Кемерово, Хабаровск, Новокузнецк, Красноярск, а также – разнообразие хоровых жанров и стилей, выделенных автором. Панорамность взгляда, свойственная статье, подчеркнута в выводе: «...хоровая музыка, создающаяся в Сибири, отражает все тенденции, характеризующие интересы российских музыкантов в этой жанровой сфере....».

Две другие статьи красноярских авторов посвящены персоналиям – В. Пономарёву и Э. Маркаичу. Статья С. В. Одереевой «Сочинения последних лет красноярского композитора Владимира Пономарёва в жанрах хоровой музыки» акцентирует внимание на новых сочинениях хорового мастера – пяти хоровых циклах: «Енисейские пороги», «От четырёх стихий», «Рождественские сны о небесном Петербурге», «Пять несерьёзных стихотворений одного серьёзного поэта», «Осколки сезонов», образующих своеобразный мегацикл. Автор убедительно воплощает идею кровной связи поэзии и музыки с сибирской землёй, с её могучей природой в разных её состояниях, восприятие и осмысление современным человеком разнообразных природных и жизненных впечатлений. Безусловную ценность представляют наблюдения автора над стилевыми особенностями музыки В. Пономарёва, убедительные и точные характеристики используемых композитором приёмов как инструмента воплощения каждый раз разного и индивидуального авторского образного видения. Статья С. В. Чер-

касовой «“Четыре романса на стихи Марины Цветаевой” Эдуарда Маркаича. Погружение в “лабораторию” композитора» очень точно обозначает намерения автора досконально подробно проследить путь прочтения композитором стихов М. Цветаевой. Каждый романс рассмотрен с разных сторон: сопоставления стихотворного подлинника и редакция композитора; отсюда – усиление смысловых акцентов того или иного романса. Обстоятельно проанализированы: формирование тематизма, его сквозное развитие и обогащение в соответствии с образным наполнением; роль тонального и гармонического развития; все тонкости фактуры; соотношение вокальной и фортепианной партий. Выстроена общая драматургическая линия цикла. С. Черкасова делает вывод о близости мироощущения поэта и композитора, точности найденных Э. Маркаичем музыкально-выразительных средств, что обеспечило высокий художественный результат.

Не обошли участники конференции и вопросы современной просветительской деятельности. Этому аспекту посвящены материалы Ю. Е. Николаевой – «Российская гостиная сегодня: музыкальный вечер в Гостиной Юргенсон» и В. П. Давыдовой – «Аннотация как вторичный текст (из опыта работы с радио «Орфей» и газетой «Музыкальное обозрение»)). Существенно при этом, что оба материала опираются на интересную практическую работу авторов, живые наблюдения, связанные с реалиями сегодняшнего дня. Ю. Николаева представляет читателю один вечер-концерт в Гостиной, названной именем крупнейшего российского нотного издателя П. И. Юргенсона. Дается интересная историческая справка о Гостиной и Благотворительном фонде имени П. И. Юргенсона как важнейших очагов русской истории и культуры. Автор легко и заинтересованно представляет одно произведение за

другим, сравнивая очень известную музыку («Колыбельная песнь в бурю» П. Чайковского) и новые сочинения (Э. Томас «A Quiet House», Л. Терская «Танец-колыбельная для скрипки-соло, И. Соколов – «Поэма» для фортепиано, А. Зеленской – «Sonata Al test»), органично и кратко вводит в мир того или иного композитора, находит необходимые несколько слов для характеристики исполнителей. Большой интерес представляет та часть концерта, которая включала камерные ансамбли: Соната для скрипки и фортепиано № 2 си минор А. Радишкевича и Концерт № 2 для контрабаса Джованни Боттезини. Важна информация и о заключительной части гостиной, когда присутствующие обменивались впечатлениями от услышанной музыки, композиторы и исполнители отвечали на вопросы слушателей. Однако, мысль автора шире и мощнее, чем представление оригинального, интереснейшего по музыке и атмосфере вечера. Эта мысль государственная – об альтернативе массовой культуре, способствующей «воспитанию просвещённых ценителей искусства», помощи «творческому становлению талантливой молодёжи».

Актуальность статьи В. Давыдовой определяется распространённостью жанра аннотации, как устной, так и письменной форм. Большой сценический опыт, многолетняя музыковедческая концертная работа способствуют особой убедительности и ёмкости теоретических обобщений. Автор фокусирует внимание на важнейших условиях, которым должна отвечать аннотация; подтверждает свои позиции конкретными материалами, получившими высокое профессиональное признание газеты «Музыкальное обозрение» и радио «Орфей».

Вторая статья В. Давыдовой носит сугубо практическую направленность: она учит молодых специалистов составлению необхо-

димых в профессиональной жизни документов: резюме и характеристики. Это – своеобразный конспект, последовательность действий, совокупность шагов, необходимых для составления документов, важный в современной вузовской и послевузовской жизни материал.

Весьма редкий материал представлен в статье И. А. Евсиковой «Музыкальная журналистика на страницах городских газет Миасса второй половины XX века. Используя метод контент-анализа, автор приводит сравнительные характеристики положения музыкальной критики в разные десятилетия XX века: от 50-х до 80-х годов, позволяя увидеть реальный количественный рост форм и жанров музыкальной критики в одном из малых городов Южного Урала, известном своим интеллектуальным и промышленным потенциалом. Реально выявлено влияние кризисного периода в обществе в 90-е гг., отразившегося в снижении количества публикаций о культуре на 5% (что, несомненно отразило снижение интереса к вопросам функционирования культуры в обществе в указанный период) . Избранный метод позволяет уточнить и видоизменения музыкальной критики, устанавливая от десятилетия к десятилетию увеличение удельного веса крупных жанров: рецензий, творческих портретов, репортажных материалов и, особенно – интервью; сохранение на всём протяжении времени роль анонса и хроники. Ценность представляют и качественные характеристики избранных автором критических материалов, восстановление имён людей, писавших о музыке.

Завершают сборник статьи, посвящённые методике преподавания одной из основных дисциплин музыкально-теоретического цикла – гармонии. Два автора – А. П. Ментюков и В. И. Харишина заинтересованно рассуждают о важнейших и всегда актуальных вопросах. Во всех случаях теоретические исследовательские выкладки

проверены и подтверждены многолетней педагогической практикой. Статья А. Ментюкова «Гармония: теория, история, практика» в основе своей содержит попытку ответа на вопрос о соотношении новой музыки, созданной и создаваемой в XX столетии, и возможностей внедрённой в процесс современного обучения школьной теории как инструмента познания, инструмента анализа этой новой музыки. Опираясь на метод исторического анализа, А. Ментюков обращает внимание не только на эволюцию музыкального языка, но и призывает всмотреться (вслушаться!) в опережающие процессы, имеющие место в разные эпохи, понять природу взрывов гармонической сложности, взаимопроникновение достижений прошлого и будущего как целостной картины развёртывания искусства музыки (на примере гармонии). Методологическим выводом становится вывод об эффективности целостного (комплексного) гармонического анализа в вузовском образовании, последовательность которого автор предлагает читателю.

В своей статье «О некоторых “банальностях” гармонии в музыке» В. И. Харишина предостерегает от поверхностных и упрощённых представлений о гармонии, от механистического усвоения гармонических закономерностей. Отвечая на воображаемые вопросы студентов, она раскрывает глубинные закономерности возникновения обязательных и важных для понимания вещей: что такое функция, почему сложились определённые закономерности той, а не иной последовательности функций в полном функциональном гармоническом обороте, какова природа кадансового квартсектаккорда и его роль в образовании каденционных заключительных оборотов. Автор увлекательно рассказывает о возможностях избежать «вычислительного» подхода к использованию гармонии в музыкальной практике. Особое внимание автор уделяет развитию

гармонического слуха и координации слухового и двигательномоторного навыка в работе с инструментом, обосновывает принципы клавиатурного ориентирования и метроритмической непрерывности как основные в гармонической игре.

О необходимости изменения методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин в сторону творчества и вторая статья В. И. Харишиной «Творческий подход к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин». Здесь она выступает и как теоретик-исследователь, привлекая к себе в союзники выдающихся учёных – В. Цуккермана, Ю. Холопова, В. Медушевского; обращает нас к опыту Баха, Шумана, Бартока, Орфа, Асафьева и др. – авторов фундаментальных идей музыкальной педагогики, в которых творческому началу отведено огромное место. Путь к воплощению этих идей автор видит в постоянном формировании и развитии творческого мышления учащегося (студента), показывая типичные ошибки, очерчивая круг насущных проблем. На примере курса сольфеджио В. И. Харишина доказывает необходимость в современной практике смену традиционных акцентов в сторону пения, сольфеджирования, чтения «с листа» и др. Подвигает любого мыслящего педагога к творческим действиям по переосмыслению устаревших форм преподавания музыкальных дисциплин, раскрывая их огромный художественно-творческий потенциал. Полемическая форма изложения, публицистический азарт делают тексты статей В. И. Харишиной лёгкими и запоминающимися, захватывающими своей остротой и актуальностью.

Несмотря на большой диапазон предложенных авторами тем, материалы данного сборника акцентируют главное: устойчивый интерес к освоению современной музыкальной практики.

Т. М. Синецкая

**ПОДОБЕН «О ДИВНОЕ ЧУДО»
КАК МУЗЫКАЛЬНО-ГИМНОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗЕЦ
ДЛЯ БОГОРОДИЧНЫХ СТИХИР ИВАНА ГРОЗНОГО**

Следование принципу «подобия» («уподобления») в древнерусском музыкальном творчестве уже исследовалось на примере песнопений усольских строгановских мастеров, выдающегося распевщика Логина Шишелова, царя Ивана Грозного¹. Творчество «на подобен» заключалось в том, что мастера-распевщики, создатели древнерусских церковно-певческих произведений, перекладывали на музыку подобна-образца новые гимнографические тексты. В случае частичного музыкального заимствования мастера, как правило, сохраняли строки, открывающие и завершающие новое песнопение. Из образца-модели могли быть также восприняты особо важные для формообразования и смыслового развития музыкальные строки.

Особый интерес вызывает проблема воплощения данного принципа царем Иваном IV Грозным. Один из его циклов посвящен празднику Сретения чудотворной иконы Владимирской Богородицы и известен по рукописям упомянутого известного головщика Троице-Сергиевой лавры Логина Шишелова (ум. 1624 г.). Цикл «подобных» стихир царя написан в Знаменном стиле и состоит из трех песнопений, исполнявшихся «на Господи воззвах» на Великой вечерне. Они созданы «на подобен» первого гласа «О дивное чудо».

¹ Напр., см.: Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI – XVII вв. Челябинск, 1993; Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. «Преславный певец» и распевщик Логин Шишелов (ум. 1624) и его произведения // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: сб. материалов третьей Юж.-Урал. межвуз. науч.-практ. конф. Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2006. С.15–32; Парфентьев Н. П. Музыкально-гимнографическое творчество царя Ивана Грозного // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки, 2014. Т. 14. № 1. С. 51–59; Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Стихиры «на подобен» царя Ивана Грозного в честь святителя Петра, митрополита всея Руси // Там же. С. 60–73.

В древних певческих рукописях XI – XV вв. песнопение «О дивное чудо» так же на первый глас помещалось в качестве первой из трех стихир Великой вечерни («на хвалитех», а затем «на Господи воззвах») Успению Богородицы². За это время в песнопении были очерчены границы попевок, их архетипы и количество. В конце XV в. на базе ранней невменной фиксации, имеющей старинные начертания знамен, был создан обновленный музыкальный текст. В таком виде подобен просуществовал в рукописных источниках вплоть до конца XVII в. Его стали включать в «Подобники» – специальные разделы справочного характера в певческих сборниках.

Обратимся к невменной фиксации подобна, которая по времени предшествует появлению на ее основе песнопений Грозного. В рукописях образец-подобен представлен устойчивой словесно-формульной структурой. Различия между его списками укладываются в рамки минимальной внутриформульной вариантности³.

Подобен состоит из 11 формул-попевок, из которых наиболее распространенной в песнопении являются звучащие пять раз варианты попевки *пастела* (см. табл. 1).

Таблица 1

Попевки в подобне «О дивное чудо»

№	Тип попевки	Название попевки	Кол-во
1	A	Пастела со стезкою	2
	A1	Пастела полная	3
2	C	Пригласка	3
	C1	Пригласка средняя с тряской	1
3	D	Руза	2

²РГБ. Ф.113. № 3 (XIV в.). Л. 211.

³Списки из Подобников: ГИМ. Единог., № 37. Л. 238; ГИМ. Синод. пев., № 1334. Л.100; РГБ. Ф. 304. № 410. Л. 105; РНБ. Погод. № 380. Л. 322; РБН. Сол. 276/277. Л. 129об.

Совокупность списков дает четкое определение границ попевок и состоящих из них строк. Определяя построчную организацию подобна, отметим, что каждая из строк в словесно-текстовом отношении включает синтагму, которая при пении озвучивается одной попевкой. Знаки пунктуации и музыкальные знаки (статьи) являются определителями завершения строк песнопения.

В результате расшифровки подобна, осуществленной на основе поформульного сопоставления списков XVI – первой половины XVII вв. со списками второй половины XVII в., включающими киноварные пометы, были также выявлены музыкальные параметры деления текста на строки. Прежде всего, это типизированные концовки строк (пять типов), завершающие их ладовые опоры – целые по длительности звуки *соль* (2), *ре* (3), *ми* (6). В качестве маркеров членения подобна на строки выделены также соотношения в них срединных и конечных ладовых опор. Определителем границ строк в песнопении стала интонация *ми – ре* (четверти) – *фа – ми* (половинные). Назовем ее *ключевой*, так как она маркирует начальные фрагменты в семи из одиннадцати строк (1, 3–7, 11).

Итак, данные параметры (словесно-музыкальные синтагмы-попевки, типизированные концовки, срединные и завершающие строки ладовые опоры, знаки пунктуации, ключевая интонация) позволили выявить построчное строение подобна. Следуя логике поэтического содержания текста, можно определить форму подобна как состоящую из трех частей (см. табл. 2). В дальнейшем наше исследование будет соотноситься с данной таблицей, а также с приложениями расшифровок музыкальных текстов № 1 (По-

добен) и № 2 (цикл песнопений царя Ивана Грозного Сретению иконы Владимирской Божией матери).

Таблица 2

Формообразование подобна «О дивное чудо»

№	Строки	Попевки, подводы
<i>Часть 1-я</i>		
1	О дивное чудо	A
2	Источенико жизни /Въ гробе полагаетеся	b+C
3	И лествица къ небеси гробо бывае	A1
<i>Часть 2-я</i>		
4	Веселися Гепсимании	D
5	Богородичино святыи домо	A1
6	Воспоимо верении	D
7	Гаврила имущи чиноначаленика	A
<i>Часть 3-я</i>		
8	Обрадованная радуися	b1+C
9	С тобою Господе	C
10	Подаяи мируи	C1
11	Тобою велию милость	A

В первой части (строки 1–3) передан теологический смысл праздника Успения Богородицы⁴. Богородица – источник жизни, но она полагается во гроб, символ смерти. Однако гроб оборачивается лестницей (лестницей) к небу, то есть становится спасительной силой, символом вечной жизни. В этом сложном преодолении смерти жизнью, причем, вечной жизнью, состоит «дивное чудо» Успения.

Музыкальное строение первой части представлено трехстрочием: первая строка (A), вторая строка (b+C), третья строка A1. Первая строка содержит доминирующий вариант попевки *пастела* – *пастела со стезкою*, которая открывается ключевой

⁴Как отмечалось, в древности подобен включался в службу Успению Богородицы как первая в цикле стихир «на хвалите» с обозначением «самогласна». Две следующие за ним стихиры имели ремарку «подобен», что означает, что они созданы по его подобию (напр.: РГБ. Ф.113. № 3 (XIV в.). Л. 212). В дальнейшем подобном стали обозначать модель-образец.

интонацией. Концовка строки включает восходящий ход *ми* – *фа* (четверти) к целой *соль*. Так передаётся поэтически возвышенное завершение слов «дивное чудо».

В начале второй строки звучит подвод *b*⁵. Здесь мелодическое развитие захватывает наиболее высокие в тесситурном отношении звуки светлого и тресветлого согласий, включая единственный раз звук *си-бемоль*, предельно высокий для данного песнопения. Отметим, что таким образом выделяется наиболее значимое в смысловом отношении слово «жизни». Дальнейшее музыкальное движение второй строки продолжает попевка *пригласка*. Первоначально она захватывает звуки светлого согласия, но ее завершение выбивается из общего поступенного ряда звуков и контрастирует с восходящей концовкой первой строки. В концовке *пригласки* присутствует яркий квартовый скачок вниз от *соль* к *ре* и дальнейшее секундовое опевание нового ладового устоя *ми*. Отметим, что подобный скачок – неординарное явление для песнопений Знаменного стиля, в целом характеризующегося поступенным голосоведением. Вероятно, он должен был привлечь особое внимание к значению слов «во гробе *полагается*». Как видим, во второй строке подобна средствами музыкальной выразительности раскрыта антитеза: «источенико *жизни*» (звук тресветлого согласия, достигнутый в восходящем движении) – «во гробе *полагается*» (резкий квартовый скачок вниз).

Строка, завершающая первую часть (строка № 3), созвучна первой благодаря присутствию в ней варианта попевки *пастела* – *пастела полная*. Так музыкальной техникой вариантного повтора

⁵Невменно-графические образования, в начале которых дан музыкальный знак *палка воздернутая*, привлекают внимание за счет высокой тесситуры звучания в *светлом* и даже *тресветлом* согласии. Это варианты *подводы* к попевкам. В рукописях они, как правило, выделены знаками препинания, что дает право обозначить их в дальнейшем особо как *b* и *b1* (см. табл. 2).

выявлены смысловые связи, объединяющие эти строки в некое единство: «дивное чудо» (строка 1, *пастела со стезкою*) – это превращение гроба в лестницу «к небеси» (строка 3, *пастела полная*). В начале третьей строки воспроизводится ключевая интонация, впервые данная в первой. Третья строка могла бы быть рассмотрена как повторение первой, но этому препятствует следующее. Ее начало расширено за счет подвода на звуках *ми – фа – соль*, который постепенно понижает звуковысотность второй строки. Завершающий участок, напротив, сокращен. Отсутствует восходящая интонация *ми – фа – соль*, вследствие чего концовка представляет нисходящий ход *фа* (половинная) – *ми – ре* (целые). Таким торможением, нисходящим движением и конечной ладовой опорой *ре* она отличается от предыдущих концовок строк и звучит более устойчиво. Так обозначена функция завершения первой части подобна.

Мы видим, что в начальной части подобна представлен основной попевочный состав. Музыкальными приемами подчеркнут смысл риторической антитезы, смысловая глубина праздника Успения Богородицы. Благодаря ключевой интонации и вариантам попевки *пастела*, которая присутствует в первой и третьей строках, первая часть объединена в некое единство. Концовки строк, напротив, служат разнообразию мелодического развития. Они различны как по типу движения (восходящее, опевающее, нисходящее), так и благодаря разнообразию конечных ладовых устоев (*соль-ми-ре*).

Вторая часть подобна (строки 4–7) содержит две риторические формулы-восклицания повелительного наклонения (строки 4–5 и 6–7). Это призывы «Веселися Гепсимания» и «Воспоимовении». В первом двухстрочии воспевается «Богородичино

святой домо» Гепсимания (Гефсимания) – священная местность, где находится погребение Богородицы. Новый аспект смыслового содержания песнопения в музыке передан попевкой – *рузой*, которая дана здесь впервые. Ее отличие от предшествующих попевок в том, что она обладает скромным диапазоном (*до – фа*), краткостью. Однако с предыдущими строками ее роднит единая ключевая интонация. Восходящий ход концовки *рузы до – ре* (половинные) – *ми* (целая) подчеркивает призывный характер восклицания «Веселися Гепсимании» своим восходящим движением. Следующая пятая строка второй части близка третьей строке первой части. Она воспроизводит ее в несколько сокращенном виде за счет звуков подвода (*пастела полная*). Там она функционально воспринималась как «совершенное» кадансирование крупной части; здесь же, скорее, является «срединным кадансом». Следующее построение из двух строк (6–7) второй части согласуется с предшествующим (4–5) одинаковым началом (попевка *руза*) и близким завершением, включающим наиболее распространенный вид попевки *пастела со стезкою*. Восходящим движением к завершающим ладовым устоям во второй части (строки 4, 6, 7) передано единообразие раскрытия музыкальными средствами призывного характера возгласий «Веселися» (строка 1) и «Воспоимо» (строка 3). В целом отметим искусную музыкальную технику, раскрывающую ритм перечисления риторических восклицаний: двухстрочия рифмуются едиными начальными строками и близкими по типу завершающими.

Обратимся к третьей части подобна. Серия риторических призывов продолжена в ее начальной восьмой строке призывным обращением к Богородице «Обрадованная радуися» (попевкой *пригласка*). Она расширена за счет подвода, и ключевая интонация вы-

является в ней не в начале, а ближе к середине строки. Дальнейшее развитие заключительной части базируется на попевке *пригласка* или ее варианте *пригласка средняя с тряской*. Сфера звучания *пригласки* распространяется не на одну, как в первой части подобна, а на три строки. Ключевая интонация исчезает. Способом объединения части становится завершающий ладовый опорный звук *ми*, а также квартовый скачок вниз (строки 8, 9). Возглас «Обрадованная радуися» акцентируется подводом *b1*, который музыкально близок подводу *b* второй строки первой части (табл. 2). Эмоциональный призыв словосочетания «Обрадованная радуися, с тобою Господе подаяи мирови» (строки с восьмой по десятую) раскрыт благодаря использованию звуков высокого светлого согласия. В завершении третьей части в одиннадцатой строке, также как и первой, дана попевка *пастела полная*. Возвращается ключевая интонация и конечная ладовая опора *ре*.

Итак, мы видим, что поэтика песнопения базируется на принципе соответствия музыкальной формы смысловому содержанию словесного текста. Отметим гибкость формообразования, отсутствие строгой математической заданности, симметричности. Монодийная ткань пронизана мелодической вариантностью. Музыкальному развитию присуща подвижность функциональности формул. Например, попевкой *пастела* согласуются завершения всех трех частей подобна. Но одновременно мы наблюдаем наличие этой формулы в начале песнопения. Это означает, что твердых правил функционирования данной попевки только как начальной или только как завершающей не существует. Первые строки частей формы могут выделяться как по принципу повтора, так и благодаря обновлению, привнесению нового музыкально-формульного материала или сохранению ключевой интонации.

Помимо принципа повтора и принципа обновления при создании формы подобна использовалась музыкальная техника подчеркивания высокой областью звучания наиболее важных в смысловом отношении слов. Как чисто музыкальные средства выразительности укажем восходящие и нисходящие интонационные ходы к завершающим ладовым опорам. Они реагируют на смысловые нюансы вербального текста. Итак, подобен «О дивное чудо» – это пример концентрированного, искусно выполненного взаимодействия риторических и музыкальных приемов в раскрытии высокой теологической поэтики праздника Успения Богородицы.

Царь Иван Васильевич Грозный взял за образец это песнопение для создания по его подобию своего авторского цикла. В науке известны несколько списков в честь Сретения иконы Владимирской Божией Матери с ремарками о принадлежности их авторству царя⁶.

Специальное текстологическое исследование показало, что атрибутированный вариант стихир, представленный в так называемом троицком списке Логина, зафиксирован высокопрофессиональным мастером, прекрасно осведомленным о традициях распевания на подобен, обладающим теоретическими знаниями как в области попевочного структурирования, так и в сложной сфере звуковысотности⁷. В дальнейшем наше исследование опирается на этот уникальный список, выполненный знаменитым

⁶Это выявленный Н. С. Сергиной список РНБ с ремаркой: «Сретению Владимирской иконы, ины стихиры, глас 1, подобен О дивное чудо. Творение царя Ивана Васильевича» (РНБ. О.1.238. Л. 307). Сюда можно добавить также списки стихир царя конца XVI – первой половины XVII вв. без указания на его авторство. Три из этих рукописей относятся к строгановскому скрипторию (БРАН. Струг., № 44. Л. 893об.–895об.; РНБ. Кир.-Бел. 586/843. Л. 703 об.; РНБ. Погод. № 380), остальные имеют различное происхождение (РГАДА. Ф. 188. № 937. Л. 488об.–489; РНБ. Сол. 690/769. Л. 315об.; РНБ. Титов, 2989. Л. 448об.).

⁷СПМЗ. № 274. Л. 278об.–279.

мастером, головщиком хора Троице-Сергиевой лавры Логиним Шишеловым.

Как следует из рукописных источников XI – первой половины XVI вв., на основе подобна «О дивное чудо» были созданы циклы стихир, в том числе на Успение, Покров, Рождество, Введение и Благовещение Богородицы. Благодаря творчеству царя Ивана состав службы Сретению иконы Владимирской Божией Матери также обрел свой цикл на подобен «О дивное чудо». Для создания этого творения державный гимнограф воспринял ряд словесно-музыкальных формул, прежде всего, из самого подобна, из богородичных стихир Успению и Покрову, а также из святительских стихир Петру и Алексию (все на подобен «О дивное чудо»). Из множества других циклов на этот образец царь избрал те, которые посвящены самым важным в жизни государства и народа религиозным праздникам (Успению и Покрову Богородицы), и наиболее почитаемым русским святым (основоположникам духовного возвышения Москвы святителям Петру и Алексию).

Цикл, атрибутированный творчеству царя Ивана Грозного в троицкой рукописи Логина Шишелова, состоит из трех стихир, каждая из которых имеет словесно-попевочное строение. Песнопения относятся к раздельноречному варианту изложения словесного текста. Музыкальная фиксация стихир обладает почти идентичной невменной графикой и отражает следование подобну «О дивное чудо», однако, словесно-поэтические тексты каждой из стихир цикла различаются (см. табл. 3). Над одним слогом текста располагается одна невма, (силлабический характер фиксации). При озвучивании заметна скромная мелизматика: один слог распевается от одного до четырех звуков.

Таблица 3

**Строчное строение стихир Ивана Грозного
в соотношении с подобном***

№	Песнопения	Текст строки	Попевки, подводы
<i>Часть 1</i>			
1	Под.	О дивеное чюдо	A
	Стх 1	О великое милосердие	A
	Стх 2	Дивно твое милосердие,	A
	Стх 3	Твое славяте заступление.	A
2	Под.	Источенико жизни / Въ гробе полагаетеся	b+C
	Стх 1	Грешнымо еси / Богородице Пречистая	b+C
	Стх 2	Владычице. / Егда бо християне	b+C
	Стх 3	Архиереи и священники, Царие и князи	b+C
3	Под.	И лествица къ небеси гробо бываете	A1
	Стх 1	Скорая помощи, спасение и заступление.	C+A1
	Стх 2	Припадоша ти избавитися, / Пагубнаго за- колениа	A1
	Стх 3	Инокы же и причетники, И всенародное множество	A1
<i>Часть 2</i>			
4	Под.	Веселися Гепсимании.	D
	Стх 1	Веселися преименитии градо Москва	D
	Стх 2	Тогда невидимо	D
	Стх 3	Со женами и младенцы.	D
5	Под.	Богородичино святыи домо	A1
	Стх 1	Приемля чюдотворную икону Владычица.	A1
	Стх 2	Сыну си молящися	A1
	Стх 3	О святей иконе твоеи хвалящися	A1
6	Под.	Воспоимо верении	D
	Стх 1	Воспоимо верении.	D
	Стх 2	Честным образом люди спасающе.	D
	Стх 3	Припадают велможы,	D

№	Песнопения	Текст строки	Попевки, подводы
7	Под.	Гаврила имущи чиноначяленика	А
	Стх 1	Со архиереи и со князи	А
	Стх 2	Християне возрадуйтеся поюще.	А
	Стх 3	С воинствы русскими зовуще,	А
<i>Часть 3</i>			
8	Во всех	Обрадованная радуися	b1+ C
9	Во всех	С тобою Господе	C
10	Под.	Подаяи мирови	C1
	Стх 1-3	Подаяи намо	C1
11	Во всех	Тобою велию милость.	A1

* В первой графе дается номер строки. Принятые сокращения: под. – подобен, стх – стихира. Жирным шрифтом выделен авторский текст царя Ивана Грозного, выявленный автором статьи на основе рукописных источников XVI – XVII вв.

В первой стихире «О великое милосердие», в первой части, царь дистанцируется от подобна-модели не только в гимнографическом содержании, но даже (минимально) – в музыкальном. Так, в третьей строке у него даны две попевки, как в аналогичной строке первой стихире цикла Покрову Богородицы. В подобне присутствует одна попевка. В первой строке царь Иван заменяет слово «заступление», главенствующее в раскрытии смысла обоих праздников (Покрова и Сретения Владимирской иконы), на «милосердие». Его нет ни в одной из других богородичных и святительских стихир на подобен «О дивное чудо». Милосердие – вот главное в отношении Богородицы к «грешным» людям. Так выражена центральная теологическая идея. Во второй части стихире царь обращается прежде всего к подобну, а также к стихирам святителям Петру и Алексию. При этом он сохраняет ритм перечисления двухстрочий, заданный

в подобие. Особо отметим, что в качестве седьмой строки царь привлекает вторую строку из третьей стихиры св. Петру («Архиереи со князи»). Наконец, в финальной части песнопения царь Иван следует подобну, полностью заимствуя строки 8, 9 и 11. В 10-й строке («Подаяи намо») заменено лишь одно слово («мирови» на «намо»). Эта замена навеяна 10-й строкой третьей стихиры митр. Алексею «*подающего нам* велию милость». Для царя слово «намо» важно в смысловом отношении. Если в стихирах Алексею словосочетание «подающего нам» звучит единожды в третьей стихире, то у царя – во всех стихирах. Троекратно вознесенное моление о подаянии великой милости «нам», присутствующим при Сретении Владимирской иконы, – это авторское решение, наполненное верой в чудо, которое спасет народ от «пагубного закленья».

Вторая стихира Ивана Грозного отличается большей свободой творчества, как в поэтическом, так и в музыкальном аспектах. По сути, в поэтическом отношении первая и вторая части песнопения являются плодом творчества самого царя Ивана (см. табл. 3). Его поэтические строки не подчиняются принципу музыкального и поэтического единства, как это было в подобие или в первой стихире. Например, начало второй стихире «Дивное твое милосердие, Владычице» по смыслу должно быть объединено в некое музыкальное единство. Но этого не происходит, оборот разбит на два музыкальных фрагмента. Первая строка «Дивное твое милосердие» распето попевкой *пастела со стезкою*. Следующее слово поэтического оборота («Владычице») отделено. Но царь не считает это слово завершением предложения, оно распето подводем *b*, не имеющим самостоятельного кадансирования. Подвод поступенным нисходящим ходом четвертей плав-

но перетекает в начало сложноподчиненного предложения («Егда бо христяне»), объединяя в единое целое окончание первого предложения и начало второго. Царь, создавая собственную смысловую концепцию стихир, стремился, прежде всего, дать некое поэтическое осмысление события Сретения чудотворной иконы, при этом даже отступая от принципа структурного соответствия поэтических строк попевкам.

Далее отметим, что во второй стихире, как и в первой, особое внимание уделено пятой строке. В первой стихире она принадлежит авторству царя, раскрывая смысл праздника. Во второй стихире царь включил в пятую строку новую попевку – *кимзу* (*кулизму*). Единственный раз на протяжении всего цикла она служит обозначением самого важного в смысловом отношении момента: «Сыну молящися». Использование новой попевки – значительное, заметное событие в каноническом, созданном по образцу песнопении. Оно сразу же привлекает внимание. Отметим, что в Покровском цикле стихир в пятой строке второй стихир также дана *кулизма*. Царь применил её в русле существовавшей традиции, но в контексте проблемы авторства это приобретает значение специального музыкального приема для акцентирования внимания к ключевому моменту в развитии драматургии всего цикла. Завершение второй стихир идентично завершению первой и выполнено на основе подобна. Так уравнивается смелое авторское решение двух первых частей песнопения возвращением к каноническому правилу.

Третья стихира в целом основана на третьей стихире Успению с привлечением материала из третьих стихир митр. Петру и Покрову Богородицы. Если в первых двух стихирах цикла державный гимнограф воспевал *милосердие* Богородицы, то здесь он

славит *заступление* («Твое славяте заступление»). В первой части Царь Иван ступени иерархической лестницы русского общества возводит в соответствии с небесной иерархией, которую он воспринимает из третьей стихире цикла на подобен «О дивное чудо» празднику Успения Богородицы. Самая высшая позиция в тексте царя отдана архиереям и священникам (в успенской стихире это власти и престолы небесного Иерусалима). Цари и князи на земле заняли степень «начал и господств», «иноки и причт» – «сил, херувимов и серафимов». Вельможи в земной жизни заняли место святых (библейских) царей, русское воинство – архангелов и ангелов.

Уподобление русских воинов небесному воинству архангелов и ангелов вызывает удивление. Но в этой связи стоит вспомнить знаменитую икону «Благословенно воинство небесного царя» («Церковь воинствующая») середины XVI в., которая находилась в Успенском соборе Московского Кремля у царского места. Общепринятым является прочтение иконы как возвращения русского воинства в Москву после Казанского похода 1552 г. Существуют гипотезы о том, что вдохновителем её теологического смысла был митрополит Макарий, который в известном послании к царю Ивану и всем участникам казанского похода от 13 июля 1552 г. обещал тем воинам, которые останутся живы, что они «пролитием своея крови очистят прежние свои грехи». Тех же воинов, которые погибнут «за святые церкви и за православную веру...воспримут вечныя жизни в бесконечныя веки»⁸. Это место послания заставляет по-иному понять содержание прославленной иконы. Конные и пешие воины

⁸См.: Кочетков И. А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство Небесного Царя») // ТОДРЛ. 1985. Т. 38. С. 185–210.

без нимбов – это оставшиеся в живых участники взятия Казани. Воины с нимбами – это те, которые сложили свои головы в сражениях.

Итак, при создании своего цикла царь Иван взял за основу музыкальное строение подобна, но в гимнографическом отношении он опирался еще на четыре источника, созданных на основе того же образца. Это песнопения, посвященные созвучным по теологическому содержанию церковным праздникам Успения и Покрова Богородицы, а также песнопения на подoben в честь русских митрополитов Петра и Алексия, почитаемых в Москве как духовных созидателей государства. В своем творчестве на основе подобна «О дивное чудо» царственный гимнограф проявил наиболее строгое следование образцу в музыкальном строении всех трех стихир. В области агиографии степень творчества более значительна. Благодаря переосмыслению богородичного Успенского цикла стихир царю Ивану удалось раскрыть образ святой Руси как проекции горнего мира. Обратившись к праздничным стихирам Покрова Богородицы, он также передал глубинный смысл и значение покровительства чудотворной Владимирской иконы для русского народа. Владея приемами музыкально-гимнографического искусства в условиях канонического принципа подобия, царь Иван смог передать высокое теологическое значение праздника Сретения иконы Владимирской Богородицы для русских людей своего времени.

Подобен «О дивное чудо»

Глас 1

О дивное чудо.

Истощенико жизни во гробе

полагаетеся. И лествица ко небеси

гробы ваете. Веселися Господи

И мучи чина чаленика.

Обродованная радуйся. С тобою

Господе. Подай яким - роуви. Тобой велию милость.

Царь Иван IV Грозный
СТИХИРЫ ВЛАДИМИРСКОЙ ИКОНЕ ПРЕСВЯТОЙ
БОГОРОДИЦЫ

Глас 1. Подобен «О дивное чудо»



О ве - ли - ко - е ми - ло - се - рди - е,
 гре - шны - мо - е си Бо - го - ро - ди - це Пре -
 -чи - ста - я. Ско - ра - я по - мо - ще, спа - се - ни - е
 и за - сту - пле - ни - е. Ве - се - ли - ся пре -
 и - ме - ни - ты и гра - до Мо - сква, при - е - мля чу - до -
 тво - рну - ю и - ко - ну Вла - ды - чи - ца.
 Во - спо - и - мо ве - ре - ни - и. Со - а - рхи - е - ре -
 и и кня - зи. О - бра - до - ва - нна -
 -я ра - ду - и - ся, с то - бо - ю Го - спо - де.
 По - да - я - и на - - мо
 то - бо - ю ве - ли - ю ми - лость Ди - вно тво - е

ми - ло - се - рди - е, Вла - ды - чи - це.

Е - гда бо хри - сти - я - не при - па - до - ша ти - и -

-зба - ви - ти - ся, па - гу - бна - го зако - ле - ни - я.

То - гда не - ви - ди - мо Сы - ну си мо -

ля - щи - ся, че - сте - ным о - бра - зом лю - ди спа -

-са - ю - ше. Хри - сти - я - не во - зра - ду - и - те -

ся, по - ю - ше. О - бра - до -

-ва - нна - я ра - ду - и - ся, е то - бо - ю Го - спо -

-де. По - да - я - и на - -мо

то - бо - ю ве - ли - ю ми - лость. Тво - е

сла - вя - те за - сту - пле - ни - е. А -

рхи - е - ре - и и свя - ще - нни - цы, ца -

-ри - е и кня - зи. И - но - кы же и при - че - тни -

цы, и все - на - ро - дно - е мно - же - ство. Со - же -

на - ми и мла - де - нцы. О свя - те - и

и - ко - не тво - е и хва - ля - - ще - ся.

При - па - да - ю - те ве - лмо - жы, с во - и - не - ствы ру -

сскы - ми, зо - ву - ще. О - бра - до - ва - нна - я

ра - ду - и - ся, с то - бо - ю Го - спо - де.

По - да - я - и на - - мо

то - бо - ю ве - ли - ю ми - лость.

ЦЕРКОВНЫЕ РАСПЕВЩИКИ XX СТОЛЕТИЯ

**(к проблеме творческого процесса
в современной духовной музыке)**

В исследовательской литературе отечественная духовная музыка часто подразделяется на две самостоятельные сферы – литургическую и духовно-концертную. Такое разделение происходит, например, в панорамной классификации Н. П. Парфентьева [6], в классификации Л. Раабена [7], Ю. Паисова [5] и ряда других исследователей. В типологии здесь выделяется два основных критерия – предназначение и соответствие церковному канону.

По словам Е. Долинской, данное направление «представляет собой богослужебное пение, традиции которого восходят к древнерусским распевам, создававшимся в соответствии с установленными церковью канонами» [2, с. 399]. Таковы духовные хоры диакона Сергия Трубачева, протоиерея Николая Ведерникова, Сергея Толстокулакова, Владимира Мартынова. Николая Кустовского и др. Мы видим, что к этой ветви принадлежат в основном сочинения мастеров, не только глубоко укорененных в традиции духовного православного искусства, но и хорошо знакомых с клиросной практикой.

Среди них необходимо особо выделить группу композиторов, состоящих в духовном сане: архимандрит Феофан (Александров), иеромонах Нафанаил (Бачкало), иеромонах Виссарион (Уваров), иеромонах Ефрем, протоиерей Иоанн (Соломин), иерей Василий (Зиновьев), иерей Георгий (Извеков).

Безусловно, данная ветвь в сравнении с остальными была очень малочисленной. Церковная традиция в целом была прервана и существовали лишь немногие островки, уцелевшие в бушующем море новой реальности. Не случайно в основном они

связаны с Троице-Сергиевой Лаврой, резервацией, сохраненной властями для иностранных гостей как образец лояльного отношения к религии. Напомним, что не закрывались на всей бывшей территории РФ лишь Псково-Печерский монастырь и Пюхтицкая женская обитель, приписанная к территории Эстонии.

Даже после 1988 года, памятной годовщины 1000-летия Крещения Руси, линия церковного богослужебного песнетворчества развивалась очень трудно и далеко не во всех регионах. В условиях утерянной традиции воцерковленности, отсутствия преемственности, слома вековых культурных ориентиров полноценное восстановление данной ветви становится возможным только сейчас, уже в новой духовно-религиозной ситуации.

Совершенно особое положение среди представителей данной традиции богослужебного пения XX столетия занимают две фигуры – архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия (Трубачева). И по количеству песнопений (несколько сот!), и по их укорененности в церковной традиции и, как следствие, чрезвычайной распространенности в современной клиросной практике, и, главное, по совершенно уникальному для XX столетия способу их создания и предназначения, они резко выделяются среди других перечисленных авторов.

Показательно, что священнослужителей связывала личная дружба и совместное творчество. В Троице-Сергиевой Лавре состоялось знаковое знакомство С. З. Трубачева с архимандритом Матфеем (Мормылем). О. Матфеем и С. Трубачевым были написаны песнопения к службе 1000-летия Крещения Руси, а затем создано еще несколько песнопений.

Вскоре к Сергею Зосимовичу Трубачеву стали приезжать регенты с просьбой сделать обработку церковных песнопений

или написать стихиру и кондак в честь праздника или памяти святого. Вместе с композиторской работой и редактированием нотных Ирмология и Октоиха (издательство Московской патриархии 1983 г.) Сергей Зосимович участвовал и в подготовке к изданию трудов П. А. Флоренского, занимался исследованием его творчества. 20 августа 1995 года С. З. Трубачев был рукоположен в сан диакона епископом Верейским Евгением и указом Патриарха Алексея II был определен к служению в Троице-Сергиевой Лавре.

В силу известных исторических и политических причин дарование Трубачева как церковного композитора смогло проявиться лишь после ухода на пенсию. Однако последние два десятилетия жизни всецело были посвящены духовной хоровой музыке.

Архимандрит Матфей (Мормыль) является одним из самых известных современных московских песнописцев – автором пяти богослужебных певческих сборников для мужского хора. В сборниках ярко и многогранно представлены различные варианты обработок церковных песнопений.

Отец Матфей с 1 августа 1961 года и до 15 сентября 2009 года был уставщиком и старшим регентом хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, руководителем объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и Московских духовных Академии и Семинарии.

Как церковный распевщик, архимандрит Матфей создал ряд новых литургических песнопений, в том числе приуроченных к знаменательным датам истории Русской Православной Церкви: установлению празднования Всем Святым в земле Российской просиявших; 50-летию восстановления Патриаршества в Русской Православной Церкви; 1000-летию Крещения Руси; 2000-летию Христианства.

В качестве первоисточника в своих сочинениях авторы данного направления чаще всего обращаются к знаменному роспеву, как к основному, наиболее древнему среди других разновидностей церковного искусства. Неоднократно использовались и роспевы, возникшие на основе знаменного, – греческий и киевский. Кроме того, в своих песнопениях авторы не раз обращались к напевам монастырской традиции, также отпочковавшимся от столпового знаменного распева. Внимание привлекали напевы Соловецкого (пятнадцать песнопений), Валаамского (два песнопения) монастырей и напев Гефсиманского скита Троице-Сергиевой Лавры (двадцать одно песнопение). Основой для причастия (воскресного «Хвалите Господа с небес», седмичных и Святой Пасхи) стали песнопения из певческих книг XVII – XIX веков.

Так, проведенное исследование обнаруживает, что архимандрит Матфей в своем творчестве использует 34 различных распева и напева⁹. Самое большее количество песнопений создано на основе *Киевского распева* (93). На втором месте по численности стоит напев *Зосимовой пустыни* (66), на третьем – напев *Троице-Сергиевой Лавры* (29). Далее следует *напев Киево-Печерской Лавры* (18), *напев Оптиной пустыни* (14) и *Знаменный роспев* (11). Остальные 28 распевов и напевов менее многочисленны, но, так или иначе, они также представляют интерес. Рассмотрим их последовательно.

Особого комментария заслуживает проблема авторства. Древнерусские творения долгое время возникали как анонимные, **без обозначения автора**, как смиренное приношение Господу, Матери Божией и святым. И лишь в конце XV – XVI вв. закрепляются

⁹ Здесь и далее определение «роспев» обозначает древнерусские распевы – Знаменный, Демественный, Путевой; наименование «распев» относится к видам распева, появившимся в XVII веке – Греческий, Киевский и Болгарский; обозначение «напев» употребляется нами вслед за И. А. Гарднером, который называл круг песнопений монастырской традиции «напевом» ввиду его локальности.

ссылки на имена песнописцев, как признание привносимых ими новшеств. Но и эти ссылки часто сопровождались прошениями о молитве за имущего дерзновение распевщика, осмелившегося привнести в Божественные гласы собственное мудрование.

Представители данной ветви духовной музыки не называли себя авторами и композиторами. Они обозначали, прежде всего, первоисточник (например, напев Зосимовой пустыни или сочинение В. Зиновьева) и способ его воспроизведения (обработка, гармонизация, изложение, редакция и проч.). Свое имя появлялось не всегда и не как знак авторства, а скорее как символ духовной и церковной ответственности, как это и было принято у распевщиков XVI – XVII вв.

Поэтому до сих пор существует множество переложений и обработок последних десятилетий XX столетия, авторство которых не обозначено или утеряно при множестве рукописных копий.

Созданное песнопение совершенно не расценивалось автором (распевщиком) и прихожанами как музыкальное произведение, как некий опус по многим признакам:

1) условия бытования были в основном связаны с богослужением. И если мы можем встретить в программе духовного концерта обработки архимандрита Матфея или архиепископа Ионафана, то само их изначальное предназначение было исключительно литургическим;

2) многие песнопения существовали в нескольких вариантах, каждый из которых был самоценным и равноценным остальным. Это было связано с очень разнообразными исполнительскими составами в церковной практике – от дуэтов, трио и квартетов до хоров численностью более 100 человек (на церковных торжествах). Каждая из ситуаций (мужской или женский хор, ансамбль) требовала со-

ответствующего изложения, порой со значительной трансформацией фактуры. При этом порой не только не существовало какой-либо окончательной редакции, но и сами распевщики сочувственно относились к дальнейшим метаморфозам уже их переложений.

3) Многие песнопения были вообще не только не опубликованы, но и не записаны, и передавались в аудиозаписи или весьма приблизительных расшифровках, далеких от чистовой нотной записи.

4) В случаях публикации песнопения включались в сборники, объединенные определенным богослужением (например, песнопения Всенощного бдения или Литургии) и располагались в порядке чинопоследования. При этом показательно, что в одном сборнике излагались несколько вариантов одного и того же песнопения – как разных распевов, так и одного распева, но для разных составов. Возможны были и сборники одного жанра, например, подобнов или величаний.

Первоисточник в отечественной духовной музыкальной культуре православной традиции понимается в нескольких содержательных плоскостях. Это:

- 1) изложение религиозных догматов православной церкви;
- 2) определенный обиходный жанр, который может быть по-разному преподнесен, а часто переосмыслен в условиях Богослужения и концертной практики;
- 3) песнопение, имеющее свое местоположение и функцию в Богослужении, содержащееся в определенной певческой книге;
- 4) представитель того или иного певческого стиля духовной культуры, запечатлевающий соответствующие музыкально-языковые нормы;
- 5) представитель того или иного гласа (с соответствующими погласицами) или внегласовое песнопение, построенное из

- определенных синтаксических единиц (строк, кокиз и проч.). Во многих случаях это подобен или самогласен;
- 6) артефакт, имеющий важное культурное и духовное значение;
 - 7) символ, выражающий важнейшие духовные понятия – веру, духовность, истинность и проч.

В XX столетии названные значения анализируемого понятия играют различную роль, что в значительной степени зависит от предназначения сочинений. В случаях их богослужебного предназначения, как это происходит с песнопениями названных распевщиков, в полной мере выражены религиозные догматические постулаты, литургический жанр, местоположение и функция в образе, определенный певческий стиль и даже глас.

В богослужебных песнопениях особенно важно было следовать канону, установленному святой Церковью, не только не нарушать предписаний и правил, но и чутко следовать духу установлений, не изменяя единого с древности строя богослужения. Поэтому и распевщики, и певцы заботились прежде всего о соответствии своем великому делу, стремились познать через исполняемые напевы волю Божию.

В мире богослужебных песнопений особым было и понимание эмоции, переживания. С одной стороны, в текстах молитв достаточно много указаний на эмоциональные реакции: «плачу и рыдаю», «пред ковчегом скакаша», «радостью поюще», «ликующе», «стенание», «в умилении зовуще» и др. С другой стороны, их певческое воплощение весьма далеко от буквальной передачи эмоции, это скорее символическая, знаковая отсылка. «Это возвышенное спокойствие, умиротворенность и целомудренность чувств, сквозь призму которых каждое эмоциональное состояние получает свое особое преломление в качестве певческого звучания» [4, с. 38].

К тому же следует учитывать отличие духовного и душевного переживания – это и направленность к различным ментальным сферам, и иное содержательное наполнение, и иной результат – для духовной эмоции итогом должно стать преобразование души. Поскольку горделивое самовыражение тщательно избегалось, такая эмоция часто была незаметна внешне, но производила огромные внутренние изменения; строгое, трезвенное отношение к душе побуждало искать не высоких утешений и благодатных откровений, а вседневного труднического стремления к Божию идеалу.

В XX столетии в качестве первоисточника задействованы все виды древнерусских роспевов: знаменный, демественный, путевой, киевский, греческий, монастырские традиции, а также партитуры и избранные голоса строчного многоголосия. В качестве первоисточника могли выступать более поздние нотированные образцы в переложении, осуществленном в традиции Придворной певческой капеллы, Синодальной комиссии.

Предметом воплощения могут стать и отдельные мелодические линии, и избранные голоса (например, два голоса из обиходного четырехголосия) и полная фактура.

Характерно прочтение многоголосия, свойственное народной полифонии, которое берегает в хоровом звучании дух старинных роспевов и наделяет образ древних мелодий благолепием. Глубокое познание интонаций древних роспевов позволило Трубачеву воспроизводить принципы ее организации в стилистике собственных сочинений.

Облик многоголосия в песнопениях такого рода определяется ориентацией на раскрытие закономерностей роспева: принципы древнерусской монодии проецируются и на другие голоса, что порождает полимелодический склад фактуры. В зависимости

от жанровой традиции, содержания текста, многоголосие предстает в двух наиболее характерных видах: с чертами распевно-подголосочного развертывания, либо строгое аккордовое изложение с некоторыми элементами мелодизированности. Мастера умело выявляют тембровые краски хоровых партий, подчеркивают тембровое своеобразие каждой из них.

Особое внимание обращается на единение слова и церковной мелодии: для литургических песнопений характерно каноническое обращение с текстом, синхронное воспроизведение молитвословий всеми голосами, выделение ключевых слов.

Ритмике песнопений свойственна мерность ритмических единиц, «свободный» «несимметричный»¹⁰ ритм. В песнопениях явно ощущается мышление по строкам, соответствующим текстовым. Гармония опирается на диатонику модального типа, однако не исключает применение европейской тональной системы в кадансовых построениях песнопений.

По исполнительскому составу предпочтение отдано мужскому (например, у архимандрита Матфея – сто тридцать (!) песнопений) и большому смешанному хору. Это объясняется тем, что основными исполнителями песнопений и Архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия Трубачева, прежде всего, были мужской и смешанный хоры Троице-Сергиевой Лавры. Именно на эти составы и была ориентирована наибольшая часть песнопений. Для мужского хора Трубачевым созданы полные циклы Божественной Литургии, Всенощного бдения и многочисленные другие песнопения, Мормылем – составлено несколько сборников.

Возникает и уникальная модель творчества, составными качествами которой часто являются отсутствие понятия музыкаль-

¹⁰ Термин А. Львова.

ного произведения как законченного записанного творения, от- кристаллизовавшегося эталона, постоянное нравственное и художественное самосовершенствование, выработка мастерства через осознание не технических, а эстетических и этических целей, бесконечность акта творчества.

Однако еще более важным представляется следующий аспект. В отечественной музыке православной традиции, и в творчестве С. Трубачева, архимандрита Матфея, архимандрита Нафанаила и других, сложилась глубоко оригинальная стройная система работы с первоисточником, сравнимая по глубине, цельности и проработанности с западноевропейской.

Древнерусская традиция работы с первоисточником в основе имела принцип подобия. На базе первоисточника выстраивались новые молитвенные песнопения, но это уже не просто варьирование, а иной, универсальный принцип творчества, основанный на творении как воссоздании заданных первопринципов. Его богословской основой стало библейское повествование о создании человека: «И сказал Бог: сотворим человека по *образу* Нашему и по *подобию* Нашему» [Быт. 1:26]. Целью человеческой жизни является уподобление Христу, земной Иерусалим стремится стать отголоском горнего Иерусалима, литургия есть воспоминание и отражение евангельской истории. Всё на земле пронизано отголосками небесной жизни, всё призвано напоминать о Боге, во всём присутствует нечто от Творца.

В интонировании богослужебных текстов основой часто становились подобны¹¹ – в качестве образцов, моделей по содержанию, конкретному гласу, количеству строк, используемым в каждой строке кокизам и проч. Этот способ создания песнопений

¹¹ В иконописи функцию подобна выполнял контур подлинника, образец иконы, который переносился одним из двух способов (на «отлип» и «припорох») на чистую доску.

и икон известен с XII столетия. Уже в раннем «Типографском Уставе с кондакарем» содержится специальный раздел «Подобь- ници», заключающий образцы для пения стихир. Пение «на по- добен» стало одним из способов реализации канона как фунда- ментальной философской концепции, так как это не просто рабо- та по конкретной интонационной модели, но и воплощение важ- нейших литургических идей.

В подобнах «допускалась самостоятельная интерпретация текста, однако, она не была в полном смысле свободной, по- скольку необходимое условие рождения «знаменного» распева заключалось в строгом следовании канону: богословскому – в плане трактовки поэтического текста, певческому (музыкально- богословскому) – в плане применения к нему соответствующего певческого материала» [8, с. 6]. Многие жанры имели целый ряд подобинов на каждый глас.

В более поздний период взаимодействие с первоисточником и трактовка идеи «подобия», безусловно, трансформируется, но не исчезает полностью. Первоисточник становится символом взаимосвязи с горним миром, отражением стремления к совер- шенству, Истине, Гармонии. Это напоминание об истории стра- ны, ее духовной славе, силе и красоте. И пусть само «подобие» уже в большинстве случаев невозможно, но «образ», переданный древними распевами, продолжает оставаться недостижимо пре- красным и притягивает музыкантов в попытках все нового его истолкования.

Литература:

1. Гуляницкая, Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – Моск- ва, 2002. – 430 с.
2. История отечественной музыки XX века. Вып. 3. 1960–1990 / под ред. Е. Долинской. – Москва, 2001. – С. 399.

3. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. Белоненко. – Москва: Совет. композитор, 1990. – 224 с., илл.
4. Николаева, Е. В. История музыкального образования: Древняя Русь: Конец X – середина XVII столетия: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Николаева. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 208 с.
5. Паисов Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. Вып. 1 / Ю. Паисов. – Москва: Композитор, 1999. – С. 199.
6. Парфентьев, Н. К проблеме типологизации явлений русской духовной музыки XX в. / Н. Парфентьев // Церковное пение в историко-лiturгическом контексте. Восток – Русь – Запад: материалы Междунар. науч. конф. 15–19 мая 2000 г. Гимнология. Вып. 3. – Москва: Прогресс – Традиция, 2003. – С. 358–365.
7. Раабен, Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1950–1980-х годов / Л. Раабен. – Санкт-Петербург: Бланка, Бояныч, 1998. – 352 с.
8. Серегина, Н. Художественный стиль древнерусского певческого искусства XVI – XVII веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Ленинград, 1975. – 173 с.

Т. В. Прасолова

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА СИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ С ХРИСТИАНСКИМИ ТЕМАМИ, СИМВОЛАМИ И ОБРАЗАМИ

В творчестве сибирских композиторов есть ряд фортепианных сочинений, созданных в последние десятилетия, в которых проявился интерес к христианской тематике, характерный для творчества российских музыкантов постатеистического времени. Эти сочинения обнаруживаются как в сфере концертных сочинений, так и области инструктивной музыки – пьесах педагогического репертуара, в том числе – в музыке для детей и юношества.

Дмитрием Зарембой было написано больше детских пьес, пронизанных христианской тематикой, нежели другими композиторами. Это пианист, педагог и композитор, живущий в Красноярском крае. Уже сами названия некоторых пьес, являющиеся

одновременно жанровыми определениями, дают соответствующую «настройку»: «Хоралы», «Органные прелюдии». Достаточно простые по звучанию «Хоралы» построены в основном на секвентном принципе развития. Сменяющие друг друга краски мажора и минора могут вызвать ассоциации с цветными витражами храма, которые создают светлое, праздничное настроение. «Органные прелюдии» – повествовательные, немного статичные, не содержат открытого проявления эмоций и романтизированной чувственности.

Напротив, более эмоциональны миниатюры цикла «Любовь». Но и они демонстрируют христианское понимание чувства любви, о чём свидетельствуют названия пьес: «С добрым утром», «Утренняя молитва», «Господи», «Мама», «Любовь». Они чередуются с пьесами, дающими конкретные отсылки к богослужебным жанрам: «Аллилуйя», «Звоны», «Псалом». Особенностью некоторых номеров этого цикла является стремление композитора выразить в музыке состояния, связанные с конкретными фрагментами церковной службы («Господи», «Аллилуйя»). Подписывая над нотным станом эти слова, композитор создаёт ритмическую просодию их «пропевания» в темах пьес, помогая правильному восприятию юными исполнителями.

В целом, говоря о пьесах Д. Зарембы, хочется отметить особую скромность выразительных средств, ограниченных мягкими интонациями, достаточно простыми гармониями. Это, как нам кажется, воплощает идею христианской любви, понимаемой автором в русле таких высказываний Иисуса Христа, как: «...любите врагов ваших, благословляйте проклиняющих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас...» (Мф. 5,44). Пьесы Д. Зарембы являются выраже-

нием переживаний верующего человека, которыми он делится с юными музыкантами.

По-иному раскрываются христианские темы и образы в творчестве красноярского композитора Владимира Пономарёва, автора множества сочинений в светских жанрах и, одновременно, церковного регента, создателя церковных песнопений. Христианская тематика обнаруживается в двух сочинениях этого композитора: «Музыкальные интервалы» – в цикле, предназначенном для слушания детьми (как указано в авторской ремарке), и в цикле «Прелюдии» для фортепиано.

В «Музыкальных интервалах» следует выделить две пьесы: «Раздумье» (квинты) и «Разрушенный монастырь» (малые терции). Пьеса «Разрушенный монастырь» начинается как композиция, не содержащая «конфессиальных знаков» (если не иметь в виду названия). Движение параллельными малыми терциями, заданное композитором, не предполагает отсылки к конкретным стилевым направлениям, порождённым той или иной христианской конфессией. Однако сам мелос этой пьесы демонстрирует очевидную опору на мелодические формулы знаменного распева. Вариантное преобразование одних и тех же интонаций очень напоминает «знаменные мелодии», составленные из ячеек-формул, выраженных крюками-знамёнами. Возникает ощущение погружённости в атмосферу древнерусского церковного пения. Этому способствует также неметрическая структура организации текста пьесы. Мы как будто слышим слова – подразумеваемые, но не произносимые вслух. И слова появляются в конце, но перед этим проходит целая цепь событий, выраженных музыкальными средствами. В аскетичной фактуре пьесы обнаруживаются только два элемента – продублированная мелодическая линия (в кульминации – это параллельные

терции в обеих руках) и периодически возникающий звук Фа в кон-
троктаве, как отдалённо звучащий колокол. В кульминационном
эпизоде оба элемента изложены в динамике фортиссимо. Этот при-
ём может быть понят двояко – и как изобразительное средство, как
признак физического приближения к объекту (мы подходим к раз-
рушенному монастырю), и как выражение эмоций скорби за време-
на богоотступничества. В этом эпизоде «колокол» Фа изложен в уд-
воении в партиях обеих рук в крайних регистрах. В завершении
пьесы, возвращаясь к более спокойной динамике, В. Пономарёв
вставляет в текст пьесы слова молитвы, подписывая их под запи-
санные «читком» терции: «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, и
ныне и присно и вовеки веков. Аминь». Последняя фраза пьесы,
приводящая к мажорному завершению, не имеет словесной подтек-
стовки, но в ней также прочитывается распев слова. Это последнее
слово молитвы – «Аминь».

Не так очевидно прочитывается настроение христианской
молитвенности в пьесе «Раздумье». Без всяких «конфессиальных
знаков» и интонационных отсылок, эта пьеса своим характером,
внутренним настроением вводит нас в состояние глубокой самопо-
гружённости. Можно представить, что мы как будто переживаем
состояние сосредоточенной молитвы, лишь изредка нарушаемой
внешними проявлениями: потрескиванием свечей на подсвечни-
ках, доносящимися ударами колокола...

Написанный ещё в 1985–1986 годах, до окончания эпохи
атеизма в нашей стране, цикл «Музыкальные интервалы» с ха-
рактерной пьесой «Разрушенный монастырь», оказался в некото-
ром смысле знаковым сочинением, демонстрирующим надежду и
устремлённость композитора-христианина к тому лучшему, что
началось несколько позже.

В этом хронологическом периоде «нового и лучшего» возник цикл В. Пономарёва «Прелюдии» для фортепиано (закончен в 1999 г.). Значительная группа пьес этого цикла содержит самые разнообразные проявления христианской тематики, образности и символики. Уже первая пьеса цикла – прелюдия «До мажор» содержит, по словам А. Войтина, автора статьи «Фортепианные циклы В. Пономарёва» [1], «парадоксальное сочетание интонаций знаменного распева в верхнем голосе и заполнение гармонической вертикали кластерными созвучиями». К этому следует добавить, что в кажущейся парадоксальности, отмеченной А. Войтиным, есть своя органика, обусловленная исторически. Дошедшие до нас образцы древнерусского церковного многоголосия демонстрируют примеры свободного наложения секунд в сочетании голосов. Объединяющим фактором в этом случае служит лад, состав которого определяется интонациями знаменных попевок. В прелюдии В. Пономарёва описанные средства несут несколько иную смысловую нагрузку. Показывая в «полном» виде ладовый состав чистого До мажора, композитор демонстрирует его как пучок белого цвета. Расщепляясь словно в призме, он образует различные цвета-тональности, использованные в последующих прелюдиях.

Две стоящие рядом пьесы – «Ми минор» и «Фа мажор» содержат конфессиальные знаки православного церковного пения двух эпох: эпохи распевов и периода многоголосного пения. Прелюдия «Ми минор» в творчестве В. Пономарёва стоит в ряду таких его сочинений, как Соната для виолончели и фортепиано, Фортепианное трио и «Стихира» для скрипки соло. В Прелюдии, как и во всех перечисленных сочинениях, композитор авторскими средствами воссоздаёт мелос древнерусского церковного пения. Форма

организуется пофразовым членением мелодического потока, а каждая фраза имеет свою логику развития и завершения. Эта логика и определяет объём каждой фразы, её регистровое положение и т. д. Весьма характерным сочинением является скрипичная «Стихира». Само название отсылает к богослужебному жанру, который представляет собой песнопение, составленное из коротких фраз богослужебного текста, чередующихся со строками—«стихами» из «Псалтыри». Таких фрагментов в песнопении-стихире может быть любое количество. Оно обусловлено богослужебной ситуацией, поэтому стихи́ра может как бы оборваться. Именно это и пытается воссоздать в своих пьесах В. Пономарёв. Прелюдия «Ми минор» совершенно аналогична скрипичной «Стихире». Аскетичное, сугубо мелодическое развитие, лишённое какой бы то ни было фортепианной фактуры, лишь в среднем разделе слегка колорируется лёгкими колокольными добавками, а завершается пьеса — «на полуслове», как недопетая стихи́ра.

Прелюдия «Фа мажор» отчасти повторяет интонационно-гармоническую идею хора «По небу крадется луна» из цикла «Зимние строфы» на стихи А. С. Пушкина, о чём пишет в предисловии к сборнику «Прелюдии» Г. Пономарёва [2]. Однако эта идея в прелюдии живёт иной жизнью, обнаруживая большую близость пьесы к жанру церковных песнопений. Ее сугубо хоральный склад, также по-своему аскетичный (строгое, эквиритмичное движение ровными половинными), имеет дополнительное ограничение в интонационном развитии мелодических линий четырёхголосной фактуры: партии альты и баса этого условно понимаемого хора от начала и до конца пьесы содержат только один звук — Фа, а мелодическое развитие отдано сопрано и тенору. В современном церковно-певческом обиходе встречаются по-

добные песнопения. Можно назвать, например, «Величит душа» обычного распева. В нем партия тенора изложена от начала до конца на одном звуке До.

Стоящие рядом прелюдии «Ми минор» и «Фа мажор» косвенно отражают также взгляд на историю русского православного церковного пения, в котором эпоха одноголосных распевов сменилась эпохой многоголосного пения.

Предваряются обе пьесы (в соответствии с хроматическим порядком тональностей, использованным композитором в этом цикле) прелюдией «Ми мажор», представляющей собой «чистую» стилизацию колокольного звона. Она звучит как Благовест к началу богослужения, условно выраженному в хоровых звучаниях следующих за ней прелюдий, поэтому автор рекомендует исполнять этот миницикл именно в таком порядке.

Оба «конфессиальных знака» – и колокольность и распевность воплощены в прелюдии «Соль мажор». Она представляет собой чередование коротких эпизодов: условного колокольного звона и распева, изложенного в партии левой руки (в тесситуре баритонов мужского хора), который сопровождают квинты в партии правой руки, звучащие как акустические реверберационные отзвуки, возникающие где-то под куполом храма.

В ряду фортепианных сочинений христианской направленности может быть назван также цикл красноярского композитора Евгения Чихачева «5 пьес», написанный в 90-е годы ушедшего столетия. Нужно сказать, что эти годы, ставшие временем необычайного подъема интереса к христианству во всех аспектах, побудили возникновение самых неожиданных трактовок христианской тематики. В пьесах названного цикла Е. Чихачев продемонстрировал свой взгляд и свое отношение к этой сфере образов.

Автор ряда православных церковных песнопений, в данном сочинении Чихачев постарался создать музыку абсолютно «очищенную» от каких-либо конфессиональных проявлений. Слушая эти атональные пьесы с использованием сонористических приемов (постукивание по крышке инструмента, различные кластеры), можно догадаться о наличии какой-то программы, и ее понимание подсказывает сам автор. Пьесы имеют следующие названия и указания характера:

1. «Рыба». Moderato.
2. Что-то. Sostenuto.
3. Risoluto.
4. (Без указания характера). «Apotheosis».
5. Con moto ma non troppo.

Самой интересной в контексте обозначенной темы является 1-я пьеса – «Рыба». Слово «Рыба» было знаком-шифром, которым ранние христиане, скрывавшиеся от преследования римских властей, называли Иисуса Христа. В. Пономарев, написавший статью «Христианские смыслы небогослужебных сочинений сибирских композиторов...» [3], сказал об этой композиции следующее: «дав своей пьесе такое название, требующее непременно комментария (который и делала на концерте музыковед-ведущая), Чихачев тем самым «отсек» все аллюзии с любыми конфессиональными традициями, неизбежно могущие возникнуть, когда композитор использует христианские мотивы. Этот «изящный» и в то же время очень точный ход позволил слушателю воспринимать пьесу как данность, вне поиска «ассоциативных отсылок». «Рыба» – свободно-атональная пьеса, в построении которой автор использовал структуралистические приемы, с помощью которых в форме композиции воссоздается форма креста...».

Попробуем разобраться в композиционных методах автора. Все они имеют целью создать зримый образ в движении. Автор пьесы выступает как свидетель происходящего (распятия Христа на Голгофе), одновременно выражая к нему свое отношение. Начало пьесы – восемь ровных половинных нот Ля (белая клавиша), последовательно проигранных снизу вверх во всех октавах от края и до края диапазона. Это – первый взгляд на крест, как бы идущий вверх по его стволу. В следующих коротких фразах, словно выхватывающих детали увиденного, чередуются интонации, в которых сочетаются звуки, взятые на белых и черных клавишах. В одном случае хроматические звуки записаны через диезы, в другом – через бемоли. Затем диезы и бемоли смешиваются в записи. Взгляд наблюдающего будто бы рассматривает перекладины креста, к которым прибиты руки и ноги Спасителя – левая и правая (бемоль – влево, диез – вправо). В конце концов, эмоциональное напряжение от происходящего начинает смешивать в сознании все детали, выделяя главную мысль о совершающейся трагедии. Следующий эпизод повторяет начальный, но движение вверх изложено уже не отдельными звуками, а трехзвучными комплексами, сочетающими терции и секунды. Эти комплексы, исполняемые правой рукой, последовательно – через один – усилены подобными же в левой руке. Есть авторская ремарка: исполнять «ладонью, сжатой в кулак». Заканчивается движение вверх кластерами в обеих руках с ремаркой «всей поверхностью локтя». Это уже – отношение к происходящему, боль и ужас увиденного с эмоциональными вспышками гнева и негодования.

Все последующее развитие пьесы, в котором узнаются главным образом ритмоинтонации начальных тематических блоков, по-разному варьирует это отношение, квинтэссенцией которого становится заключительный эпизод, завершающий пьесу ударами

кулаков обеих рук по клавишам на краях диапазона фортепиано. Можно позволить себе еще одну метафору: содержание пьесы «Рыба» словно рассказ очевидца-христианина, описывающего реальные события, но «шифрующего» имена их участников. Слово-название «Рыба» одновременно становится знаком-символом и для воспринимающего эту пьесу слушателя, побуждающим к «дешифровке» заключенных в ней символов.

После знакомства с первой пьесой, в остальных номерах цикла Е. Чихачева уже без труда угадывается событийная фабула. 2-я пьеса – «Что-то» – отстраненное переживание произошедшего, попытка успокоиться (*Sostenuto*); 3-я (*Risoluto*) – нагнетание новой волны негодования, приводящей к 4-й пьесе – «*Apotheosis*», после которой 5-я (*Con moto ma non troppo*) воспринимается уже как послесловие.

Лейтинтонацией всего цикла из пяти пьес становится ости-натная фигура повторяющихся равных длительностей, излагаемая либо одноголосно, либо двузвучиями, либо кластерами, либо – «...по крышке инструмента сжатым средним пальцем». Эти эпизоды, развивающие заглавную тему 1-й пьесы, в других пьесах несут иную содержательно-смысловую нагрузку. Они воспринимаются как воспоминание о произошедшем, как звучащие в ушах звуки ударов по вбиваемым в крест гвоздям.

Фортепианный цикл Е. Чихачева «5 пьес» стал одним из интереснейших примеров обращения современного композитора к теме евангельских событий в жанре фортепианной миниатюры.

В заключение хочется сказать, что интересное и разнообразное творчество красноярских композиторов в жанрах фортепианной музыки совершенно не случайно отразило христиански темы, мотивы, символы и образы во многих пьесах и целых цик-

лах пьес. Это произошло в русле общего подъема интереса к христианству, проявившегося в искусстве современной России, и побудившего в Красноярске беспрецедентный всплеск православного церковно-певческого творчества.

Упомянутые в очерке авторы (В. Пономарев, Е. Чихачев) являются также авторами многих ярких церковных песнопений, высоко оцененных на общероссийском уровне. Их желание высказаться на эту же тему в жанре инструментальной музыки отразило стремление полнее и шире выразить христианское мировосприятие. У каждого из них в данном случае был свой «ход» и своя творческая логика. Если Евгений Чихачев, в преобладающем большинстве автор инструментальных сочинений, был наиболее адекватен в жанре фортепианного цикла, а церковные песнопения появились «на периферии» его жанровых интересов, то Владимир Пономарев, являющийся главным образом хоровым композитором, в фортепианных пьесах преломлял хоровые идеи и появлялись они иногда как «вторичный продукт» его хорового творчества (что, впрочем, никак не повлияло на их художественные достоинства). Дмитрий Заремба, педагог-пианист, создал свои сочинения именно в этом ключе... Однако, какими бы ни были побудительные мотивы творчества всех названных композиторов, главным является художественный результат – яркая, интересная и оригинальная фортепианная музыка для детей и взрослых, говорящая о страданиях Спасителя на кресте, о христианской любви и о Божественной Благодати.

Литература

1. Войтин, А. М. Фортепианные циклы В. Пономарёва / А. М. Войтин // Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики: сб. науч. и метод. ст. – Красноярск, 1999. – Вып. 1 – С. 78–84.
2. Пономарёва, Г. В. Предисловие / Г. Пономарёва // В. Пономарёв. Прелюдии: для фп / В. Пономарёв. – Новосибирск, 2003. – 47 с.

3. Пономарев, В. В. Христианские смыслы не богослужебных сочинений сибирских композиторов последних десятилетий / В. В. Пономарёв // Композитор в современном мире: материалы Всерос. науч. конф. – Красноярск, 2008. – С. 85–95.

Н. В. Растворова

ВЕСЕННЕЕ СОЧИНЕНИЕ ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА

«Благовест» – так называется Фантазия для двух фортепиано с оркестром, посвященная главному христианскому празднику, приходящемуся на весенние месяцы года, преимущественно на апрель. Атмосферу, царящую в произведении В. Кобекина, помогают передать строки пасхального стихотворения Плещеева: «Как солнце блещет ярко, / Как неба глубь светла, / Как весело и громко / Гудят колокола». В историческом ракурсе «Благовест» Кобекина продолжает линию светских произведений на религиозные темы («Светлых праздников» Н. А. Римского-Корсакова и С. В. Рахманинова) и выявляет типические черты мышления современного художника с его культурологическим кругозором и повышенным интересом к вечным философским проблемам.

«Благовест» воспринимается в свете отражения в произведении особенностей национальной ментальности, парадоксально синтезирующей стихийно-языческое и возвышенно-духовное. В этом смысле сочинение Кобекина, демонстрирующее ориентацию на «чистую» эпическую модель симфонизма представителей «Могучей кучки», резонирует концепции «Воскресной увертюры на темы из Обихода». Таково первоначальное название «Светлого праздника» Римского-Корсакова, воспроизводящего в своем симфоническом произведении «легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера

Страстной субботы к какому-то необузданному язычески религиозному веселью утра Светлого Воскресенья» [3, с. 218].

Финальной части Первой сюиты для двух фортепиано Рахманинова отвечает звуковой характер ведущего образа «Благовеста». Он словно перекликается с колоколами рахманиновского «Светлого праздника», которому автором предпосланы строки из «Кремлевской заутрени на Пасху» Хомякова: «И мощный звон промчался над землею,/ И воздух весь, гудя, затрепетал./ Певучие, серебряные громы/ Сказали весть святого торжества».

Вместе с тем главный тематический комплекс сочинения Кобекина, воссоздающего колокольный образ с помощью двух фортепиано, отсылает и к Симфонии псалмов Стравинского – одному из ярчайших примеров претворения магистральной тенденции XX века, связанной с раскрытием ударно-фонических аккордовых качеств инструмента. Лейтобраз «Благовеста» имитирует туттийное полнозвучие православных колокольных ансамблей за счет остигатного наполнения паритетных линий двухпластовой полифонической фактуры.

При соотнесении колокольного комплекса с иными тематическими образованиями «Благовеста» возникает взаимодействие принципов линейной фактурной организации и фигуристо-фонической переменности, возведенной в ранг ведущего композиционно-логического приема. Его суть соответствует законам восприятия: первоначально экспонируемая тематическая идея в момент появления нового контрастного материала уступает ему роль интонационного рельефа и продолжает свое развертывание в качестве субтемы – содержательно значимой, но уже, несомненно, фоновой линии.

Лейткомплекс сочинения Кобекина отличается полиостинатное «экстенсивное» (В. В. Задерацкий) развертывание, в котором ощу-

щается бурление мощной стихийной силы. Если прибегнуть к метафоре, это – поистине христианский храм, в фундамент которого навек вросли языческие корни. По своему эмоциональному тону ведущий тематический пласт фантазии перекликается с заряженными остиной энергетикой страницами партитур «Весны священной» И. Стравинского и «Скифской сюиты» С. Прокофьева.

В вариационно-остинатном продвижении лейткомплекса по канве интонационной фабулы ведущая роль принадлежит мелодическому обновлению, инвариантное начало – ритму. Среди его остинатных фигур выделяются: вихревое кружение шестнадцатых, пульсация восьмыми, мерные удары целых длительностей, ямбический мотив ♩ и архаический ритмический рисунок ♩♩♩. Привносимый в звучание целого оттенок языческого колорита связан как с общей «велесовой» стихией метроритмической полихронности, так и с многократным повторением, а в финале – со скандированием указанной ритмической праформулы. Сквозное развитие лейткомплекса сообщает архитектурную цельность контрастно-составной форме «Благовеста». Она включает четыре крупных раздела, каждый из которых слагается последовательно разномасштабных эпизодов.

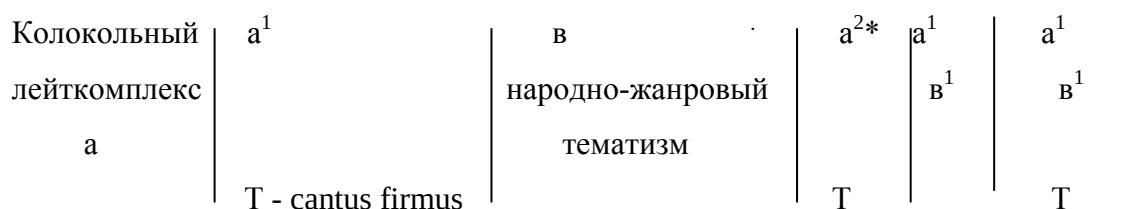
Принцип «смысловой дифференциации (иерархичности) полифонической ткани» [2, с. 41], вырастающий в интонационной фабуле произведения до масштабов оркестровой полифонии пластов, в особенностях своего преподнесения обнаруживает черты театральности. Два интонационно и темброво контрастных (фортепиано и струнные) пласта – колокольный и присоединяемый в дальнейшем тематический комплекс с семантикой жанровой сцены (в характере инструментально-импровизационного народного музицирования), подобно прологам-интермедиям, предваряют

некоторые эпизоды – «акты» музыкального представления, становясь фоном для нового монодийного пласта. Он воспринимается в условиях полипластовости как мелодический стержень – своего рода *cantus firmus*, представленный тремя темами, развивающимися в первых трех разделах.

Рассмотрим подробнее первый раздел, создающий представление о закономерностях контрастно-составного формообразования в сочинении. Шесть эпизодов раздела образуют полирефренную форму. Ее композиционным стержнем служит вариантная строфичность (проведение первой монодийной темы образует три строфы). Каждой строфе предшествует эпизод, материал которого становится субтематическим при появлении монодийной темы.

Эти эпизоды имеют свою динамическую драматургическую линию. Открывающий фантазию первый эпизод связан с образом колокольного перезвона. Следующий (перед второй строфой) – воссоздает атмосферу народно-бытового ансамблевого музицирования, напоминая своим облегченно-фактурным обликом об инструментальной специфике трио в сложных трехчастных формах (струнные). В предваряющем заключительную строфу эпизоде данные тематические комплексы экспонируются совместно.

Схема первого раздела



*«a²» обозначает контрастный интонационно-фактурный пласт, экспонирующий одну из граней колокольного образа. Его можно сравнить с изящным соло группы маленьких колоколов, имитируемым в прозрачной одноголосной линии фортепиано (в основе фигурационное обыгрывание фонизма мажорного трезвучия). Субтема данного эпизода образует арку с аналогичной по композиционной функции «интерлюдией» заключительного раздела, что служит дополнительным цементирующим фактором в контрастно-составной форме фантазии.

Погруженная в колокольное пространство и окруженная со всех сторон его звончатыми мотивами монодийная тема первого раздела (струнные) – «мелодия далее», напоминающая о русской романтической кантилене с ее экспрессивной вокально-инструментальной синтетичностью. Это своеобразное *tenore ostinato* отличается превышающий две октавы диапазон, извилистый, но неуклонно устремленный к высшей мелодической точке графический контур, а также широкие интервальные ходы, соединяющие малообъемные попевочные узоры мелодического рисунка.

Развертывание темы произрастает из секундового ядра с синкопированным ритмом в духе древнеславянских призывов-заклинаний. Неизъяснимое своеобразие «евразийского» интонационного облика темы связано с подспудным ощущением азиатского колорита, создающегося за счет тонкого переплетения пентатонических мотивов с архаико-славянскими – секундой и трихордом в кварте:

Пример 1



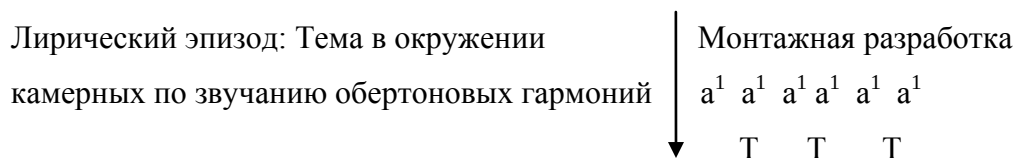
Вариантное развитие темы во второй строфе вносит лирическую струю. Вместе с предваряющим ее также фактурно облегченным эпизодом («в») данная строфа придает разделу контур трехчастной формы второго плана (ассоциации с серединами по типу трио). При этом лирическое начало во второй строфе связано и с прозрачностью фактурного облика субтемы «а²» и с типом развертывания интонационно-ведущего голоса (начало с вершины-источника вместо заклинательного секундowego сегмента). На уровне всего первого раздела подобное чередование фактурных сгущений-разрежений примечательно в аспекте направленности формы на восприятие.

Открывающая второй раздел новая мелодия распознается в качестве следующей темы монодийного пласта *post factum*, поскольку первоначально экспонируется в гомофонно-гармоническом изложении у фортепиано. Декламационная по своему характеру линия рельефа окутывается легким обертоновым шлейфом аккордов, которые заполняют паузы между развернутыми фразами и подчеркивают синтаксическое членение музыкальной речи, исполненной ощущения великого таинства.

Перерастающий в дальнейшем в монтажную разработку этот лирически-отстраняющий эпизод воспринимается как островок умиротворенного спокойствия посреди разгула мощной стихии весенних колокольных перезвонов. Его светлая, целомудренно хрупкая «речевая тема» допускает различные трактовки: и «слово от автора», размышляющего о сокровенной сути Светлого праздника, и объединяющее небеса и землю послание горнего мира миру дольнему, хранящему воспоминание о явлении Гавриила, принесшего Марии Благовест.

Впоследствии первая фраза «Благой вести» (у струнных) по принципу параллельного монтажа троекратно чередуется с колокольным перезвоном. Таким образом в драматургическом становлении целого осуществляется переключение внимания с одного звукового объекта на другой, подобно тому, как кинокамера в процессе сопоставления двух различных изобразительных планов обрисовывает общую панораму динамично разворачивающегося действия.

Схема второго раздела:



В третьем разделе возникает последняя тема *cantus firmus*’а, провозглашаемая унисонным пением труб и тромбонов. Аскетически суровый облик этого «трубного гласа», обнаруживая структурную идентичность своего звукорядного состава и кансовых попевок с музыкальным символом «Dies irae», не несет в себе его общепринятой семантики и отсылает в жанровую сферу исконно русского интонационного символа – духовного стиха, олицетворяющего звукообраз «народной веры», и отмеченного здесь широтой ритмического дыхания:



В двух строфических проведений тему медных сопровождают колокольный лейткомплекс, соединяемый с фразой «Благой вести» (первая строфа) и мелодия далее из первого раздела (вторая строфа). Не менее символично и завершение раздела «мелодическим резюме», сменяющим полифоническое изложение и обыгрывающим конструктивно-стержневую «лирическую сексту», – лейтинтервал и семантически значимую интонацию протяжных песен о русском приволье и бескрайних просторах родной земли:



Заключительный раздел открывает небольшая интерлюдия, воссоздающая образ нежных «малиновых» и одновременно ритмически-активных, задорных перезвонов самых маленьких колоколов (арка к аналогичному эпизоду первого раздела). Затем следует динамизированная сокращенная реприза, объединяющая в тройной теме музыкальные идеи предыдущих этапов развития: колокольный лейтобраз, «евразийскую» монодию струнных из первого раздела и главенствовавшую в третьем разделе мелодию «трубного гласа». Это апофеоз праздника Бытия – зона генеральной кульминации сочинения, знаменующая высшую фазу единения его участников посредством мастерского использования композитором принципа чистых тембров в условиях оркестровой полифонии пластов.

В истории отечественной музыки XX века «Благовест», написанный в самом начале перестройки (1985), принадлежит

к числу предвестников «сакрального ренессанса» (В. Холопова), получившего в годовщину празднования тысячелетия Крещения Руси мощный импульс к широкому последующему развитию. Для самого В. Кобекина данное произведение стало первым прямым обращением к вечным ценностям библейско-христианской темы, воплощаемой в дальнейшем во всех жанровых сферах творчества композитора.

Назовем здесь лишь некоторые из произведений этого многопланового художественного измерения музыкального мира автора: «Несение креста» (в версиях для большого симфонического и камерного оркестра) и соната для фортепиано «Феофан Грек» (оба сочинения – 1991), Три сонаты Нового завета для фортепиано (1993), оперы «Крещение Руси», «Молодой Давид», «Моисей» (1988, 1997, 1999). В каждом из названных и неупомянутых сочинений открываются множественные аспекты диалога с отечественной религиозно-философской традицией.

В полифоническом массиве мысли Владимира Соловьева, обобщенном идеей всеединства мирового разума и сопоставимом по уровню синтеза философских систем с аналогичным стилевым качеством музыки И. С. Баха, ключевая идея Софии неотъемлема от эстетически-целостного взгляда на искусство, суть которого передают крылатые слова любимого писателя философа. В известном всему миру высказывании Достоевского «красота спасет мир» одновременно выразились ключевой тезис учения и жизненное кредо Соловьева. И той воплощенной художником красоте, которая пронизана энергией софийного смысла, и творимому по законам этой красоты «искусству свободной теургии» [4] отводится важная роль в ходе одухотворения и преобразования действительности. Органически связанное с религией, такое ис-

кусство не сковано строгими рамками ее канонов, в том числе и в отношении интерпретации христианских идей и символов.

Направленность творчества Кобекина к свободному воплощению библейско-христианских мотивов показательна в свете тенденции, которая, будучи обусловлена спецификой художественного мышления, является доминирующей как для современной русской музыки в целом, так и для уральской композиторской школы в частности. В качестве примеров сошлемся на некоторые произведения композиторов Екатеринбурга: Духовные песни - для хора *a'capella* В. Трапезникова, Молитвы – для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано О. Викторовой, «Степенна» и «*Veni Sancte Spiritus*» («Снизойди Дух Святой») для струнного оркестра В. Барыкина.

«Взгляд Девы Марии» для электронных инструментов Т. Комаровой прочерчивает параллель сакрально-мистическим откровениям мессиановского фортепианного цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». Перу И. Забегина принадлежат «Тетрадь Иосифа» для фортепиано, навеянная впечатлениями от прочтения романа Т. Манна «Иосиф и его братья» и развернутая симфоническая композиция «В ожидании молитвы».

В ряду произведений челябинских композиторов отметим вокально-оркестровые симфонии «Рождество» и «Ангело-почта» (по материалам поэтического и эпистолярного наследия И. Бродского) А. Кривошея, поэтическую симфонию «Рождественская звезда» (на стихи Б. Пастернака) для хора, группы дискантов, сопрано и органа Е. Гудкова. Среди камерных сочинений привлекают своей сердечностью женские молитвы: «*Ave, Maria!*» для детского смешанного хора, сопрано, органа, гитары и фортепиано Л. Долгановой и «Отче наш» (для женского хора) Е. Попляновой.

Многообразие связей религиозной тематики и художественного творчества неисчерпаемо и потому, в заключении еще раз подчеркнем: как на заре христианской эры, так и в современном постиндустриальном обществе общехристианские идеи, образы и сюжеты Священного Писания остаются вечным источником живой творческой мысли.

Литература

1. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – Москва: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 544 с.
2. Кузнецов, И. К. Теоретические основы полифонии XX века. Исследование / И. К. Кузнецов. – Москва: НТЦ «Консерватория», 1994. – 288 с.
3. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – Москва: Музыка, 1980. – 454 с.
4. Соловьев, В. С. Избранное / В. С. Соловьёв. – Москва: Совет. Россия, 1990. – 491 с.
5. Холопова, В. Н. Суперсимфония Губайдулиной, Пярта, Сильвестрова, режиссированная Кремером / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. – 1995. – № 3. – С. 30–34.

О. Л. Юровская

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ДУХОВНЫХ СТИХОВ В КАЛЕНДАРНОЙ И ПОХОРОННО-ПОМИНАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ ГОРНОЗАВОДСКИХ РАЙОНОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ

В традиционной песенной системе горнозаводских районов Челябинской области духовные стихи играют важную роль. Это обусловлено связью данного жанра с *обрядовой сферой* исследуемой традиции. Выполняя ритуальную функцию в *календарно-земледельческом* и *семейно-бытовом циклах*, они заменили исчезающие зимне-весенние календарные песни и похоронные плачи в местной системе жанров.

В корпусе горнозаводских стихов были зафиксированы образцы, исполняемые в период зимних Святков и на Пасху во время

обхода дворов в качестве поздравительно-заклинательных песен (колядок).

Важно отметить, что в песенном репертуаре некоторых сел калужских переселенцев (Серпиевка, Биянка), сохранившем архаические зимние календарные песни – *таусени*¹², отсутствуют духовные стихи, приуроченные к зимним Святкам. И, напротив, в песенной системе других населенных пунктов, утратившей древние календарные жанры, существуют *стихи*, используемые в зимне-весенний период календаря. А. И. Мурыгина (1915 г. р.) – жительница села Орловка, из пензенских переселенцев, вспоминала, что в пору своей юности слышала, как девушки в канун Нового года (14 января) кричали под окнами «*таўси*». Другие односельчанки свидетельствуют о том, как в Рождество во главе с батюшкой люди ходили по дворам «*Христа славили*», исполняя рождественский тропарь. Здесь же пели и *духовные стихи* («*Христос Спаситель*», «*О, Дева чистая, святая*») [6].

Вероятно, в данной традиции, равно как и в других, осмысление этого периода как «святого» времени привело к преобладанию в репертуаре колядовщиков духовных стихов и церковных жанров, а именно тропарей. Возможно, такая замена колядных песен духовными песнопениями объясняется утратой исконных календарных песен в данной традиции.

В. Я. Пропп упоминает об использовании на севере в качестве колядок свадебных величаний, хороводных и игровых песен. «Даже былины, исторические песни и духовные стихи могли на святках исполняться под окнами, с целью получить подарок» [9, с. 58]. Факт бытования на Урале духовных стихов в качестве календарно-

¹² *Таусени* представляют собой среднерусский вариант *колядок* – поздравительных благопожелательных песен, распространенных у восточных славян и исполняемых во время *святочного* обхода дворов (колядования)

земледельческих жанров отмечает в своих исследованиях М. Казанцева: «В современной устной традиции отдельные стихи подобного типа по функции выступают заместителями фольклорных жанров. Один из известных стихов “О грешной душе”... встретился в виде колядки, записанной в Невьянском районе (Свердловской области)» [3, с. 250–251]. Вариант этой песни приводит в своем сборнике Т. И. Калужникова [4, с. 75–76].

На Пасху жители Орловки совершали обходы дворов, исполняя *пасхальный тропарь*. О пении духовных стихов в это время жители не упоминают. В любом случае духовные песнопения, приуроченные к Рождеству и Пасхе, исполнялись дома, перед праздничной трапезой («*Лишь только солнце засияло*», «*Идите, скажите Христовым друзьям*») [6].

Важным признаком, сближающим духовные стихи с фольклорными календарно-земледельческими песнями, является наличие *политекстовых* напевов. В корпусе духовных стихов пензенских переселенцев существует один *политекстовый напев*, на который распеваются стихи, приуроченные к Рождеству Христову («*О, дева чистая, святая*»), к Пасхе («*Лишь только солнце засияло*»), а также стихи-обращения к Спасителю («*Спаситель мой*») и святому Николаю («*Прошу тебя, угодник Божий*»):

Пример 1 [6]

О, дева чистая, святая

♩ = 120

О, Де-ва чи-ста-я, свя-та-я, о, Ма-терь Бо-га, всх Твор-ца.

Ка-ким бла-жеявом тре-пе-та-ла тво-я пре-чи-ста-я ду-ша.

В системе *похоронно-поминального комплекса* горнозаводских районов Челябинской области духовные стихи являются *важнейшим* и *устойчивым* компонентом. Доказательством тому служит несколько фактов, связанных, во-первых, с широким распространением похоронно-поминальных стихов на территории горнозаводского Урала, во-вторых, со строгой прикрепленностью групп стихов к определенным стадиям похоронного ритуала. В-третьих, немаловажным фактом является существование *политекстовых* напевов духовных стихов, запечатлевающих значимые моменты в обряде. И, наконец, духовные стихи выполняют определенную *культурную функцию* в похоронном ритуале, отличную от функции плачей и молитв.

Принадлежность стихов к погребальному комплексу на современном этапе зафиксирована во многих селах горнозаводских районов Южного Урала [6; 8; 12], а также в различных регионах России [1; 2; 5; 7; 10; 11].

В горнозаводском похоронном ритуале можно выделить два основных момента длительного звучания духовных стихов: *во время ночных бдений (сидений) у гроба и за столом на поминальных трапезах (в день похорон, на 40 дней, 1 год, 3 года)*. В эти периоды похоронного обряда исчерпывался основной репертуар погребальных стихов. Отдельный стих – *«Для всех солнце светит»* – исполняется в момент положения в гроб и по дороге на кладбище. Существуют духовные песнопения, приуроченные к поминальной трапезе: *«Помяните братья, сестры»*, *«Мать Божия святая»* (перед обедом), *«Дорогие братья, сестры»* (после обеда). Есть, также, специальные стихи, звучащие к *«проводам души»* на 40 дней (*«На духовное моление»*, *«Здесь духовное собрание»*).

Немаловажным фактом, свидетельствующим об *обрядовой функции* духовных стихов в системе *похоронно-поминального комплекса*, является наличие *политекстовых напевов*, строго прикрепленных к определенной стадии ритуала.

В корпусе горнозаводских погребальных стихов функционирует несколько *политекстовых напевов*. Среди песнопений похоронного обряда переселенцев Калужской области (Серпиевка) обнаружен *один политекстовый напев*, стиль которого восходит к кантовой традиции (*пример 2*).

Пример 2 [6]



Данный стих маркирует ключевые моменты в похоронной обрядности, связанные с судьбой души человека после смерти. Важность обрядовой ситуации подчеркнута скорбно-торжественным тоном донесения текста и неспешным движением. На эту мелодию исполняется 7 *духовных стихов*, приуроченных к похоронно-поминальному обряду. Четыре из них («Ударил час нам расставаться», «Вы простите, все родные», «Здесь духовное собрание», «Все живём на этом свете») поются при усопшем в первые два вечера после смерти и в ночь перед

40-м днём. Два других стиха («Матерь Божия святая», «Помните, братья, сёстры») звучат в день похорон и на 40-й день перед поминальной трапезой. Последний стих («Дорогие братья, сёстры») исполняется после трапезы.

В группе стихов, записанных от пензенских переселенцев (Орловка, Тюлюк), выявлено несколько *политекстовых напевов*, функционирующих только в рамках похоронно-поминального ритуального комплекса.

Стихи, связанные с этими напевами («Милосердный отец», «Не за брачным столом», «Для всех солнце светит», «Господи, помилуй»), излагаются как бы от лица усопшего, они проникнуты печалью и безысходной тоской по родным.

Мелодические истоки данных образцов восходят к городской песне и кантовой культуре, черты которой, в свою очередь, также были востребованы в культовом пении (см. пример 3):

Пример 3 [6]

♩ = 84

Го-спо-ди, по-ми - луй, Го-спо-ди, про-сти.

Па-мо-ги мне, Бо - же, крест мой да - не - сти.

Наряду с *плачами* и православными *молитвами*, *духовные стихи* выполняют определенную культурную функцию в похоронном ритуале, отличную от функции причитаний и молитв. Каждая из трех составляющих музыкального наполнения похоронного обряда (духовные стихи, плачи, молитвы) выполняет

свое предназначение и имеет специфические особенности музыкальной организации, что свидетельствует о разной их направленности в традиционной культуре.

Для того чтобы определить назначение и смысл каждого из вышеназванных жанров, рассмотрим обстоятельства *места и времени*, а также, *манеру исполнения* духовных стихов, молитв и плачей.

Из описания погребального ритуала очевидно разное время звучания *плачей*, *духовных стихов* и *молитв*. *Причитания* исполняются только в светлое время суток (утро, день), *стихи* и *молитвы* – преимущественно в темное время (вечер, ночь). Таким образом, духовные песнопения и плачи, занимая разное время в обряде, обнаруживают различное семантическое значение.

Причитания как древнейший жанр фольклора *генетически* связан с похоронно-поминальной традицией. В традиции калужских и пензенских переселенцев *причитания* звучали на протяжении всего похоронно-поминального обряда. В отличие от духовных стихов, возникших на пересечении народной и церковной культур, они являются порождением именно народной ритуальной практики. Поэтика причитаний тесно связана с мифологическими представлениями о жизни и смерти. Это, как известно, и определяет основную культурную функцию плачей, заключающуюся в обеспечении бесконфликтного и последовательного перехода покойника из мира живых в мир мертвых.

Для осуществления этой функции большое значение имеет экспрессивная манера исполнения, отражающаяся в местной терминологии. «*Прытко голосить, значит здорово голосить, выть на всю мощь. Зевать – кричать на весь рот*», – поясняют жительницы села Биянка А. И. Гальцова и Л. К. Шалдина [6].

Громкому пению и крику, согласно народным представлениям, было свойственно магическое значение и способность оградить *свой* мир от злых сил. Таким образом, музыка причитаний является архаической формой акустического поведения живых в их отношении к миру мертвых.

Звучание *духовных стихов* в похоронном обряде, как уже отмечалось выше, характерно в основном для *темного времени суток* (вечер, ночь). В отличие от этого, на исполнение плачей в ночное время существовал запрет. Коллективные ночные бдения с пением духовных стихов и молитв устраивались *в доме* усопшего в первые два дня после смерти (перед погребением), перед сороковым днем («проводы души»), в первую и третью годовщину со дня смерти. Во время этих сидений исчерпывался основной репертуар духовных песнопений. В *дневное время* стихи исполнялись во время поминальных обедов *в доме* в день похорон, на 40-й день, на 1 и 3 года.

Сидения и *поминальные трапезы* – основные моменты звучания стихов, их исполнение в данном случае охватывает продолжительное время. Однако духовные стихи пелись во время похоронного ритуала и при других обстоятельствах. Например, в Орловке и Тюлюке, у пензенских переселенцев они звучали *по дороге на кладбище*.

Представляется очевидным, что приуроченность стихов к определенным моментам в погребальном обряде, прежде всего, связана с их содержанием. Присутствие в духовном стихе определенного сюжетного мотива является поводом для закрепления данного образца за конкретной стадией ритуала. Например, как отмечают исследователи, стихи с общим мотивом *невозвратной дорожки, заросшей травой-муравой*, как правило, исполняются на «проводы души», во время поминальной трапезы сорокового

дня. Это связано с представлениями о том, что душа усопшего до этого срока посещает свой дом, а после сорока дней *безвозвратно* переходит в загробный мир [11, с. 144–145] .

Мотив *невозвратной дорожки* встречается в духовном стихе «*Ты дороженька непроходимая*», приуроченном к сороковому дню в похоронно-поминальном обряде пензенских переселенцев:

Ты, дорожинька, нипраходимая,
Нипраходимая, нивазвратимая.
Тут-та шли да прошли да двоя ангила,
Двоя ангила, да два архангила.
Пранесли-та оне да душу грешную...
(«*Ты, дороженька, непроходимая*») [6]

Примечательно, что тот же *символ заросшей невозвратной дороги* обнаруживает себя и в похоронных причитаниях калужских и пензенских переселенцев:

Ох, милья ты мья,
Ох, кармилица ма... (а)мушка,
Ох, зарастут, да всё наши типерь
Тропыньки, даро...(о)жиньки.
Ох, нигде-та я тибя
И не увижу-та и не встре...(э)ну я.
(*Плач по матери, с. Биянка*) [6]

...Ох, моя миленька,
Ох, больше ни услышу.
Ох, западут-та все,
А моя миленька
А все твои дороженьки,
Ох, пути-дороженьки.
Ох, и больши твои ножиньки,
Ох, больши ни походят...
(*Плач при покойной матери, с. Тюлюк*) [6]

Аналогии в поэтическом тексте духовных стихов и плачей неслучайны и могут свидетельствовать, возможно, о взаимозаменяемости этих жанров на современном этапе. Вербальный компонент плачей и стихов определенным образом отражает все стадии похоронного ритуала.¹³ Поскольку плачи практически уже не звучат в похоронном обряде, духовные стихи берут на себя их функцию. Кроме того, данное предположение подтверждается еще и особой *манерой исполнения*, схожей с обрядовым пением.

Следует отметить, что все стихи бытуют в устной традиции и исполняются «по напевке», то есть с голоса¹⁴. Основным источником духовных стихов являются рукописные сборники в виде школьных тетрадей с записями поэтических текстов стихов и молитв.

В исследуемой традиции стихи исполняются многоголосным ансамблем, включающим чаще всего 2 партии – основной напев и терцовую втору; реже в таком ансамбле бывает 3 партии: основной голос, вторящий и подголашивающий (дублирующий основной напев в октаву). В некоторых случаях в многоголосии стихов воссоздаётся кантовая фактура. Строфа состоит из сольного запева, вступления остальных голосов, развития и схождения мелодических линий в заключительный унисон. Исполняются стихи *открытым, плотным звуком*.

В похоронном обряде горнозаводских районов наравне с духовными стихами важное место занимают и *церковные песнопения*. Их использование в ритуале объясняется отсутствием в се-

¹³ Юровская О. Л. Похоронно-поминальные причитания калужских переселенцев Челябинской области // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 5(48). С. 204–209.

¹⁴ Термин «по напевке» используется некоторыми исследователями старообрядческой традиции. В частности, М. Г. Казанцева, изучая старообрядческие духовные стихи на Среднем Урале, выделила полуустную форму бытования этого жанра, характеризующуюся записью только словесных текстов в специальных тетрадях (см.: Казанцева М. Г., Коняхина Е. В. Музыкальная культура старообрядчества: учеб. пособие. Екатеринбург, 1999. С. 67).

лах православного храма и священнослужителя. Церковные песнопения поются теми же женщинами, которые исполняют духовные стихи. В исследуемых селах в рамках похоронно-поминального комплекса в народной интерпретации функционируют такие *молитвы* как «Царю Небесный, Утешителю», «Трисвятое», «Преславная Приснодева, Матерь Христа Бога», «Упование мое Отец, прибежище мое Сын», «Богородице Дево, радуйся», «О, Всепетая Мати», «Богородице, Дево, радуйся», «Царице моя преблагая».

Исполняемые богослужебные песнопения имеют свою, *народную* интерпретацию, отличную от церковного варианта. Отличие это проявляется в небольших расхождениях в поэтическом тексте, в бóльшей распетости текста и особенно в *манере исполнения*, близкой к *фольклорной* (открытый, плотный звук, голосовые спады). В свою очередь, интонационная природа стихов испытала воздействие церковных песнопений. Вследствие этого возникает терминологическое неразличение стихов и молитв. Зачастую народные исполнители называют молитвы *стихами*.

Таким образом, в похоронном обряде горнозаводских районов Челябинской области *духовные стихи* обнаруживают теснейшее взаимодействие с *плачами и молитвами*. Эта связь проявляется на уровне содержания поэтических текстов, отчасти в музыкально-стилистических особенностях и, как следствие, в функциональном значении каждого жанра. Тем самым *стихи, плачи и церковные песнопения* образуют единое звуковое и семантическое поле ритуала. Между тем каждый жанр выполняет определенные *культурные функции*. Плачам, прежде всего, свойственна коммуникативная, *контактоустанавливающая функция*, по-

сколько причитания служат особым языком для общения с усопшими. Именно этим объясняется строгая регламентация на исполнение причитаний в народной культуре (запрет на голошение в темное время суток и ограничения в поминальный период). Как известно, крик в ритуале является средством защиты людей от потустороннего мира. Таким образом, *громкое* звучание голошений в похоронном обряде обеспечивает плачам еще и *обереговую, апотропеическую функцию*¹⁵. Безусловно, причитания *структурируют* обряд, фиксируя в нем ключевые моменты, а также *комментируют* происходящие события. Важно отметить, что именно *музыка плачей* служит средством общения с усопшим и его проводником в *иной мир*.

Те же функции присущи и *духовным стихам*, но на другом уровне. Предназначение стихов покойному подтверждает наличие в них *коммуникативной функции*. Благодаря своему содержанию духовные песнопения имеют приуроченность к определенным этапам похоронного обряда, то есть *структурируют* его. Более того, *стихи комментируют* те обрядовые ситуации, которые не отражены в причитаниях, например, «проводы души» покойного. И, наконец, обстоятельства *времени* исполнения стихов свидетельствуют о наличии у них *апотропеической функции*. Духовные стихи исполняются в основном в темное время суток, а также на поминальных трапезах, когда границы между *мирами* открыты. В данной ситуации они обеспечивают защиту живых от мира мертвых, а также благополучный переход души покойного в *горний мир*. Важно отметить, что все эти функции

¹⁵ Апотропéй (от греч. apotropaïos – ‘отвращающий беду’) – предмет, знак, действие, слово, фраза, звук, запах, которые охраняют человека, животных, растения, предметы и постройки от вредоносного действия злых сил. Славяно-русским эквивалентом термина «апотропей» является «оберег» – буквально «оберегающий кого или что-либо от беды (см.: Дынин В. И. О понятии апотропея, или оберега // Вестник ВГУ. 2013. № 1. С. 90–94).

осуществляются благодаря поэтически-содержательной составляющей *духовных стихов*.

Итак, заменяя древние плачевые звукоформы, духовные стихи осуществляют все необходимые в похоронном ритуале функции: *коммуникативную, комментирующую, структурирующую и апотропеическую*. В связи со сменой мифологического миропредставления христианским, *стихи*, связанные с сакральной сферой, играют на современном этапе значительно бóльшую роль в обряде, нежели плачи.

Литература:

1. Духовные стихи Воронежского края [Текст, ноты] / подгот. текстов и сост. Т. Ф. Пуховой, Т. В. Мануковской, А. А. Чернобаевой // Афанасьевский сборник: материалы и исслед. Вып. X. – Воронеж: ВГУ, 2011. – 284 с.
2. Жимулева, Е. И. Православная и фольклорная певческие традиции: проблемы взаимодействия: дис. ... канд. искусствоведения / Е. И. Жимулева. – Новосибирск, 2008. – 258 с.
3. Казанцева, М. Г. Духовные стихи в старообрядческой и православной традиции Урала / М. Г. Казанцева // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Великопермского): материалы междунар. науч.-практ. конф. Т. II. – Пермь, 1997. – С. 247–266.
4. Калужникова, Т. И. Традиционный русский музыкальный календарь Среднего Урала [Ноты, текст] / Т. И. Калужникова. – Екатеринбург, 1997. – (Библиотека уральского фольклора). – Т. 1. – 208 с.
5. Косятова, С. С. Русские народные духовные стихи Калужско-Брянского пограничья: дис. ... канд. искусствоведения / С. С. Косятова. – Москва, 2012. – 266 с.
6. Материалы фольклорной экспедиции в Катав-Ивановский район Челябинской области 1999–2003 гг. / сост. и расшифровка О. Л. Юровской [рукопись]. – Челябинск, 2013. – 250 с.
7. Мурашова, Н. С. Духовные стихи старообрядцев Рудного Алтая: жанрово-стилистическая типология: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2000. – 25 с.
8. Похоронно-поминальные традиции на Южном Урале [Текст, ноты]: сб. материалов фольклор. экспедиций / лаб. нар. культуры Магнитог. гос. ун-та. – Магнитогорск: МГУ, 2008. – 222 с.
9. Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники / В. Я. Пропп. – СПб., 1995. – 176 с.

10. Сверлова, Е. Л. Погребальные духовные стихи Саратовского Поволжья как открытая полистилевая жанровая система: дис. ... канд. иск. – Саратов, 2006. – 265 с.
11. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи [Текст, ноты]. – Москва: Индрик, 2003. – 552 с.
12. Шулежкова, С. Г. Духовный фольклор на Южном Урале [Текст, ноты] / С. Г. Шулежкова. – Магнитогорск: Изд-во Магнитогор. гос. ун-та, 2005. – 223 с.

О. А. Гумерова

**«ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ» И. К. Ф. БАХА
В ИСТОРИИ ЭВОЛЮЦИИ НЕМЕЦКОЙ
ДУХОВНОЙ ОРАТОРИИ XVIII ВЕКА**

Иоганн Кристоф Фридрих Бах, называемый Бюккебургским, несправедливо обойден вниманием исторического музыкознания. Еще с конца XVIII века с подачи К. Ф. Крамера за ним закрепилось место аутсайдера среди наследников великого кантора. Бах «имел три сына, – писал Крамер, – Кристиан, Карл Филипп Эммануэль и Фридеман (четвертого в Бюккебурге я таковым не считаю, поскольку на самом деле он к ним не относится)» [цит. по: 3, с. 34]. В результате, Иоганн Кристоф Фридрих оказался вычеркнут не только из ряда даровитых потомков И. С. Баха, но и из числа композиторов, творчество которых заслуживает пристального изучения и уважения. Эту абсурдную ситуацию можно объяснить разными причинами. Во-первых, особенностью личности и условиями существования И. К. Ф. Баха – самого скромного из братьев, творческая жизнь которого протекала в провинциальном Бюккебурге, и уже оттого объективно не могла иметь должного резонанса. Во-вторых, определенную роль сыграли роковые исторические обстоятельства. Во время Второй мировой войны бюккебургский архив

был вывезен в Берлин, оттуда попал в Силезию, из Силезии в СССР и только после войны вновь вернулся на родину. Многие сочинения Иоганна Кристофа Фридриха при этом оказались утерянными, а значит, попали в число неизвестных.

Культурная жизнь Бюккебурга не могла конкурировать с художественной атмосферой крупных культурных центров Германии, но ее заметному оживлению в 1770-е годы способствовал покровитель И. К. Ф. Баха граф Вильгельм Шаумбург-Липпе. Будучи просвещенным правителем, членом Академии наук, граф предпринимал частые поездки в Италию и в Потсдам ко двору Фридриха II, он поставил своей целью превратить Бюккебург в маленький Берлин. В период правления Шаумбурга-Липпе музыка переживала прекрасное время расцвета. При дворе работали мастера из Италии, здесь звучали итальянская опера и кантата. В музыкальной библиотеке графа Бюккебургского была в изобилии представлена импортируемая продукция: сочинения Д. Паизиелло, Д. Перголези, Н. Йомелли, Дж. Тартини, А. Скарлатти, И. Хассе и других.

Время создания оратории «Воскрешение Лазаря» совпадает с самым плодотворным периодом в творчестве И. К. Ф. Баха. Она была написана в тесном сотрудничестве с И. Г. Гердером, который взялся за создание либретто. Иоганн Готфрид работал в Бюккебурге в качестве придворного проповедника и советника консистории с 1771 по 1776 год. В литературе это период зенита движения «Буря и натиск», и Гердер становится одним из его лидеров. Именно в Бюккебурге появляется ряд его главных «штюрмерских манифестов»¹⁶. Одновременно с этим он погружается в

¹⁶ Совместно с Гете он издает сборник «О немецком характере в искусстве» (*Von Deutscher Art und Kunst*, 1773), куда вошли его статьи о Шекспире и народных песнях. В них Гердер излагает новые эстетические принципы, опровергающие эстетику литературного классицизма. Помимо этого

изучение Библии и пишет труд «Древнейший документ человеческого рода» (1774). В работе над либретто соединились научные и поэтические устремления Гердера. Он задумывается о реформе немецкой духовной поэзии, и его теоретические изыскания в этой сфере совпали со счастливой возможностью реализовать свои идеи на практике. В соавторстве с Бахом он создает ряд сочинений, получивших высокую оценку при дворе. Среди них оратории «Детство Иисуса» и «Воскрешение Лазаря» (обе 1773), несколько кантат и два драматических произведения («Брут» и «Филоктет», 1774).

Поводом для написания «Воскрешения Лазаря» послужил заказ для супруги графа Шаумбурга-Липпе графини Марии по случаю смерти ее брата-близнеца Фердинанда. Гердер сравнивает графиню с Марией из Евангелия и ее брата с Лазарем, а в своем письме уподобляет ее Богородице, потерявшей сына: «Поистине, [она] клопштокова Мария¹⁷ ... Любящая, нежная, небесная Мария, с ее именем и трижды – с ее душой» [5, с. 59].

Для самого Иоганна Кристофа Фридриха это не первый опыт обращения к ораториальному жанру. Еще в 1769 году он пишет «Паломники на Голгофе» (либретто Ф. В. Захарии) и «Смерть Иисуса» на текст К. В. Рамлера. Захария и Рамлер, наряду с Дзено и Метастазео, – наиболее влиятельные либреттисты того времени, на их тексты создают музыку Г. Ф. Телеман, К. Ф. Э. Бах, К. Граун и многие другие композиторы.

При работе над «Воскрешением Лазаря» Гердер пытается уйти от привычных штампов и создать текст, в котором воплотились бы его новаторские взгляды на современную поэзию, отра-

он публикует и такие работы как «Познание и ощущение человеческой души» (1774) и «Еще одна философия истории для воспитания человечества» (1774).

¹⁷ Имеется в виду Мария из поэмы Ф. Г. Клопштока «Мессиада».

зился новый тип чувствования, повышенная экспрессия выражения в духе «бурного сентиментализма». Гердер ищет пути сближения поэзии и музыки: «...поэзия должна быть частью целого, она должна озвучивать (“ebouchieren”) и “направлять еще не определенное ощущение музыки”. Она должна быть тем, “чем бывает надпись на картине – объяснением, управлением потока музыки посредством слов, рассыпанных в ней”» [4, с. VI]. Гердер добивается желаемого результата, используя сильно действующие средства: короткие предложения, обилие восклицательных знаков, повторы, нагнетающие напряжение, свободные инверсии, богатство синонимов, помноженные на оригинальность воображения – вот черты, которые отличают эту новую религиозную поэзию. Яркой иллюстрацией подобной поэтической стилистики может служить момент воскрешения Лазаря, переданный через реакцию и ужас некоего Наблюдателя:

Боже! Дрожь!
Она пронизывает все существо!
Всех присутствующих! Они окружили могилу,
Могилу в огненных лучах, исполненную жизни!
Мертвец идет! В погребальных пеленах идет!»¹⁸

Исходным источником для либретто послужили строки из Евангелия от Иоанна (11: 1–45), но Гердер цитирует их фрагментарно, существенно домысливая и дополняя евангельскую историю. Поэт сохраняет только два эпизода – изображение скорбящей Марии у могилы Лазаря и сцену воскрешения. Все остальное, а именно радость, признание чуда и веры в воскресение добавлено им самим. Опорные точки сюжета образуют несколько

¹⁸ Здесь и далее подстрочный перевод либретто автора статьи.

разделов: оплакивание Лазаря, появление Христа и вселение надежды, воскрешение и всеобщее торжество.

Из оратории исключена партия *Testo* (рассказчика-евангелиста), но при этом сохраняется тесное родство с пассионами Иоганна Себастьяна: скорбный колорит, царящий вначале, арии *lamento* и ариозо, выполняющие, как и у Баха-старшего, роль лирических излияний, речитативы *secco* и *accompagnato*, продвигающие действие вперед. Важнейшими опорными точками являются хоралы (моменты молитвенных размышлений) и хоры как обобщение коллективной эмоции. Вместе с тем здесь отсутствует привычное для духовной оратории и пассионов деление на две части. Морализаторская функция подобных жанров предполагала обязательное присутствие между частями церковной проповеди, чем и объяснялась подобная структура. Оратория «Воскрешение Лазаря» изначально создавалась для исполнения вне церкви и потому в разграничении не нуждалась.

В ее одночастном строении проявляется определенное сходство с жанром сеполькро¹⁹, пришедшим в немецкие земли из Италии. «По структурно-композиционным и стилистическим параметрам *sepolcro*, – пишет Л. Аристархова, – весьма близок обычной оратории... Тем не менее [он] обладает некоторыми специфическими чертами. Во-первых... довольно ограниченный круг сюжетов, наиболее распространенные из которых связаны с последними минутами земной жизни Христа... Рассказчик в этом виде оратории отсутствует, смысловой акцент падает не на действие или повествование, а на чувства и эмоции, выражаемые героями... Наконец, в отличие от двухчастной оратории, *sepolcro*, как правило, представляет собой произведение одночастное»

¹⁹ *Sepolcro* – ит. «гробница», «могила», «усыпальница», «захоронение».

[1, с. 9–10]. Однако в *sepolcro*, за редкими исключениями, отсутствовал хор, в то время как в «Воскрешении Лазаря» содержится два триумфальных хора: «Христос – воскресение и жизнь» и «Смерть обернется победой», отвечающие главной идее произведения.

Как и в пассионах И. С. Баха, в «Воскрешении Лазаря» чувствуется непосредственное влияние итальянской оперы *seria*. Собственно, как давно заметили исследователи, эти жанры имели взаимообратимые цели: «поучая, развлекать и развлекая, поучать». Общими являются и некоторые композиционные формы – речитативы *secco* и *accompagnato*, одноаффектные арии *da capo* и, наконец, стиль *bel canto*. Его средства, однако, используются здесь довольно ограничено, во всяком случае Иоганн Кристоф Фридрих не злоупотребляет колоратурами или излишней виртуозностью – все в духе нового времени, которое требует простоты и естественности выражения.

Важнейшим смысловым и композиционным элементом оратории, как и у И. С. Баха, являются хоралы. Лютеранский хорал – своеобразный генетический код немецкой музыки и одновременно нить, связывающая оратории отца и сына. Как и И. С. Бах, Иоганн Кристоф Фридрих снабжает старинные мелодии своей гармонизацией и делает их полифоническую обработку в простейшем складе нота – против ноты. Он свободно выбирает те строфы из оригинала текста, которые соответствуют содержанию. Протестантский хорал использован и в других номерах оратории. Так, в основе темы хора «После воскресения Божьего, по воле Его» лежит известный хоральный напев «О вечность, грозное слово», тот самый, что использовал И. С. Бах в своей одноименной кантате:

Allegro moderato

The musical score is for a section of a cantata, marked **Allegro moderato**. It features the following parts:

- Oboi I, II**: Melodic lines with woodwind accompaniment.
- Corni I, II in Eb**: Harmonic support with sustained notes.
- Violino I, Violino II**: Fast, rhythmic melodic lines.
- Viola**: Harmonic support with sustained notes.
- Vocal Parts**: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The lyrics are in German: "In der Auf - er - stehung, in der Auf - er - stehung Got - tes! in der Auf - er - stehung".
- Continuo**: Basso continuo line with figured bass notation (6 4, 6, 6, 6, 6, 6 7).
- Piano**: Accompanying keyboard part with sustained chords.

Оратория, в которой «изобразительность» проистекает из ее родства с музыкально-театральными жанрами, уже изначально предполагает обильное использование приемов барочной риторики, обозначение пространственных ориентиров, кодирование аффектов. При этом И. К. Ф. Бах идет дальше своего отца и его современников. Он свободно нарушает принцип одноаффектности для достижения большей достоверности в передаче душевных состояний и создания картин. Такова сцена воскрешения, где наблюдается буквально ежесекундная смена эмоций и событий, к чему призывали

в своем творчестве и драматурги «Бури и натиска». В. Ленц, в частности, писал, что сцены должны чередоваться стремительно, «как удары грома».

Для создания подобного эффекта И. К. Ф. Баху понадобились новые выразительные средства в духе музыки эпохи *Sturm und Drang*. После слов Марии об умершем брате, Иисус плачет. Интонации ламенто у струнных, очерчивающие фигуры креста, символизируют не только его сострадание, но и предчувствие собственных мук. Слова Христа «если уверуете, увидите величие Иеговы!» сопровождаются весомыми аккордами в маршевом ритме, а за повелительной фразой «отнимите камень» взвывается восходящий гаммообразный пассаж в две октавы: камень поднят! Далее контрастом звучит смиренная молитва к Отцу, выдержанная в традициях немецкого *Passionston*:

The musical score is for a scene from the Passion of Christ by Johann Sebastian Bach. It features six staves: Violino I, Violino II, Viola, Jesus (soprano), Continuo, and Keyboard (Cembalo). The tempo changes from *Presto* to *Adagio*. The music is in C major, 3/4 time. The score shows a dramatic shift from a strong, march-like accompaniment to a soft, lamento-like melody for Jesus. The lyrics are in German: "Ma - je - stät! "Hinweg den Fels!"" and '"Dir Vater Dank! daß du mich'."

Момент воскрешения обрисован с помощью средств, используемых для характеристики запредельного мира у Глюка: сполохи

пламени, огненные лучи, исходящие от могилы, изображены стремительными пассажами и тремоло, вызывающими в памяти пляску фурий из «Орфея». И наконец, таинство преображения Лазаря, превращение тлена в обновленную плоть передано посредством тихой мелодии, устремляющейся вверх и постепенно крепнущей на крещендо. Такой стремительности событий прежняя оратория не знала.

Необычно и драматургическое решение «Воскрешения Лазаря». Взамен привычного заключительного хора для выражения общинной эмоции здесь звучит печальная ария тенора в начальной тональности *f-moll*. Смысл ее парадоксальным образом перечеркивает все, о чем поется в хорах и хоралах, воспевающих до этого триумф воскресения, победу жизни над смертью и вечность души. Текст арии не дарует надежды, напротив, скорей отнимает ее:

Умирает моя душа,
Умирает душа моя смертью праведника,
Мой конец – ее конец!

Иными словами, душа не вечна, как конечна земная жизнь человека.

Solo
Largo

Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Continuo

Mei - ne See - le ster - be, mei - ne See - le ster - be des

Такой странный финал, практически невысказанный в прежних барочных ораториях, имеет свое объяснение. «В эти годы, — пишет А. Гулыга, — интенсивно формировались философские воззрения Гердера, обращенные в сторону пантеизма и материализма. Он начал сомневаться в учении о нематериальности души, как и в других церковных догматах, и религия представлялась ему порождением человеческого страха» [2, с. 613]. Поистине, Гердер выступает здесь как истинный сын века Просвещения, известного своим скептицизмом к мировоззренческим установкам прошлого, в том числе и к религии. Но есть еще одно объяснение подобного завершения, и оно лежит в сфере эмоций и человеческих отношений. Как упоминалось ранее, поводом для создания оратории послужила смерть брата графини Марии, в подобных условиях хоровой *lieto fine*²⁰, был бы проявлением неделикатности по отношению к покровительнице. И этот личностный ас-

²⁰ *lieto fine* — в пер. с ит. «счастливый конец».

пект, тоже по-своему отвечает культу чуткого сердца, рожденного эпохой сентиментализма.

Какими бы ни были объяснения необычного драматургического намерения, они играли на руку авторам в их стремлении создать целостную, внутренне завершенную композицию с зеркальной симметрией начала и конца. Возвращение в последней арии начального аффекта скорби и исходной тональности *f-moll* после жизнеутверждающего *C-dur* и *Es-dur*, придает дополнительное единство всему сочинению.

Оратории И. К. Ф. Баха принадлежит роль своеобразного послесловия в истории развития этого жанра на исходе барокко. В ней постепенно изживают себя еще сохраняющие силу старые барочные элементы и формируются эстетические принципы молодого классицизма, связанные с идеалами, рожденными эпохой Просвещения, ее художественными течениями и новым типом мировоззрения.

Литература:

1. Аристархова, Л. Ю. Венская оратория в культурном контексте эпохи / Л. Ю. Аристархова // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: междунар. интернет-конференция: [сайт] / РАМ им. Гнесиных. – Москва, 2011. – URL: <http://2011.gnesinstudy.ru/uploads/aristarkhova.pdf>.
2. Гулыга, А. Гердер и его «Идеи к философии истории человечества» / А. Гулыга. – Москва: Наука, 1977. – 705 с.
3. Документы жизни и деятельности И. С. Баха / сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. А. Ерохина. – Москва: Музыка, 1980. – 445 с.
4. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. LVI: Johann Christoph Friedrich Bach. Die Kindheit Jesu. Die Auferweckung Lazarus / hg. v. G. Schünemann. – Leipzig, 1917. – 110 S.
5. Schünemann, G. Johann Christoph Friedrich Bach // Bach Jahrbuch 11. – Jg. 1914 / hg. v. A. Schering. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1915. – S. 45–165.

ОПЕРА В РОССИИ XVIII ВЕКА

XVIII век явился для культуры России временем освоения оперы как жанра и как исполнительского искусства. Распространение итальянской оперы у себя на родине и в Европе вовлекло и Россию, сформировало интерес к этому западно-европейскому искусству не только в кругах знати (вначале – исключительно императорского двора), но, затем – более широкой публики. Достаточно сказать, что в конце XVIII века в Петербурге, буквально, один за другим, были построены два театра для оперных представлений: в 1779 – Деревянный театр, в 1783 – Большой Каменный театр. Первый, построенный на Царицынском лугу лесопромышленником К. Книппером, был рассчитан на выступления иностранных актёров; второй – на посещение высокопоставленных особ. К этому времени столичное общество было хорошо знакомо с зарубежным оперным искусством, прежде всего – итальянским, прошло значительный путь освоения особенностей этого жанра, наблюдало за деятельностью его создателей, набирало опыт и готовило почву для создания отечественной оперы и соответствующие исполнительские кадры. Но первоначальный вклад был сделан всё же итальянскими мастерами, для которых Россия не только открывала новые творческие возможности, иную аудиторию, но и давала определённые материальные блага. Пребывание в России итальянских музыкантов, долгая жизнь здесь постепенно привела к их ассимиляции, формированию интереса к национальному русскому искусству, изучению русских музыкальных традиций, совместной работе над оперными сочинениями с русскими поэтами и драматургами. Эта деятельность активизировала российскую власть и побудила её к осознанию

необходимости стимулировать развитие собственного национального оперного искусства, обучению исполнительских кадров, накоплению собственного педагогического опыта. При этом сохранялось понимание значимости и зарубежного опыта, его изучения и использования на собственной национальной почве.

С середины XVIII в. появилась возможность исполнять оперу целиком русскими певцами. Значительная роль принадлежит в этом русскому писателю, одному из видных представителей классицизма Александру Петровичу Сумарокову (1717–1777), на тексты которого были написаны две оперы на русском языке: «Цефал и Прокрис», музыка Арайи и «Альцеста», музыка Г. Раупаха, декорации – Валерьяни. Постановки опер состоялись на придворной сцене в 1755–1758 гг. Сольные партии исполняли певцы Придворной капеллы.

В 1756 г. был опубликован Указ императрицы Елизаветы Петровны, дочери Петра I, об открытии Российского театра «под смотрением» бригадира Сумарокова [1, с. 4], которого современники называли «основателем российского театра». Главным жанром в музыкальном искусстве А. П. Сумароков считал оперу. Ещё раз подчеркнём: постановка оперы «Цефал и Прокрис» на либретто Сумарокова 2 мая 1755г. стала крупным событием в музыкальной жизни России ещё и потому, что в спектакле участвовали отечественные певцы, певчие Придворной певческой капеллы, которые продемонстрировали выдающуюся русскую вокальную школу. По поводу фонетики русского языка Штелин писал, что «благодаря своей мягкости, множеству гласных и свойственному ему благозвучию, из всех европейских языков более всего приближается к итальянскому языку и поэтому прекрасно подходит для пения. Через восемнадцать лет после постановки первой

итальянской оперы в России мы уже встречаемся с исполнением довольно сложной по тому времени итальянской оперы-серия русскими певцами. Если принять во внимание, что вокальная техника этого стиля, равно как и музыкальная форма оперы, были совершенно чужды и неизвестны в России, где культивировалось, главным образом, одно церковное пение, то успех первого исполнения оперы можно считать прямо необъяснимым и загадочным» [2, с. 57–58].

Однако повторимся: этим событиям предшествовали полтора десятилетия освоения итальянской оперы и активной деятельности итальянских музыкантов в России. Позже появилось даже понятие «итальянизация» русской музыки, и этот процесс, несомненно, сыграл важнейшую роль в развитии отечественного оперного искусства. Тем более что опыт этот передавался «из первых рук», людьми, великолепно знавшими историю жанра и создававшими её.

В 1735 г. из Неаполя в Россию приезжает Франческо Арайя с целой группой певцов. Это были хорошие, даже выдающиеся певцы. Кастрат Мариджи из Болоньи (ученик Пистокки), сопрано Екатерина Джорджи из Рима, её муж Филиппо Джорджи, тенор, выдающаяся певица Розина Бон (Рувинети), тенор Пьетро Пердичи; музыканты: выдающийся скрипач Д. Пиантонида из Флоренции, виолончелист Джузеппе Далолио; художник А. Перезинотти.

Первой оперой, поставленной на сцене Зимнего Дома 29 января, в день рождения императрицы Анны Иоанновны, была *«Сила судьбы и ненависти»* Арайи, известная под названием *«Абиазар»*, либретто Ф. Прата. Её исполнителями были супруги Джорджи, кастрат Мориджи, Массаньи, Крики, Пердичи и оркестр в сорок человек. Перевод оперы был сделан Тредиаков-

ским. Спектакль имел большой успех. Следующая опера Арайи – «Придворный Нин или Познанная Семирамида» на либретто Метастазियो в переводе Михайлова (1736, 1737, 1738). Исполнители были те же, что и в первой опере. В следующих операх «Семирамида» и «Артаксеркс» участвовали хоры Придворной капеллы и Сухопутного училища.

За двадцать лет пребывания в России Арайя написал и поставил множество опер, из которых наиболее известны «Спицион» (1746), «Митридат» (1747), «Беллерофонт» (1750), «Евдокия венчанная» (1751), «Селевк» (1774). Музыка их была традиционной и не отличалась оригинальностью, но вполне соответствовала вкусам зрителей.

Среди зарубежных (прежде всего итальянских) композиторов, продолживших культивирование оперы в России после Ф. Арайи и Г. Раупаха назовём В. Манфреддини (в России – 1758–1768), Б. Галуппи (1765–1768), Т. Траэтту (1768–1775), Д. Паизиелло (1776–1784), Д. Сарти (1784–1802), Д. Чимарозу (1787–1791), М. Солера (1788–1794).

Параллельно с их деятельностью, в том числе – с их участием начинает вызревать и линия русской оперы. В 1770 гг. крестьянский вопрос был в центре внимания. Он проник как в литературу, так и в живопись. В атмосфере этих идей и сформировалась русская опера. Первым произведением из крестьянской жизни была опера «Анюта», поставленная в Царском Селе в 1772 г. Автор музыки «Анюты» вообще неизвестен, мы её знаем как оперу Попова. Литература того времени шла впереди музыки и открывала путь русской опере. Среди либреттистов, кроме Сумарокова, можно встретить крупные писательские имена: Я. Княжнин, М. Херасков, И. Крылов. Это было время подъёма русской

литературы. И. А. Крылов – автор либретто к операм: «Американцы» (музыка Фомина), «Илья-Богатырь» (музыка Кавоса), «Бешеная семья» (музыка Тевеса), «Кофейница» (музыка не написана). Русская опера родилась в 1770 гг. Едва возникнув, она сделалась ведущим музыкальным жанром. За последнюю четверть XVIII в. было создано около ста опер. Не все дошли до наших дней. Сохранилось около 70 оперных текстов и примерно 30 клавиров и партитур, преимущественно рукописных.

Писатели первыми стали собирать народные песни. Первый сборник песен (текстов) принадлежит Михаилу Дмитриевичу Чулкову, он был издан в типографии Новикова. Более 500 песен записал автор оперы «Анюта» Михаил Иванович Попов. Эти писатели – собиратели фольклора – подготовили почву русской опере, в основу которой легла народная песня. Воздействие русской литературы особенно проявилось в сатирической опере. Сатирическая опера высмеивала чиновников-взяточников, помещиков, обличала крепостное право.

Екатерина II, дабы пресечь демократические мысли, сама стала писать оперные либретто. Она ценила творчество композитора Пашкевича и сочла его кандидатуру достаточной для воплощения её литературных дарований, и композитор на длительное время приобрёл статус личного маэстро Екатерины II. Пашкевичу принадлежит несколько сочинений на либретто Императрицы. Следует заметить, что это лучшие в музыкальном отношении произведения. 19 апреля 1786 г. на сцене появилось их первое совместное творение – опера «Февей». Сценическая судьба оперы в дальнейшем была счастливой, она продержалась на подмостках целое десятилетие. Совместно с Мартин-и-Солером Пашкевич пишет оперу «Федул с детьми» на либретто Екатерины II. совме-

стно с К. Каноббио, Дж. Сартти и В. Пашкевичем была написана опера «Начальное управление Олега» также на либретто Екатерины П.

В Петербурге успехом пользовались оперы Пашкевича «Как поживёшь, так и прослывёшь» («Санкт-петербургский гостиный двор», текст М. А. Матинского, сохранилась вторая редакция) и «Несчастье от кареты» (текст Я. Б. Княжнина)²¹. В опере «Несчастье от кареты» Пашкевич проявил себя удивительно одарённым композитором. Он умело соотносит музыку со словом. Просвещенная часть общества осознала, что с оперой «Несчастье от кареты» родился национальный музыкальный театр [5, с. 76–77]. Композиторский подчёрк Пашкевича говорит об отличном знании им опер неаполитанских маэстро, шедших на сценах Санкт-Петербурга. По мастерству партитура опер Пашкевича стоят наравне с сочинениями Филидора, Монсиньи и Паизиелло.

В 1778 г. появляется опера «Розана и Любим» на либретто Н. Николаева и музыку московского капельмейстера Керцеля, родом из Чехии. Либретто этой оперы – одно из лучших оперных либретто XVIII в., что нельзя сказать о музыке, в которой отсутствует сколько-нибудь творческая индивидуальность. До наших дней дошла опера «Перерождение», поставленная за год до «Розаны» на музыку оркестранта Московского театра Зорина. Хотя она не представляет художественной ценности, но ряд её номеров написан на темы народных песен.

Важным направлением деятельности в развитии русской музыкальной культуры всегда являлось певческое искусство,

²¹ Известно, что под впечатлением оперы «Несчастье от кареты» И. В. Крылов написал либретто оперы «Кофейница». Русский актёр, драматург, журналист П. А. Плавильщиков (1760–1812) откликнулся на небывалый успех оперы А. О. Аблесимова «Мельник-колдун, обманщик и сват» и на «Сбитенщика» Княжнина, музыка А. Бюлланта, которая была своего рода продолжением, написал комедию «Мельник и Сбитенщик-соперники» (1788; изд. СПб., 1793).

подготовка кадров для Придворной певческой капеллы, а затем – и для оперы. Певчие воспитывались в специально создаваемых певческих школах. Одна из первых – Глуховская, созданная в 1738 году в городе Глухове Черниговской губернии. Здесь были заложены те традиции, которые позволили осуществлять серьёзную профессиональную подготовку молодых певцов и пополнять новыми кадрами главный хор России – Придворную певческую капеллу. Здесь обучали не только церковному пению под руководством опытных регентов. Ученики получали хорошее общее музыкальное образование; хористов учили игре на разных инструментах: скрипке, гусях, бандуре.

Малороссия всегда славилась своими певцами. Альты и дисканты считались лучшими выходцами из Киева или Харькова, из Батурина или Чернигова, но особенно из Глухова.

Хор Киевской духовной академии насчитывал 300 человек, оркестр – свыше 100. Воспитанники изучали нотную грамоту, обучались пению и игре на смычковых и духовых инструментах. Ученики принимали участие в школьных музыкальных спектаклях. Музыка была весьма разножанровой. Это литургические распевы, сольное, ансамблевое и хоровое пение. Всё это требовало хорошей подготовки участников. Повсеместно учащиеся распевали псалмы и канты.

Известно, что в юном возрасте были направлены для продолжения обучения в Петербурге Дмитрий Бортнянский и Максим Березовский, будущие выдающиеся русские композиторы. Там их обучали пению выдающиеся итальянские мастера: Д. Березовский учился у Нунциани; М. Бортнянский – у Б. Галуппи. К педагогической деятельности привлекались также Т. Траэтта (1768–1776), Д. Паизиелло (1776–1784), Дж. Сартти (1784–1787).

В должности директора Придворного хора был Марк Фёдорович Полторацкий. Считалось, что певчие, поступившие в Придворный хор, полностью пригодны для придворной службы. При этом продолжалось образование молодых певцов. Хористы постоянно совершенствовали своё мастерство. К тому же и инструкция предписывала повышать уровень пения и знаний «с радением». Выделялись свои учителя – Яков Тимченко, Гаврила Головина. Хоровая русская певческая школа того времени имела свои традиции и достигла немалого совершенства. Отдельные теоретические положения о характере пения и методики преподавания были сформулированы в трудах и использовались в практике. В 1755 г. Михайло Васильевич Ломоносов выпустил «Российскую грамматику».

В разделе «О голосе» он определил основные моменты, характеризующие голосовые состояния и их изменения. О том, насколько серьёзным было теоретическое образование певчих и впоследствии, говорят некоторые учебники, дошедшие до нас. Например, пособие М. Г. Климова «Краткое руководство к изучению контрапункта, канона и фуги» использовалось в регентских классах Придворной певческой капеллы (СПб., у П. Юргенсона, 1911). Здесь в лаконичной и одновременно обстоятельной форме рассмотрены закономерности строгого и свободного стиля от двух- до шестиголосного изложения; техника простого и сложного контрапункта, включающего малоупотребительные индексы перемещения голосов; основные имитационные формы и способы образования разных видов имитации. Особое внимание уделено фуге (простой и многотемной); рассмотрены закономерности фугато и фугетты. Полифония являлась важной образовательной дисциплиной,

ибо была теснейшим образом связана с хоровой практикой, осваивалась в разных формах богослужебной и концертной деятельности.

Тех, кто проявлял способность к актёрскому мастерству, прикрепляли к иным школам, в частности, в сухопутный Шляхетский корпус для обучения театральному делу. Драматическое искусство в Шляхетском корпусе преподавал молодой режиссёр И. А. Дмитриевский, будущая звезда русской сцены.

Рубежом в истории русской оперы явилась постановка в Москве оперы «Мельник – колдун, обманщик и сват» композитора М. М. Соколовского (текст А. О. Аблесимова, 1787). «Мельник» имел большой успех, опера шла при полных залах, а её сценическая жизнь продолжилась и в следующем столетии. Опера ставилась и после Октября силами самодеятельных театров и на радио. Секрет успеха оперы в том, что звучали популярные народные песни. Публику привлекал и сюжет из крестьянского быта. Партитура оперы выполнена профессионально и грамотно. До наших дней дошли только оркестровые номера, датированные 1806 г. Клавир, изданный Юргенсоном, а затем Музгизом, сделан при возобновлении оперы в середине XIX в. К. Альбрехтом на основе профессионально более зрелой партитуры, написанной неизвестным капельмейстером Александринского театра [1, с. 15]. В Петербурге успехом пользовались оперы Пашкевича «Как поживёшь, так и прослывёшь» («Санкт-петербургский гостинный двор», текст М. А. Матинского, сохранилась вторая редакция) и «Несчастье от кареты» (текст Я. Б. Княжнина)²².

²² Известно, что под впечатлением оперы «Несчастье от кареты» И. В. Крылов написал либретто оперы «Кофейни-ца». Русский актёр, драматург, журналист П. А. Плавильщиков (1760–1812) откликнулся на небывалый успех оперы А. О. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват» и на «Сбитенщика» Княжнина, музыка А. Булланта, своего рода продолжением, написал комедию «Мельник и сбитенщик – соперники» (1788; изд. СПб., 1793).

Не менее важным в истории русского оперного театра явилось последнее десятилетие XVIII в. Связано оно с творчеством Евстегнея Фомина. Фомин родился в семье канонира Тобольского пехотного полка, расквартированного в Петербурге. В 1767 г. он стал учеником Воспитательного училища при Академии художеств по классу композиции у Г. Раупаха и А. Б. Сартори. Е. И. Фомин вошёл в историю как самобытный художник, зрелый мастер, один из создателей бытовой оперы на национальные русские сюжеты. Среди его опер: «Новгородский богатырь Боеславич», либретто Екатерины II по былине о Василии Буслаеве (1786); комическая опера «Ямщик на подставе», либретто Н. А. Львова (1787); «Орфей и Эвридика» (мелодрама), либретто Княжнина (1792); «Клорида и Милон» (не сохранилась); опера-балет «Золотое яблоко» (1803, вариант комической оперы М. Соловцовского «Мельник – колдун, обманщик и сват», 1792). Екатерина II не доверяла дарованию композитора и давала его партитуры на просмотр Мартини и Ванжуре. Исследователи предполагают, что его оперы были исполнены только в домашних театрах. Фомина поддерживали Н. А. Львов и Г. Р. Державин, занимавший в 1788 г. пост губернатора. Есть сведения, что в Тамбове было опубликовано либретто оперы Фомина «Ямщик на подставе». Поскольку публикация либретто была связана с постановкой оперы, то можно предположить, что опера прошла в городском театре, открытию которого содействовал Державин. В 1788 г. Фомин пишет оперу «Американцы» на либретто И. Крылова. Однако постановка оперы тогда не состоялась, и она увидела свет только в 1800 г., незадолго до смерти композитора [3, с. 88]. Фомину приписывается авторство двух комических опер народного характера: «Вечеринка, или Гадай, гадай, девица» и «Колдун, ворожея

и сваха» (1790 г., не сохранилась). Либретто были изданы в Петербурге в 1788 и 1789 гг. [Там же, с. 88–89]. Есть сведения, что опера «Орфей» с успехом ставилась на сцене театра Н. П. Шереметева. Ю. В. Келдыш обращает внимание на письмо И. А. Дмитриевского о своих занятиях с крепостным актёром Василием Жуковым, где он сообщает: «Я занял его тремя ролями: Пигмалионом, Орфеем и Солиманом из «Трёх султанш». Начиная с 1795 г. опера «Орфей» Фомина с большим успехом шла в Москве на сцене Петровского театра с П. Плавильщиковым в заглавной роли и сохранялась в репертуаре на протяжении почти двух десятилетий. Последнее исполнение в Петербурге зафиксировано 10 октября 1811 г. До наших дней дошли только три оперы Фомина: «Ямщик на подставе», «Американцы», «Орфей», частично – «Новгородский богатырь Боеславич» и «Золотое яблоко».

Большое влияние на развитие вокального искусства России оказало пребывание в России зарубежных композиторов, которые не только писали оперы для русского театра, но и занимались педагогической деятельностью. Среди них композиторы: Винченцо Манфредини – итальянский композитор, педагог, музыкальный теоретик. Он прибыл в Санкт-Петербург в 1758 г. в качестве капельмейстера при труппе Дж. Б. Локателли. В 1759 г. Сразу же после смерти Елизаветы Петровны (25 декабря 1761) указом Петра III от 27 декабря 1761 г. Манфредини был утверждён в должности придворного композитора. Первым сочинением на новом месте службы стал Реквием на смерть Императрицы, исполненный в феврале 1762 г. четырьмя солистами и оркестром, в день тезоименитства Екатерины II. Музыка Реквиема произвела на публику большое впечатление. Сам Император слушал её внимательно и до конца. Известны две оперы-сериа, поставленные в Санкт-Петербурге:

«L'Olimpiade» («Олимпиада») на текст П. Метастазियो и «Carlo Magno» («Карл Великий») на текст Л. Ладзорони. Премьера «Олимпиады» состоялась в Москве 24 ноября 1762 г. (партитура в ЦМБ, либретто на русском и итальянском языках). Опера исполнялась также в Придворном театре 3 февраля 1765 г. Премьера «Карла Великого» прошла в СПб. 24 ноября 1763 г. (партитура в ЦМБ, либретто на русском и немецком языках в СПб. в Театральной библиотеке). Спустя год опера была переработана. Новая версия впервые прозвучала в Москве на праздновании годовщины коронации императрицы в сентябре 1764 г. Второе исполнение состоялось 25 ноября этого же года.

22 сентября 1765 г. по просьбе Екатерина II после долгих переговоров с Венецианскими властями на службу ко двору был приглашён венецианский капельмейстер с европейским именем Галуппи Бальдассаре. В один из первых дней прибытия в российскую столицу Галуппи был приглашён на выступление Придворной певческой капеллы. Пение капеллы настолько потрясло маэстро, что он произнёс: «Un sì magnifico coro mai non io sentito in Italia» («Такого великолепного хора я не слышал в Италии»). В тот же день Галуппи отобрал для себя несколько, на его взгляд, одарённых учеников. Среди его учеников оказался Дмитрий Бортнянский, уже приобретший славу на оперной сцене. Галуппи оказал отеческое влияние на судьбу Д. Бортнянского. Маэстро начал обучать его основам композиции, а затем рекомендовал послать его и Максима Березовского на обучение в Италию. Царица также предложила Галуппи ко дню своего тезоименитства написать оперу. Маэстро выбрал сюжет оперы «Дидона», взяв за основу либретто Метастазियो. К работе над оперой он подключил лучших певцов Придвор-

ной певческой капеллы. Спектакль ставился два раза подряд. Екатерина щедро наградила участников спектакля. Такая оценка деятельности итальянских музыкантов имела и политические цели. Европа должна была знать, что и в России умеют ценить итальянскую оперу. Популярности Галуппи в России во многом способствовали постановки его опер антрепризой Локателли. Одним из первых иностранцев он пишет музыку на тексты православного богослужения и вводит в церковное пение форму концерта.

В 1772 г. на должность придворного поэта в Петербурге был зачислен М. Кольтеллини (1706–1785). В сотрудничестве с ним композитор Траэтта (1727–1779) в молодые годы написал одну из лучших своих опер «Ифигения в Тавриде». Встреча композитора и поэта оказалась и на этот раз счастливой. Кольтеллини пишет либретто на сюжет античной трагедии Софокла «Антигона». Либретто предназначалось для придворного спектакля, которым отмечалось тезоименитство Екатерины. Спектакль должен был закончиться праздничным дивертисментом, и, естественно, такой конец соответствовал случаю. Траэтта был приглашён в Россию Екатериной II и проработал в Петербурге до 1775 г. Траэтту современники называли трагедийным величайшим итальянским композитором, предшественником Глюка. В России он нашёл благоприятную почву для воплощения своих новаторских идей.

С середины 1780 гг. при «малом дворе» входят в обыкновение любительские театральные представления, разыгрываемые знатью. Театр в то время был модной забавой. В 1787 г. в Павловске, Гатчине, на Каменном острове была поставлена опера «Сын-соперник» Бортнянского. Декорации и костюмы были ошеломляюще роскошными. Долгорукий писал по этому

поводу, что Мария Фёдоровна²³ собственноручно, с согласия мужа, распорядилась выдать актёрам все великокняжеские фамильные сокровища.

И если первое действие исполнители пели в суконных платьях с золотыми галунами, то во втором они переоделись в шёлковые костюмы, усыпанные драгоценными камнями. Подлинные бриллианты, изумруды, аметисты, бирюза, жемчуг – всё блистало со сцены разноцветными лучами и чрезвычайно украшало обстановку спектакля. Очарование вечера достигло предела в тот момент, когда Иван Михайлович Долгорукий, игравший отца Дона Карлоса – дона Педро, появился на сцене весь обшитый алмазами, снятыми с парадного золотого кафтана Павла Петровича, который тот носил в особых случаях на торжественных придворных выходах. Наряд князя стоил фантастическую сумму – почти 300 тысяч рублей. Не обошлось и без курьёза. Иван Михайлович так вошёл в роль и расчувствовался, что в момент, когда в одиночестве пел на сцене арию, сделал резкое движение рукой. Мария Фёдоровна, сидевшая по правую руку от Петра Петровича, изредка поглядывала на реакцию супруга. Тот был изрядно доволен. Но тут случилось недоразумение. В самый разгар игры у Долгорукова порвалась нить с крупными жемчугами на погоне плеча, когда он выводил на сцене чувствительную арию. Великая княгиня, увидев такой урон, не смогла сдержаться и вскрикнула. Оркестр затих. Зал затаил дыхание. Павел Петрович вцепился в ручки кресла. Но тут же махнул рукой в знак того, чтобы спектакль продолжали. Ступая по драгоценностям, актёры доиграли третий акт. После спектакля велено было подмести пол. Ничего не пропало [4, с. 116].

²³ Мария Фёдоровна, урожд. кн. Вюртембергская София-Доротея-Августа-Луиза (14 окт. 1759, Штетин – 12 нояб. 1828, СПб.), великая княгиня, Императрица, вторая супруга Императора Павла Петровича (20 сент. 1754, СПб. – 11 марта 1801, там же).

Подводя итоги, можно сказать, что частные иностранные оперные труппы периодически появлялись на русской сцене до конца столетия. Русский оперный театр постепенно стал завоёвывать симпатии слушателей, благодаря воспитанию своих кадров певцов и композиторов. Немалая роль в формировании музыкального театра, воспитании кадров принадлежит выдающимся иностранным композиторам и музыкантам, которые оставили значительный след в истории русского вокального искусства.

Литература:

1. Абрамовский Г. Русская опера XVIII века. В помощь студентам-заочникам историко-теоретического фак. / Г. Абрамовский. – Москва: МГПИ им. Гнесиных. – Москва, 1968.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1956.
3. Келдыш Ю. В. Е. И. Фомин. // История русской музыки. Т. 3. – Москва, 1985.
4. Ковалёв К. П. Бортнянский. – Москва: Мол. Гвардия; Русское слово, 1998.
5. Рапацкая Л. А. История русской музыки: От Древней Руси до Серебряного века / Л. А. Рапацкая. – Москва: ВЛАДОС, 2001.

В. С. Рогожникова

**О КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОЦАРТА:
ДИАЛОГ НА ГРАНИ ВЕКОВ**

В. А. Моцарт является композитором, творчество которого с течением времени не теряет своей актуальности. Музыканты последующих эпох не только пристально изучают наследие венского классика, но и используют тексты его сочинений в собственных опусах. Данная статья представляет собой анализ некоторых произведений отечественных и зарубежных композиторов, основанных на моцартовском материале и созданных на рубеже XX – XXI веков.

Преклонение перед талантом Моцарта, открытое восхищение его музыкой положили начало культурному феномену, который Б. Асафьев определил как «*моцартианство*» [1, с. 379]. Через особенности восприятия и интерпретации моцартовского наследия может быть рассмотрена вся история искусства, начиная с XVIII века и до наших дней. Так, уже современники австрийского композитора восторженно оценивают его сочинения и создают вокруг его фигуры массу легенд.

В XIX веке возникает мифологизация Моцарта, в это время «культурный герой» начинает рассматриваться сквозь призму романтически неоднозначных, контрастных взглядов. При этом, с одной стороны, ведущим в рецепции Моцарта оказывается «миф о солнечном юноше», с другой – гофмановское понимание трагедийной грани в его музыке. Уже в это время моцартианство имеет не только научную и художественно-философскую ветви, но затрагивает также сферу композиторского творчества.

XX век – время плюрализма мнений и стилей. Первая половина столетия в научной интерпретации Моцарта связана с антиромантизмом, демифологизацией, в композиторском творчестве этого времени возникает неоклассицистский ренессанс, характеризующийся использованием произведений австрийского композитора в качестве одного из классических образцов. Последняя же треть XX века одновременно дает объективную, «аутентичную» интерпретацию в исследовательской мысли и исполнительстве и возрождает на новом уровне романтический подход к творчеству Моцарта в рамках музыкального неоромантизма.

Начавшийся XXI век уже приносит новые плоды на поприще интерпретации наследия австрийского музыканта. Мы остановимся подробнее на композиторской ветви моцартианства.

Интересны в этом смысле музыкальные произведения, созданные на грани XX и XXI столетий и приуроченные к двум моцартовским юбилеям (1991 и 2006 года).

Так, Баховский фестиваль в Штутгарте в 1991 году в связи с 200-летием со дня смерти Моцарта проходил под девизом: «Моцарт. Шуберт. Фрагмент сочинения, фрагмент жизни?». Многие современные композиторы откликнулись на заказ фестиваля, досочинив незаконченные или потерянные произведения Моцарта. Среди подобных опытов досочинение *Kyrie* Моцарта K.323 *C-dur* Э. Денисовым, пересочинение на основе известной рукописи Ф.Кс.Зюсмайра некоторых партий солистов, переоркестровка отдельных фрагментов Реквиема Моцарта, а также воссоздание фуги, следующей за *Lacrimosa*, Р. Левиным²⁴.

«*”Kyrie”*: посвящение Моцарту» является одним из уникальных примеров творческого соавторства композиторов, принадлежащих разным эпохам и культурам. Исходным материалом для Э.Денисова стал фрагмент моцартовской рукописи, состоящий всего из тридцати семи тактов и представляющий собой незавершенную сонатную форму, где главная партия в репризе после двух начальных тактов обрывается.

Для Денисова моцартовские такты являются лишь «начальной идеей» и звучат без изменения; далее композитор использует прием «стилистической модуляции» – постепенного ухода от первоисточника, найденный им еще при создании вариационных циклов на заимствованные темы (в том числе и в «Вариациях для восьми флейт на тему Моцарта», 1990). Сам композитор так определил собственную задачу при работе с «чужим» материалом

²⁴ О фестивале в Штутгарте см.: Григорьева Г. В. Фрагмент сочинения, фрагмент жизни? М.: Музык. академия. 1992. № 1. С. 140–142.

в данном опусе: это «естественное продолжение того, что написал Моцарт, но без моделирования его письма, без обязательного сохранения его стиля, особенностей его гармонии, голосоведения» [5, с. 372].

Завершается *Kyrie* репризой моцартовской темы. Она возникает как эталон красоты, как образец «высшего совершенства».

Многочисленные высказывания Денисова свидетельствуют о том, что Моцарт для него на протяжении всей жизни был этическим и эстетическим ориентиром. Сходные оценки творчеству Моцарта дают и другие современные композиторы (А. Шнитке, В. Сильвестров, Ф. Караев). Однако Э. Денисов видит в музыке своего кумира еще и образец филигранности композиторского письма, органичности всех элементов музыкального языка: «Техника нужна, чтобы быть свободным. Высшая свобода возникает от высшей техники. Идеал – естественность техники (как у Моцарта и Глинки)» [3, с. 161]. Следовательно, любое обращение Э. Денисова к текстам моцартовских сочинений в собственных опусах (а таких образцов немало)²⁵ может быть рассмотрено как пример *анализа* музыки венского классика. Подобное стремление к объективной оценке творчества, желание «обучиться» приемам моцартовского письма (в восприятии многих музыкантов – эталонного), является одной из тенденций в композиторской интерпретации XX века. Эта тенденция сохраняется и на рубеже веков.

²⁵ В качестве примеров использования других сочинений Моцарта в творчестве Э. Денисова должны быть названы вокальный цикл «Веселый час» (цитирование хора из оперы «Свадьба Фигаро», 1961), первая часть «Силуэтов» (цитата из арии донны Анны из первого действия «Дон Жуана», 1969), редакция речитативов, досочинение каденций к ариям и дуэтам ранней оперы Моцарта «Аполлон и Гиацинт» (1986), пятая картина оперы «Четыре девушки» (цитирование арии Мелии № 4 из только что упомянутой оперы, 1986), Вариации для восьми флейт на тему Моцарта (марш жрецов из оперы «Волшебная флейта», 1990), каденции ко всем трем частям моцартовского концерта для флейты и арфы *C-dur* К. 299 (1995).

Другим произведением, созданным к 200-й годовщине со дня смерти Моцарта в 1991 году, является струнный квартет “Вона пох – Wolfgang in Memoriam” современного норвежского композитора Магне Хегдала. Квартет написан по заказу NOR Концерта. В этом опусе Моцарт «комментируется» с двух сторон. Он показан как композитор и как личность, поэтому в квартет включены не только музыкальные цитаты, но и выдержки из писем Моцарта к отцу (I часть) и кузине (финал). Опус является одновременно своеобразным приношением композитору, жившему два столетия назад, и прощанием с ним, поэтому при отборе моцартовского материала Хегдал отдает предпочтение сочинениям, созданным австрийским композитором в последние пять лет жизни.

Название произведения складывается из двух частей. Первая из них, “Вона пох”, в переводе с латинского языка означает «Спокойной ночи» и указывает на одноименный моцартовский канон (К. 561), цитированный Хегдалом в IV части квартета. Вторая составляющая названия, “Wolfgang in Memoriam” («памяти Вольфганга»), позволяет трактовать жанр сочинения как жанр мемориала, достаточно распространенный в музыке последней трети XX века. В качестве эпиграфа к квартету норвежский композитор использует высказывание Моцарта из письма к отцу от 4 апреля 1787 года: “Da der Tod... der wahre Endzweck unseres Lebens ist...” («Смерть – подлинная конечная цель нашей жизни»).

Квартет представляет собой четырехчастный цикл, где каждая из частей имеет название на немецком языке (первые три части следуют без перерыва).

Первая часть (“Fuge über Themata von Muzio Clementi” – «Фуга на тему Муцио Клементи») связана с интерпретацией начальной темы сонаты М. Клементи op. 24 № 2, использованной Моцартом

в увертюре к «Волшебной флейте». Вторая часть (“Meditation über Schlußakkorde von W. A. Mozart” – «Медитация над заключительным аккордом В. А. Моцарта» с подзаголовком «Элегия по поводу одной шутки») целиком основана на какофонических заключительных аккордах знаменитого секстета Моцарта «Музыкальная шутка» (К. 522). Третья часть (“Gedanken über die Vergänglichkeit des Lebens” – «Размышления о преходящести жизни») музыкальными средствами воссоздает борьбу между Сальери и Моцартом, широко известную благодаря пьесе Шаффера и ее экранизированной версии «Амадей» и, конечно, опере Римского-Корсакова, основанной на пушкинском сюжете. Именно поэтому в основе части – тема импровизации Моцарта из оперы русского композитора. В четвертой части (“Versuch über Zusammenhänge und Widersprüche” – «Эссе о связях и контрастах») Хегдал использует мелодию моцартовского четырехголосного канона «Bona Nox» (К. 561).

Важно отметить, что общая тенденция XX столетия, связанная с аутентичной интерпретацией и объективным изучением творчества Моцарта, нашла отражение и в данном произведении. Особую роль в этом смысле играет IV часть. Ее название, «Эссе о связях и контрастах», подчеркивает значение финала в качестве «аналитического очерка», в котором Хегдал стремится выявить особенности моцартовской композиторской техники. Кроме того, норвежский композитор опровергает романтический миф об импульсивности творческого процесса Моцарта, который якобы легко и непринужденно музицировал, «вытряхивая музыку из рукава».

В коде квартета (литера V) Хегдал дает в единовременности два известных мотива из «Волшебной флейты» (мотив из сонаты Клементи, известный по увертюре к опере, и мотив из второй

арии Царицы ночи «Ужасной мести жаждет мое сердце!»). Показывая внешнее сходство этих тем и их существенное различие, он подчеркивает, насколько продуманным оказался по отношению к заимствованной теме новый контекст.

В целом произведение Хегдала оказывается достаточно характерным для эпохи постмодернизма. Здесь присутствуют типичные для искусства этого времени насыщенность цитатами (как музыкальными, так и вербальными), многозначность смыслов, диалог с композитором.

Более ранним произведением, в котором автор ведет диалог с Моцартом, является сочинение Ф. Караева, имеющее две оркестровые версии: для большого симфонического оркестра («Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», 1982) и для малого («Серенада 1791», 1983). Опус появился как творческий отклик на смерть отца композитора. В крайних частях сочинения (Прелюдии и Постлюдии), имеющих вступительный и заключительный характер, цитирована *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта. Свободное обращение с темой (смена тональности: вместо моцартовского *d-moll* – *cis-moll*, размывание аккомпанирующей фигуры – полигармонические и политональные наложения в канонах, изменение ритма в секундовых задержаниях, уход от моцартовской секстовой интонации) отстраняет ее от первоисточника и органично вписывает в общий контекст сочинения автора XX века. Сама же тема Реквиема, растворяясь в общих формах движения, как бы всплывая в памяти Ф. Караева, звучит как мемориал, воспоминание о Моцарте, композиторе и человеке.

В 2006 году, объявленном ЮНЕСКО годом Моцарта, М. Хегдал вновь обратился к моцартовскому наследию. 8 апреля он закончил дуэт «Amaduo» для скрипки и альты, основанный на мате-

риале двух моцартовских дуэтов аналогичного состава (К. 423 и К. 424). Премьера сочинения состоялась 14 декабря в Тронхейме (Норвегия). Новый дуэт согласно желанию исполнителей (Рената Лобо Кубала – скрипка, Оле Вуттудал – альт) оказался в центре программы, обрамленный оригинальными дуэтами Моцарта (К. 423, 424).

Название «Amaduo» является игрой слов, совмещающей имя автора первоисточника (Амадео, Амадеус) и жанр оригинала (инструментальный дуэт).

Произведение состоит из четырех частей: Adagio-Allegro, Adagio, Menuetto, Variations. Если опустить Менуэт, то структура оказывается близка строению моцартовского дуэта К. 424: сонатное Allegro с предваряющим его медленным вступлением в первой части, лирическим центром во второй и вариациями в качестве финала. Однако появление Менуэта не случайно. Обратимся к истории создания первоисточников.

Известно, что Моцарт написал оба дуэта вместо М. Гайдна для архиепископа Колоредо во время посещения Зальцбурга летом 1783 года. Болезнь М.Гайдна не позволила ему выполнить заказ. Он сочинил лишь четыре дуэта из обещанных Колоредо шести. Моцарт за короткое время написал недостающие два дуэта прямо в гайдновской квартире и передал их архиепископу. Но он никогда не отказывался от права собственности на эти два дуэта, поскольку в письмах от 6 и 24 декабря 1783 года он просит отца вернуть их ему. В связи с этим в данных сочинениях несомненно ощущается влияние стиля М. Гайдна, а иногда и Й. Гайдна (автора шести дуэтов аналогичного состава, созданных в 70-е годы). Все дуэты, принадлежащие обоим братьям, имеют трехчастное строение с короткой средней частью

и с рондо или *Tempo di Menuetto* в конце. Хегдал по всей вероятности учел это. Во всяком случае, его произведение имеет очень короткую вторую часть (всего 18 тактов) и Менуэт в качестве третьей части.

В первой части произведения Хегдала важным элементом является рефрен *Рондо* из дуэта К. 423. В Т. 133 есть короткая цитата из того же дуэта (т. 39 из первой части).

Вторая часть полностью базируется на варьированном материале из дуэта К. 423: эпизод *Рондо* (начинающийся в т. 92) и тема первого *Allegro* (т. 49 и т. д.). Начало этого Адажио предвосхищено в тт. 84–86 первой части.

Третья часть опирается на материал последних частей моцартовских опусов: К. 424 (Вар. 5) и К. 423 (т. 76 и т. д.). Канон из второго эпизода финального рондо дуэта Моцарта К.423 ясно слышится (с изменением метра) в тт. 66 и 217. Другие цитаты и аллюзии в этой части свидетельствуют о коллажной технике, при этом практически везде сохраняется тональность оригинального фрагмента.

В основе первой вариации из четвертой части – тонические звуки главных тональностей дуэтов Моцарта: G – D – C – G – e / B – F – Des – Es – B. Во второй вариации композитор использует короткие цитаты из К.423: главная и побочная темы первой части, начало второй части, рефрена и второго эпизода финала; и из К. 424: медленное вступление, побочная тема и разработка первой части, а также начало двух последних частей. В четвертой вариации композитор обращается к *Adagio* К. 423.

Таким образом, все сочинение Хегдала основано на комбинировании и свободном развитии моцартовского материала.

В нашей стране 2006 год – Год Моцарта был ознаменован целым рядом научных конференций, симпозиумов и фестивалей, среди которых международный фестиваль «Моцарт в России», прошедший 21–25 апреля в Нижнем Новгороде. Открытие состоялось в Нижегородской консерватории, где была проведена конференция с обсуждением проблем влияния Моцарта на отечественную музыку. Музыкальные произведения, исполненные на вечерних концертах, оказались отражением Моцарта в современном мире. Композиторы (в том числе – нижегородские) поделились своими творческими откликами на моцартовское искусство. В концертах принимали участие студенты и педагоги консерватории, а также венские исполнители.

Прозвучало произведение современного композитора М. Кугеля – «Рондо» (полное название сочинения рондо «Моцарт – Кугель» для альты и фортепиано). В качестве рефрена в нем использована тема финала моцартовского скрипичного концерта *A-dur* K.219, транспонированная в *G-dur*.

Интересно, что в качестве первоисточника Кугелем избран моцартовский опус, сам по себе содержащий ряд звуковых сюрпризов. Традиционные для венского классика игровые приемы, неожиданную смену образов мы обнаруживаем в крайних частях концерта. Так, в финале неторопливая грациозная тема Менуэта неожиданно прерывается тревожной темой *Allegro* в *a-moll*. Такой «калейдоскоп» контрастных тем вполне соответствует природе рондо.

Все проведения рефрена в новом сочинении, несмотря на незначительные изменения по сравнению с первоисточником, сохраняют особенности моцартовского письма. Островками «свободы» становятся эпизоды. С одной стороны, они произ-

водны от тревожной темы Моцарта (сохраняется темп *Allegro*, хроматическая основа темы), с другой стороны, они оказываются связанными с особенностями музыкального языка современного автора. Скрипичная партия (исполняла Йоко Кубота, Вена) насыщена широкими скачками и диссонирующими аккордами. Фортепианные басы (Н. Гринес, Нижний Новгород) захватывают внимание слушателей образными и тематическими контрастами. В эпизодах использованы приемы звукоизобразительности. При этом средствами динамики явно юмористически обыгрывается фамилия современного автора: «Кугель» – в переводе с немецкого языка, означающая «пушечное ядро». В этом контексте оригинальная моцартовская тема, каждый раз возвращаясь после напряженных эпизодов, воспринимается слушателями как носитель классицистского стиля.

Другим сочинением, премьера которого состоялась в рамках фестиваля, является каприччио для симфонического оркестра «В ожидании Моцарта» нижегородского композитора Б. Гецелева.

«Музыка Моцарта во все времена будет ассоциироваться с недостижимым, идеальным миром, куда так хочется и где так неизъяснимо хорошо. У всякого композитора всегда есть тоска по идеалу, к которому он стремится; парадокс в том, что чем интенсивнее он стремится, тем более он отдаляется от него. И не остается ничего другого, как ждать его – не в неге бездействия, а в активном труде. Ждать и надеяться, что он не останется туманно-расплывчатым силуэтом, а хотя бы приоткроет некоторые свои черты...» – так написал о своем отношении к Моцарту в предисловии к каприччио Б. Гецелев.

В этом произведении автор использует как аллюзии, цитаты стиля, так и прямые цитаты.

Аллюзией можно считать уже сам выбор жанра. Как известно, каприччио – (букв. «каприз, прихоть») – это инструментальная пьеса свободной формы в блестящем виртуозном стиле. Здесь использованы некие черты одного из самых непредсказуемых, неожиданных по решению жанров, тем более, что в музыке самого Моцарта таких «внезапных находок» очень много.

Другие аллюзии – это преломление фактуры, формы, частично тембровых моцартовских решений. Они очень заметны, но, по мнению автора, не должны читаться как прямые цитаты или намеки на Моцарта. В большей степени это внутренние ощущения, которые и могут создавать эффект ожидания.

В качестве цитат здесь использованы начало «Маленькой ночной серенады» как музыкальная «эмблема», некий общепризнанный моцартовский «шлягер», и начало II части *Andante amoroso* фортепианной сонаты Моцарта *B-dur* K.281, в ритмическом увеличении и транспозиции из *Es-dur* в *E-dur*. Вторая тема представляет собой растянутый во времени каданс. Она появляется тогда, когда авторские «ожидательные» трехдольные мотивы никак не могут получить разрешения, завершая раздел формы. И вот долгожданной «точкой» в развитии музыкального материала становится эта тема.

Что касается включения моцартовского материала в другие сочинения Б. Гецелева, то, фрагмент «Маленькой ночной серенады» он уже использовал (с некоторым варьированием) в VI части семичастной кантаты на стихи Г. Остера «Вредные советы» (1994). Часть называется «Про гигиену» и начинается словами «Никогда не мойте руки». Естественно, что в данном контексте она применяется с юмористическими целями, без каких бы то ни было глубинных подтекстов. Тем не менее, она узнаваема

слушателем, поэтому в каприччио моцартовскую интонеми («*g – d – g*» и ее развитие – восходящие кварты от «*c*») можно считать одновременно и цитатой из «Маленькой ночной серенады», и автоцитатой Б. Гецелева.

К 250-летию со дня рождения Моцарта многие отечественные радиостанции предложили вниманию слушателей передачи, посвященные творчеству австрийского композитора. Так, на «Радио России» регулярно выходила программа И. Зиминной «Вселенная Амадеус», а радиостанция «Орфей» при поддержке Европейского вещательного союза выпустила цикл передач «Моцарт сегодня» (автор и ведущий – Д. Ушаков). В конце каждой передачи звучало сочинение современного зарубежного композитора, «вдохновленное» Моцартом. Хотелось бы вкратце остановиться на этих примерах, поскольку они очень показательны для выявления особенностей трактовки моцартовского наследия на рубеже веков.

Среди прозвучавших опусов есть произведения, авторы которых стремятся передать светлую, игровую сторону моцартовского мышления («Маленькая фантазия в До мажоре для двух кларнетов, флейты и аккордеона» латвийского композитора Г. Смида, «Импровизации. Кехель 331» канадского музыканта Дж. Гелфонда). В этих сочинениях музыка Моцарта предстает как стилевой идеал и образец филигранности письма. «Вы не представляете, сколькому я научился в искусстве импровизации, играя Моцарта», – говорит Гелфонд. Результатом этого изучения и стала его пьеса.

Другую группу составляют сочинения, в которых преобладает игра с моцартовским материалом, а порой и юмористическая, даже парадоксальная его трактовка (например, пьеса чешского композитора М. Стедрона «Истоки турецкого рондо» для фортепиано,

флейты, кларнета, еврейской арфы и голоса). Об ироническом подходе часто свидетельствуют и сами названия опусов («В. А. Моцарт и Г. Х. Андерсен в эпоху сувенирной индустрии» для скрипки и фортепиано латвийского композитора И. Ценцериса).

Особняком стоят сочинения, где Моцарт предстает как реальный человек, «персонаж» – участник диалога (пьеса ирландского композитора Ф. Гевина «Прогулки с Моцартом», сочинение румынского автора Э. Терени «Образы жизни Моцарта» для скрипки, струнных и ударных).

Создавая собственные произведения, связанные с музыкой Моцарта, современные композиторы используют темы из самых популярных его сочинений, легко узнаваемые как знатоками, так и неискушенными в музыке слушателями. Например, тема вариаций из первой части и тема рефрена финала клавирной сонаты *A-dur* К. 331, начало «Маленькой ночной серенады», а также начало Легкой сонаты *C-dur* К. 545 в струнном трио “*Con anima*” бельгийского композитора М. Матиса или аллюзии на арию «Мальчик резвый» и главную тему первой части симфонии №40 в произведении «Посвящение Моцарту» голландского музыканта Т. Демса.

Однако для всех композиторов музыка Моцарта остается символом музыкальной чистоты и гармонии. Начавшийся XXI век, в преддверии новых трагедий порождает в сознании людей «настоятельное требование безопасности в этом запутанном мире – требование картины мира, которая соответствует любому опыту и дает каждому человеку определенную ориентацию среди ужасающих сил природы и общества» [2, с. 142]. Именно сейчас музыка Моцарта предстает в нашем восприятии в качестве подобной спасительной опоры и воспринимается как «обобщенный знак разумности мира» [4, с. 83].

Литература

1. Асафьев, Б. В. Моцарт и современность / Б. В. Асафьев // Избранные труды: в 5 т. – Москва: Изд. АН СССР, 1954. – Т. 4 – С. 379–381.
2. Лангер, С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред. и послеслов. В. П. Шестакова; С. Лангер. – М.: Республика, 2000.
3. Холопов, Ю. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – Москва, 1993.
4. Чередниченко, Т. В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Чередниченко. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
5. Шульгин, Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед / Д. Шульгин. – Москва, 1998.

Т. Н. Смирнова

ПЛЮСЫ И МИНУСЫ ТРАНСКРИПЦИИ А. АЛЕКСАНДРОВА „ВРЕМЕН ГОДА“ П. ЧАЙКОВСКОГО ДЛЯ ДОМРЫ И ФОРТЕПИАНО (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС „У КАМЕЛЬКА“ И „МАСЛЕНИЦА“)

Мера ответственного транскриптора, берущегося за переложение образцов музыкальной классики, исключительно высока. Особенно, если такие образцы получили всеобщее признание и стали как бы хрестоматийными. Анализ в целом интересной, но и не лишённой спорных решений работы А. Александрова направлен к постижению тех весьма строгих критериев, которым, в принципе, должна отвечать любая работа аранжировщика.

Многокрасочность темы времён года является постоянным источником вдохновения представителей всех искусств. Хорошо известны, в частности, и композиторские работы таких авторов как А. Вивальди, Й. Гайдн, А. Глазунов и П. Чайковский, сочинения которых (скрипичные концерты, оратория, симфония, балет и фортепианный цикл) пользуются особой популярностью у исполнителей и слушателей. А «Времена года» П. Чайковского иг-

рают и начинающие пианисты, и маститые музыканты масштаба С. Рихтера, К. Игумнова, Д. Благого, М. Плетнёва и А. Любимого. И это не случайно. Ведь данный «поэтический цикл о русской природе» [3, с. 259] представляет собой редкостное по интимности чувств и глубинности проникновения в тайны русской души явление, которое Б. Асафьев охарактеризовал как «поэтизацию русской природы и деревенского быта сквозь „усадебные на строения“» [2, с. 188].

Не остались в стороне от этого шедевра и транскрипторы. Как весь альбом, так и отдельные его номера можно услышать в переложении для симфонического оркестра, различных инструментов и ансамблей. Существует и джазовый ремейк цикла, и фантазия по его мотивам для ансамбля народных инструментов («Терем-квартет»), и переложение для вибратона. Получил должное признание и альтернативный вариант В. Борисовского. В выполненной им транскрипции, например, пьесы «Декабрь», авторская мысль продлевается с такой исключительной мерой тактичности и деликатности, «что пьеса в целом ни грамма не теряет в своей органичности, воспринимается как оригинальная» [5, с. 90].

Не смогли не прикоснуться к «Временам года» и домристы. Среди их работ приобрела известность транскрипция А. Александрова для домры и фортепиано. Ниже будут рассмотрены первые два номера цикла.

Тембр домры в пьесе «Январь. У камелька» воспринимается абсолютно органичным – тёплое вибрирование тремоло позволяет подчеркнуть запечатлённую в пушкинских строках эпиграфа атмосферу уюта и домашнего очага: «И мирной неги уголок / Ночь сумраком одела, / В камине гаснет огонёк / И свечка нагорела». Здесь действительно возникает своеобразная аллюзия

домашнего музицирования, поскольку дуэт домры и фортепиано воспринимается в данном случае не концертно (даже когда звучит со сцены), а, скорее, в традициях бидермайера. Но думается всё же, что трактовка дуэта в этой конкретной транскрипции может рождать и некоторые сомнения, особенно в аспекте фактуры и голосоведения.

В начале пьесы П. Чайковского разворачивается сугубо фольклорное разветвление мелодической линии, которая, к слову сказать, многократно (в первом, третьем, четвёртом, пятом и седьмом тактах) исходит из одноголосия, а уже затем поддерживается аккордами при активном голосоведении, обогащается далее имитационными вкраплениями и контрапунктирующими линиями. И думается, что заложенная в первоисточнике идея «подхвата» исходного голоса, оплетение его подголосками, столь характерными для славянской музыки, не получают полной и достаточной реализации в переложении. Быть может, такое впечатление остаётся от того, что все ведущие интонационные линии пьесы поручаются исключительно домре. И это не просто перегружает партию солиста. Нарушается сама идея естественного и органичного разветвления фактурного рельефа, служащая в этой пьесе программно-смысловым ориентиром. Возможен взгляд и с другой стороны: отдельный фактурный элемент, имеющий периферийное и не первостепенное значение, будучи передан солисту, обретает неоправданно маркированное звучание.

А. Алышванг в монографии, посвящённой творчеству Чайковского, подчёркивает, что его фортепианной фактуре «свойственно характерное сочетание выразительной, полнокровной кантилены с так называемой „тяжелой“ техникой (многочисленной аккордикой и „тяжелыми“ октавами – словом, всем фактурным арсеналом...)» [1,

с. 172]. Сохранение данного качества музыкальной ткани определяет одну из сложнейших и ответственных задач, встающих перед аранжировщиком²⁶. Нельзя не отметить стремление транскриптора решить эту задачу путём выявления и прорисовки в домровом прочтении оригинальных мелодических построений. Показательно, в частности, его внимание к проблеме фразировки, которое проявилось в проставленных им лигах. К сожалению, некоторые такие вторжения в текст первоисточника представляются небесспорными.

Здесь следует обратить внимание на присущую П. Чайковскому систему лигатуры. Его «мелкие лиги» призваны усилить значение каждой интонации в пределах мотива, а также выделить наиболее существенные из них наподобие выделения в речи существенных в смысловом отношении слов. Композитор часто сознательно не объединяет лигами сравнительно крупные фразы и построения (однотакты, двутакты, предложения и т. д.), что не случайно. С одной стороны, в этом сказалось его стремление апеллировать к инициативе исполнителя, с другой – в организации самого материала (мелодической, гармонической, тематической, метроритмической), как правило, заложено вполне определённое фразировочное дыхание, которое можно уподобить дыханию вокальному.

Показательно, к примеру, масштабно-тематическое решение начального десятитакта экспозиции:

$$\begin{array}{ccc} \underbrace{2 + 1 + 1} & \underbrace{2 + 1 + 1} & 2 \\ 4 & 4 & \end{array}$$

Этот десятитакт содержит эффекты дробления, повторов и конечного замыкания. Последующая середина (т. 11–20) строится по

²⁶ Её мастерски решил в уже упомянутой обработке для альты пьесы «Декабрь» известный исполнитель и транскриптор В. Борисовский, транскрипторскому стилю которого присуще пластование голосов и включение имитационного взаимодействия с основной линией подголосков, что в полной мере согласуется со стилем Чайковского (особенности транскрипций В. Борисовского тщательно изучены в специальной главе книги В. Юзефовича [5, с. 87–100]).

типу прогрессирующего дробления с переходом в тактах 19 и 20 к двудольным мотивам в пределах сохраняющихся трёхдольных тактов (эффект гемиолы). И всё это возникает естественно и как бы само собой, не требуя «насильственной» и чисто внешней фиксации с помощью крупных лиг, способных заглушить значение лиг мелких.

Данное обстоятельство, возможно, не всегда учитывают те редакторы (они ведь тоже отчасти транскрипторы) опусов П. Чайковского, которые поступают подобно Т. Кравченко, решившего восполнить «недостатки» нотных оригиналов – он пунктиром выписал «смысловую (почему смысловыми названы именно лиги редактора? – Т. С.) лигатуру в тексте в тех случаях, где последняя представляется ему неоспоримой»²⁷ [4, с. 7].

В рассматриваемой транскрипции дополнительные или заменяющие лиги проставлены по-своему и уже не пунктиром. Но главное, конечно, не в этом. Новые лиги создают подчас шаблонное членение по тактам. Такое опрощение тонкой масштабно-тематической структуры Чайковского снимает присущую первоисточнику речевую выразительность. Вообще предложенная в транскрипции фразировка представляется несколько искажённой. Дело в том, что в оригинале миниатюрные мотивы подчёркнуто отделяются друг от друга лигами ради, помимо уже сказанного, достижения эффекта дробности. И лишь в кульминации они словно бы суммируются, образуя слитную и протяжённую мелодическую волну пусть даже и не отмеченную автором длинными лигами.

В разделе *Meno mosso* (середина сложной трехчастной формы) П. Чайковский своеобразно решил соотношение тематических звеньев, падающих на начальные (нечётные) и последующие (чёт-

²⁷ Чайковский П. Произведения для фортепиано / ред. и вступ. ст. Т. П. Кравченко. Киев: Музична Україна, 1978. 248 с.

ные) такты. Нечётные такты становятся как бы сильными – они начинаются с акцентируемой первой доли и одновременно звучащего аккорда (VI e-moll), piano, molto espressivo; чётные такты, напротив, слабые – даны без сильной доли (шестнадцатая пауза), pianissimo, leggierissimo. В нечётных тактах четырежды осуществляется попытка начать с вершины-источника ведущий голос; и четырежды она прерывается фигурационно изложенным тоническим трезвучием. И только пятая попытка оказалась «удачной» – мелодия обрела, наконец, широкое лирическое дыхание с эффектами превышения кульминации и с характерным (в духе жанра лирической кантилены) сопровождением арпеджиообразно изложенными аккордами. Ранее разведённые элементы тематизма оказались, как видно, сомкнутыми и даже начальные паузы в сопровождении получили теперь свой особо тонкий смысл.

Приняв во внимание эти обстоятельства, трудно понять, почему в транскрипции пьесы слабые (чётные) такты утяжеляются – в них в партии солиста, в том числе на сильных долях, добавлены звуки (с флажолетами). Даже если встать на точку зрения транскриптора и принять предпринятое им включение здесь дополнительных тембральных эффектов, приходится констатировать, что гораздо больше оказалось потерь, прежде всего смысловых. А ведь у П. Чайковского каждая деталь и композиционная подробность наделяется семантическим значением. Вот и здесь: прерываемая и словно бы нескладывающаяся поначалу речь вдруг обретает черты ярко проявленного и эмоционально наполненного высказывания.

В целом многими средствами, в том числе на уровне фразировки, фактурного и интонационного соотношения, акцентуации, автор пьесы подчёркивает эффект сопоставления, возможно – игры, как

отражение идеи танца пламени (в камельке, у свечи), заложенного в программном содержании пьесы. В рассмотренной аранжировке, при всей в целом достаточно бережно сохранённой нюансировке, артикуляции, игровое начало всё-таки не получает должного отражения, нивелируя отдельные индивидуальные черты первоисточника.

Ещё одним показательным примером послужит следующая пьеса из этого же цикла – «Февраль. Масленица».

Трактовка образа народного гуляния в русской музыке имеет давнюю традицию, которая отображена в творчестве А. Серова (Песня Ерёмки из оперы «Вражья сила»), Н. Римского-Корсакова (Проводы Масленицы из оперы «Снегурочка»), И. Стравинского (Масленица из балета «Петрушка») и др.

В «Масленице» П. Чайковского соответствующий образ, подкреплённый эпиграфом П. А. Вяземского: «Скоро масленицы бойкой / Закипит широкий пир», воплощается прежде всего в фактуре (фортепианные аккорды как «разливы» народной гармонике), в особого рода политембровости (средний регистр – тембр толпы, нижний – колокол, верхний – тембр рожка или маленьких колоколов), в характерно танцевальном ритме с притоптываниями и приседаниями. С общим настроением светлого, радостного праздника ожидания весны согласуется и быстрый темп (*Allegro giusto*), и рондальная форма с мажорным неизменным рефреном, включающим оригинальный тонально-тесситурный взлёт по целотоновой гамме (такты 9–20: В–с–С–d–e–fis), и тематические «перебивы», и жанрово специфические эпизоды.

Как и в первой пьесе, тембр народного инструмента здесь тоже, хотя и по-своему, отвечает природе образа, имеющего конкретную национальную и историческую принадлежность. Яркость звука домры будто бы «зазывает» на народное гуляние.

В самом начале «Масленицы» Чайковского решается чуть ли не вся ритмическая задача пьесы за счет формулы третьего и четвертого тактов: четыре шестнадцатые и две восьмые, которая станет в дальнейшем сквозной. В первых же двух (одинаковых) тактах примечательны микролиги, соединяющие каждую пару восьмых и дающие некую попевность. Обратим внимание на то, что скреплённые лигами и зеркально соотносимые попевки средних голосов являются фактически уменьшенными вариантами верхнего голоса:

Пример 1



Начальный двутакт, кажущийся только простым гармоническим оборотом (Т–II₂; Т–II₂), на самом деле оказывается, как видно, изобретательно организованным средоточием полифонически сопрягаемых и интонационно вариантных тематических микроэлементов. В транскрипции этот эффект несколько затеняется, поскольку аккорды домры утяжеляют общее звучание, затрудняя полноценное восприятие отмеченных исключительно существенных деталей фактуры. Но, возможно, что это практически неизбежные потери, с которыми стоит смириться ради отмеченных приобретений. Хотя число потерь, пожалуй, можно всё-таки уменьшить, если поручить домре полное дублирование «правой руки» оригинального текста вместе с линией верхнего голоса (технически это сложная, но всё-таки выполнимая задача).

А внесённое в переложение нижеоктавное удвоение баса в 7 и 8 тактах представляется неоправданным. Во-первых, оно чрезмерно

маркирует бас, в то время как приоритет здесь желательно сохранить за верхним голосом. И, кроме того, преждевременный захват нижнего регистра не позволяет осуществить в соответствии с первоисточником необходимый регистровый перепад после восьмого такта. Ведь именно здесь начинается с резкого сдвига в тритоновую тональность (As-dur) новый этап тематического и тонального (по целотоновой гамме) развития рефрена. Этот этап (т. 9–22) П. Чайковский выделяет не только тональным скачком и последующей целотонововосходящей линией тональных смен, а и новым фактурным оформлением ранее сформировавшейся и уже отмеченной ритмической формулы (четыре шестнадцатые, две восьмые). В транскрипцию же помимо всего этого зачем-то включён в партию домры чуждый оригинальной пьесе «ритм скачки» (две шестнадцатые, восьмая) как самостоятельный элемент. Он становится неким «нечайковским *ostinato*», засоряющим фактуру, вносящим в неё однообразие, затеняющим компоненты первоисточника и, главное, противоречащим его образу.

Приходится писать об этом подробно, поскольку привнесённый «ритм скачки» в транскрипцию включается постоянно (см. такты 11, 12, 15–22, 48, 50–54, 69, 70, 73–80, 153, 154, 155–164). Он забивает сформировавшуюся ещё в начальных тактах ритмическую фигуру и перетягивает на себя внимание.

Этот пример вновь говорит об особой ответственности транскриптора за все привнесения в первотекст, если, конечно, им создаётся не принципиально новое произведение на чужом материале, а, в сущности, простое переложение.

Перед вторым проведением рефрена появляется вдруг отсутствующая у Чайковского токкатная пульсация шестнадцатыми на тоне *a*, которая представляется излишней. Ведь в оригинале в этом месте дана лишь стремительно взлетающая на четыре октавы (от

Gis до а³) однонаправленная одноголосная линия, дробящаяся на «имитации-четвёрки». *Ostinato* же внесло здесь эффект косвенного взаимодействия двух линий, не предусмотренного П. Чайковским и, несколько сглаживающего вступление аккордов рефрена.

Оба эпизода рондальной формы вносят существенный контраст к откровенно динамичному рефрену – оба они наполнены песенно-лирической интонационностью.

В первом эпизоде примечателен своеобразный диалог женского и мужского голосов и соответствующих элементов парного танца. В транскрипции подобный эффект усилен за счёт противоположения домры и фортепиано, между которыми – и это сделано вполне удачно – постоянно возникают интонационные переключки²⁸.

Пример 2

Allegro giusto

The musical score is for a piece in D major, 2/4 time, marked 'Allegro giusto'. It consists of two systems. The first system shows a treble staff with a melody and a piano accompaniment in grand staff. The second system continues the melody and accompaniment, featuring dynamic markings 'p' and 'cresc.' and fingerings for the melody line.

²⁸ Подобные, идущие от Глинки (пьеса «Разлука»), переключки женского и мужского голосов в инструментальной музыке вообще свойственны Чайковскому. Достаточно вспомнить «Осеннюю песнь» из «Времен года», где мелодии первого предложения начального периода (т. 1–4) вторит проведение той же мелодии октавой ниже (т. 9–12).

Во втором эпизоде на переднем плане ещё более явственно проявляется женское начало. Здесь смягчается ритм и образ дикой пляски сменяется лирикой. Примечательно контрастное сопоставление начальных четырёх тактов. Первый из них основан на сложно звучащей, терпкой гармонии с резкими увеличенными трезвучиями, каждый раз создающими для слуха вопросы относительно их разрешения. Во втором появляется попевка, напоминающая старинный бытовой романс или городскую народную песню, которая как это было в первом эпизоде, звучит в женском и мужском регистрах.

Транскриптор, подхватив идею первоисточника оправданно усилил в дальнейшем эффект диалога за счёт переброса этой попевки в партию домры.

В последнем, третьем проведении рефрена, видимо, в целях активации развития изменены, по сравнению с предыдущими его проведениями, некоторые фактурные подробности. Здесь включены дополнительные голоса, уплотнена вертикаль. Побуждения автора транскрипции объяснимы и могут иметь своё обоснование. Однако они всё-таки идут вразрез с коренной формообразующей идеей первоисточника, заключающейся в постоянстве и неизменяемости рефрена и, напротив, в гибкой изменчивости эпизодов. Противопоставляясь один другому, эти эпизоды (каждый по-своему) вносят и свою меру контраста к главной теме, которая в этих условиях просто обязана быть неизменной²⁹.

Статус домрового исполнительства как самостоятельной ветви музыкального искусства всё более укрепляется. Это связано, прежде всего, с многократно отмеченным усилением академизации этой ветви, с закономерным пополнением и усложнением учебно-концертно-

²⁹ Лишь в самом конце «последнего рефрена» Чайковским внесены небольшие изменения, знаменующие подход к коде.

го репертуара домры. Данные обстоятельства делают естественным и закономерным выбор транскриптором фортепианного шедевра Чайковского. Выполнив важную функцию создания его «адаптированной» домровой редакции, он в большой мере способствовал приобщению «народников» к мировой классике. Ведь образность «Времен года» и, в частности, рассмотренных пьес очень гармонично согласуется с звучанием русской домры, о чём говорилось в ходе анализа, и, с другой стороны, как бы увеличивает и возвышает её возможности. Поскольку известно очень много транскрипций цикла Чайковского и отдельных пьес для самых разных академических инструментов и инструментальных составов, можно сказать, что у домры образовалась с ними ещё одна зона единого репертуарного пространства.

Из сказанного вытекают и весьма строгие критерии, которым должна отвечать любая работа по переложению высших образцов музыкальной классики, к каким относятся «Времена года» Чайковского. Поэтому, фиксируя очевидные достоинства работы А. Александрова – самой его инициативы и конкретных результатов – нельзя было обойти и те её стороны, которые нуждаются в критическом осмыслении.

Ещё раз повторим, что особенно большие сомнения вызывают всякого рода привлечения в первотексты дополнительных тематических элементов. Вновь обратим в этой связи внимание на внедрившиеся в чётных (слабых) тактах средней части пьесы «У камелька» дополнительных и по-своему, быть может, и эффектных звуков домры, тогда как в этих тактах композитором были предусмотрены своего рода «звучащие паузы», четыре раза притормаживавшие развитие и до некоторых пор не позволявшие мелодии обрести свободное дыхание. Ещё более спорным представляется включение «ритма скачки» в «Масленицу», который, обретя сквозное значение, несколько трансформировал жанрово-образный облик первоисточника.

Не вполне оправданным представляется постоянное и почти безостановочное солирование домры, из-за чего фортепиано порою низводится до функции простого сопровождения. Между тем фактура обоих пьес позволяет достичь паритетности равных по значению ансамблистов. Этому, впрочем, может способствовать и чисто исполнительская инициатива.

Литература:

1. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – Москва: Музыка, 1970. – 816 с.
2. Асафьев, Б. В. Избранные труды / Б. В. Асафьев. – Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1954. – Т. 2. – 384 с.
3. Орлова, Е. М. Лекции по истории русской музыки / Е. М. Орлова. – Москва: Музыка, 1979. – 384 с.
4. Чайковский, П. И. Произведения для фортепиано / П. И. Чайковский; ред. и вступ. ст. Т. П. Кравченко. – Киев: Музична Україна, 1978. – 248 с.
5. Юзефович, В. А. В. Борисовский – основатель советской альтерной школы / ред. И. М. Ямпольский / В. А. Юзефович. – Москва: Совет. композитор, 1977. – 160 с.

С. В. Черевань

**В ЗАЩИТУ РУССКОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКИ:
ГРАД «КИТЕЖ» НЕ ПАЛ, НО СКРЫЛСЯ?: ОТВЕТ
НА ПОСТАНОВКУ ДМ. ЧЕРНЯКОВА (АМСТЕРДАМ-2012)**

Дискуссионная тема «композитор-режиссер-слушатель» воплотилась во многих современных научных исследованиях³⁰, активно обсуждалась на Международной научной конференции в г. Ростове-на-Дону³¹. Композиторы, музыковеды, критики, режиссеры на творческих лабораториях, круглых столах снова и снова

³⁰ В настоящий момент в связи с распространившимся волюнтаризмом в постановках (произвольными решениями, далекими от истинных представлений о драматургии, стилевых особенностях, композиции сочинений) назрела настоятельная необходимость теоретической разработки проблем оперного жанра» [13, с. 3].

³¹ Международная научно-практическая конференция «Оперный театр: вчера, сегодня, завтра» (10–14 марта 2010 г., Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова). Программа буклета и ссылки на сайте, URL: http://www.rostcons.ru/festivals_r/opera2010.htm.

обращаются к вопросам художественной грани произведения, за которую непозволительно переходить сценографу, режиссеру³².

Русская оперная классика, безусловно, сегодня нуждается в защите. Ее перелицовывают, осовременивают, внедряются в сюжетно-смысловую канву, беспощадно купируют. Хорошо известное классическое оперное произведение становится «площадкой» для экспериментов режиссеров, отправной точкой для самовыражения. Кто сможет защитить оперу лучше музыковедов? У журналистов часто отсутствует музыкальное образование. Музыковеды редко становятся музыкальными критиками. Вместе с тем, огромный пласт русских опер, которые подверглись натиску «режиссерского театра», нуждается в реабилитации. И среди них «Сказание о Невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова.

«Китеж» всегда был связан для меня с некоей тайной, Откровением. Интуитивно ощущая бездну смысла, величие идей, заложенных в нем, — в то же время воплощенных символично, знаково, мне очень хотелось приблизиться к постижению его сути, тщательно оберегаемой композитором, не посвящавшим в замысел произведения — «святую святых» — практически никого. Оттого и остались о создании «Сказания» лишь разрозненные немногочисленные сведения.

Композитор, бесспорно, ощущал итоговую значимость своего «детища», создаваемого им с огромным воодушевлением, о чем свидетельствуют многие его письма и воспоминания. Вместе с тем, за дальнейшую судьбу ни одного из своих сочинений он не переживал так, как за судьбу «Сказания». Это касалось как кон-

³² В октябре 2009 года в Санкт-Петербурге состоялась лаборатория композиторов и драматургов, где одной из главных стала тема — «Автор и режиссер в музыкальном театре». Толчком для дискуссии явилась статья известного драматурга и либреттиста Ю. Димитрина «Право на бесчестье», опубликованная в Санкт-Петербургском «Журнале любителей искусства» и получившая множество откликов.

цептуального замысла («Сюжет «Китежа» никогда публикой не будет понят», – говорил он В. Ястребцеву [37, с. 324]), так и его сценического воплощения.

Обращение к «Китежу» сегодня, спустя более 170 лет со дня рождения Н. Римского-Корсакова (1844–1908) вновь актуально. Глобальные социальные преобразования в России с конца XX столетия повлекли за собой переоценку ценностей, иной ракурс в рассмотрении важнейших явлений истории и культуры, среди которых и «Китеж». В нем сфокусировались духовные искания не одного поколения, переплелись многообразные древнерусские истоки, зазвучали голоса Нового времени. И, наконец, своеобразно преломились современные ему философские искания, тревоги и надежды эпохи его создания [36]. Дм. Черняков, режиссер и сценограф постановки «Китежа» в Мариинском театре в 2001 г., отмечал особый смысл произведения, называя оперу Божественным посланием: «Нужно было... поставить ее именно сейчас... как и тогда, когда она была написана, – конец одного века и начало другого, «конец века – конец света». Этому времени свойственно апокалиптическое сознание, стремление к всеобщему спасению [36, с. 5].

К сожалению, новая жестко-реалистичная постановка «Китежа» Дм. Черняковым в 2012 году в Амстердаме вызывает чувство протеста и боли³³. Мотивы Спасения в финале отсутствуют, размыта грань между добром и злом, жизнь бессмысленна и беспощадна, а смерть – одинаковая для всех. Нет принципиального различия между греховным Малым Китежем – современное кафе и городом великих крепостей – Великим Китежем – обшарпанное

³³ Музыкальный критик Е. Цодоков в постмодернистской режиссуре отмечает разрыв с замыслом автора и классическими постановочными традициями, актуализацию сюжета (механический перенос действия в другую эпоху со ссылками на «вечные темы», повышенную метафоричность без границ, доходящую до абсурда, а также эклектизм, «клиповость», эпатажность. Возможна любая «отсебятина» как смысловая, так и с точки зрения примет времени и эпохи» [34].

здание дворца культуры. Отсутствует подвиг китежан – мужчины уходят на борьбу обреченно. Нет чуда преображения града – женщины выпивают смертельный напиток перед вторжением террористов; нет и блаженной кончины Февронии в межень лета, ее избивает и зарежет Гришка в лесной зимней чаще. А ее вхождение в Небесный град, райские чудеса и встреча с воскресшими близкими окажется лишь предсмертным видением. И это уже не просто «режиссерский перпендикуляр» (по меткому определению Б. Покровского [18]),³⁴ а «смерть автора» (по Р. Барту, [3]), уничтожение глобального смысла в произведении, венчающем творческий путь композитора.

Прием «осовременивания» с конца XX века стал неким обязательным атрибутом (как dress code) для «прогрессивной» художественно-артистической среды. Тем, кто воспринимает искусство с других позиций, нередко указывают на их некую ретроградность мышления. Если режиссером сохраняется близость к колориту эпохи произведения, содержательно-сюжетная нить не изменена, узнаваема, а в характеры, взаимоотношения героев не внедряется ничего «новенького», «остро-жареного», – выносится вердикт: «классически, старомодно», «так ставить нельзя». Поэтому неудивительно, что в 2014 г. в Лондоне Дм. Черняков становится лауреатом в номинации «Лучший режиссер», а вместе с труппой Оперы Нидерландов удостоивается награды в категории «Новая постановка» за «Сказание» Римского-Корсакова. Публика принимает мало знакомый на Западе «Китеж» восторженно.

³⁴ «...Режиссерская параллель идет рядом с музыкой, не смешиваясь с авторским замыслом никогда. В то время как цель перпендикуляра – достичь авторского текста, сочленившись действием с ним, родить новое качество... Успех зависит от того, под каким углом произошло это сочленение зримого со слышимым» [19, с. 201].

Обращение к «Китежу», а вернее, полемика о нем началась с первых его постановок 1907 и 1908 годов, и ставшие уже традиционными «споры о Китеже» не стихают, как видим, и до сей поры³⁵. Многообразие истоков, неоднозначность произведения с первых же постановок обусловили противоречивость, и даже популярность трактовок концепции сочинения – от оперы-литургии, мистерии (В. Ястребцев, И. Лапшин, Е. Петровский, Е. Ярустовский) до героико-патриотической, исторической оперы (Н. Кашкин, А. Соловцов, Д. Кабалевский, Л. Данилевич, М. Янковский, А. Гозенпуд).

Сторонники оперы-литургии и историко-патриотической оперы предлагали для подтверждения своей мысли определенные «хирургические» вмешательства с изъятием либо реалистических сцен, либо мистических. В советский период трактовка оперы утвердилась на реалистическом полюсе с бичеванием богоискательских мотивов. Однако, отстаивая целостность своего творения, композитор высказывал свое несогласие на любые сокращения в опере (из письма к дирижеру второй постановки В. Суку: [21, с. 336]).

Глобальность «Китежа» ощущается и в тексте либретто, за которое И. Бельский был удостоен Пушкинской премии³⁶. И если сюжет и смысл эпатажной постановки 2012 Дм. Черняковым можно определить абзацем – в духе канала НТВ, то замысел Римского-Корсакова нуждается в тщательном, всестороннем раскрытии. Обратимся для этого к духовной ауре рубежа веков, во многом сформировавшей произведение. Вл. Соловьев отмечал, что

³⁵ «Китеж» в Мариинке: мнения. 13 февр. 2001. URL: <http://www.operanews.ru/kitesh2.html>; «Китеж» в Амстердаме: мнение российской прессы. URL: <http://rimskykorsakov.ru/120215.html> (15.02.2012).

³⁶ См. об этом: Глава 2. Образные и текстовые истоки «Сказания» [37].

«Художество...есть область воплощения идей, а не их первоначальное зарождение и рост» » [30].

Личность Н. Римского-Корсакова, сформировавшаяся в недрах XIX века, оказалась причастной к духовным и художественным исканиям, сопряженным уже с веком XX, со знаменитым «духовным ренессансом», блестящей плеядой представителей русской культуры серебряного века, представлявшей единое духовное пространство, в котором философия, музыка, поэзия и живопись находились в глубинной и синкретичной связи³⁷.

Интересовался ли Н. Римский-Корсаков философией и философской мыслью своего времени? Какие авторы оказались наиболее созвучны его собственному мировосприятию? На эти вопросы нет прямых ответов, как и практически, нет исследований, в которых бы соприкоснулись мир философии и художественный музыкальный мир Н. Римского-Корсакова, за исключением небольшого очерка И. Лапшина, изданного более 90 лет назад в 1922 г. [16], статей А. Лосева «О Снегурочке» [17], Л. Серебряковой [26; 27].

Вместе с тем, склонность к философскому познанию бытия для Н. Римского-Корсакова была свойственна, что подтверждает его переписка с друзьями и мемуары. Она особенно обострилась в 90-е годы, за шесть лет до возникновения «Китежа», когда отмечается прогрессирующий интерес композитора к философско-эстетическим трудам Г. Спенсера, Г. Гюйо, Э. Геннекена и многих других. Несмотря на привлекавшую его и русскую ветвь философии, Римский-Корсаков с его воспеванием земной красоты, немислим без материализма 60-х годов, пантеизма Б. Спинозы. Самостоятельное освоение философской и эстетической литературы в начале 90-х гг. основыва-

³⁷ См. об этом: [6; 14; 36].

лось на желании композитора написать «критику на самого себя» [21, с. 231].

Важно отметить, что в начале 90-х гг. сменилось окружение композитора: близкими ему становятся люди другого поколения (кружок В. Ястребцева, впоследствии биографа композитора), среди которых молодые ученые (Н. Штруп), литераторы, философы. В немалой степени через них Римский-Корсаков получает приток свежих впечатлений, новых знаний в области культурной, философской мысли.

Большой популярностью пользовались «журфиксы» – музыкальные среды по нечетным числам в доме Н. Римского-Корсакова, собиравшие около 30–50 гостей – друзей, учеников, творческую интеллигенцию Петербурга. Активное участие в домашних спектаклях, диспутах принимал и философ И. И. Лапшин.³⁸ Значение деятельности Лапшина, высланного в 1922 году за пределы нашей страны, на сегодняшний день не получило должной оценки в творческой эволюции Н. Римского-Корсакова. Вместе с тем, можно с уверенностью предположить большое влияние личности философа на формирование воззрений композитора, учитывая, в том числе, их близкую дружбу. И, возможно, И. Лапшин, наряду с сыном композитора Андреем (доктором философии с 1903 года), стал своеобразным «сообщающимся сосудом» между Н. Римским-Корсаковым и научно-философской средой, компетентным источником в области современной ему философской мысли.

³⁸ Иван Иванович Лапшин (1870 – 1950) – профессор Петербургского университета, доктор философии и человек, влюбленный в искусство, в музыку Н. Римского-Корсакова. Один из первых еще при жизни композитора обратил внимание на самобытность творчества «великого сказочника» в музыке. “Н. Римский-Корсаков завещал людям НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МИРЫ”, “в своих гениальных творениях он подарил потомству целые десятки тысяч пудов духовного хлеба”, – говорил он в беседе с В. Ястребцевым [37, с. 94].

И. Лапшин чрезвычайно высоко оценил «Сказание», отмечая, что здесь Н. Римский-Корсаков «не землю захотел поднять на небо, а само небо спустить на землю», и что это «удалось ему в высшей степени» [37, с. 322]. На наш взгляд, именно «Град Китеж», воплощающий миф о невидимой и потерянной России, является зашифрованным посланием для потомков, духовным завещанием композитора.

Несомненно, что «Китеж» создавался на пике ожидания «невиданных мятежей». И наряду с русской интеллигенцией, Н. Римскому-Корсакову принадлежит СВОЕ СЛОВО О ГРЯДУЩЕМ РОССИИ. Ведущей мыслью духовно-художественной культуры рубежа XIX – XX веков явилась идея самобытного исторического пути России (Блок: «Россия! Мессия грядущего дня!»). «Русская идея», проявившаяся в обращении к мифу о Китеже, воплощении в характерах Февронии и Кутерьмы двух крайностей русского характера («искание Бога и воинствующее безбожие, смирение и наглость; рабство и бунт») [5, с. 12], проступает в опере в двух предначертанных линиях будущего отечества – небытия (Малый Китеж и Гришка) и духовного Возрождения (Великий Китеж и Феврония). В постановке Дм. Чернякова (2012) гибнут ВСЕ, а говоря в целом о русском пути он и вовсе выразился нецензурно³⁹.

Тема Апокалипсиса о конечных судьбах человечества стала приметой времени в отечественной культуре начала XX столетия. В этот же период для композитора также характерно ощущение

³⁹ Дм. Черняков: «Давайте честно говорить... что СССР – отсталая страна... с точки зрения уровня оперного искусства (как и многих других) Россия – цивилизация третьего мира, развивающаяся страна. ...Здесь мне, конечно, могут возразить про какой-то особый “русский путь” и про всякую... (нецензурное выражение – С. Ч.), типа, у российских собственная гордость, но я считаю, что, когда выдвигается подобная аргументация, проблемы проступают особенно ярко» [9].

конца – совершенного искусства, музыки, что подтверждается его высказываниями⁴⁰.

Откровение Иоанна Богослова получило в «Китеже» яркое воплощение в гибели человеческой цивилизации. Отзвуки философско-религиозного контекста эпохи, не обсуждаемые композитором ни устно, ни письменно, последовательно проявились в ИНТОНАЦИОННОЙ КОНЦЕПЦИИ оперы и во многих символических ремарках партитуры. Нами выявлены множественные текстовые и образные совпадения оперы с пророчеством Нового Завета [36].

Ряд исследователей причисляли оперу к реалистическим произведениям из-за событий древней Руси XIII века в опере. Но историческая тема не только не является в опере главной (на это указывали и сами создатели оперы в Предисловии клавиром), но даже татаро-монгольское иго лишено этнографической окраски! Речь идет о глобальном противостоянии Добра и Зла, характеристика нашествия представлена в эсхатологическом преломлении – как создание картины Страшного суда. В данном контексте необходимо отметить символическое значение темы скачки, экспонирующей образ татар и ассоциирующейся с появлением Апокалиптических всадников, провозвестников конца света⁴¹.

Духовное затмение постигает и Кутерьму, показавшего неприятелям дорогу к Китежу и оклеветавшему Февронию, которому является «змей десятирожный», называемый в Откровении «дьяволом и сатаной». В образе Григория прослеживается и дру-

⁴⁰ К примеру, композитор говорил, что «Мы живем в НАЧАЛЕ КОНЦА МУЗЫКИ» [37, с. 311].

⁴¹ В интерпретации Дм. Чернякова «вместо захватчиков – обкуренная толпа наркоманов-гопников», «руководит отморозками вполне уважаемый папик (у Римского-Корсакова – хан Бурундай), живущий по правильным понятиям», – стреляет, не колеблясь, в своего подручного, учинившего насилие над Февронией [18].

гой важный мотив эпохи – АНТИХРИСТА, получивший развитие в трудах Вл. Соловьева, Л. Андреева⁴². Римский-Корсаков уделял немало внимания и книгам Д. Мережковского, особенно трилогии «Христос и Антихрист», о чем свидетельствует книга воспоминаний В. Ястребцева⁴³. Таким образом, помимо героико-патриотической линии в «Китеже» воплощена идея периода глобальных перемен, идущая от Откровения Иоанна Богослова.

Однако, как отмечал Н. Бердяев, «Апокалиптическое настроение у русских всегда связано и с великой надеждой» [6, с. 6]. Н. Римского-Корсакова, как и русскую интеллигенцию, отличала «неизбывная мечта о светлом будущем». Поэтому образы созидания и возрождения получили доминирующее значение в опере.

Одна из важнейших тем русской философии конца XIX века – ВЗЫСКАНИЕ НРАВСТВЕННОГО ИДЕАЛА, была наиболее близка Н. Римскому-Корсакову и в жизни, и в творчестве. В «Китеже» представлены два направления в обретении идеала, созвучные исканиям эпохи. Модель совершенного человека воплощена в образах Февронии, отчасти нищей братии Малого Китежа и праведников Великого⁴⁴.

Вторая модель – общественного Бытия, – у Н. Римского-Корсакова тесно связана с первой, смыкается с идеей соборности, называемой В. Ивановым и А. Скрябиным «Всенародным действием», Д. Мережковским – «вселенской идеей христианства». Смысл соборности – в поисках гармоничности мироздания, утраченной цельности разорванного бытия.

⁴² В амстердамской постановке Гришка Кутерьма цинично использует православный крест как фаллический символ.

⁴³ Неоднократные свидетельства об этом содержатся в книге В. Ястребцева [37, с. 347].

⁴⁴ Дм. Черняков, напротив, говорил о том, что не надо идеализировать Февронию, ничего она особенного не сделала и Гришку не спасла (См. постановку «Китежа» 2012 г. (реж. Дм. Черняков) и комментарии ее участников. URL: http://vk.com/club1046182?z=video262907_74_164150877%2Fb0397dcc341466d5b2.

Композитор видит соборность в единении духовно-совершенных людей и путь от морального подвига отдельной личности – к нравственности всего человечества. Таким образом, идея соборности, как и примыкающая к ней тема космизма в «Китеже» обрели ярко ЭТИЧЕСКУЮ окраску, где высоты духа возводят человека к гармонии Вселенной: Невидимому граду оперы.

Разрозненные попевки, звучавшие ранее в опере, в финале сливаются в ЕДИНОЕ ЦЕЛОЕ, символизируя воссоединение разорванного бытия в один духовный организм, сущностью которого становится РАДОСТЬ. В объединении в финале тем духовного света – природного космоса, человека, христианской веры проявляется мотив Всеединства и Соборности.

Отмечу наибольшее резонирование идей «Сказания» с ведущими положениями учения Вл. Соловьева. Общим во Вселенской теократии Вл. Соловьева и «Китеже» становится создание картины универсального Всеединства, немыслимое для обоих без Природного космоса. Линия природы в постановке Дм. Чернякова, практически, отсутствует.

Драматургическая линия сбывающихся пророчеств Февронии удивительно созвучна мысли Вл. Соловьева о Свете преображения, которым будет претворен весь «тварный мир», так как в результате человечество «неотвратимо движется к абсолютному преображению и воссоединению с Богом»⁴⁵.

В конце оперы в Невидимом Китеже «Двери собора распахиваются, являя НЕИЗРЕЧЕННЫЙ СВЕТ». В Священном Писании Бог назван неизреченным светом истины⁴⁶. Таким образом

⁴⁵ А. Лосев о концепции Вл. Соловьева [17, с. 228].

⁴⁶ П. Флоренский определяет суть данного понятия следующим образом: «Свет – истина (указание на мистический, неизреченный свет Истины), и эта истина непременно выявляет себя; вид ее перехода на другого – любовь» [33, с. 651].

отчетливо проявляется сакральная сущность инобытия Невидимого града⁴⁷.

Мотивы постижение высшей истины в «Сказании» соотносятся с учением Вл. Соловьева, считающего главным фактором познания не усвоение понятий, а мистическое «озарение свыше», способность человека воспринимать Бога НЕПОСРЕДСТВЕННЫМ ЧУВСТВОМ. Его ощущение причастности к космическому Бытию («ОН ЗДЕСЬ, ТЕПЕРЬ – СРЕДЬ СУЕТЫ СЛУЧАЙНОЙ...») созвучно мирозерцанию Февронии, воспринимающей божественное во всем. В постановке 2012 г. странная Феврония живет в окружении колхозного вида богомолков, а укрытием от городской суеты ей служит покосившаяся дачка [4].

Идея нравственного подвига проявилась, прежде всего, в уникальности образа Февронии в русской музыке XIX – начала XX в., но сходного в то же время с живописными полотнами М. Нестерова. Близость финальным картинам «Сказания» проявляется в общем состоянии смиренной кротости, духовной проясненности и величия. Образ мудрого старика-отшельника в картине «Пустынник» М. Нестерова также близок пустынножительству Февронии в ее лесном царстве. В сопоставлении отшельничества героини оперы с «Юностью преподобного Сергия», где отрок окружен лесными обитателями, видится восхождение к образу Серафима Саровского, также изображенного в единстве с природой.

Огромно значение в истории культуры России важнейших очагов света, мудрого ведения – монастырей их сподвижников. Паломничество к ним служило душевному спасению, исцелению

⁴⁷ Как отмечают критики – Блаженство амстердамского «Китежа» – уютный, привычный быт, хлопоты по дому, совместные душевные обеды [18]. С подобной сцены опера начинается и ею же заканчивается.

от физических недугов огромного числа людей, среди которых были поэты, писатели, композиторы. Особенно отметим роль Оптиной пустыни и личностей преподобных Амвросия, Серафима Саровского.

Удивительно резонирование мотивов Оптиной пустыни и образов «Китежа», духовное родство знаменитого оптинского старца Амвросия и Февронии с присущим им светоносным пониманием веры: «учить жить людей счастливо и помогать им нести выпадающие на их долю тягости» [23, с. 278]. Последние слова можно отнести и к Февронии, сохраняющей в душе свою «пустынь», свой духовный мир в чистоте и ясности.

Для близкого сопоставления «Китежа» с Оптиной пустынью значима ее историческая и географическая связь с событиями оперы. А более «сокровенный» смысл видится в том, что Н. Римский-Корсаков был современником духовных торжеств, всколыхнувших в конце XIX – начале XX в. всю Россию, вероятно, не оставивших безучастным и его. Это прославление отца Амвросия в 1888 г. Собором Русской Православной церкви, обретение его мощей и помещение их во Введенском соборе; Саровские торжества 1903 г. с прославлением мощей старца и причислением его к лику святых.

Обращение к их ликам помогает глубже постичь отдельные образы «Китежа». Кротость духа Серафима Саровского, осознающего смысл христианской жизни в теозисе, следствием чего становится чувство радости⁴⁸ («Радость моя!» – было любимое обращение С. Саровского. – «Молю тебя, стяжи дух мирен, и тогда тысячи душ спасутся около тебя»), близки умилению Февро-

⁴⁸ Серафим Саровский: «Когда Дух Божий приходит к человеку и осеняет его полнотою своего наития, тогда душа человека переполняется неизреченною радостью; ибо Дух Божий радостворит все, к чему бы ни прикоснулся Он» [29].

нии («Милый, как без радости прожить?»), ликованию Невидимого града («...радость бесконечна, радость вечна!»).

До сих пор в исследованиях о «Китеже» не выявлено значение цитированного напева «Се Жених грядет» (за исключением обращения к напеву в работе Л. Серебряковой [26]). Однако его особая миссия очевидна, он помещен композитором в точке «золотого сечения» всей композиции, о его использовании композитор сообщил только после завершения «Сказания» [37, с. 127]. Найденный факт, наряду с тем, что при создании «Китежа» многое им было сознательно не раскрыто в письмах и воспоминаниях, а обсуждалось только с соавтором-либреттистом⁴⁹, вновь наводит на мысль о желании воплотить самые сокровенные думы.

Расшифровка смысла напева может служить одним из ключей к постижению концепции. Изучение богослужебных материалов, мелодий и текстов духовных стихов показало, что «Се жених» поется на Великой страстной неделе перед Пасхой, «на полунощице в знак того, что ночь, сатанинское царство духовной тьмы завершится ПРИШЕСТВИЕМ ХРИСТА» [11, с. 13].

И в опере смысловое наполнение этого мотива у Призрака «Веселись, моя невеста, по тебя жених пришел» в преддверии светозарного града обретает сакральное значение («Господь идет в полунощи, жених идет со славою»), раскрывая Божественную сущность Невидимого града со Святой Троицей (ц. 333!).

И здесь наступает момент понимания грандиозности и цельности всей композиции сочинения! Княжич Всеволод – ЖЕНИХ, ЯВИВШИЙСЯ ФЕВРОНИИ В МОМЕНТ ЕЕ КОНЧИНЫ В ОБЛИКЕ ПРИЗРАКА, возвещает при своем ПРИШЕСТВИИ о том,

⁴⁹ Из письма композитора к В. Бельскому: «...Мне о многом надо переговорить с Вами по части оперы, чего нельзя было сделать письменно...» [22, с. 101].

что вскоре настанет царство тихого, незакатного света». Он появляется в «золотистом сиянии, едва касаясь земли» (ремарка партитуры), в редчайшей тональности оперы соль бемоль мажор. И с картины вхождения в Невидимый град интонация напева «Се Жених» становится сквозной.

Из главных тем оперы, связанных с раскрытием духовно-этических понятий, – это темы Великого Китежа, службы воскресной и радости, в конце оперы вырастают темы Преображения, Вхождения в град. И все они проистекают от важнейшего в концепции оперы напева «Се жених грядет», проводимого целиком лишь в партии Призрака. Отмечу, что именно финал называли странной случайностью, следующей не к месту после завершения патриотической линии оперы (знаменитой «Сечи при Керженце»), и многие настаивали на его сокращении!

В то же время не случайно «Китеж» называли «неслыханно идеалистическим», он весь устремлен ввысь, к свету Невидимого града, воспринимаясь как своеобразная МОЛИТВА ХУДОЖНИКА О ПРОСВЕТЛЕНИИ, ПРЕОБРАЖЕНИИ, как ЕГО ОТКРОВЕНИЕ.

На наш взгляд, духовные мотивы «Китежа» получили значительное развитие в сакральном пласте музыки XX века, особенно в последние его десятилетия [35]. Г. Свиридов указывал, что его поэма «Отчалившая Русь» построена аналогично мистериальной композиции великой оперы Н. Римского-Корсакова [1]. Э. Денисов отмечал, что в его последнем сочинении – оратории «История жизни и смерти Иисуса Христа» – он воплотил самое сокровенное, как и Н. Римский-Корсаков в своей предпоследней опере [11]. М. Рахманова восприняла все творчество композитора

как «единую грандиозную «похвалу пустыне», а «Китеж» – как идеал, к которому художник шел всю жизнь» [20].

Итак, на уровне жанровой, интонационной драматургии в «Китеже» воплотились важнейшие мотивы эпохи конца XIX – начала XX столетия: Апокалипсиса и Антихриста; Всеединства, космизма и соборности; Нравственного идеала и Духовного подвижничества [подробнее см.: 36].

Осознавая заново художественное и философское своеобразие «Китежа», расшифровывая духовное завещание-пророчество о судьбе России и обнаруживая близость его исканий с сегодняшним днем, трудно не согласиться с мнением Б. Асафьева о том, что «...и нам, близоруким, даже еще не под силу указать место и значение данного произведения в будущей эволюции русской культуры. Мы можем только ощущать величие концепции и преклоняться перед дивным мастерством ее воплощения» [2, с. 118].

В одном из интервью Дм. Черняков поделился о том незабываемом впечатлении, какое на него произвела в детстве премьера «Сказания...» в 1983 г. [25, с. 7]. Скорее всего, этого бы не случилось, если бы знакомство с оперой началось с авангардной режиссуры [8]⁵⁰.

Историко-мистериальные оперы «Хованщина», «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Китеж» Н. Римского-Корсакова требуют огромной работы в плане изучения архивов, персонажей, костюмов. Режиссер же обращает их в китчевый фарс, происходит разорванность целостности – визуально-сценического и аудиально-слухового впечатления, тотальное разрушение мифов генетической памяти.

⁵⁰ Г. Вишневская писала о том, что после премьеры «Евгения Онегина» в Большом театре (режиссер Дм. Черняков) ее «охватило отчаяние от происходящего на сцене... наверное, до конца своих дней я не избавлюсь от стыда за свое присутствие при публичном осквернении наших национальных святынь» [8].

Многие оперные критики – среди них – И. Черномурова, К. Веселаго, Е. Цодоков, Ю. Димитрин – также всерьез обеспокоены нынешним состоянием «старушки-оперы» именно в связи с кардинальными изменениями в режиссуре эпохи постмодерна⁵¹.

Ю. Темирканову принадлежит поистине крылатое выражение: «Опера выживет, – если ее не убьют режиссеры»⁵². И в современных реалиях выход видится в активном вмешательстве критики, в особенности музыковедов, которые не побоятся предстать «немодными» и ретроградными.

В завершение процитирую слова немецко-австрийского театрального режиссера В. Фельзенштейна (1901–1975), считающего, что любую постановку следует отвергнуть, если главной задачей становится создание интересного спектакля, вместо предварительного тщательного изучения замысла композитора и либреттиста и точной реализации его на сцене. В. Фельзенштейн советует режиссеру, который считает необходимостью «сделать обработку или модернизацию известного музыкального произведения», – «заказать новое, а не злоупотреблять для своих целей уже существующим произведением» [33]. Согласимся и добавим – не нарушать святую святых – авторскую концепцию, не уничтожать свет, идущий от «Китежа» Н.А. Римского-Корсакова в течение многих лет.

Литература:

1. Аркадьев, М. К музыке Георгия Свиридова. Композитор и трансценденция / М. Аркадьев // Музыкальная академия. – 1996. – № 1. – С. 3–4.

⁵¹ Черномурова И. Неактуальные мысли о модном театре // Петербургский театральный журнал. 2007. № 4 (50). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/50/;50/neahtualnye-mysli-omodnom-teatre>; Веселаго К. Трудно искать чёрную кошку в тёмной комнате, или Грустные заметки об оперной режиссуре...» URL: http://veselago.narod.ru/regissura_mmv.html; Цодоков Е. Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=49277>, <http://www.operanews.ru/history54.html>; Димитрин Ю. Опера на операционном столе. URL: <http://operanews.ru/13092209.html> 22.09.2013.

⁵² Речь шла о спектакле «Кармен» на сцене Большого театра, где Ю. Темирканов в то время являлся музыкальным руководителем [32].

2. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев; общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. – Ленинград: Музыка, 1970. – 267 с.
3. Барт, Р. Смерть Автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – Москва, 1994. – С. 384–391. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>.
4. Беляева, Е. Невидимый град Китеж показался в Голландии / Е. Беляева. – Режим доступа: <http://www.inpearls.ru/> <http://www.inpearls.ru/687461>.
5. Бердяев, Н. А. О России и русской философии: в 2 ч. / Н. А. Бердяев; сост. Б. В. Емельянова, А. И. Новикова. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – Ч. 2. – 240 с. [11, с. 12]
6. Бердяев, Н. А. Самопознание: опыт философ. автобиограф. / Н. А. Бердяев; сост., предисл., подгот. текстов, коммент. и указ. имен А. В. Вадимова. – Москва: Книга, 1991. – 455 с.
7. Бялик, М. Римский-Корсаков на фоне бегущих лет / М. Бялик // Музыкальная академия. – 1994. – № 5. – С. 64–73.
8. Вишневская Г. Галина Вишневская отказывается от юбилея в Большом: Открытое письмо Г. Вишневской генеральному директору Большого театра А. Иксанову // Российская газета. – 2006. – 7 сент. – Режим доступа: <http://www.rg.ru/2006/09/07/vishnevskaya.html>.
9. Гершензон, П. Прекратить порочное восприятие оперы!» Беседа Павла Гершензона с Дмитрием Черняковым 23.10.2006. – Режим доступа: http://www.globalrus.ru/print_this/783235.
10. Денисов, Э. Если ты настоящий артист, ты всегда независим // Э. Денисов // Музыкальная академия. – 1994. – № 3. – С. 72–77.
11. Ильинская, А. Старцы о последних временах / А. Ильинская // Литературная учеба. – 1992. – Кн. 4. – С. 4–28.
12. Кесарийский, А. Толкования на Апокалипсис / Андрей Кесарийский // Литературная учеба. – 1991. – Кн. 1. – С. 102–119.
13. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI в. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2012.
14. Кувакин, В. А. Религиозная философия в России: начало XX в. / В. А. Кувакин. – Москва: Мысль, 1980. – 309 с.
15. Лапшин, И. И. Музыкальная лирика Римского-Корсакова / И. И. Лапшин // Римский-Корсаков: Два очерка. – Петроград, 1922. – С. 49–74.
16. Лапшин, И. И. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова / И. И. Лапшин // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 3–7.
17. Лосев, А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – Москва: Политиздат, 1991. – 525 с.

18. Наборщикова, С. Град Китеж в экспортном варианте: Опере Николая Римского-Корсакова в постановке Дмитрия Чернякова предстоит покорение Европы / С. Наборщикова // Известия. – 2012. – 5 марта. – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/517560#ixzz46j0M56h9>.
19. Покровский, Б. Размышления об опере / Б. Покровский. – Москва: Совет. композитор. – 1979. – 279 с.
20. Рахманова, М. Последние годы: [К творческой биографии Н. А. Римского-Корсакова] / М. Рахманова // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 75–89.
21. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – 8-е изд. – Москва: Музыка. – 1980. – 453 с.
22. Римский-Корсаков, А. Н. Н. А. Римский-Корсаков: жизнь и творчество: в 5 вып. / А. Н. Римский – Корсаков. – Москва: Музгиз, 1946. – Вып. 5. – 163 с.
23. Розанов, В. В. Оптина Пустынь / В. Розанов // Религия: Философия: Культура. – Москва: Республика, 1992. – С. 263–281.
24. Русский космизм: Антология философской мысли / сост. С. Г. Семенова, А. Г. Гачева, вступ. ст. С. Г. Семеновой; предисл. к текстам С. Г. Семеновой; А. Г. Гачевой; прим. А. Г. Гачевой. – Москва: Педагогика. – Пресс, 1993. – 368 с.
25. Садых-Заде, Г. Дмитрий Черняков: «Тот, кто ставит “Китеж”, должен страдать»: интервью с Дм. Черняковым // Время новостей. – 2001. – 19 янв. – Режим доступа: <http://www.vremya.ru/2001/8/10/5512.html>.
26. Серебрякова, Л. А. «Китеж»: Откровение «Откровения»: [О мифол. поэтике оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже»] / Л. А. Серебрякова // Музыкальная академия. – 1994. – № 2. – С. 90–106.
27. Серебрякова, Л. А. Образ России в «Сказании о Невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова / Л. А. Серебрякова // Борис Григорьев и русская художественная культура XIX – XX веков: [сб. ст.]: – Псков: Псков. кн. изд-во, 1992. – С. 38–65.
28. Сивоконь, П. Е. Русский характер: Истоки народного оптимизма (опыт философско-эстетической характерологии) / П. Е. Сивоконь. – Москва: Унив. гуманитар. лицей, 1995. – 179 с.
29. Смысл жизни: антология / общ. ред. и составление, вст. ст. и примеч. Н. К. Гаврюшина. – Москва: Прогресс-Культура, 1994. – 591 с. – (Сокровищница русской религиозной мысли; Вып. 2).
30. Соловьев, Вл. С. Общий смысл искусства / Вл. Соловьев. – Режим доступа: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/1917>
31. Темирканов Юрий: опера как жанр гибнет: [интервью] // ClassicalMusicNews.Ru. – 2008. – 21 апр. – Режим доступа: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/Jurii-Temirkanov-opera-kak-zhanr-gibnet>.

32. Фельзенштейн, В. О музыкальном театре / В. О. Фельзенштейн. – Москва: Радуга, 1984.
33. Флоренский, П. А. Столп и утверждение истины / П. А. Флоренский. – Москва: Правда, 1990. – Т. 1.: Кн. 1, 2. – 839 с.
34. Цодоков, Е. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры // Operanews.ru. – 2009. – 8 нояб. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/history55.html>.
35. Черевань, С. В. Мотивы Града Небесного и русская музыкальная культура конца XX столетия / С. В. Черевань // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: материалы Междунар. науч. интернет-конф., ноябрь 2008 – июнь 2009 / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова; ред.-сост. А. Я. Селицкий. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им.С. В. Рахманинова, 2009. – 453 с. – С. 258–268.
36. Черевань, С. В. «Сказание о Невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова в философско-художественном контексте эпохи: монография / С. В. Черевань; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2006. – 175 с.
37. Ястребцев, В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2 т. / В. В. Ястребцев. – Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1960. – Т. 2. – 634 с.

О. Ю. Осадчая

РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД И ЕГО МАШИНЫ: К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ И МИФОЛОГИИ ТЕХНИКИ

XX век в истории цивилизации является вершиной развития индустрии и промышленных технологий. Образ техногенной реальности неизменно связывается с движением машин, гигантскими расстояниями и скоростями, предельно спрессованным, сжатым временем, информационным пространством. Научно-технический прогресс, породивший революцию в обществе и искусстве начала XX века, проявился величайшим потрясением самих основ творчества. «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайшем потрясении его тысячелетних оснований. <...> Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы.

Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство <...> никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни», – отмечает Н. А. Бердяев [Цит. по: 1]).

Авангард ворвался импульсивными ритмами футуризма, геометрическими контурами кубизма, супрематизма, графическими формами конструктивизма, экспериментами с музыкальным звуком, призванными воссоздать в искусстве образ, адекватный рождающейся новой картине мира.

«Что такое Революция, как не процесс творения новой Мегамашины?» – такой вопрос и одновременно утверждение звучит в философском труде Валерия Подороги [2], одного из ведущих теоретиков постмодернизма. Действительно, на сегодняшний день очевидно, что основным концептом в мировоззрении и искусстве XX века является Машина в своих самых различных ипостасях.

Как только мы начинаем изучать устройство этой машины, на первый план выходит основной «рабочий» элемент, как бы суть самого машинного действия. По мнению В. А. Подороги, «изначальными аутопоэзными элементами в машинизме авангарда стали: *архитектон* (К. Малевич), “*динамо-машина*” (Н. Тесла и А. Платонов), *геиштальт* (Э. Юнгер), *модулер* (Ле Корбюзье), *аттракцион* (С. Эйзенштейн), *ракурсы* (А. Родченко) и даже числовая «*гамма истории*» Велемира Хлебникова. Итак, в центр раннего авангарда – время “бури и натиска” – двигается машина, и мы должны понять ее присутствие именно с точки зрения революции, с которой она и отождествляется. <...> Машина авангарда относится к машинам будущего, т. е. преодолевшим

будущее. И поэтому ее часто определяют как машину по уничтожению времени» [3].

Что это, если не миф машины? Великой Машины, действующей как механизм реализации грандиозного социально-инженерного проекта по переустройству мироздания, заместившего собой органические природные концепции модерна!

«...Поклонение машине в новой России носит явные черты строго выраженного религиозного культа, – пишет Рене Фюлоп-Миллер. – Я очень это ясно заметил при посещении студий и мастерских новых художников (так называемые храмы, где разыгрываются мистерии машинопоклонников) [4]. Вдоль стен мистически поднимаются с самой земли машинные модели из железа, железобетона или дерева, это храмовые статуи нового бога – машины. Сами стены сплошь увешаны чертежами-рисунками, изображающими в различных положениях и продольных разрезах физиономию и торс самого бога. Все конструкционные чертежи, в свою очередь, носят тоже исключительную внешность каких-то икон, будь то “святой продольный разрез машины” или “святой генератор динамо”. Все здесь указывает на тяготение к единому, наивысшему светочу правды, управляющему всеми законами мира. Аминь» [5].

Теория машинизма выделяет четыре класса машин: *технические* (механические, гидравлические, электрические и др. устройства), *социальные* (бюрократические, милитарные, имперские), *биомашинны* (органические, репродуктивные) и *сновидные, воображаемые, символические* (литературные, театральные, архитектурные и пр.). Последние, при этом «не относятся прямо ни к одному, ни к другому классу, они – “между”, <...> они не поддаются репрезентации, – это своего рода машинное

бессознательное, <...> их следует соотнести с образами *Прото-машины*» [6]. Из этого следует, что эстетический объект – машину искусства (в частности, музыкального) мы можем реконструировать только абстрактно, виртуально, по ряду признаков, выявляемых эмпирическим путем.

Можно сказать, что авангардная Машина вбирает в себя все классы машин, превращаясь в Мегамашину [7], которая мыслится нами как архетип логоса культуры XX века. Это самодвижущееся устройство, формой, или конструкцией которого является мифологическая решетка; двигателем – знания, или ум, эволюционирующий в сторону рационализма; функцией – реформирование; целью – утопия о всеобщем равенстве и процветании.

Каждый из компонентов сам представляет собой машину, что подтверждает универсальность предлагаемой модели. Например, разум из двигателя мегамашины превращается в саму машину (в эпоху компьютеризации).

Проследим, как изменяется ее образ в эпоху «высокого модерна» (1900–1950-е гг.) и постмодерна (1960–70-е – 2000 гг.), совпадающие в начальных точках с двухволновой периодизацией русского авангарда.

Утопия – главное целеполагание мегамашины – рождается из представления о несовершенстве реального и совершенстве идеального, причем миры расположены на разных уровнях иерархии. Главный ствол дерева утопической мысли образуют именно социальные утопии, переводящие общественный идеал в конкретные модели организации жизни. В качестве посредствующего элемента при анализе утопических конструкций нами выделяется концепт «города», поскольку все известные утопии, от античности до современности, связывают счастливое буду-

щее с идеальным городом всеобщего счастья и радости. Именно этим обусловлен дальнейший контрапункт архитектуры (градо-строительства) в данной статье.

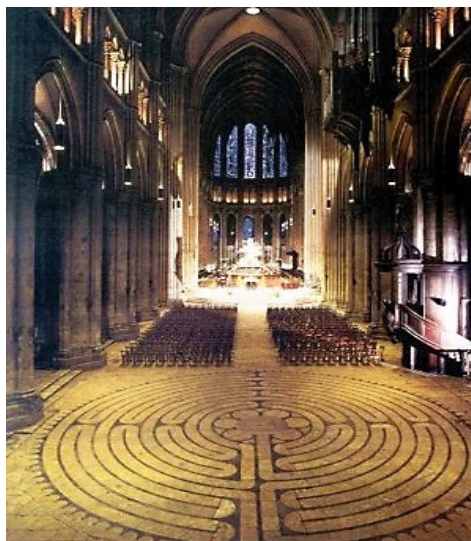
В работе В. И. Мажуги «Культурные идеалы античности в средневековой Европе» [8] выделяются два комплекса понятий, связанных с описанием города-государства: *civitas* и *urbanitas*. *Civitas* олицетворяет идею вертикали государственной власти, иерархии, обороны и связывается в дальнейшем с понятием столичности как признака цивилизации. *Urbanitas* определяет горизонтальную координату города как среду обитания, где ключевым является архитектурный облик общественных мест, построек, площадей, стен, а также бытовые удобства. Таким образом, формируется крестообразная центрированная конструкция связи неба и земли – архетип города Солнца [9].

Нарратив города эволюционирует в пространстве культуры, образуя своеобразную утопическую картографию. Градостроительная модель утопических городов античности, средневековья и Возрождения (Платон, Аврелий Августин, Томас Мор, Томмазо Кампанелла) спроектирована по принципу древних сакральных лабиринтов [10]. Ю. А. Разинов отмечает: «Древние города, как и мистериальные лабиринты, строились по модели космологической спирали: имели ярко выраженный сакральный центр и радиально-концентрическую структуру улиц. Данная модель организации пространства символизировала космологическую завершенность городов-лабиринтов, их целостность и органичность. Приведем примеры визуальной реализации данной идеи.

Сакральный лабиринт и город Солнца



Критская монета с изображением лабиринта



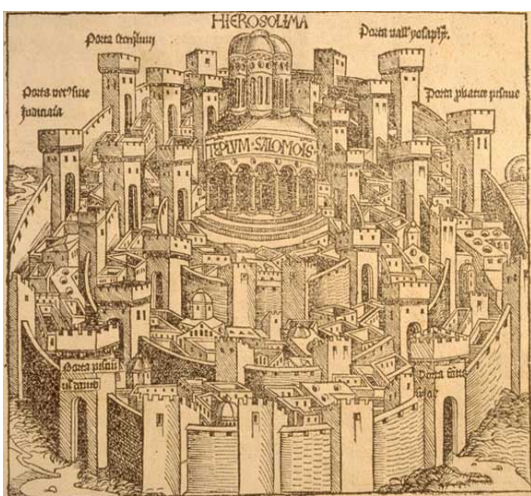
Лабиринт Шартрского собора



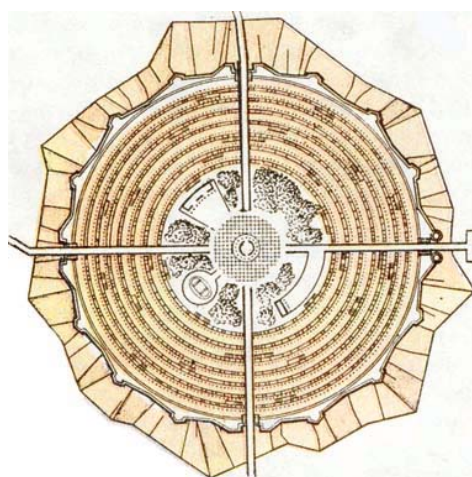
Макет древнего города Аркаим
Урал. XVIII – XVII вв. до н. э.



План Древнего Новгорода XVI в.



Небесный Иерусалим.
Миниатюра XI в. Нью-Йорк.
Библиотека П. Моргана



План города Солнца Кампанеллы
Реконструкция Г. А. Градова

Только эпоха Просвещения и в целом вся культура Нового времени (в широком смысле эпоха Модерна) местом дислокации идеального града определяет будущее. Утопия обретает новое измерение – не пространственное, а временное. Идеальный град в результате десакрализации перемещается на землю и обретает свое место в будущем. На пути к утопической цели миф получает футуристическое ускорение и антропологическую окраску. Идея движения, скорости, прогресса определяет векторный горизонтальный «земной» ориентир.

Общество, преображенное промышленностью и наукой, в котором действуют трудовые армии, – тема утопий Сен-Симона, Пьера Леру, впервые употребившего термин «социализм», технократических утопий Роберта Оуэна и Шарля Фурье, коммунистических утопий К. Маркса и В. Ленина.

Утопия об индустриальном Рае развитого модерна выразила себя в модели нового града земного – мегаполиса, города-гиганта. Она реализует вторую выделенную Ю. А. Разиновым разновидность лабиринтов – лабиринт-апорию. «Это лабиринт-головоломка <...>. Мистериальный центр здесь либо полностью исчезает, либо теряет значение. <...> Данный тип лабиринтов символизирует десакрализованное пространство интеллектуального поиска целей (рационально выявляемого смысла) путем преодоления ошибок и заблуждений» [11].

«Мифологема мегаполиса-лабиринта в России рубежа XIX – XX вв. переживается то как “город-спрут”, “город-вампир”, высасывающий силы из пролетария и мелкого чиновника, то как “город-праздник”, город удовольствий. Мифологемы рая и ада сливаются в новом хтоническом образе мегапо-

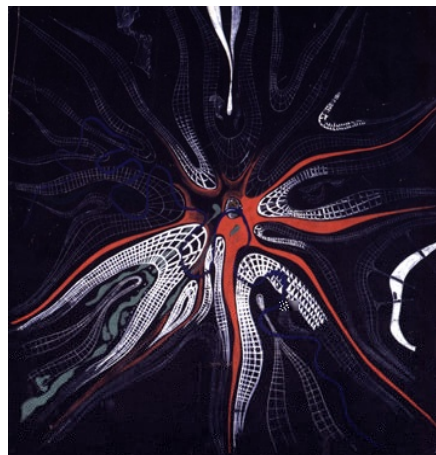
лиса, рождающем тысячи надежд и гасящим их с неотвратимостью рока» [12].

Мегаполис видоизменяет жизненное пространство: оно начинает пульсировать вокруг фабрик, заводов, промышленных и развлекательных центров, подчиняясь их ритмам. Расползающиеся транспортные магистрали, распад городской перспективы превращают город в однородное пространство запутанных картами и путеводителями переходов, вызывая чувство затерянности и одиночества. Реликтовый центр сохраняется, но теряет свое градообразующее и смыслообразующее значение.

Лабиринт-апория и «город-спрут»



С. Шестаков. Схема «Большой Москвы». 1921–1924 гг.



Москва. 1988 г.



Макет одного из районов Москвы. 1970–1980-е гг.



План Парижа (фрагмент карты)

В контексте сказанного представляется, что поэтика первого авангарда воплощает индустриальную среду мегаполиса-гиганта (*urbanitas*), в котором выделяются и соответствующие классы машин – *технические* и *биомашинны*.

Тип машины первого авангарда – это механизм, предельно усовершенствованный механизм эпохи Просвещения, работающий четко и равномерно, имеющий жесткую костную геометрию, реформирующий всё: природную среду, общество, человека. Огромную роль в осуществлении индустриального мифа XX века сыграл трактат Жюльена де Ламетри «Человек-машина», объясняющий устройство человека с точки зрения законов механики, а затем идея отчуждения, когда вовне выносятся отдельные детали человеческого тела. Мы имеем в виду концепцию органопроекции, когда машина становится своеобразным «клоном», двойником человека («гигантская рука», например экскаватор, или кран). Такая машина есть способ обойти время, преодолеть телесность, избежать старения и достичь бессмертия. Это своеобразный «эликсир молодости» – реакция «механиков» на христианскую утопию жизни после смерти [13].

Самые актуальные воплощения урбанистического мифа машины в музыке первой волны авангарда связаны, с одной стороны, – с прикладной, прагматической функцией, когда машина используется в качестве инженерно-механического устройства для записи, переработки и трансляции звука, с другой – в создании музыкального аналога механизму, «музыкального комплекса машины», который проявляет себя общей аэмоциональностью, урбанистическими ритмами, металлизированными тембрами, выямленной графикой мелодических линий, монтажностью и жесткими контрастами в композиции.

Так прикладной характер имели эксперименты в области новой звучности, когда машина превращалась в новый музыкальный инструмент (смычковый полихорд А. Аврамова 1916, терменвокс Л. Термена 1919–1920, вариофон Е. Шолпо 1931, экводин А. Володина 1936) и наоборот, музыкальный инструмент становился машиной (аппарат для автоматической записи музыки Н. Обухова) [14].

Использование звукозаписывающих устройств позволило осуществить первые эксперименты в области конкретной музыки («Симфония гудков» А. Аврамова 1922, шумовая симфония «Энтузиазм» Д. Вертова 1929). Кроме того, грамзапись и радио выступали своего рода массовым рупором революции, средством агитации, способствовали музыкальному просвещению, формированию «классового» музыкального сознания.

Имманентно-музыкальное воплощение урбанистический миф машины получил в деятельности композиторов-конструктивистов, эстетическую доктрину которых составили принципы рациональной обусловленности творческого акта, самооценности и функционализма формы, техницизма, изобретения, структурирования акустического объекта. Отсюда внедрение в тонкую символическую ткань искусства реалий жизни, конкретики, механизмов, вещиности.

Самую яркую, непосредственную реализацию миф машины получает в так называемой «музыке машин». Производственная, индустриальная тематика программно манифестируется в ряде новаторских сочинений: музыка машин из оперы «Победа над солнцем» М. Матюшина – К. Малевича – А. Крученых (1913), «Фабрика» и «Молоты» из балета «Стальной скок» С. Прокофьева (1925), «Рельсы» В. Дешёва из музыки к одноименной производственной мелодраме Б. Папаригопуло (1926), «Экспресс» из кантаты «Октябрь» Н. Рославца (1927) и др.

Аналогичные процессы можно наблюдать и в других видах искусства: «Железобетонные поэмы» В. Каменского, «Война и мир» В. Маяковского, кубизм и супрематические композиции К. Малевича, Э. Лисицкого, движущиеся угловые рельефы, кинетические конструкции В. Татлина, геометрические скульптурно-архитектурные эксперименты Н. Ладовского, авиатика и градостроительные утопии И. Леонидова и А. Родченко.

Иное, более опосредованное воплощение в конструктивизме «машина» получает через «неоклассицистский комплекс». Интеллектуальность, математизация творческого акта, акцентирование логико-дискурсивного начала, объективированная отстраненность эмоции, традиционные контуры формы при кардинальном обновлении музыкального языка отличают фортепианную и камерную музыку 20-х годов – Л. Половинкина, В. Щербачева, С. Протопопова, А. Мосолова, Г. Попова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева. В музыкальных текстах названных сочинений «неоклассицистский комплекс» выражен посредством подчеркнутой обнаженности мелодического рельефа, графической четкости линий, фигур общих форм движения, токкатности, пассажности, приоритета больших объемов, ничем не украшенных плоскостей, полифонической техники, коллажирования, монтажа композиционных блоков, кинематографичности.

В общей конструктивной парадигме выделим также «романтический конструктивизм» [15] как направление, синтезирующее постромантическое (модернистское, символистское) содержание и экспериментальный музыкальный язык. Определение, данное Р. Г. Шитиковой по отношению к творчеству Н. Рославца, на наш взгляд, охватывает и опыты видимой музыки М. Матюшина, и предформы додекафонной музыки

А. Лурье, И. Вышнеградского, Н. Обухова, как первые образцы «окубления» пространства.

Итак, машина первых авангардистов – вынесенные за пределы человека стальные мускулы, которые в рамках предреволюционного и послереволюционного авангарда воплощают идею *urbanitas* (среды обитания) и проявляют себя в основном в инструментальной музыке.

Иное значение – *civitas* – получает концепт машины в тоталитарном искусстве соцреализма. Перед нами яркий пример *социальной* (государственной) машины, которая наиболее ярко выражается в драматическом и музыкальном театре (опере, балете), а также – киномузыке.

Идея государственной машины воплощается, прежде всего, в массовых театральных праздничных действиях, которые вначале устраивались на улицах и площадях городов – «Пантомиме Великой революции» (Москва, 1918), «Действе III Интернационала» (Петроград, 1919), «Гимне освобождению Труда» и «Взятии Зимнего», «К мировой Коммуне» (Петроград, 1920), а затем в оперных и драматических театрах – «Мистерии-буфф» В. Маяковского – Вс. Мейерхольда (1918), балетах «Красный вихрь» (1924) и «Джебелла» (1926), опере «Лед и сталь» (1930) В. Дешёва. Именно в них наиболее ярко проявила себя революционная праздничная утопия, реализуемая в виде мифологической структуры.

Приобретая на закате первой авангардной волны идеологическую окраску, данная схема получает архитектурное воплощение в сталинском ампире (атрибуте власти) и пролетарской архитектуре (домах-клубах, домах-коммунах, социалистических рабочих поселках, спроектированных квадратами).

В 30–50-х гг. XX века модерн вступает в свою кульминационную заключительную фазу. В «высоком модерне» предельно усовершенствованная утопическая модель мифа машины достигает своего апогея в тоталитаризме и рушится, опрокидывается в антиутопию – вначале «эклектику» (60-е гг.), а затем «алеаторику мифа» эпохи постмодерна (1970–2000-е гг.). Модернистская (футуристическая) подмена настоящего будущим переворачивается постмодернистской (ретроспективистской) подменой будущего прошлым.

В соответствии с метаморфозами времени изменяется и тип машины. Это уже не громоздкий искусственный отчужденный от тела механизм, используемый для прикладных целей, с жесткой застывшей структурой, а адаптационный механизм – компьютер, «умная машина», ритмы которой, совпадают с биологическими ритмами человека. Не «скелет», а «нервная система» цивилизации. Не кристаллическая решетка, а ускользающая сеть-паутина.

В эпоху постмодерна машина перестала носить активно позитивный (как в начале века) или активно негативный (фашизм, тоталитаризм 30–50-х гг.) характер, она перестает быть механистичной, биологизируется, физиологизируется, движется навстречу человеку, превращаясь в «живое существо». Машина становится частью гуманитарного знания, внедряется в текстовую среду, превращается в гипертекст, формирует информационное мультимедиа-пространство.

Метафорой образа мира эпохи постмодерна становится компьютер. Он приобретает антропоморфные черты и, воплощая искусственный интеллект – аналог человеческого мозга, имеет память (архив), «левое» и «правое» полушарие, соответствующие

двум типам сознания постмодернистской культуры. Первый тип связан с заданностью, древовидностью структуры, второй – с открытостью, хаотичностью, поливариантностью ризомы.

Анализируя музыку второй половины XX века, Л. В. Саввина [16] определяет первый тип звукоорганизации как гомогенный, а второй как гетерогенный. Назовем их условно «левополушарный» и «правополушарный». Первый обусловлен преобладанием рационального начала, основан на соединении однородных элементов, приводящем к запрограммированности, связан с воздействием точных наук, в частности, математики, централизован вследствие воздействия центростремительных тенденций. Музыкальное воплощение данный принцип звукоорганизации находит в виде тотальной ретрансляции заданной структуры (паттерна) либо решения структурно-логической задачи, головоломки (серийность, сериальность, музыка по математическим проектам, минимализм, медитативная музыка, «новая простота»).

Второй основан на соединении разнородных черт, обусловлен свойствами синтезирующих текстов, предполагающих взаимодействие разных кодов, является порождением индетерминизма, связан с воздействием различных видов искусства, децентрализован вследствие воздействия центробежных тенденций. Идеал оригинального авторского произведения сменяется идеалом конструкции как стереофонического потока явных и скрытых цитат, каждая из которых отсылает к различным и разнообразным сферам культурных смыслов, каждая из которых выражена в своем языке, требующем особой процедуры «узнавания», и каждая из которых может вступить с любой другой в отношения диалога или пародии, формируя внутри текста новые квазитексты и квазичитаты. В этом и состоит суть интерпретации текста, или точ-

нее – гипертекста. Он расшифровывается от одного маркера к другому подобно картографической навигации в процессе путешествия по запутанным ризоматическим лабиринтам.

Музыкальное пространство расшифровки связано с явлениями полистилистики, алеаторики, инструментального театра, хеппенинга, акции, инсталляции и т. д. [17]. Характерные черты музыкального текста, с точки зрения выделенных типов мышления и звукоорганизации, выразим в схеме:



Первый тип звукоорганизации наиболее ярко проявил себя во «втором авангарде» (50–60-е гг.), идеалом которого было создание безупречных, чистых, кристаллических структур, свободных от какой-либо идеологизации. Вторая волна авангарда началась, по сути, с калькирования западных додекафонных опусов: «Musica stricta» А. Волконского (1956), Струнный квартет Н. Каретникова (1963), Шесть пьес для арфы и струнного квартета Р. Леденёва (1967) и т. д.

Далее музыкальный структурализм продолжился в тотальном сериализме и математических принципах организации музыкальной ткани (в частности с использованием чисел Фибоначчи): «Итальянские песни» (1964) и «Знаки на белом» (1974) Э. Денисова;

Музыка для камерного оркестра (1964) А. Шнитке; Камерные вариации для 13 исполнителей (1974) В. Екимовского, «Col legno I» из «Perception» (1981–1983) С. Губайдулиной и др.

Реакцией на предельную структурализацию музыкального опуса явился закономерный «взрыв и распад вещества»: с появлением полистилистики (рубеж 60–70-х гг.) принято связывать не только период поставангарда, но и начало новой постмодернистской эпохи плюрализма. Полистилистика, сонорика, темброфактурное письмо, электронные композиции, алеаторика и инструментальный театр, хеппенинг, акция, перформанс, мультимедиа-проекты ярко демонстрируют последний из выделенных классов машин – *абстрактные*, рассчитанные на свободное воображение и сотворчество, названные Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари *машинами желающими* (*machine desirante*).

Завершая статью, проведем третью, и последнюю, градостроительную аналогию. Переход от замкнутой к открытой системе звукоорганизации соответствует, на наш взгляд, переходу от лабиринта-апории к лабиринту-ризоме.

Ризома и «город-сеть»



Корневище



Москва. 2009 г.

Как отмечает Ю. Разинов, «в отличие от второй модели, в ризоме ... исчезает предельный контур, а вместе с ним и сама за-

дача поиска выхода (цели). <...> Относительным становится само различие входа и выхода: таковым может быть любой узел сети. <...> Город становится всё более эфемерным образованием, состоящим из ризоматической стяжки узлов: дом – парковка – дорога – офис – супермаркет с подземным паркингом – дорога – парковка – дом. Ризома как модель нового миропорядка отрицает город как локализованное пространство» [18].

Сегодня, в эпоху после постмодерна, каждый создает собственное сакральное пространство в бесконечной сети реалий жизни и виртуальных лабиринтов искусства.

Примечания

1. Кириченко Е. И. Эстетические утопии «Серебряного века» в России // Художественные модели мироздания: Кол. монография: в 2 кн. / под общ. ред. В. П. Толстого. – Москва: Наука, 1999. – Кн. 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. – С. 22.
2. Подорога, В. А. Номо ех machina. Авангард и его машины. Эстетика новой формы / В. А. Подорога // Логос. – Москва: Момент, 2010. – № 1 (74). – С. 22.
3. Подорога В. А. Цит. изд. С. 30.
4. Имеется в виду деятельность так называемых «инженеристов» (проекционистов) – А. Гастева, С. Никритина, С. Лучишкина, основанная на концептуальных схемах и экспериментальных методах биомеханики, в которой человеческое тело представляется механической системой мускульных сил и масс: организация Центрального Института Труда (ЦИТ), музыкальные «машинные» мистерии, биомеханический балет, беспредметные спектакли курсантов «Проекционного театра». См. об этом: Смирнов А., Пчелкина Л. Поколение Z.: Электрон. ресурс. Режим доступа: http://asmir.info/genz_r.htm [Дата обращения. 21.01.2014].
5. Машинопочклонники. Рене Фюлоп-Миллер // Поколение Z. Пионеры звука в России 1920-х / Бесплатное издание к выставке в Государственном музее истории Санкт-Петербурга 25.02–20.04.2010. – С. 7.
6. Подорога В. А. Цит. изд. С. 27.
7. О мегамашине см.: Мэмфорд Л. Миф машины // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. С. 79–97; Осадчая О.Ю. Мифология музыкального текста: монография. – Волгоград: Издатель, 2005. С. 76-92.

8. Мажуга, В. И. Культурные идеалы античности в Средневековой Европе. Город как их символ / В. И. Мажуга // Городская культура. Средневековые и начало Нового времени. – Л.: Наука, 1986. – С. 236–277.
9. «Архитектура более чем какое-либо другое творение рук человека не подвластна смерти, – считает А. Г. Раппапорт. – Города можно называть аккумуляторами исторической памяти. <...> Архитектура городов <...> как и язык... ежедневно и ежечасно участвует в современности и в то же время вносит в нее историческую память рода. <...> Этот смысл остается важнейшей частью архитектуры как искусства и как мифологии» // Раппапорт А. Г. К пониманию архитектурной формы: дис. ... д-ра искусствоведения, представленная в виде науч. докл: Электрон. ресурс. Режим доступа: <http://www.archi.ru/lib/publication.html?id=1850569398&fl=5&sl=2> [Дата обращ. 22.01.2014].
10. Старейшая схема представляет собой классический семикольцевой лабиринт, изображенный на монетах древнего Крита, найденный также в других уголках мира – от Испании до Скандинавии и от Аризоны до Афганистана. Самый ранний из дошедших до нас лабиринтов средневековой модели, изображенных в натуральную величину, датируется 1235 г. и расположен на мозаичном полу Шартрского собора во Франции. В XV-XVII вв. получили распространение парковые сады-лабиринты (Италия, Англия, Франция), а также каменные лабиринты-крепости (Швеция). По форме они круглые или четырехугольные (восьмиугольные).
11. Разинов, Ю. А. Город-лабиринт / Ю. А. Разинов // *Mixtura verborum'* 2009: боли нашего времени: ежегодник. Юбилейный выпуск / под общ. ред. С. А. Лишаева. – Самара: Самар. гуманитар. акад., 2009. – С. 123–124.
12. Раппапорт А. Цит. изд.
13. Яркой иллюстрацией этой идеи является деятельность так называемых «Инженеристов» (Проекционистов) – А. Гастева, С. Никритина, С. Лучишкина, основанная на концептуальных схемах и экспериментальных методах биомеханики, в которой человеческое тело представляется механической системой мускульных сил и масс: организация Центрального Института Труда (ЦИТ), музыкальные «машинные» мистерии, биомеханический балет, беспредметные спектакли курсантов Проекционного театра: Электрон. ресурс. Режим доступа: http://asmir.info/genz_r.htm [Дата обращ. 22.01.2014].
14. Е. Г. Польдяева приводит патент на изобретение машины для записи нот в момент сочинения или импровизации на инструменте. «Он содержит в себе рулон бумаги или аналогичной материи, который горизонтально вращается под воздействием приспособленного к тому меха-

низма, и серию перпендикулярных этому рулону карандашей, расположенных с противоположной стороны вращаемой ленты, и отпечатывает ноты на последней...» // Цит. по: Польдяева Е. Г. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. – М.: Русский путь, 2008. С. 196. Любопытно, что Н. Обухов некоторым образом «музыкально» продолжил инициативу Ф. Ницше, который, как известно, первым начал использовать печатную машинку для записи своих текстов.

15. Шитикова, Р. Г. Звуковая реализация идей конструктивизма в фортепианных сонатах А. В. Мосолова, Н. А. Рославца, С. В. Протопопова / Р. Г. Шитикова // Фортепианное искусство XX столетия: межвуз. сб. науч. тр. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2000. С. 63–78.
16. Саввина, Л. В. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Саратов, 2009. 42 с.
17. Заметим, однако, что постмодернизм полагает корректным применение как линейных («древовидных»), так и нелинейных («ризоморфных») интерпретационных моделей – соответственно параметрам анализируемой текстовой среды. Разумеется, что для мышления постмодерна различие линейного/нелинейного, древовидного/ризоморфного, левополушарного/правополушарного является относительным и предполагает взаимный переход и пульсацию. В частности, такие явления поставангарда, как минимализм, медитативная музыка, «новая простота», при доминантности первого принципа и очевидного древовидного ветвления, не всегда можно интерпретировать однозначно, поскольку их лексический слой и создаваемый им контекст объемлен и полисемантичен.
18. Разинов Ю. А. Цит. изд. С. 127–128.

Л. В. Родионова

ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА: ТЕРРИТОРИЯ ТВОРЧЕСТВА

Каждый композитор стремится в своих произведениях к уникальности высказывания. Однако далеко не всем удаётся достигнуть её. Музыка – самый неподатливый материал для творчества. Как известно, помимо таланта, композитор должен обладать огромным трудолюбием, а ещё – постоянно интеллектуально и духовно развиваться. Иначе его композиторский труд будет бесполезен. Ведь музыка способна отражать и пустоту души, а это никому не интересно.

Чтобы написать музыкальное произведение, необходимо найти тематический материал, из которого будет складываться форма. Классический тип тематизма – это законченная тема в форме периода или предложения (разомкнутого в сонате) с экспозиционной, развивающей и заключительной функциями. Такие составляющие пугают современных композиторов, а композиторов-традиционалистов провоцируют на создание если не плагиата, то, в лучшем случае, – стилизации, а в худшем – вторичной, совсем неинтересной музыки.

Я, как правило, избегаю тематизма данного вида. Исключение составляет начало Второй симфонии, где два кларнета соло играют в унисон и в терцию тему с гражданственным подтекстом. Мне это было необходимо для дальнейшего развития в рамках общей драматургии сочинения.

Второй раз я прибегла к традиционализму в первом романсе из вокального цикла «Лирическая тетрадь» на стихи А. К. Толстого, где воссоздана атмосфера дворянской усадьбы. Это – стилизация под музыку эпохи XIX века.

Многие авангардные композиторы, как они считают, давно «открестились от тематизма как такового и от тематической работы в выстраивании формы. На самом деле, в большинстве случаев, их музыка не обладает рельефностью, запоминаемостью, наличием живых интонаций, а похожа просто на фактуру, к которой хочется дописать вокальную или инструментальную партию.

В XX веке игнорирование темы как исходного материала побудило наиболее прогрессивных композиторов к замене её «центральным элементом» или главенствующей интонацией – тезисом. Тематизм может постепенно вырастать буквально из ниче-

го, из музыкальной «пыли», как, например, в некоторых сочинениях среднего периода творчества Д. Лигети.

Теперь о себе. Я просто не могу продолжать писать далее, если ритмически не оформлена первая интонация. Бывает, что такая основополагающая интонация рождается сразу, а иной раз приходится её оттачивать, доводить до такой степени естественности и музыкальности, чтобы она стала для меня «путеводной звездой» на протяжении всего сочинения. Проблема тематизма лежит рядом с проблемой музыкального языка. Оригинальный тематизм может породить принципиально новые образы и сложиться в уникальную структуру произведения.

Кроме оригинальности исходный материал должен обладать энергетическим потенциалом (чтобы было, *что* развивать). В зависимости от того, сколько в нём жизненной силы, столько и продлится будущая музыкальная форма. Скромный импульс породит миниатюру, мощный – крупную форму.

В своём творчестве я стремлюсь к максимальному продлению своих музыкальных композиций, поэтому выбираю для них жизнеспособные импульсы. В 80 случаях из 100 мои тематические зёрна имеют фольклорное происхождение.

К аутентичной народной музыке я равнодушна со студенческих лет. Она по-настоящему меня впечатлила и затянула в 1976 году, когда в Петрозаводске (я тогда там училась) проходил фестиваль музыки финно-угорских народов и, параллельно, – музыковедческая фольклорная конференция. Я стала постигать особенности древних напевов, слушая аудиозаписи, изучая рукописные материалы фольклорных экспедиций и изданных сборников.

Итогом этого увлечения явились мои «Три карельские песни» для меццо-сопрано, скрипки, фagота и челесты на народные

тексты (1977). Наиболее показательна здесь третья часть – «Чёрные брови, чёрные глаза», которая стала для меня настоящим прорывом в область музыки состояний, медитации. За основу взят вепский мотив с опорным уменьшённым трезвучием, выстроена протяжённая монодия, лишённая постоянного метра и свободная от квадратности. Получилась «бесконечная» мелодия-монодия, развёрнутая в горизонталь по принципу вариантности: как в народной музыке, но гораздо динамичнее.

Поступив в Московскую консерваторию на 3-й курс в 1978 году в класс профессора А. С. Лемана, я ходила на лекции Джованни Михайлова. Он вёл тогда курс «Музыка Азии, Африки и Латинской Америки». Удалось также приобрести пластинки с записями традиционной японской, африканской, индийской музыки, а в общении, благодаря студентам-иностранцам, я слушала арабскую, вьетнамскую, кубинскую народную музыку. Так формировался основательный запас знаний о музыке разных народов.

В Первой симфонии (дипломная работа – 1981; 2-я редакция – 1984) крайние разделы, – «Пролог» и «Эпилог», – строятся по принципу постепенного вступления деревянно-духовых с квазифольклорными напевами народов мира. У фаготов и 2-х валторн, вступающих последними, звучит каноном в малую нону тема гагаку (жанр японской классической музыки, зародившийся в эпоху Средневековья). Это – интонационно-жизненный источник главной и побочной партий Симфонии. Всю эту разноголосицу «скрепляет» непрерывно тянущееся «ре» в партии контрабасов. Создаётся иллюзия громадного пространства и пребывания в некоем мифологическом времени.

После окончания Московской консерватории, в период работы по распределению в Киргизском институте искусств, я напи-

сала 7 концертных хоров *a capella* на народные тексты и пьесу «Тянь-Шань» для препарированного рояля. В хорах использованы тексты различных регионов России, а в мелодике воспроизведены интонационные особенности песенного фольклора от Архангельской до Астраханской областей.

В фортепианной пьесе «Тянь-Шань» найденные мною принципы развития материала перешли затем в другие сочинения. Пьеса длится семь минут и состоит из двух разделов: первый – на струнах и засурдиненных клавишах; второй – только на клавишах.

Сонорность в первом разделе используется не как самоцель, а как средство передачи ощущения широкого пространства горных массивов с бело-голубыми вершинами, живописными долинами с разноцветными деревьями в осеннюю пору и зелёными холмами с передвигающимися отарами овец. Вариантность здесь проявляется в постепенном набирании всё новых и новых тембров-микротем и в их чередовании. Развитие осуществляется за счёт тембровых мутаций одних элементов, усилении и расширении других и сохранении динамики и регистров третьих (засурдиненные басовые ноты). Весь этот каскад звуков в замедленном времени объединяет интонация чистой квинты и малой (большой) терции, являющихся подготовкой интонационного зерна второго раздела.

Второй, клавишный раздел, строится по мугамному принципу: ядро $g - d - f$, повторяемое каждый раз с небольшими изменениями (вариантами), и его развёртывание. В развёртывании, сначала неторопливом, а затем переходящем в пассажи, использованы искусственные лады и атональные ряды. Модифицированная хроматика в сочетании с прихотливыми ритмами и восточной

мелизматикой отдалённо напоминают то джазовую импровизацию, то шопеновский пианизм. Один мой коллега по институту (киргиз), прослушав эту музыку, стал проверять клавиатуру рояля: не настроена ли она особым образом? Такая его реакция была для меня высшей похвалой.

Принцип вариантности, разрабатываемый в молодые годы, стал в дальнейшем основополагающим принципом развития музыкального материала в моём творчестве, особенно – в крупной форме или развёрнутых медитативных композициях. Последние мои сочинения можно разделить на две группы. Одна связана с Востоком и имеет свои истоки в «Тянь-Шане». Другая группа развивает славянскую линию, берущую начало в Первой симфонии.

Препарированный рояль, использованный в первом разделе «Тянь-Шаня», в дальнейшем пополнялся всё новыми и новыми тембрами: «Евхаристия» (3 часть); «Бесконечный Мандельштам» для сопрано и фортепиано; Симфония для препарированного рояля. В последней насчитывается 50 приёмов звукоизвлечения на струнах и засурдиненных клавишах.

Приёмы тембровой драматургии для звуков неопределённой высоты, а именно: тембровые модуляции, темброво-ритмические мутации, *crescendo* и *diminuendo*, – перешли в расширенные вторые партии ударных в «Медитации» для камерного ансамбля на стихи современного американского поэта Дж. Ашбери в оригинале. Музыка повествует о ментальном космическом путешествии.

Второй раздел «Тянь-Шаня» породил медитативные сочинения с вариантным методом развития по типу «ядро-развёртывание». Само развёртывание, интонационно менее яркое, чем ядро, может по ритму и фактуре контрастировать ему. Ядро всегда варьируется, но так, что каждый раз остаётся узна-

ваемым. Условно назовём этот метод восточным типом развёртывания. Произведения, в которых он используется: фортепианная партия во 2-й части «Бесконечного Мандельштама» (для сопрано и фортепиано); «Коловращения» (соната для сопрано и фортепиано на стихи А. Ровнера); кода 3-й части вокального цикла «Зима» на стихи Л. Раскина; реприза и кода Сонаты для фортепиано; кода романса «Я хожу по земле странницей» на стихи В. Андреевой.

При вариантности славянского типа, идущей от 2-й части «Карельских песен» и Первой симфонии, ядро и развёртывание не контрастируют между собой, а составляют единое целое. Развёртывается само ядро, периодически повторяясь как в исходном виде, так и с небольшими изменениями. Развёртывание происходит при помощи нанизывания его же вариантов, а также наращивания новых звуков и мотивов. Данный метод претворён в следующих сочинениях: Концерт для большого симфонического оркестра; Третья симфония «Утро мира» для солистов, хора, органа и большого симфонического оркестра; зоны побочной партии в Четвёртой симфонии для баритона и большого симфонического оркестра; 1-я и 3-я части в «Песнопениях Велеса» для фагота соло; органная симфония «Юпитер»; квартет для 4-х виолончелей «На начало времени»; «Игры Диониса» для 2-х фортепиано.

Помимо этих двух групп: восток и славянство, можно выделить в моей музыке ещё одну, условно называемую, европейскую группу сочинений. Она ведёт своё начало от студенческих «проб пера». Кантата «Байрон» для баса и большого симфонического оркестра написана на 4-м курсе Московской консерватории. Сам текст Байрона в оригинале «подсказал» особого рода интонационность

горизонтالي и модальную структуру вертикали, имеющие в своей основе национальные английские корни.

Спустя 10 лет появилась на свет «Медитация» на английском языке. Здесь использован пассакальный бас⁵³ – 12-тоновая серия, в которой каждый отдельный звук «не привязан» ритмически к какой-либо определённой длительности, а, напротив, они (звуки серии) во всех проведениях разновелики и не имеют влияния на членение формы.

«Медитация» для меццо-сопрано, органа, фортепиано, ударных и челесты стала своеобразной стартовой площадкой в плане моих остинатных опытов в дальнейшем. Следующее остинато появилось в 3-й части вокального цикла «Зима» на стихи Л. Раскина. Остинато звука «ми» первой октавы в фортепианной партии левой руки сочетается с квази-импровизацией в правой руке наподобие второго раздела «Тянь-Шаня», только не с восточным, а с северным (саамским) колоритом.

В хоре «Богородице Дево, радуйся» из цикла «Девять концертных хоров» а capella на тексты православных молитв также использовано остинато, но, совершенно по-другому. Хор поделён на две части. Первая группа пропевает пять раз (символ женственности) в гетерофонном четырёхголосии слова: «Богородице Дево, радуйся. Благодатная Мария, Господь с тобой, Господь с тобой». У второй группы хора – остальные слова молитвы. Звучит объёмный хорал с выразительной мелодикой, изложенный крупными длительностями. Поскольку после каждой фразы следует достаточно большая пауза, первоначальная гетерофония

⁵³ Чакона и Пассакалия, как известно, появились в Европе. Так что мой дальнейший краткий анализ данных форм в собственном творчестве соответствует теме: «европейская группа сочинений» с оговоркой, что эта группа смешивается с чем угодно и как угодно, в зависимости от конкретного замысла и собственной фантазии.

первой группы хора хорошо прослушивается (всё это прекрасно прозвучало в исполнении хора им. Свешникова п/у Е. Волкова в 2013 году на фестивале «Московская осень»).

В Четвёртой симфонии главная партия (и все её проведения) представляет собой чакону-серию, а побочная партия – тоже чакона, состоящая всего из двух чередующихся мажорных трезвучий в фактуре сопровождения.

Во второй половине вокальной поэмы «Отражение» фортепианная чакона – хорал состоит из 2-х трезвучий (es – As) и имеет 14 проведений. Сначала данная последовательность звучит в размерах 9/4, 6/4, 6/4, 3/4, где каждому трезвучию соответствует целый такт, затем – в размерах 5/4, 7/4, 5/4, 7/4, 7/4, также – три раза по тому же принципу. В данном случае цифры 5, 7, 5, 7, 7 – представляют собой ритм «хокку». Есть версия, что он заимствован японцами из древней китайской поэзии.

Третья часть Сонаты для фортепиано пронизана оstinatно повторяющимся «ми» первой октавы в следующем ритме:



В первой половине формы на этом фоне звучит сначала мрачная, а затем всё более взволнованная монодия – одиннадцатитоновая серия в различных модификациях. После продолжительного развития и кластерной кульминации, напоминающей мощные волны в духе «Девятого вала» (у В. Екимовского есть пьеса для 2-х фортепиано с таким названием), следует на «р» реприза с взволнованным оstinatным «ми». Но теперь это уже не одноголосие, а чередование двух мажорных трезвучий в секундовом соотношении – чакона.

Свежий пример (2016) использования оstinato – романс «Я хожу по земле странницей» на стихи В. Андреевой. В фортепианной

коде данного сочинения гармоническая последовательность трезвучий $\text{fis} - \text{H} - \text{fis} - \text{H} - \text{D} - \text{dis} - \text{D} - \text{dis}$, укладываемая в два такта на 4/4, повторяется семь раз. На этом фоне звучит квази-импровизация в прихотливых ритмах, в которых слышатся то отголоски джаза, то плачевые интонации, то перепевы отзвучавшей вокальной партии. Вариантность здесь проявляется в варьировании как самого ядра ($\text{fis} - \text{gis} - \text{fis} - \text{a}$), так и его развёртывания.

Влияние европейской барочности проявилось в использовании хорала. Во Второй симфонии, например, хорал *a la Bach*, выполняет функцию побочной партии. В экспозиции он проводится на *pp* струнных. В кульминационной зоне разработки этот же музыкальный материал преобразуется в гневный протест. Хорал звучит у медной группы на фоне вихревых пассажей у струнных и плачевых реплик у деревянно-духовых.

В фортепианной пьесе «Евхаристия» сочетаются два хорала, образуя трёх-пятичастную форму. В промежутках между звучанием очередного аккорда на препарированном рояле извлекаются всевозможные тянущиеся шумы (на педали) и нежные звуки на струнах, что способствует расширению акустического пространства.

Кульминация на теме второго хорала сходна с хоральной кульминацией Второй симфонии, так как «Евхаристия» была написана вслед за ней. Вертикаль этих хоралов представляет собой расширенную модальную систему в рамках мажора-минора.

Квинтэссенцией модальности стал хор «Стихи в апреле» из цикла «Три хора» на стихи И. Бродского. Солирующий тенор пропевает текст, а в хоровой партии постепенно проходят все 24 трезвучия.

В Первой симфонии тоже есть хорал, который проводится несколько раз. Его звуковой состав атональный. Особенность состоит в том, что аккорды как бы «дышат». Когда верхние голоса идут на-

верх, нижние двигаются вниз, и – наоборот. Тот же принцип голосоведения использован в первой, хоральной части Сонаты (2013).

Давно хотелось написать токкату, но – ничего не получалось. Создавая 2-ю часть Сонаты, я и не думала об этом жанре, а увлеклась изложением скрытого двухголосия в дублировании через октаву. Постепенно сложилась старосонатная форма, но не миниатюрная, как у Д. Скарлатти, а довольно протяжённая и драматичная. Она, как позже до меня дошло, и есть токката, о которой я мечтала⁵⁴. Верхний голос токкаты образует «бесконечную» мелодию-монодию, внутри которой звуки организуются по принципу складывания вариантных ячеек (славянская линия).

К сожалению, невозможно рассмотреть все сочинения в рамках небольшой статьи. Подводя черту, хочу сказать, что моя музыка трудно поддаётся классификации. Все три линии: славянская, восточная и европейская могут совмещаться, переплетаться и взаимодействовать. Помимо вариантной техники письма я пользуюсь всевозможными приёмами, идущими из различных стилистических направлений. Так, от минималистов я позаимствовала репетитивность, которая не противоречит вариантности. От додекафонистов – использование серий, от авангардистов – алеаторику и акустические эксперименты, от авангардной электронной музыки – огромные звуковые поля и объёмность звучания.

Большое значение в моей музыке имеет ритм. Ведь ритм – это энергия. Первоначальный интонационно-ритмический импульс надо постоянно подпитывать. Если пользоваться вялыми ритмами – форма может развалиться. Я люблю сочинять прихотливые ритмические фигуры и выстраивать с помощью ритма протяжённые

⁵⁴ Это похоже на сбор грибов. Когда специально их ищешь – ничего не найдёшь. Стоит просто зайти в лес погулять, грибы сразу показываются

фразы. Нерегулярные метр и ритм позволяют это делать. Небольшие и разные по длине музыкальные построения гораздо лучше скрепляются, чем, если бы они были квадратными (4 + 4; 8 + 8). Вспомним древние храмы индейцев Южной Америки, которые прекрасно сохранились благодаря особой кладке из разновеликих камней. Во многих сочинениях я вообще отказалась от тактовой черты, так как она мешает свободному музыкальному потоку.

Каждое моё сочинение обладает собственной формой. Под формой я подразумеваю живой организм, а не застывшую схему. По мере своего развития музыкальный материал складывается в более крупные построения, как бы сам себя формируя. А далее надо знать или понять, куда и с какой целью двигать музыкальный поток, искать пути. Так рождается драматургический план. Иногда концепция сочинения возникает сразу же и потом, в процессе работы, она обрастает подробностями.

Владение композиторской техникой и расширение спектра её приёмов служат для меня средством для создания новых музыкальных образов и идей. Главное моё кредо: не повторяться в творчестве, служить Истине, Красоте и Добру.

*Н. В. Черкова,
О. А. Гумерова*

«WAS NOCH LEBT» АНДРЕЯ ВОЛКОНСКОГО В СВЕТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ КОМПОЗИТОРА

Появление отечественного авангарда, по сравнению с западноевропейским, запоздало как минимум на десятилетие. В то время как музыкальная революция за рубежом уже достигла высшей стадии, в советском искусстве еще ничто не предвещало перемен.

Музыкантам новой генерации конца 1950-х – начала 60-х годов пришлось в предельно сжатые сроки наверстывать упущенное за 30 лет сталинского режима. Приближение к западному авангарду началось с шага в прошлое, а именно с теоретического и практического освоения серийных опытов нововенцев и возрождения музыки Стравинского и Бартока, давно попавшей в черный список. Очень быстро вслед за этим были освоены новые виды техники – серийная и сериальная, алеаторика, сонористика, электронная музыка. Это был этап вдохновенного экспериментирования, совпавший со временем хрущевской «оттепели». Он продлился неполные 10 лет, а затем столь же стремительно произошел «отлив» авангардной волны. Возникла необходимость в поисках «новой простоты» и адаптации только что освоенных звуковых систем.

Развитие культуры – процесс, определяемый целым рядом объективных факторов, но зигзаги музыкальной истории порой зависят от роли отдельных художников, без которых сценарий развития мог бы стать совсем иным. Андрей Волконский – из их числа. Неординарный композитор, опередивший свое время, первопроходец, за которым пошли многие другие отечественные музыканты, он, как пишет К. Зенкин, «сумел заронить на почве официальной доктрины ... семена нового музыкального слышания, нового мышления и ощущения звука» [3].

Князь Андрей Михайлович Волконский – потомок славного рода, история которого могла бы стать основой отдельного много томного исследования. Обстоятельства первых лет его жизни сыграли немаловажную роль в определении дальнейших творческих ориентиров. Родившись в Женеве в семье эмигрантов, он с юных лет гораздо тесней был связан с европейской, нежели с русской, художественной традицией, так что к моменту возвращения семьи в СССР он

уже определенно представлял собою личность западного типа. Это проявлялось не только в его художественных вкусах и интересах, но и в нонконформизме, независимости и свободе суждений.

Широко образованная натура Волконского, сформированная в иной среде, никак не вписывалась в жесткие идеологические рамки советского искусства того времени, а его интерес к музыке авангарда, барокко и ренессанса всегда вызывал повышенную подозрительность со стороны начальства московской консерватории и Союза композиторов. Благодаря его связям с Западом и богатейшей личной библиотеке Волконского, поколение его сверстников открывало для себя неизвестного Бартока, Стравинского, раннего Прокофьева, атональные сочинения Шенберга и Веберна, музыку Баха, Машо и Дюфаи.

Показательно исключение из сферы интересов Волконского музыки XIX века и решительное неприятие романтизма и субъективизма. Напротив, уже в консерваторские годы все больше проявляется рационалистический склад его мышления. Он изучает математическую логику и формулирует свое понимание музыки как искусства конструирования. Строгий стиль, по его признанию, был единственным предметом, который он любил в консерватории.

Творческий путь Андрея Волконского можно поделить на три этапа. *Первый* – до, во время и после учебы в консерватории, – безусловно, был стадией пробы пера. Композитор не отрицает, что большая часть сочинений этого периода содержит музыкальные подражания Прокофьеву, Стравинскому, Бартоку. Многие из них, считая несовершенными, он уничтожил. Остались произведения, прошедшие строгий отбор: сонаты для фортепиано, арфы, опера «Из рыцарских времен», кантаты «Русь» (по Гоголю) и «Лик» (на тексты П. Элюара); опера «Иван Грозный»; квартеты и квинтеты,

концерт для оркестра. Показательно, что в произведениях, так или иначе связанных с русской тематикой, Волконский намеренно избегает сходства со стилем «кучкистов», но при этом довольно ярко в них проявляются неоклассицистские черты, что для того времени уже само по себе ново. «Слово “неоклассицизм” теперь звучит как “консервативность”. В 50-е же годы, – утверждает Ю. Холопов, – он был идеологическим пугалом, видом “формализма”» [5, с. 3].

Фантазия для фортепиано «Musica stricta»⁵⁵ (1956), написанная в серийной технике, открывает *второй творческий этап*, в котором композитор проявляет себя как подлинный новатор. Это произведение, по сути, дало старт развитию советского авангарда. Обращение к серийному методу, веберновски-ювелирная прорисовка фактурных линий, использование нового – нарочито неблагозвучного – музыкального языка было воспринято как демонстративное проявление духовной оппозиции молодого композитора.

Опираясь на традиции нововенцев, и в первую очередь Веберна, Волконский вовсе не копирует их метод буквально, а использует с определенной долей свободы. Расширяя поиски в этом направлении, он создает «Музыку для двенадцати инструментов» (1957), где использует уже тотальную организацию, как у Штокхаузена и Булеза. Под влиянием «Серенады» Шенберга появляется «Серенада насекомому» (1959) для камерного оркестра, в которой Волконский использует 140 (!) пермутаций. Самым удачным произведением этого периода композитор считал «Сюиту зеркал» (1960) для 5 исполнителей на текст Ф. Г. Лорки, где уже почти не ощущается приверженность «неоклассицизму», а всецело главенствует «микротематическая» серийность в духе Веберна с изобретательным претворением «зеркальности» в самых разных

⁵⁵ Musica stricta – в пер. с лат. «жесткая», или «строгая» музыка.

ее проявлениях. Серия здесь имеет терцовую структуру, что создает консонатность звучания, и эта особенность станет характерной приметой его стиля в будущем.

После композиций на основе строгого расчета Волконский создает сочинения в алеаторической манере. Примечательно, что и в западноевропейском авангарде после жесткого сериализма маятник развития авангардной музыки качнулся в противоположном направлении, обозначив путь к предельной свободе. Волконский отдал дань алеаторике в сочинениях «Игра втроем» (1962) для скрипки, флейты и клавесина и «Странствующий концерт» для голоса, флейты, скрипки и двадцати шести инструментов на текст Омара Хайяма (1967). Но серийность не исчезает из его музыки вплоть до позднего периода.

60-е годы – время опалы композитора, когда вследствие критики его концерты были отменены, а музыка оказалась под строгим запретом. Это, между тем, не смогло остановить дальнейшую творческую эволюцию Волконского. Новым источником его творческого вдохновения стала музыка Кавказа, с которой он знакомится во время пребывания в Азербайджане и Дагестане. Результатом этих впечатлений стали «Мугам» для тара и клавесина и одно из самых пронзительных сочинений Волконского «Жалобы Щазы», основанное на реальной истории лакской певицы, живущей в Дагестане. Старинный жанр плача совмещается здесь с элементами додекафонии. Рубежным произведением кавказского «отшельничества» стали «Узелки времени» для тринадцати инструментов. В нем впервые обозначилась определенная усталость от авангардной техники и ностальгия по традиции.

После запрета, наложенного на музыку Волконского, основное место в его жизни на время заняла исполнительская деятель-

ность. В 1965 году он основал ансамбль «Мадригал». Знаменательно, что старинной музыкой, как и прежде додекафонией, Волконский занялся из чувства протеста, ведь она была так далека от музыки, базирующейся на принципах социалистического реализма. Он открывает для себя секреты управления музыкальным временем Гийома де Машо, изыски нидерландского строгого письма, вслушивается в консонантные созвучия старинного английского гимеля, изучает основы барочной риторики и темперации. Ю. Холопов подмечает в связи с этим парадоксальное совмещение «противоположных, даже взаимоисключающих тенденций», имея в виду радикальные устремления в композиторском творчестве самого Волконского и обращение к музыке прошлого в исполнительской практике и теории. «Для Волконского, – пишет он, – это не было раздвоением личности, противоречием или “неоклассицизмом”. Скорее, новым ощущением единства музыки в историческом времени, ощущением несомненно новаторским, резко порывавшим с окружающими вкусами» [5, с. 7].

Третий, завершающий этап творчества начинается с реэмиграции Волконского во Францию в 1973 году. Его творческая продуктивность за границей существенно снижается, но повышается вес каждого творческого результата. Он делает запись исполнения двух томов «Хорошо темперированного клавира» на личном клавесине, создает ансамбль старинной музыки «Nus Opus», просуществовавший, правда, совсем недолго, проявляет себя как музыкальный ученый, занимаясь вопросами темперации. Результатом его практических и научных изысканий явилось уникальное историческое исследование «Основы темперации», посвященное «всем настройщикам мира». Именно в этот период созданы «итоговые» для творчества Волконского произведения:

«Lied» (1974) для четырех голосов, «Immobile» для фортепиано с оркестром (1977), «Псалом 148» (1985) для трёх голосов, органа и литавр и вокальный цикл «Was noch lebt» (1989) для голоса и струнного трио на стихи Йоганнеса Бобровского.

В отличие от сочинений предыдущего периода цикл «Was noch lebt» лиричен, на нем лежит легкий отсвет романтизма, столь нелюбимого мастером прежде. Поворот Волконского от сложного звукового мира авангарда к неоромантической манере в полной мере согласуется с тем, что происходит в российской и европейской музыке поставангарда. Неоромантизм становится одним из самых влиятельных течений этого периода.

Стихотворения, положенные в основу «Was noch lebt», позаимствованы Волконским из сборников Й. Бобровского «Время сарматов» и «Земля теней и рек». Йоганнес Бобровский (1917–1965) – немецкий прозаик и поэт со сложной судьбой⁵⁶, его поэзия зарождалась в ситуации отчуждения и довлеющего страха. Лирика, к которой обратился поэт, позволила автору наиболее полноценно осуществить свои намерения.

«Что еще живет» – таков перевод названия произведения «Was noch lebt». Оно представляет собой философскую рефлексию о смысле жизни, конечности бытия, тайнах одухотворенной природы и мироздания в целом. «Точкой и системой отсчета Й. Бобровского, – пишет И. Мельникова, – становится сам человек, его внутреннее духовное пространство...» [4, с. 221]. Название цикла не имеет прямого отношения к заглавиям частей, его слова не встречаются ни в одном из стихотворений, оно фокусирует важнейшие смысловые грани сочинения. Из десятков стихов

⁵⁶ Во время войны поэту пришлось воевать на стороне Германии, но после попадания в плен и пребывания в лагере, он остался в России.

Й. Бобровского Волконский выбрал три, расположив их в заданной последовательности: «Идущий по берегу», (1 часть), «Равнина» (2), «Речь» (3).

Обращение Волконского к стихам Бобровского связано с очевидной схожестью их мышления. Эти общие черты проявляются в соединении новаторства со стремлением сохранить традиции искусства прошлого. Композитора привлекает в стихах поэта многозначность и афористичность мысли, весомость слова, способность «в одном мгновенье видеть вечность» (У. Блейк). В музыке Волконского тоже ощущается емкость каждой семантической единицы, – качество, пришедшее в его стиль через освоение традиций Веберна.

Организация поэтического и музыкального времени происходит здесь по общим законам. Краткие строки стихов отделены длинными паузами – молчанием, расширяющим смысловое пространство:

Перевод	Оригинал текста
1. Идущий по берегу⁵⁷	1. Strandgänger
По-прежнему	Noch immer
Над тростниковым берегом	über dem Schilfland
полуденное пламя,	die Mittagsflamme, über
Над дюнами	der Düne
по-прежнему	noch immer nicht
Нет шума лебедей, по-прежнему	das Rauschen der Schwäne, noch immer
чертополох	das Salzkraut
безмолвен,	lautlos,
Руки в песке.	die Hände im Sand.
Когда путеводная звезда пролетает	Wenn das Sternzeichen fliegt
Над проливом,	über dem Sund,
Лед на крыльях,	Eis an den Flügeln,
Леса из трелей сверчков	die Wälder aus Grillenstimmen
Поднимаются	heraufgehn
над степью,	über die Ode,
С пустым устьем говорят,	mit hohlen Mündern reden
спускаясь к озеру -	hinab auf die See -

⁵⁷ Здесь и далее подстрочный перевод О. А. Гумеровой

Перевод	Оригинал текста
Я слышу твои шаги, ты выступаешь из своей тени, сбрасывая с плеча груз лестьев. выброшенных водой, держа в ладонях порхающее пламя.	ich hör dich kommen, du trittst aus deinen Schatten, wirfst von der Schulter die Last Schwemmholz, aus der Hand huscht dir ein Feuer.
Тебя спрошу я: Как зовут меня? Где я? Долго ль еще пробуду я здесь?	Dich werd ich fragen: Wie heiß ich? Wo bin ich? Wie lang noch bleibe ich hier?
Равнина	Ebene
Озеро.	See.
Озеро.	Der See.
Затопленные берега. Под тучей журавль. Белый, светящийся пастухам тысячелетиями. С ветром	Versunken die Ufer. Unter der Wolke der Kranich. Weiss, aufleuchtend der Hirtenvoelker Jahrtausende. Mit dem Wind
взошел на гору. Я буду здесь жить. Охотником Был я, но поймала меня (в силки) трава.	kam ich herauf den Berg. Hier werd ich leben. Ein Jaeger war ich, einfing mich aber das Gras.
Научи меня говорить, трава, научи меня быть мёртвым и слушать, долго, и говорить; камень, а ты научи постоянству; вода, спроси меня, а ты, ветер, не спрашивай.	Lehr mich reden, Gras, lehr mich tot sein und hören, lange, und reden, Stein, lehr du mich bleiben, Wasser, frag mir, und Wind, nicht nach.
Речь	Sprache
Дерево Выше, чем ночь с дыханьем долинных озёр, с шёпотом над тишиной.	Der Baum größer als die Nacht mit dem Atem der Talseen mit dem Geflüster über der Stille
Камней под ногами светящиеся прожилки давно в пыли навечно.	Die Steine unter dem Fuss die leuchtenden Adern lange im Staub für ewig.
Речь измучена Вместе с уставшими устами на бесконечном пути к дому соседа	Sprache abgehetzt mit dem müden Mund auf dem endlosen Weg zum Hause des Nachbarn

Дискретно и *музыкальное* время цикла, которое, по выражению Зенкина, «словно разбилось на сверкающие осколки-мгновения... Тишина попыталась “склеить” время, она и стала временем, или, быть может, тем, что стоит за ним» [3]. Абсолютизация пауз в музыке Волконского имеет и другие истоки: это свойство, придающее полифонической ткани прозрачность и рафинированность, было почерпнуто им у Гийома де Машо. «Если не было бы этих пауз в музыке Машо, – говорит Волконский, – то нечем было бы дышать. Это... своего рода форточки, которые пропускают воздух, и поэтому все слышишь очень четко» [2, с. 74]. Наиболее близким к эпохе Машо композитором Волконский считает Веберна. И это обращение к традиции наделяет название цикла («что еще живет»), дополнительным художественным смыслом.

Объединяющим фактором становятся вербальные и невербальные символы, пронизывающие произведение и образующие смысловые перекрещивания. Здесь сопоставляются явления живой и неживой природы. Явно или скрытно проявляются философско-религиозные мотивы с характерной антитезой света и тьмы: символ путеводной звезды, указующей путь пастухам, идущим поклониться новорожденному царю, светonosный аист, парящий в небесах и ассоциирующийся с ангелом или святым духом.

Произведение тонально, но музыкальная ткань живет в нем по законам серийной композиции, да и сама тональность, в соответствии с пониманием Шенберга, «порхающая», «блуждающая».

Двенадцатитоновая серия, изложенная сразу в начальных тактах первой части, основана на сцеплении выразительных

терцово-секундовых интонаций. Она разделена на две половины, отделенные друг от друга паузами. В каждой из них по две микро-ячейки, напоминающие краткие серии Веберна (см. *пример 1*). Строгая логика объединяет их в единое целое. Так, вторая ячейка с интонацией вопроса является транспозицией и ритмическим варьированием первой, а 4-я – после хроматически нисходящей 3-й – вновь возвращает интонацию напряженного вздоха-вопроса (см. *пример 1*). Развитие предельно сконцентрировано, каждый малый участок музыкального времени отмечен появлением разных вариантов серии – горизонтальная (тт. 1–4) и свернутая в вертикаль (т. 5); в зеркальной инверсии и ракоходе; с селекцией, заменой или альтерацией звуков. Два последних принципа явно связаны с приемами вариантного переинтонирования в тональной практике. Сегменты серии могут свободно меняться местами:

Пример 1

Capriccioso, scherzando $\text{♩} = \text{♩}$

The musical score is for a piece in 3/4 time, marked 'Capriccioso, scherzando' with a tempo indicator of a quarter note equal to a half note. It features four staves: Alto (Alt), Violino (Violin), Viola, and Violoncello (Cello). The key signature has one flat (B-flat). The score includes several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) in the Cello part at measures 1 and 2; *mp* (mezzo-piano) in the Viola part at measure 3 and in the Violino part at measure 5; *p* (piano) in the Violino part at measure 5, in the Viola part at measure 5, and in the Cello part at measure 5. There is a *trp* (trillo) marking in the Alto part at measure 5. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are four measures shown. The first measure has a *mf* marking in the Cello part. The second measure has a *mf* marking in the Cello part. The third measure has a *mp* marking in the Viola part. The fourth measure has a *p* marking in the Violino part, a *p* marking in the Viola part, and a *p* marking in the Cello part. There are also some articulation marks like accents and slurs. There are some structural annotations: '1' and '2' in the Cello part, '3' in the Viola part, '4' in the Cello part, 'Ракоход 2' (Rakokhod 2) in the Violino part, 'Noch' in the Violino part, and 'Серия в вертикали' (Series in the vertical) in the Cello part.

6

p 3 *accel.* 4 *rit.* *mf* 4 *A tempo*

im - mer ü - ber dem Schilf - land die Mit - tags - flam - me

p *mf* *p* *mf*

Серийное ядро при этом одно на всё произведение, так что вариативная серия – основной инструмент создания музыкальной ткани цикла.

Обращает на себя внимание и явная музыкальная иллюстративность, восходящая к риторике барокко. В первой части, «Идущий по берегу», мелодия словно стремится изобразить неровность побережья, с его волнистыми склонами и обрывами, а одноголосное изложение темы подчеркивает одиночество идущего. Подстрочный перевод текста подтверждает использование в мелодии «зримых» и «выразительных» фигур: например, восхождение мелодии на словах «когда путеводная звезда пролетает» (Wenn das Sternzeichen fliegt), или звучание интонации вопросительного вздоха:

Пример 2

A tempo *mf* *p* *rit.*

Alt

Wenn das Stern - zei - chen fliegt ü - ber dem Sund,

Violino

Viola

Violoncello

mf *mp* *mp*

Ровный ритмический рисунок во второй части «Равнина», плавные контуры мелодии, звуки с ферматами, простирающиеся во времени, и отсутствие размера (тт. 1 и 3) воссоздают другой «рельеф» описываемого пейзажа («Озеро. Озеро. Затопленные берега»):

Пример 3

Lento appassionato

The musical score is for a section titled "Lento appassionato". It features four staves: Alto, Violino, Viola, and Violoncello. The Alto part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains the lyrics: "See. Der See. Ver-sun - ken die U - fer." The string parts (Violino, Viola, and Violoncello) are in their respective clefs and key signature. They play a rhythmic pattern consisting of eighth and sixteenth notes, with dynamics marked as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The Alto part has a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning.

В заключительной части «Речь» между инструментами и солистом образуется непрерывный диалог. Композитор передает его, используя стреттную полифоническую имитацию на основе сегментов серии. В последних тактах звучит мелодический материал, отдаленно напоминающий первую часть, что придает всему циклу еще большую целостность. Волконский избегает здесь точной репризности, руководствуясь мыслью Шенберга о том, что повтор должен быть всегда видоизменен.

Вокальный цикл «Was noch lebt» выявляет важнейшие эстетические принципы Волконского: отношение к музыке как искусству конструирования, стремление к экономности письма, идущее от Веберна, и еще ранее – от музыки Средневековья и Возрождения, с которой он был связан как исполнитель и исто-

рик. Осознанное преломление принципов «Augenmusik»⁵⁸ неизбежно восстанавливает мосты и с музыкой барокко.

Творческая эволюция Волконского в общих чертах сходна с эволюцией композиторов его поколения в СССР и даже, как уже отмечалось, во многом предопределила ее. «Чутким композиторским слухом он ощутил историческую изжитость того круга музыкальных образов (соответственно и тех техник композиции), которые в контексте новых идей искусства уже казались балластом для музыки» [1, с. 123]. Он прошел длинный путь становления от освоения принципов письма Стравинского, Прокофьева, Бартока, интерес к которым в СССР был высок в конце 50-х годов, через овладение экспериментальными видами техники западноевропейского авангарда к поискам новой простоты, проявившейся в его позднем периоде творчества. Музыка Волконского образует своеобразный мост между Востоком и Западом, настоящим и прошлым музыкальной культуры. Трудно переоценить его роль в развитии отечественной музыки второй половины XX века, поскольку в большей степени именно благодаря ему она стала частью общей картины современного музыкального мира.

Литература:

1. Дроздова, О. Начало русского авангарда: Андрей Волконский. «Сюита зеркал» // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Вып. 2 // Научные труды МГК им. Чайковского. – Сб. 9. – Москва: МГК, 1995. – С. 117–131.
2. Дубинец, Е. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mreadz.com/read17601/p1>.
3. Зенкин, К. Андрей Волконский между авангардом и традицией, между Западом и Востоком [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Volkonsky.htm#_edn1.
4. Мельникова, И. Граница и структура лирического образа в творчестве Й. Бобровского // Вестник самарской гуманитарной академии: «Философия. Филология», 2008. – № 1. – С. 218–234.
5. Холопов, Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. – Вып. 1. – Москва: Композитор, 1994. – С. 5–23.

⁵⁸ Augenmusik – в пер. с нем. «видимая» музыка, «музыка для глаз».

**«ФРАНЦУЗСКАЯ СЮИТА» № 1 ДЛЯ СТРУННЫХ
Ю. ГАЛЬПЕРИНА:
К ВОПРОСУ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА**

Юлий Евгеньевич Гальперин (25.07.1945) – известный в России и Европе композитор, педагог, исполнитель (фортепиано), общественный деятель, просветитель, член Союза композиторов России (1983). Его музыкальное образование началось в Киеве, где он закончил ДМШ № 1 (1960, у известного педагога-пианиста Е. И. Хоревой), музыкальное училище им. Р. М. Глиэра (1964; класс ф-но А. М. Гончарова; класс композиции В. Д. Подвала). После трёх лет срочной службы в армии поступил в филиал Музыкально-педагогического института им. Гнесиных в Уфе, который вскоре преобразовался в Уфимский государственный институт искусств. Закончил его в 1973 году по двум специальностям: как композитор (класс проф. З. Исмагилова) и пианист (класс С. Хамидуллиной). Огромное влияние на профессиональное и личностное формирование Ю. Гальперина оказал Виктор Кельманович Фрадкин, ведущий педагог по музыкально-теоретическим дисциплинам, ставший его наставником и другом на долгие годы. Дипломные сочинения молодого композитора в институте: Первый концерт для фортепиано с оркестром, сыгранный в концертном зале УГИИ автором и С. Хамидуллиной (партия второго рояля), а также оратория «Я по земле иду» на стихи Мустая Карима для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, исполненная в концертном зале Уфимской филармонии [1].

Таким образом, период учёбы Юлия Гальперина связан с двумя городами: Киевом и Уфой. Самостоятельная творческая жизнь и деятельность оказалась сосредоточенной в Челябинске

(условно – первый период с 1974–1984), Москве (1984–1991) и Париже (Франция, с 1991 года). Каждый из названных городов оказался важным в творческой судьбе композитора, каждый оказал значительное влияние на его творческое развитие. Так сложилось, что уже более 25 лет Ю. Е. Гальперин живёт и работает во Франции, сохраняя регулярную связь с Россией: коллегами, друзьями, художественными коллективами; проводит здесь авторские концерты, выступая как композитор и пианист, издаёт свои сочинения, участвует в иных творческих акциях.

Музыка, написанная Ю. Гальпериным, представлена разными жанрами, в каждом из которых доминирующее положение занимают сочинения, связанные со словом. Это – поэтический или прозаический текст соответствующих жанров (вокальных, вокально-инструментальных, театральных), либо воплощённая в разных формах вербализации **программность**. Не лишне здесь напомнить о сформированной с детства потребности будущего музыканта сочинять стихи, переросшей позднее в глубокую любовь к русской и зарубежной поэзии и прозе, в создание литературной основы для ряда собственных произведений. В челябинский период его привлекало слово, смежные виды искусства. Композитор считал, что слово способно передать величие замысла, даёт возможность крепкой смысловой опоры. Не случайно в челябинский период были написаны такие произведения, как кантата «Победная весна» на ст. уральских поэтов (1975), шесть стихотворений М. Эминеску для тенора, флейты и фортепиано (1977), хоровой цикл «Бабы пески» на ст. А. Еранцева (1980), Вторая симфония (по прочтении романа «Жизнь господина де Мольера» М. Булгакова, 1981), баллада «Песнь о вещем Олеге» для баритона и оркестра на ст. А. С. Пушкина (1982) и другие.

Ещё одна особенность – приверженность композитора к театральной музыке. **Театральность**, выраженная в яркой персонализации и афористичности тематизма, контрасте как определяющей особенности драматургии, эффектности, подчас, метафоричности музыкального языка, явилась *характерной особенностью стиля* композитора. Для Гальперина челябинский период был очень «театральным» не только потому, что он стал активно сочинять музыку для театра: спектакли «Мещанин во дворянстве» Мольера (Драмтеатр им. Цвиллинга), «Соломенный жаворонок» Фридмана и Новицкого (Театр кукол), «Горе от ума» Грибоедова (ТЮЗ). Это качество (театральность) заметно и в других жанрах: камерной, симфонической музыке. «Может быть, любовь к театру передалось ещё от моих родителей, но знаю точно, что этот интерес был откликом на бурную театральную деятельность челябинских режиссёров, артистов, художников. Это была, действительно, очень интенсивная яркая среда, которая попала на мою собственную благодатную почву, и развила во мне какие-то новые силы, подсказала новые подходы в творчестве»⁵⁹.

Наконец, важнейшее значение для композитора всегда имело **взаимодействие разных музыкальных культур**: украинской, русской, а впоследствии французской. Знакомство с каждой из них, постижение их особенностей оставило глубокий след в душе и сознании, в слухе и памяти, и всякий раз возникало как некое воспоминание в мелосе, характерном ритмическом обороте или другом узнаваемом национальном оттенке, подсказанном художественным сознанием или внутренним чувством в нужный момент творческого процесса. Кроме того, это и более осознан-

⁵⁹ Ссылки на Ю. Гальперина и его цитаты здесь и далее взяты из интервью автору статьи 2005, 2015 гг.

ная и свободная апелляция к разным культурным пластам и музыкальным стилям, выражаемая в обращении к узнаваемым жанровым характеристикам, стилизации, иногда – цитатам. «Мне скучно в одном тоне... Я использую всё и разное: поэтому, **полистилистика, как метод**, для меня важен. Использую его где-то – скромно, где-то – более выпукло».

Все названные особенности получают в творчестве Ю. Гальперина сквозное развитие, преломляясь через призму того нового, что впитывалось под воздействием времени и новых музыкальных влияний, жизненного опыта и эволюции мировоззрения. Со временем, по истечении лет пришла тяга к инструментальной музыке, где ассоциативные связи с искусством и жизненными коллизиями стали более опосредованными (хотя и не исчезли совсем), где средства выразительности оказались переплавленными в новое качество, приобрели иные возможности взаимодействия. Слуховой опыт, обогащённый в московский период (1984–1991) достижениями авангарда, тесное соприкосновение с европейской музыкальной культурой в парижский период (с 1991) неизменно вносили определённые коррективы не только в жанровые предпочтения, но и в музыкальный язык, в арсенал выразительных средств, используемых композитором. В своё время, наблюдая эволюцию Ю. Гальперина в хоровом творчестве, В. В. Михальченко, дотошно работающий с партитурами композитора, замечал: «На мой взгляд, его ранние сочинения и произведения последних лет в стилистическом отношении – это совершенно разная музыка, иной хоровой язык, которым он пользуется. Это связано не только с содержанием самой музыки, но и с тем, что он как композитор меняется. Если раньше в большей степени преобладала эмоция, обращение к человеку и его чувствам, к душевному миру, то в последние годы чувствуется *сильное ин-*

теллектуальное начало; сейчас ему более близки философские раздумья и, соответственно этому, меняется стиль и язык, он усложняется, неизбежно отражая жёсткость и сложность окружающего мира» [2, с. 48–49]. Очевидно, данные замечания могут экстраполироваться и на творчество Юлия Гальперина в целом.

Обратимся к анализу одного из сочинений композитора «французского периода» – «Временам года в четырёх французских сюитах» для струнных. Это один из наиболее крупных проектов композитора. Работа, начатая в 1995 году, ещё на завершена: две сюиты закончены (№ 1 – 1996, № 2 – 1998), опубликованы (1999, 2004) и неоднократно исполнены; сюита № 3 (2003) – в рукописи, в стадии завершения; сюита № 4 – пока не написана. Совершенно очевидно, здесь не было задачи написания всего цикла «в один присест» или равномерного распределения через равные промежутки времени. Первую и вторую сюиты отделяют два года; вторую и третью – пять лет, а к четвёртой сюите композитор не подступает уже в течение 12 лет. Естественно поэтому, что параллельно данному замыслу возникают иные: со времени создания Сюиты № 1 композитором написано около 30 произведений разных жанров. Таким образом, Французские сюиты создают собственную контрапунктическую линию по отношению к другим сочинениям, свой «стежок», достаточно редкий, но чрезвычайно рельефный. Несомненно и то, что работа, охватывающая более двадцати лет, несёт в себе обобщающие впечатления Ю. Гальперина, связанные с эпохой конца XX – начала XXI в., отражает в развитии как мировосприятие, так и музыкальный язык композитора. Четыре панорамных циклических произведения, по мысли автора, символизируют в самом обобщённом виде разные времена жизни человека, разные её этапы,

что, само по себе, ориентирует на философскую основу содержания цикла.

Отправной точкой в данном музыкальном «путешествии» является «Французская сюита № 1 для струнных». Здесь ещё нет общего названия «Времена года», оно появится позже, в заглавии второй сюиты по предложению дирижёра Владислава Булахова, художественного руководителя и главного дирижёра Московского камерного оркестра «Времена года», исполнителя «Французских сюит» Ю. Гальперина. Композитор трактует это название в общепринятом, широком смысле слова – как разные периоды человеческой жизни [3]. Очевидна условность этого названия. Знакомство с музыкой лишь подтверждает это предположение, поэтому мы не станем искать ассоциаций, доказательств органичной связи между названием и самой музыкой сюиты. При первом приближении к ней, при внимательном вслушивании в её образный строй, интонационное и фактурное наполнение, драматургические особенности, возникают и иные ассоциации, видятся иные мотивы написания композитором этой музыки.

Весь грандиозный замысел 4-х французских сюит (абсолютно понятно, почему – французских) хочется «прочитать» как своеобразный «личный дневник», запечатлевший сильнейшие ощущения от разнообразных событий, пережитых и переживаемых композитором. Эти ощущения – зачастую сложные, многомерные, зачастую – сумрачные; ощущения напряжения и преодоления, сожаления и воспоминаний о пережитом – сложный клубок чувствований зрелого, размышляющего о жизни человека, нашего современника. Не будем забывать, что работа над сюитами началась, когда Юлию Гальперину было 50 лет, и немало жизненных испытаний к этому времени уже пришлось преодолеть.

Жанр сюиты предоставляет художнику невероятную свободу, и история его развития от XVI века до наших дней – красноречивое тому подтверждение. Преобладающими признаками сюит разных эпох всегда оставались: контрастная последовательность небольших пьес, преимущественно танцевального характера. В XIX и XX вв. сохраняется обращение в сюите к старинным народным танцам, имеющим фольклорную основу («Танцевальная сюита» и «Две сюиты для оркестра» Б. Бартока, «Маленькая сюита для оркестра» В. Лютославского) или представленных в новой языковой форме («Бергамасская сюита» К. Дебюсси, «Могилы Куперена» М. Равеля).

В это же время в практику входят и сюиты нового типа, основанные на музыке опер («Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова), балетов («Ромео и Джульетта» и «Золушка» С. Прокофьева, «Жар-птица» и «Петрушка» И. Стравинского, сюиты из балетов П. Чайковского и др.), театральных пьес («Пер Гюнт» Э. Грига, «Арлезианка» Ж. Бизе) и киномузыки (из к/ф «Гамлет» Д. Шостаковича, «Метель» Г. Свиридова), в которых, наряду со сложившимися традициями (равноправия частей преимущественно танцевального жанра) начинают действовать иные законы (симфонизма, программности, полижанровости).

Исторический опыт развития сюиты, как правило, широко представленной в современной звучащей музыке, не мог не войти (прямо или опосредованно) в слуховую практику Ю. Гальперина; ярко и по-авторски убедительно воплотился в его французских сюитах. Рассмотрим более подробно особенности музыкального языка и возможности обновления жанра на примере первой сюиты.

Французская сюита № 1 для струнных включает 8 номеров: Прелюдия, Менуэт, Интермеццо, Песня, Жига, Па-де-баск, Алле-

манда, Финал. Повторимся: заданная последовательность и названия частей вполне традиционны. Здесь есть танцы, характерные для классической циклической формы (Менуэт, Жига, Аллеманда); обрамляющие части (Прелюдия и Финал) и вполне ожидаемые в современной сюите номера-«разрядки» (Интермеццо и Песня). Сохранён важнейший принцип построения циклической формы – контраст между частями сюиты, а также – сопоставление пьес с очевидной жанровой основой и таких, где узнаваемость жанровых особенностей весьма затруднительна; она тщательно завуалирована и требует слухового «прорыва». Своевременно здесь привести слова композитора: «...барочные аналогии, жанровая опора, симфонизм, связность и контраст, опора на танцевальность и песенность, конечно, есть. Но – это не прямые связи, а ассоциации опосредованные, через 3–4 колена...».

Стилевые же закономерности проявляются константно и воспроизводятся сквозным образом на уровне тематизма, ладо-тонального мышления, технологий, обеспечивающих развитие и преобразование материала, формообразующих закономерностей. При рассмотрении, в частности, некоторых особенностей тематического содержания сюиты, выделим:

- во-первых, пульсацию стабильной и мобильной форм, т. е. определённой звуковысотности и сонорных фрагментов, предполагающих импровизацию исполнителей;

- во-вторых – сквозное (для всех частей) развитие тематического материала. Можно говорить не просто и монотематизме, но и о моноинтонационности, преобразующейся в многочисленных вариантах.

Каким же образом через несколько поколений слух преломляет устойчивые признаки старинных жанров, как устанавливает

новые взаимодействия между прошлым и настоящим, насколько действенной оказывается ассоциативная система современного музыкального мышления? Попробуем ответить на эти вопросы на основе анализа «Французской сюиты» № 1 Юлия Гальперина.

Прелюдия, открывающая цикл, выполняет функцию вступления, своеобразной заставки, заключающей в лаконичном, свёрнутом виде основную «интригу» дальнейшего развития. Это образ безостановочного, чётко организованного, механистичного движения, своеобразное *perpetum mobile*, то надвигающееся, то отступающее. Оно представлено двумя тематическими материалами: энергичной продолжительной пульсацией мелодических малых терций *cis-e* (мелодико-ритмическое остинато) и гаммообразным движением с возвратным ходом. Второй элемент так же механистичен, как и первый, в нём слышится некая принудительность инструктивных упражнений, необходимых, но безжизненных, обозначается образ замкнутого пространства. Удачная метафора темпоритма XX века с его жёсткостью, напором, непреклонной энергией, перекрывающей другие проявления жизненных сил. Изобретательно реализована идея бесконечного канона, словно «вдалбливающего» в наше сознание непреложную формулу движения. Динамический контраст *f – pp* во взаимодействии с другими средствами создаёт разные эмоциональные планы: тревоги, напряжения – и призрачности, настороженности; быть может – игры, сопоставления реального, внешнего и - воображаемого. Подобный же эффект – от свободной канонической имитации второго (гаммообразного) элемента. Фактура – компактная, охватывающая сравнительно небольшой диапазон, постепенно расширяющийся и захватывающий контрастные регистры. Тематический материал в интонационном плане скуп, но многозначен; приобретает сквозное значение, как в Прелюдии, так и в сюите

в целом. Доминирующая интонация – малая терция, положенная в основу развёрнутого ритмического оstinato, используется в дальнейшем в обращении, в транспозиции, преобразуется в краткие ритмические импульсы-возгласы. Другая группа интонаций связана с гаммообразным движением, о котором говорилось ранее. Вычлененные из него секундовые ходы приобретают то символику причета, то подчёркивают чисто инструментальный характер в остроте нон и септим с их терпким звучанием, подчёркивающим напряжение общего эмоционального наполнения пьесы.

Если тематическая основа чётка в своем лаконизме и определённости, то ритмическое развитие предельно свободно и разнообразно. Постоянная игра с размером, смещение акцентов (изменение времени вступления респост в канонических проведениях), сопоставление многократных повторов и ассиметрии в группировке; использование полиритмии и гемиол, внутритактовых и междутактовых синкоп – всё это создаёт эффект необыкновенной метрической свободы, ощущение импровизации, изысканности, фактурной наполненности. Пронизывающая фактуру имитационность разных видов органично переплавляется в свободные контрапунктические (разнотемные) пласты. Каждая интонация, обозначенная в экспозиции, получает в процессе развития множество оттенков, проявляясь то в качестве выразительной реплики или образного символа, то превращаясь в составную часть фактуры. Особо следует сказать о многообразии приёмов звукоизвлечения, совокупность которых создаёт необычный колористический эффект и усиливает ощущение произвольности общего звукового потока, *углубления (благодаря сонорным эффектам) в некий виртуальный мир чувствований (сознания?)*.

Менуэт (№ 2), являясь продолжением Прелюдии благодаря тематическому родству (интонационная терцово-секундовая основа, цитаты), переключает внимание на камерность, утончённость, воплощение внутреннего душевного состояния. Исходный тематический комплекс – последовательный набор (подбор) звуков, превращённый в жёсткий кластер, словно – струны души, в каждой из которых – своя боль, своя жизнь, своя история. Многократно эти звуки-струны «взрываются» душевным «криком», словно призывая вслушаться и запомнить этот момент. Напряжённое, горестное восклицание будет неоднократно возвращаться, в том числе, в сочетании с терцовым остинато из первой части, данном в обращении. В основе композиции – серийная техника: в полном виде (ц. 14) – все 12 тонов от *ges* до *fis*; в других вариантах (ц. 12, 22) – сокращённая восьмизвучная или шестизвучная серия. Форма изложения серии напоминает пуантилистическую технику (разброса в разные регистры и партии по звуку), а также переключение горизонтально расположенной серии в вертикаль (это также один из сквозных фактурных приёмов). Аллюзии терцовых «мерцаний» и секундовые «вздохи» напоминают о первой части, как и мобильная форма сонорных построений, завершающая часть.

Спрашивается: «А был ли менуэт»? Композитор намеренно «прячет» прежде всего то, что должно быть наиболее заметно в менуэте, – его танцевальную природу, ритмичность движений, объективное начало. Лишь временами жанровость обнаруживает себя в трёхдольном ритме, акцентировании сильных долей, повторности мелодических ячеек с секундовым ходом (впервые – ц. 16, затем – в увеличении – ц. 17 со смещением акцентов в каждом трёхдольном такте). У струнных много импровизации, свя-

занной с особыми способами звукоизвлечения, словно символизирующей работу сознания, оживление глубинных слоёв памяти, обволакивающей слух тончайшими нитями звуковой материи. Эти сонорные эффекты необычайно красивы, загадочны, особенно в соотношении с контрастной репризой, основанной на сопоставлении интонационных ячеек: терцовых остинато, мелодической серии и трогательных секундовых реплик, замирающих в «прозрачности» партитуры. Как и Прелюдия, Менуэт имеет тематическое обрамление, сообщающее обеим пьесам завершённость.

Интермеццо (№ 3) буквально «врывается» призывными возгласами и непрерывным энергичным движением. Новое тематическое перевоплощение исходного материала, заложенного в Прелюдии: терция как основа первой темы и гаммообразное движение (контрапункт) – второй. Диалогичная форма будет сохраняться до конца, включая выразительную декламационную, насыщенную размашистыми энергичными интонациями тему и контрапунктирующий голос – мелодико-ритмическое остинато. Приём, заставляющий вспомнить Прелюдию, но воплощённый по-иному. Пять нот, многократно повторенные, имеют постоянное варьирование группировки. Размер 6/8 никогда не звучит как двухдольный, но неизменно – как смешанный с постоянной сменой акцентов. Возникает горизонтальная контрапунктическая линия ритма, поддерживающая энергию развития исходной темы. Оба голоса лишены всякого намёка на квадратность, синхронность; каждый развивается по собственным законам. Одновременно – абсолютная органика и взаимодополнение. Развивающий раздел насыщен разнообразными приёмами преобразования основного тематического материала. Начальное соединение тем проводится в сложном контрапункте; в дальнейшем каждый из

голосов дан в увеличении, а также в фактурном преобразовании. Синтетическая реприза включает первую тему в инверсии и в изменённой (гомофонной) фактуре, а материал мелодико-ритмического оstinato превращает в «выпрямленное», гаммообразное восходящее движение с эффектом стретты. Компактность, характерная для Интермеццо, уравновешена насыщенностью преобразований, многообразным варьированием исходного тематического материала, разнообразием приёмов контрапунктического развития. Всё это сообщает музыке Интермеццо действенность и делает её интересной, «событийной» для слухового восприятия.

Следуя природе цикла, **Песня** (№ 4) вносит темповый и образный контраст и, кажется, должна оправдать своё название узнаваемостью устойчивых для этого вида музыки признаков: преобладанием индивидуального мелодического начала, ассоциативностью с тем или иным песенным жанром. Однако все эти ожидаемые особенности, словно, стёрты, «забыты». Мелодические «опоры» собираются постепенно, из отдельных звуков, образующих затем интонации, краткие мотивы. Вибрации памяти... Слух вновь «упирается» в своеобразные «помехи»: память проходит через лабиринт разнообразных интонационных образований: то предельно лаконичных, то более многозвучных возгласов, фраз, гаммообразных имитационных подъёмов, возникающих в контрапункте с длинными звуками-педалями (многотактовая трель-контрапункт). Подобно острым внутренним толчкам, эти интонационные ячейки словно призваны пробудить воспоминания. Они рождаются как аллюзия простого хорового напева, резко прерванного диссонирующими репликами реальности и вновь возникающего, словно продолжение начатой ранее песни. Здесь

напряжённая пунктирная тема, выросшая из гаммообразного движения Прелюдии и в своём переинтонировании отсылающая нас к музыке Д. Шостаковича (аллюзия одной из тем 1-й части Пятой симфонии). Наконец, это и возникший, словно из детства, нежный образ колыбельной. Именно он задерживается дольше остальных, извлечённый из глубины сознания, постепенно растворяясь и превращаясь в тишину.

Жига (№ 5) воплощает энергию движения, стихию ритма и воли. Здесь не столько весёлость и непринуждённость, сколько темперамент и страсть. Особенности жанра абсолютно узнаваемы. Современная стилистика не подавляет сквозного безостановочного движения, основанного на дуализме двух- и трёхдольности. Сухое, непрерывное остинато на 4/4 дополнено двенадцатидольным движением восьмых (триоли). Последнее держит всю конструкцию жиги, претерпевая многочисленные метаморфозы: постоянную смену акцентов, синкопирование, гемиолы, полиритмию, полиметрию – все излюбленные композитором приёмы игры с ритмом. В результате возникает своеобразная полифония пластов, то достаточно густая (4-слойная), то более сжатая (2-слойная), в конечном счёте, постепенно растворяющихся, создающих эффект удаляющейся массы танцующих.

Па-де-баск (№ 6) – в переводе с французского шаг баска, баскский шаг. Термин, используемый в хореографии и означающий танцевальное движение в виде неожиданной смены ног в прыжке с последующим переступанием. При этом сами фигуры, очертания прыжка могут меняться, варьироваться: от более плавных, округлых поз к более резко очерченным, вытянутым вверх, использующим поднятие рук и др. В данной пьесе, как нам кажется, используется образ движения в его зафиксированном, статуарном виде – как

«застывшие» позы, каждая из которых олицетворяет определённую эмоцию. Однако это первая реакция-ассоциация оказывается слишком простой и не соответствует сути музыки – напряжённой, психологически насыщенной. Здесь воплощена не столько энергия движения тела, сколько энергия мысли. Резко очерченные, «карандашные» эскизы человеческого лица, искажённого разными оттенками страдания. И далее – следующая ассоциация: это смены напряжения внутреннего состояния, выраженные на лице; застывшие мгновения жизни, гримасы боли. Во многих частях сюиты чувствуется незримое присутствие автора; любой сюжет окрашен личностным отношением, выросшем на дорогих сердцу воспоминаниях, пережитых минутах страданий, сиюминутном ощущении непрекращающегося тока жизни. Па-де-баск, на наш взгляд, – это музыкальный автопортрет, «нарисованный» резкими, изломанными линиями, дополненными плотными мазками; оттенённый едва тронувшей губы, чуть заметной улыбкой (потрясающее соответствие этой музыки и портрета Ю. Гальперина кисти Татьяны Сельвинской).

Две первые фазы строятся по волновому принципу, где вторая – варьирование первой; третья включает новый интонационный материал, иную фактуру и новую, более мягкую, тёплую эмоцию (реминисценция из «Песни»). Композиционно Па-де-баск создан из фрагментов (кратких, затем более пространных), образованных посредством единого приёма: превращения изломанной неустойчивой мелодической последовательности в напряжённую диссонирующую вертикаль, акцентированную и долго угасающую. Базовым элементом здесь является серийность, преломлённая свободно, но последовательно: от звукового ряда небольшого объёма в 4 звука до полного 12-тонового звукоряда. Фактурное развитие – от достаточно компактной с точки зрения регистров и плотности (с выключе-

нием голосов) – до объёмной, заполняющей огромные регистровые пространства, насыщенной плотным имитационным изложением с разным временем вступления респост.

Аллеманда (№ 7) – яркая полифоническая композиция, основанная на соединении барочных принципов развития (преимущественно имитационно-контрапунктических) и современных сонорных приёмов. В основе – простая энергичная тема, подчёркивающая мерность шага (при размере 5/4), неуклонного продвижения. Интересный эффект – от определённого тонально-ладового основания темы в экспозиционном изложении (имитационное проведение С – F) и её дальнейшего преобразования на основе расширения диссонантности, подключения серийности как в полном виде, так и в сокращённом. Тематизм включает в качестве основных элементов – гаммообразную формулу движения, разнообразно варьируемую (включая приём увеличения) и терцовую попевку (впервые обозначенные в Прелюдии); а также пунктирную тему-аллюзию, (реминисценция из «Песни»), проведённую вначале в инверсии, а затем в основном (нисходящем) виде. Переключение на сонорное заключение словно призвано удалить из памяти как воспоминания прошлого, так и сложность, напряжение настоящего.

Финал (№ 8). «Хочется простоты и ясности» – говорит музыкальная стилистика финала. Простоты – как эталона мастерства, сознательного отказа от излишеств. Переход от Аллеманды к финалу сделан по принципу attaca, и его начало воспринимается на самом деле как завершение Аллеманды. С момента формирования собственно темы Финала наступает прояснения буквально всех выразительных средств сюиты. Становится очевидным просветление общего колорита. Композитор представлял финал данной сюиты как своеобразный гимн художественному труду. Определённая тональная

основа темы (F-f). Мерное гаммообразное движение, тематическая основа всех контрапунктических фрагментов (впервые – в Прелюдии) также абсолютно диатонична и в дальнейшем, получая тональное развитие, не теряет тональных опор. То же – в вертикали, где преобладают аккорды классической терцовой структуры. Скрепляющим фактором в заключительном разделе становится продолжительный (гимнический) органнй пункт (30 тактов), который воспринимается, как тонический (C), затем – как двойной, плагальный (F/C). Условность устойчивости данного органного пункта в прилегающем диссонирующем тоне (h), придающем всему завершению остроту и настойчивость, несколько утомляющую слух. Быть может, в этом – обратная сторона привычности и простоты? Или таким образом обозначено многоточие, требующее продолжения?

Подводя итог вышесказанному, подчеркнём следующее:

Особенности трактовки жанра и в широком (сюита как законченное произведение, основанное на следовании равноправных частей, соотнесённых по принципу контраста), и в узком смысле, подразумевающим название каждой пьесы (как отражения конкретного жанра) позволяют говорить *о традиционной основе как базе* Французской сюиты № 1 Ю. Гальперина;

Само жанровое содержание с формальной точки зрения (как совокупность программных пьес) также весьма традиционно: 4 пьесы из восьми – собственно танцевальны (менуэт, жига, па-де-баск, аллеманда); остальные относятся к циклам барочного и послебарочного стиля и также органично входят в состав сюит разных стилей: прелюдия, интермеццо, песня, финал. На этом, собственно говоря, традиционные моменты заканчиваются.

Знакомство с музыкой позволяет сделать определённые уточнения: жанровость, отражённая в названиях некоторых пьес,

весьма условна, порой причудлива и эфемерна, глубоко «запрятана» в авторской трактовке. Временами она обнаруживает себя в отдельных характерных ритмах (Менуэт, Жига), импровизационности (Прелюдия), атмосфере, интонационном складе (Песня), узнаваемости национального колорита (Аллеманда) . При этом стилизация отсутствует.

Особенности данной сюиты исходят из специфики авторского замысла всего сочинения как глобального временного проекта. Осознанная неспешность его воплощения, размеренность работы над ним (в то время как происходит сочинение других произведений) лишь подтверждает мысль о возможной автобиографичности замысла, его расшифровки как своеобразного «личного дневника». Для фиксации и обобщения впечатлений необходимо время, и композитор терпеливо ждёт, когда эти накопления отольются в конкретную музыку. Жанр сюиты наиболее удобен для воплощения подобного замысла, предоставляет композитору необходимую свободу и маневренность как в выборе впечатлений, так и в средствах для их воплощения. В данном случае происходит переосмысление сюиты как жанра, преимущественного объективного, в жанр, способный воплощать очень личные, субъективные чувства и переживания.

Французская сюита № 1 является отражением современных достижений композиторской техники, демонстрирует свободу владения Ю. Гальпериным разнообразными средствами письма. Это тональная система и серийная техника, элементы пуантилизма и сонористика, полистилистика и обращение к аллюзиям. Музыка в целом жестка, в ней господствует то щекочущий, то раздражающий слух диссонанс. Эта музыка, на первый взгляд, меняет привычную картину мира, заменяя целостность множеством составляющих её частей, где каждый элемент самодостаточен и важен.

Особым выразительным средством становится ритм, его разнообразные формулы воплощения, Нередко ритм, это «сердце» музыки, уходит из действительного, осязаемого, в виртуальный и наоборот.

Сюита насквозь полифонична. Разные средства и техники способствуют скреплению материала в целом и фрагментов внутри частей. Широко представлена контрапунктическая техника – разнотемная, имитационная, сложный контрапункт, имитационные преобразования (инверсия, увеличение и др.).

Другой важнейшей «скрепой» этой многочастной композиции является важнейший принцип симфонизма – сквозное развитие тематического материала и его качественное преобразование. Многочисленные тематические арки обеспечивают семантическую связь между частями, прокладывают путь к лучшему запоминанию, понимаю и расшифровке смыслов сочинения. Лаконизм, экономия средств позволяют добиться органичности и действенности драматургического развёртывания сюиты, где чётко выявлены функции каждой части и единство целого.

Чем больше вслушиваешься в эту музыку, тем лучше начинаешь понимать её внутренние законы, логику, красоту и взаимообусловленность средств выразительности. Понимаешь, как крепко она «сделана». Чувствуешь не только пульсацию контрастных образов: тематически цельных и фрагментарных эпизодов; эмоциональной, тонкой, а порой чувственной красоты и действенной энергетики движения. Ощуцаешь, как многослойная память о вековой музыкальной культуре восстанавливается благодаря напряжённой работе слуха. Здесь отсутствует привычная инерция, эмоция добывается вниманием и доверием к музыке. Экспрессия *tutti* и аскетизм диалога, архаизм простейших ритмических структур и изысканность фак-

туры, напор остигатных формул и теплота песенных интонаций – всё имеет свой смысл и призвано пробудить нашу музыкальную генетическую память. Композитор предлагает нам своеобразный «путеводитель» в виде повторяющихся приёмов: монотематических возвращающихся мелодических оборотов, глиссандирующих вибраций струнных, шумовых и пластических элементов, призванных соединить миры чувственный и идеальный, прошлый и настоящий [3].

Литература:

1. См.: Белицкая, Т. Штрихи к портрету странствующего музыканта / Тамара Белицкая. – Тула: Папирус, 2013. – 72 с. (ил.)
2. Синецкая, Т. М. Дом по имени «Камерный хор»: очерки о Камерном хоре ЧКО под упр. нар. артиста России Валерия Михальченко / Т. М. Синецкая. – Челябинск, 2012. – 256 с., [40] л. ил.
3. Синецкая, Т. С любовью из Парижа: 20 лет спустя / Татьяна Синецкая // Автограф – Челябинск-Арт. – 2005. – № 3 (25). – С. 65–71.

В. В. Пономарёв

**СТИЛЕВЫЕ ИСКАНИЯ СИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
В ЖАНРАХ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ**

Творчество сибирских композиторов в хоровых жанрах – тема уже хорошо развитая во множестве статей и книг. В числе авторов, писавших о сибирской хоровой музыке, можно назвать новосибирцев Г. Айвазову, О. Чечурину, Т. Роменскую, С. Гончаренко и др.; красноярцев Л. Равикович, С. Одереёву, Г. Козыреву, Л. Архангельскую; кемеровчан И. Умнову, К. Туева; томичей С. Вавилова, Е. Ерёменко, Н. Ширяеву; омичку О. Урванцеву; музыковедов дальневосточного региона И. Капран, С. Лупинос и многих других.

Авторы, чьи имена составили этот внушительный список, проделали большую работу. Благодаря их усилиям оказался описанным огромный перечень хоровых сочинений композиторов-сибиряков. Читая работы этих музыковедов и критиков, мы мо-

жем узнать, что и кем писалось в разные годы, и выстроить таким образом определённую историческую ретроспективу, можем выявить доминирующую тематику и проблематику творчества сибирских авторов в названной жанровой сфере.

Вместе с тем подавляющее большинство работ, посвящённых хоровому творчеству композиторов Сибири, имеет описательный характер и представляет прежде всего исторический интерес в контексте музыкального краеведения. Конкретно о средствах музыкального языка и в целом об эволюции выразительных средств, которую можно наблюдать в хоровых опусах сибирских композиторов, писала, пожалуй, лишь С. Одереева. Однако её статьи имеют узкую тематическую направленность, посвящены главным образом творчеству композиторов Красноярска и не могут дать представления о стилевой панораме в хоровом творчестве сибирских авторов всех городов региона, где можно регистрировать творческую активность в этой жанровой сфере⁶⁰.

Не претендуя на полноту и всеохватность, попробуем выявить наиболее характерные направления языковых поисков, которые просматриваются в хоровом творчестве большинства сибирских композиторов. Исключим из нашего разговора православные церковные песнопения. Во-первых, в силу специфичности этой сферы, погружаясь в которую всякий композитор оказывается перед необходимостью подчинять свой индивидуальный стиль каноническим нормам, определяющим стилевые параметры богослужебных композиций, создаваемых в любом регионе. Во-вторых, потому что о них сегодня уже много написано. К сказанному остаётся добавить, что будут рассмотрены не только собст-

⁶⁰ См., например: http://sibmus.info/texts/odereeva/stilevye_povoroty.htm, или http://sibmus.info/texts/odereeva/choir_em.htm, или http://sibmus.info/texts/odereeva/choir_vp.htm.

венно хоровые произведения, но и близкие к ним по жанровой природе сочинения для вокального ансамбля.

В сибирской хоровой музыке, весьма условно, можно выделить три направления языковых поисков.

Первое назовём *фольклорным*. Сразу оговоримся, что в поле рассмотрения не будут включаться песни для так называемых «народных хоров», по сей день существующих при клубах и дворцах культуры. Их репертуар, в большинстве случаев сформированный из песен их руководителей-баянистов, не может стать материалом для разговора о профессиональном композиторском творчестве.

Второе направление можно назвать *экспериментальным*. Оно наиболее богато разнообразием приёмов и средств, применяемых авторами. В нём хочется выделить небольшую подгруппу хоровых опусов, созданных на основе принципа звуковой неповторяемости. Это выделение обусловлено тем, что хоровая музыка, по своей природе тяготеющая к акустической «чистоте» мелодических интонаций и вертикальных созвучий, весьма проблематично ассимилирует такое средство, как звуковая неповторяемость. Такие сочинения, как правило, не выходят за рамки индивидуальных экспериментов композитора, и если попадают на концертную эстраду, звучат не более одного раза. Тем интереснее отметить творческие удачи в композициях такого рода, созданных сибирскими авторами.

Третье направление – это группа сочинений в той или иной степени преломляющих джазовую стилистику. Все названные направления иногда самым неожиданным образом переплетаются в творчестве одного композитора, и даже в одном сочинении, поэтому – хочется повторить – разделение их весьма условно.

В период с 50-х годов прошлого века и до наших дней, сибирскими авторами было написано множество фольклорных опусов.

Они начали возникать с того момента, как только в Сибири стали появляться профессиональные композиторы «новой формации» – выпускники советских консерваторий. Возникновение этой линии в сибирской музыке во многом обусловлено также формированием так называемой «новой фольклорной волны», связанной с творчеством видных композиторов России – Р. Щедрина, С. Слонимского, В. Гаврилина, Н. Сидельникова и некоторых других. Однако, «новую фольклорную волну» нельзя считать единственным побудительным мотивом появления таких произведений у композиторов-сибиряков.

Нужно сказать, что само по себе это явление отечественной музыки уникально по своей сути и не имеет аналогов в мировой практике. У профессиональных композиторов ни одной страны мира мы не найдем оригинальных сочинений, в которых были бы использованы только фольклорные литературные тексты, отъединённые от оригинальных напевов, на которые они были изначально распеты. Обычно композиторы делали обработки, используя не только текст, но и напев народной песни – так поступали и русские композиторы рубежа XIX – XX веков. Профессиональными композиторами (и российскими, и зарубежными) было также написано немало инструментальных сочинений с напевами народных песен. Становились они и темами произведений крупных циклических форм – симфоний, камерных опусов, иногда звучали в операх. Продолжилась эта тенденция и в творчестве композиторов начала XX века.

Во второй половине XX века, не без влияния джаза, у некоторых европейских авторов появились инструментальные композиции с алеаторическим «снятием» некоторых параметров музыкального текста и импровизационным заполнением формы, в которых они пытались воссоздать фольклорные принципы инструментального исполнительства. Возникли и прямые стилизации

принципов фольклорного инструментального музицирования, однако авторских сочинений с аутентичными фольклорными текстами, изъятými из народных песен, мы нигде не найдём.

Композиторы, писавшие подобные сочинения, сами по-разному говорили об этом. Например, Фёдор Веселков (1919–2009), старейший красноярский композитор, отвечая на вопрос о возникновении у него романсов и хоров на слова народных песен, всегда вспоминал слова Дмитрия Шостаковича, слышанные от него лично: «У каждого композитора в портфеле обязательно должны быть одна-две народные песни!» Можно сказать, однако же, что это напутствие гениального наставника только усилило в сознании Веселкова убеждённость в том, что национальная природа творческого дарования композитора не должна скрываться ни за какими творческими исканиями и стилевыми «модами».

Сам Фёдор Веселков, родившийся в сибирском селе Шарыпово, где его первым и самым ярким музыкальным впечатлением стало пение сельчан, создал немало таких песен для голоса, хора и вокального ансамбля. В их числе «У окошечка я сидела», «Соловейка в клетке» для голоса и фортепиано, «Выйду на поле», «За рекой горят зарницы», «Ой, дорог на свете много» для хора или вокального ансамбля и др. Хочется отметить, что Веселков представлял собой исключительный пример ярко выраженной, «генетической» интонационной фольклорности. Народным мелосом были пронизаны у него едва ли не все вокальные и хоровые сочинения, а также многие инструментальные. Трудно удержаться, чтобы не привести пример, иллюстрирующий такую «исключительность» Ф. Веселкова. Одна из его песен – «Встреча Ангары с Енисеем», созданная, правда, на авторские слова – на стихотворение красноярского поэта Игнатия Рождественского –

«ушла» в народ и поётся в отдалённых сёлах Красноярского края как народная...

Во всех этих сочинениях слышится очень развитое голосоведение с нестабильным числом голосов в каждой единовременно звучащей вертикали. Голоса в таких партитурах, как в многоголосных народных песнях, «плетут» узорчатую «музыкальную ткань», образуя неполные и «неправильные» аккорды; меняются местами, сходясь в унисоны или двигаясь параллельно, свободно имитируют друг друга и добавляют подголоски. Гармоническая функциональность в такой фактуре безусловно ощущается, однако сами аккорды, представляющие эти функции, по структуре часто оказываются изысканно-нестандартными. Так, одним из излюбленных приёмов Веселкова в его хорах и ансамблях, «подслушанный» им в народной музыке, является показ доминанты только двумя звуками – секундой, образованной четвёртой и пятой ступеням конкретного лада (условными септимой и примой доминант-септаккорда).

Мелодические линии хоров Веселкова насыщены скачками на кварты и квинты, которые чередуются с гаммообразными «проходми». Периодически композитором используется «возвратный ход», являющийся пожалуй, самым характерным мелодическим образованием всей русской музыки. Интересно то, что любой из описанных приёмов, которые вместе, концентрированно, присутствуют в «народных» песнях композитора, мог появиться и в любом другом его сочинении, написанном в любом жанре. В частности, многое из того, что было перечислено, встречается в духовных хорах Веселкова.

В целом музыка Фёдора Веселкова очень условно может быть отнесена к «новой фольклорной волне» в силу её чрезвычайной фольклорной «натуральности». К тому же, первые сочинения подоб-

ного рода возникли у него ещё в 40-е годы и лет на десять опередили указанную тенденцию. Прожив долгую жизнь, насыщенную творчеством, Фёдор Веселков практически не изменился в своём стиле, расширив лишь жанровую палитру – для последнего периода его творчества характерно появление упомянутых духовных сочинений.

Интересный материал для рассуждений предоставляет творчество двух новосибирских композиторов, являющихся почти ровесниками: Георгия Иванова (1927–2010) и Аскольда Мурова (1928–1996). Фольклорные сочинения А. Мурова стали появляться ещё в 60-е годы. В их числе два хоровых цикла: «Из сибирской народной поэзии» (1963) и «Песни села Балман» (1968) для хора а'капелла. Хочется отметить, что в обоих названных циклах оказались номера, ставшие настоящими «хитами» сибирской хоровой музыки и с удовольствием исполняемыми разными коллективами по сей день. В первом – «Сибирские прибаутки», а во втором – «Ты заря, моя ты, зоренька».

Уже в этих, самых первых фольклорных работах Аскольда Мурова, обозначилась широта жанрового «среза», захваченного композитором. Среди текстов и, соответственно, самих песен, воссозданных средствами авторской музыки, можно обнаружить и хороводную, и протяжную-лирическую, и кандальную, и другие жанровые разновидности русского фольклора.

В интервальном составе тем-«запевов» этих песен-хоров проявилось незаурядное мелодическое мастерство композитора: мелодии, при их узнаваемой «фольклорности», абсолютно оригинальны и нестандартны. Развиваясь свободно, перетекая из одной фактуры в другую, музыка хоров Мурова следует за текстом, создавая выразительные музыкально-поэтические зарисовки. Особенно богатым на изобретательные выдумки оказался заключительный хор цикла «Из сибирской народной поэзии» – «Сибирские прибаутки». В нём

использована и шуточная звукоизобразительность («пым-ба, пым-ба» – изображение аккомпанемента на гармонике), и игровые переключки мужского и женского хоров, повторяющих друг за другом отдельные слоги слов. Музыка периодически резко сдвигается в разные тональности, захватывая другие регистры, меняя плотность фактуры и т. п. При всём этом, хор содержит яркую мелодическую тему с «частушечным» оттенком, мгновенно «оседающую» в памяти, что может свидетельствовать о достаточно глубоком «погружении» в сферу народной музыки.

Вместе с тем, хоры этих циклов А. Муро́ва достаточно «академично» решены как хоровые партитуры, и в этом смысле они представляют собой безусловное «попадание» в тенденцию «новой фольклорной волны». В частности, в них нет попыток стилизации народно-песенного («неправильного») голосоведения и фактуры, а песенный текст распет и раскомпанован достаточно свободно, не будучи уложенным в прокрустово ложе народно-песенной куплетной структуры (см. пример 1). Формы этих композиций решены в значительной степени с оглядкой на академические музыкальные принципы формообразования.

Следом за Муровым подобную работу, во многом аналогичную, сделал и Георгий Иванов. В его цикле, обозначенном по жанру как «оратория-посиделки» и названном «Сибирские вечера» (1972), помимо хора были использованы голоса солистов и весьма оригинальный по составу аккомпанирующий оркестр, в котором вместе с инструментами симфонического оркестра звучали также русские народные инструменты. Однако некоторые номера целиком в этом сочинении, и множество фрагментов в других его номерах, аранжированы как а'капельные, напоминая хоры рассмотренного выше хорового цикла А. Муро́ва. Близкими к ним по интонационному строению

оказались и темы-мелодии (темы-«запевы») хоров Георгия Иванова. Очень похоже звучат также многие мелодико-гармонические приёмы у обоих композиторов. Интересно, что один из номеров этой циклической формы Г. Иванова – хор «По барабинским степям» – был даже написан на тот же текст, что и хор А. Муро́ва в одном из его упомянутых циклов. Музыканты словно устроили творческое соревнование, взяв за основу сибирскую фольклорную тематику.

Нельзя не отметить и различия в подходах к композиционному решению циклов, проявившегося у Муро́ва и Иванова. Помимо отличий в использовании оркестра, оно ощутимо в несхожести тематических линий, намеченных авторами. Так, у Иванова вся композиция представляет собой отражение спектра достаточно контрастных эмоциональных состояний, имеющих, тем не менее, единую ситуационную основу – деревенский быт, тогда как Муров затрагивает разные сферы: календарную обрядовость («Скворцы прилетели»), лирическую песенность, взгляд на Сибирь как на место ссылки и каторги, а также шуточную «частушечность», характерную для деревенского праздника. Слушая хоровой цикл Муро́ва, мы попадаем всякий раз в разные времена года, в различные точки пространства и в разное настроение, соответствующее заданным условиям. В цикле Иванова мы пребываем в одном месте – в одном селе, наблюдая всё происходящее в нём в течение одного дня с утра и до вечера.

Сугубо индивидуальной в «Сибирских вечерах» Г. Иванова является условно-«оперная» линия, ярко представленная в третьем номере – «Явилася, блудлива девка!», написанном для баса соло в сопровождении оркестра. В нём мы без труда узнаём Георгия Иванова – автора оперы «Алкина песня», оперетты «У моря обского» и написанной позже оперы «Ревизор». Этот выразительный монолог мужского голоса со скачками на широкие интервалы и практически

не привязанный к тональности, отражает лучшие стороны творческого дарования композитора. Он вносит существенную композиционную «разрядку» в многочастный цикл хоров, звучащих и с аккомпанементом, и без него. Много по-настоящему оперных приёмов можно обнаружить и в других, собственно хоровых, номерах «Сибирских вечеров» Г. Иванова.

«Сибирские вечера» в творчестве Георгия Иванова оказались сочинением самодостаточным, обозначившим и одновременно завершившим вокально-хоровую фольклорную тенденцию в творчестве композитора. Что касается Аскольда Муро́ва, то для него намеченная двумя ранними хоровыми циклами линия стала началом движения в этом направлении, и на этом пути впоследствии возникли народные песни для баса и для альты и самый, пожалуй, известный хоровой опус, обозначенный Муровым как кантата для хора без сопровождения – «Сибирские свадебные песни» (1980)

Это сочинение было создано в иное для российской музыки время; А. Муров являлся уже автором таких крупных полотен для хора и с участием хора, как «Тобольская симфония», «Бессонница века», «Русские портреты» и других, появившихся в эти десять-пятнадцать лет, прошедших с момента написания его первых фольклорных композиций. В «Сибирских свадебных песнях», как и в двух ранних циклах, композитором были использованы слова народных песен и средствами авторской музыки воссоздан мелос и колорит русских песен Сибири, однако сделано это было уже по-иному.

Заглянув в партитуру первого номера кантаты («Просватанье») можно услышать в ней проникновенную русскую мелодию со всеми признаками не только народно-песенного мелодического строя, но и фольклорных приёмов построения. В её шеститактовой структуре мелодическая волна занимает пять тактов, из которых четыре –

основной мелодический блок, квадратный по форме, а пятый такт – расширение путём повторения последней строки текста с вариантом мелодии, на которую она была распета. Шестой такт представляет собой «отыгрыш» – приём, заимствованный из инструментальной народной музыки. В музыкальной форме он выполняет роль, аналогичную припеву (в тексте повторяется первая строка), а в мелодическом развитии представляет собой новое, контрастное по интонационному составу и регистру образование (изложено в другой хоровой партии), оттеняющее начальный мотив, появляющийся после него, когда начинается второй куплет песни (см. пример 2).

Эта мелодия могла быть вполне традиционно гармонизована и аранжирована в четырёхголосном смешанном хоре (даже с учётом некоторых «вольностей», которые композиторы – и Муров в их числе – допускали в таких случаях). Попробуем представить себе такую обработку. Её композитор мог сделать, если бы эта мелодия возникла у него в тот период, когда создавались «Песни села Балман» и «Из сибирской народной поэзии».

Хор мог бы начаться с тонического трезвучия и развиваться в фактуре полных четырёхголосных аккордов, содержать отклонения, намеченные побочными доминантами, а «квази-народные» жёсткости (секунды), уместные в таких случаях, могли бы быть образованы проходящими звуками. «Отыгрыш», появляющийся на мелодическом «срезе» и не связывающийся с основной мелодической волной, мог бы быть подготовлен плавным голосоведением и для большей выразительности изложен в мужском хоре (основная мелодия до этого момента звучала в верхнем голосе, в партии сопрано). Кроме того, «отыгрыш», скорее всего, был бы отдан не одной хоровой группе, а обоим группам мужских голосов в октавном движении. Предложим для сравнения такую обработку мелодии Мурова (см. пример 3).

Однако, вопреки подобным ожиданиям, сам автор сделал всё совершенно иначе. Его гармонизация и аранжировка содержат множество «неправильностей». Начинается хор трезвучием шестой ступени в смешанном расположении, а дальнейшее движение мелодизированных голосов приводит к образованию нетерцовых созвучий, неполных аккордов и т. п. Интересно был решён и переход к «отыгрышу». Вместо того чтобы плавно сгладить резкость мелодического «среза», как это было сделано в предложенной обработке, композитор ещё больше усиливает заданную мелодическим движением резкость: появляется «отыгрыш» внезапно, после остановки всех голосов на нетерцовом, функционально «неясном» созвучии и звучит только в одной хоровой партии – у альтов.

Всё в этом эпизоде сделано как будто специально и намеренно грубо и резко, в результате звучание хора в большей степени оказывается приближенным к «натуральному» фольклорному (см. пример 4). К сказанному остаётся добавить, что весь эпизод куплета написан композитором без единого хроматического звука, в фа миноре, трактованном как модальный лад. Вся партитура «Свадебных песен» наполнена подобными звучаниями. Слушая эту музыку трудно узнать прежнего Мурова, а констатируя продолжение тенденции «новой фольклорной волны», необходимо признать, что её принципы претерпели значительное развитие, обусловленное теми интонационными накоплениями, которые характеризовали российскую музыку этого периода.

Помимо А. Мурова и Г. Иванова, чьи сочинения стали сибирской классикой, фольклорные опусы для хора в сибирском регионе были написаны омским композитором Ю. Орловым, новокузнецким хормейстером и композитором С. Толстокулаковым, кемеровчанином К. Туевым, хабаровчанином А. Новиковым, новосибирцами Ю. Юке-

чевым, В. Осиным, А. Поповым и др. Особенно хотелось бы выделить Вячеслава Асанова (род. 1947), окончившего Новосибирскую консерваторию в классе профессора Аскольда Муро́ва, о музыке которого шла речь выше. Ещё будучи студентом, В. Асанов увлёкся фольклорной практикой, собирая и записывая сибирские песни и написал цикл для женского хора на слова народных песен «Сибирские лирические песни», вошедший в его выпускную программу. Получив диплом профессионального композитора, Асанов решил посвятить свою жизнь народной песне, организовав фольклорный ансамбль, а как композитор создал ещё целую серию ярких фольклорных работ.

Кантата Аскольда Муро́ва «Сибирские свадебные песни», о которой уже было много сказано, может также рассматриваться как пример экспериментального направления в хоровом творчестве сибирских композиторов. Интересно то, что использованные в ней приёмы до этого «отрабатывались» Муровым главным образом в его инструментальных сочинениях – Третьей симфонии, Партите для фортепиано, Четвёртой симфонии, характерно названной «Стереофония», и др., а в хоровых композициях появлялись совсем немного и очень «дозировано».

По количеству и смелости использованных в этой кантате нестандартных приёмов письма, она не уступает такому известному сочинению «новофольклорной» направленности, как «Сокровенны разговоры» Николая Сидельникова (1975), однако аналогий сравнение этих партитур не вызывает, поскольку оба композитора были сконцентрированы в сферах своих звуковых исканий, каждый – в своей. Если москвича Сидельникова в большей степени интересовала хоровая сонорика, для создания которой он применял крик, посторонние звуки (свист, ударные эффекты), разбивал слова на фонемы и т. п., то новосибирец Муров использовал пространственные

эффекты – пение за сценой, двухорную стереофонию и др. В обилии использована и алеаторика в самых разнообразных проявлениях (см. пример 5). Известно, что композитором планировалось также движение хористов по сцене, но от этого он впоследствии отказался. Помимо упомянутых гармонических «неправильностей» и «модализмов», в кантате А. Муро́ва присутствуют и полиладовые эпизоды.

Различен и конечный художественный результат экспериментов Сидельникова и Муро́ва. При прослушивании музыки Сидельникова, в сонорных эпизодах его кантаты порой возникает иллюзия говора толпы, всеобщей болтовни, выкриков и различных «эмоциональных проявлений» в местах скопления людей. У Муро́ва же подобные эпизоды – это, чаще всего, изображение звуков природы: шума ветра, журчания воды или, например, доносящихся издалека ударов колокола вкупе со звучаниями, которые исходят от самих людей – пением, говором, диалогами и полилогами.

Вобрав в себя практически все интонационные эксперименты и наработки, имевшие место в сибирской хоровой музыке, кантата «Сибирские свадебные песни» оказалась, пожалуй, самым ярким образцом в числе сочинений авторов сибирского региона, созданных в новейшее время.

Упоминавшаяся выше сфера звуковой неповторяемости, проявившаяся в ряде хоровых опусов сибирских композиторов, могла бы не рассматриваться (в большинстве такие композиции не выходили за рамки индивидуальных экспериментов их создателей), если бы не одно сочинение, ставшее подлинным шедевром не только сибирской, но и всей российской музыки второй половины XX века. Речь идет о «Бражной литургии» новосибирского композитора Юрия Шибанова (род. 1939). Подробный анализ всех образно-содержательных и интонационных параметров этого интереснейшего произведения был

сделан в статье Г. Айвазовой и О. Чечуриной «О концепции «Бражной литургии» Юрия Шибанова»⁶¹. Отметим лишь необычайное интонационное чутьё композитора, сумевшего написать двенадцатитоновый *cantus firmus*, составленный из диатонических мелодических ячеек и потому легко интонируемый и хорошо звучащий в хоре, но – главное – легко запоминаемый и узнаваемый на слух (см. пример 6).

Ещё одной творческой удачей в этой группе стало сочинение другого новосибирца – Андрея Попова (род. 1958), которое было также сориентировано на духовный жанр. Это «*Lacrimosa*» для женского хора и органа. Для этой партитуры, преломляющей некоторые принципы додекафонии, композитор сочинил выразительную тему-серию, интонационное ядро-«зачин» которой представляет собой последовательность двух нисходящих тритонов, отстоящих на секунду. Воплощённая таким образом эмоция сдержанной скорби получила своё интонационное решение (неожиданно, на первый взгляд) в двенадцатитоновой звуковой последовательности, задающей характер всей композиции.

Хочется отметить проявившийся на рубеже ушедшего и наступившего веков интерес сибиряков к вокально-ансамблевой музыке. Во множестве мадригалов, написанных в этот период композиторами сибирского региона, проявились различные тенденции, как правило связанные с индивидуальными стилевыми приоритетами или поисками авторов. К примеру, если хоровое творчество красноярца Артура Михеля (род. 1982) сосредоточено главным образом в жанрах православных церковных песнопений, то эту же интонационность можно услышать и в его мадригальных партитурах⁶². Хормейстер и композитор Андрей Яковлев (род. 1980) работает в сфере академической

⁶¹ http://sibmus.info/texts/aiv_che/o_konts.htm.

⁶² <http://classic-online.ru/ru/production/38828> Размещены запись и партитуры.

хоровой музыки, и это ощутимо в его композициях для вокального ансамбля, в частности – в мадригалах на стихи И. Северянина.

Джазовых и «околоджазовых» аранжировок для хора и вокального ансамбля сибирскими авторами – как и композиторами по всей России – делается много и постоянно, и эта стилистика также присутствует в звучании мадригалов, созданных в этот период в регионе⁶³. В числе крупных хоровых опусов, ориентированных на джазовую стилистику, хочется назвать прежде всего «Мессу» (1991) для солистов, хора и оркестра хабаровского композитора Александра Новикова (1952–2009), в которой со всей очевидностью можно услышать отголоски «Реквиема» Э. Л. Уэббера. Джазовый колорит можно ощутить и в хорах недавно ушедшего из жизни красноярского композитора и пианиста-импровизатора, выпускника Новосибирской консерватории, Эдуарда Маркаича (1961–2012). Немало сочинений в этом направлении (не выходящих, правда, за рамки индивидуальных экспериментов) создано молодыми авторами Новосибирска и Красноярска, музыкальные вузы которых имеют композиторские кафедры.

В целом хоровая музыка, создающаяся в Сибири, отражает все тенденции, характеризующие интересы российских музыкантов в этой жанровой сфере. Важно отметить, что в любом из обозначенных направлений можно найти очень яркие опусы и такие сочинения, которые вне всяких сомнений можно назвать важными достижениями всей российской музыки. Эти композиции исполняются лучшими коллективами страны, издаются и записываются на компакт-дисках, выходящих как в самой России, так и за рубежом, и радуют слушателей каждым появлением в концертных программах хоров и вокальных ансамблей.

⁶³ См., например, <http://classic-online.ru/ru/production/36619>, или <http://classic-online.ru/ru/production/36622>.

Приложения

Пример 1

Ты, заря, моя ты, зоренька

А. Муров

Спокойно

Соло *pp*

Ты, за - ря, мо - я ты, зо - рень - ка,
ты ве - чор - на - я, ве - се - ла - я бы - ла.

Широко, с силой

ff

С. те - бя - то гус - ли слав - ны - е,
I А. у те - бя - то гус - ли слав - ны - е,
II А. гус - - - ли слав - ны - е,
Т. гус - - - ли слав - ны - е,
Б. у те - бя - то гус - ли слав - ны - е,

С. ты сыг - рай, за - ря, во гус - ли - ца...
I А. ты сыг - рай, за - ря, во гус - ли - ца...
II А. гус - - - ли слав - ны - е,
Т. гус - - - ли слав - ны - е,
Б. ты сыг - рай, за - ря, во гус - ли - ца...

Пример 2

Мелодия А. Муро́ва

Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,
 пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,
 пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю, рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца.

Пример 3

Мелодия А. Муро́ва в обработке В. Пономарева

C. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,
 A. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,
 T. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,
 B. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,
 C. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,
 A. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,
 T. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,
 B. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

С. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

А. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

Т. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю, рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца.

Б. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю, рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца.

Пример 4

«Сибирские свадебные песни» Кантата для смешанного хора без
сопровождения № 1 «Просватанье»

Слова народные

Музыка А. Мурова

Подобно хороводу, не спеша

tr

С. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,

tr

А. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,

tr

Т. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,

tr

Б. Рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю,

С. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

А. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

Т. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

Б. пе - ред яб - лонь - ю куд - ря - во - ю, пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

C. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

A. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю, рас - ка - ча - лась в са - ду гру - ши - ца.

T. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

B. пе - ред яб - лонь - ю зе - ле - но - ю,

Пример 5

А. Муров «Сибирские свадебные песни», с. 39

В ————— 5-6"

C. (A) *ff* 4

(A) *ff* V

(A) *ff* 4 5 *)

A. (A) *ff* 2

(A) *ff*

(A) *ff* 4 5

T. (A) *ff* V 4 2

(A) *ff* 4 3 4 2

(A) *ff* V 4 V V

B. (A) *ff* 3 5 3 V

(A) *ff* V V

*) Если кому-либо эта партия высока, можно петь А. II. А. III.

Пример 6

Ю. Шибанов «Бражная литургия» (Missa Pototoribis), № 1
Kyrie

Soprani

Mezzo-soprani

Alti

Tenori

Baritoni

Bassi

Ky - ri - e e - le - i - son e - le -

9

Bar.

i - son. Ky - ri - e e - le - i - son e -

18

T.

Ky - - - ri - e

Bar.

le - i - son. Ky - ri - e e - le - i - son

27

Bar.

e - le - i - son. Ky - ri - e e - le - i -

B.

e - - - le - - - i -

**СОЧИНЕНИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ КРАСНОЯРСКОГО
КОМПОЗИТОРА ВЛАДИМИРА ПОНОМАРЁВА
В ЖАНРАХ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ**

Хоровая музыка сибирских композиторов, о которой написано немало статей и исследовательских работ, постоянно обогащается новыми сочинениями талантливых авторов, живущих в Новосибирске, Красноярске, Омске, Кемерово, Томске и других городах региона, где есть действующие хоровые коллективы. Красноярск в этом списке, несомненно, выделяется своими активными творческими позициями, о чём можно говорить со всей определённойностью. Причиной этого являются, прежде всего, вековые хоровые традиции города, бывшего ещё на рубеже XIX – XX веков и позже «базовой точкой» профессиональной деятельности многих талантливых хормейстеров и хоровых композиторов (иногда эти ипостаси соединялись в одном лице). Достаточно назвать Павла Иванова-Радкевича, чьё имя носит сегодня Красноярский колледж искусств, Самуила Абаянцева, а также известного церковного композитора Фёдора Мясникова, прожившего в этом городе почти десять лет в самые бурные революционные годы.

Талантливые регенты и композиторы жили и работали в Красноярске и позже, в советское время. В их числе русские харбинцы Сергей Савватеев, Михаил Алтабасов и некоторые другие. Разумеется, всё это не могло не спровоцировать появление в этом городе замечательных хоровых коллективов, благодаря творческой деятельности которых город стал особенно заметен в ряду других крупных российских культурных центров ещё в 90-е годы ушедшего столетия. В новейшее время здесь появились яркие композиторы,

написавшие немало значимых сочинений в хоровом жанре, звучавших на лучших концертных площадках страны и в зарубежных гастрольных программах, зафиксированных во множестве нотных изданий и записей на компакт-дисках.

Самой заметной фигурой из числа ныне живущих красноярских композиторов, много сил отдающих хоровому жанру, является Владимир Пономарёв (род. 1960). Будучи автором множества хоровых⁶⁴ и вокальных сочинений, созданных на стихи русских поэтов всех эпох, в числе которых и поэты Сибири. В 2015 году Пономарёв написал *хоровой «мегацикл»*, объединяющий несколько хоровых циклов на стихи поэтов-сибиряков, живших и работавших в регионе, или родившихся здесь, но – главное – написавших о Сибири замечательные стихи.

Новым для творчества плодовитого красноярского композитора оказалось то, что в этом сочинении под одной обложкой оказались хоры на стихи авторов XIX, XX и XXI веков. В их числе – Матвей Александров (1798–1860), Иван Родюков (1799–1866) и Алексей Жохов (1885–1915), жившие в позапрошлом веке; классики сибирской поэзии XX века – Игнатий Рождественский (1910–1969), Казимир Лисовский (1919–1980), Зорий Яхнин (1930–1997) и старейший красноярский композитор и поэт Фёдор Веселков (1919–2009), к которым добавились имена поэтов рубежа XX и XXI веков – Марины Саввиных (род. 1956 г.) и Андрея Деменюка (род. 1960 г.), а также автора, которого с полным правом можно назвать поэтом XXI века, – Ивана Клинового (род. 1980).

⁶⁴ К настоящему времени в творческом портфеле композитора насчитывается более восьмидесяти наименований хоровых опусов.

В стихах, избранных Пономарёвым, преобладают образы сибирской (и не только сибирской) природы. Это отчасти нашло отражение в названиях циклов, составивших мегацикл:

«Енисейские пороги»

«От четырёх стихий»

«Рождественские сны о небесном Петербурге»

«Пять несерьёзных стихотворений одного серьёзного поэта»

«Осколки сезонов».

В трёх из пяти приведённых названий прямо обозначены либо природные реалии, либо сезонное состояние окружающего мира, в одном – косвенно («Рождественские сны о небесном Петербурге»). Кроме того, в первом и втором циклах название имеет каждый хор.

В цикле «Енисейские пороги», состоящем из трёх хоров («К Енисею», «Сибиряк», «Могила») звучат стихи поэтов, родившихся или трудившихся в Восточной Сибири и конкретно в Красноярске. Выразительное стихотворение, легшее в основу третьего хора, было написано Алексеем Жоховым, который не был сибиряком по рождению. Лейтенант Императорского морского флота, Жохов участвовал в гидрографической экспедиции на Северный Ледовитый океан, прошёл Енисей в нижнем течении, и умер во время зимовки на Таймыре. Енисей в этом стихотворении не назван, но незримо присутствует, ибо он – как известно – единственный путь, по которому можно добраться до полуострова.

Не назван Енисей и в стихотворении Ивана Родюкова, положенном в основу второго хора, но он также присутствует здесь как географическая веха (упомянутыми в стихотворении «Качинскими степями» назывались земли в Енисейской губернии, по ко-

торым протекала Кача – приток Енисея). Таким образом, каждому сибиряку, особенно тому, кто живёт в восточносибирском регионе, сразу становится понятным, где бывали авторы этих строк, природу каких мест они описывают.

Наконец, в первом хоре цикла использованы два стихотворения (фрагменты крупных поэтических форм) Матвея Александрова, также морского офицера (в отставке), служившего и в крупных восточносибирских городах – Красноярске, Иркутске, и в малых, например, в Канске. Развёрнутая трёхчастная композиция этого хора начинается фрагментом поэмы «К Енисею» (так назван и хор у В. Пономарёва), который и задаёт «тон» повествования всему циклу «Енисейские пороги» («Сибирский Стикс, за что тебя хвалить?»). Для среднего раздела формы хора, композитором использован фрагмент поэмы-думы Матвея Александрова «Тайга».

Нужно сказать, что дав циклу название, в котором ключевым словом является не само имя реки, композитор объясняет тем самым лишь косвенное присутствие Енисея в стихах, звучащих во втором и третьем номерах цикла.

Любопытные ассоциации возникают при знакомстве с музыкой первого хора, развивающей два контрастных интонационно-тематических образования. Середина (указание характера «Спокойно») отсылает к раннему творчеству самого Пономарёва, в частности, – к часто исполнявшемуся в своё время второму номеру его лирической кантаты «Звёзды» на стихи А. Фета («Я долго стоял неподвижно...»), написанному для мужского голоса соло и аккомпанирующего хора⁶⁵. Родственный по фактуре и инто-

⁶⁵ Одним из исполнителей соло в этом хоре в середине 80-х годов ушедшего века был только что окончивший Красноярский Институт искусств Дмитрий Хворостовский.

национнo-ладовoму решению, этот музыкальный материал как бы «пробрасывает арку» между разными периодами творчества композитора⁶⁶.

Крайние разделы хора – возбуждённый первый (указание характера «С пафосом») и третий, звучащий в характере и темпоритме предыдущего среднего – развивают напряжённую, хроматизированную тему, представляющую собой октавное движение альтов и баритонов со скачками на увеличенные и уменьшенные интервалы на фоне выдержанного звука ми у сопрано и баса. Трудно припомнить подобную фактуру в других хоровых сочинениях Владимира Пономарёва. Вместе с тем это звучание напоминает хоровые партии некоторых советских композиторов, например В. Салманова и особенно – Г. Свиридова, в частности, свиридовский хор «Озёрная вода» («Что у нас на родине?») на стихи А. Прокофьева (№ 3 из хоровой поэмы «Ладога»). Трудно удержаться, чтобы не подчеркнуть, что в обоих хорах – и в хоре Свиридова, и в хоре Пономарёва – отображены образы воды...

Приём, использованный композитором во втором номере цикла («Сибиряк»), можно отнести к числу средств, характеризующих «стилевой поворот» творчества Владимира Пономарёва, начавшийся в 2005–2006 годах с цикла хоровых миниатюр на стихи Джона Брауна. Это – применение квази-репититивной техники: включение остинатной гармонической фигуры в аккомпанементе, исполняемом одной группой хора (мужскими голосами), на фоне которой в другой группе (в женских голосах) развивается мелодическая линия. В дальнейшем, хоровые группы меняются местами, а нарушение заявленной фактуры наблюдается лишь в кульминационных зонах.

⁶⁶ Говоря же о генезисе самого материала, нельзя не отметить его родство с хоровым творчеством Аскольда Мурова, у которого В. Пономарёв учился в Новосибирской консерватории.

Третий хор («Могила») по приёмам и средствам очень близок хоровым циклам Пономарёва, созданным в 90-е и начале 2000-х годов. Можно сказать, что в целом хоровой цикл В. Пономарёва «Енисейские пороги» демонстрирует тенденцию обобщения предшествующего опыта композитора и, одновременно, его слухового багажа, не проявлявшегося до сих пор в других его партитурах.

Следующий хоровой цикл «От четырёх стихий» можно назвать самым новаторским хоровым сочинением Владимира Пономарёва из всего, созданного к настоящему моменту. Вначале следует сказать, что трое из четырёх поэтов, чьи стихи использовал здесь композитор, никогда не входили в круг его интересов. Думается, связано это с тем, что все четверо, являясь в общем людьми одного поколения, одной эпохи, представляют плеяду советских поэтов того времени, к которому у Владимира Пономарёва очень сложное отношение (об этом он не раз говорил в своих интервью). Исключение составляет лишь Фёдор Веселков, на стихи которого Пономарёвым были написаны и хоры, и романсы. Он был учителем Владимира Пономарёва, их связывала личная дружба.

Всем четырём хорам цикла даны названия, повторяющие названия стихотворений, а первый хор назван словами первой строки:

1. Прошуметь бы ливнем щедрым
2. В пути
3. После полярной ночи
4. Мирный ветер

Придуманное композитором название всему циклу – «От четырёх стихий» думается, следует понимать как метафору, уводя-

щую от конкретики, и в этом можно уловить ход рассуждения аналогичный тому, который привёл к появлению названия «Енисейские пороги». По сути, все четыре стихотворения, озвученные в хоровом цикле – лирические зарисовки состояний природы, в каждой из которых присутствует действенная доминанта (стихия): в первой – дождь (ливень), в третьей – солнце, в четвёртой – ветер. Сложнее определить такую доминанту во второй зарисовке:

Круты хребты и сопки хмуры,
Куда ни глянь – снега, снега...
И шкурою медвежьей бурой
Всюду раскинулась тайга

Как далека ещё дорога!
Скрип санок лёгкий... Тишина.
И сломанным оленьим рогом
В ветвях запуталась луна.

Казимир Лисовский «В пути»

Что в этом стихотворении является ключевым образом? Зима? Мороз? Снег? Тайга? Дорога? Или, может быть, ночь? Какую из четырёх стихий имел в виду композитор? Землю? Но в таком случае, очень опосредованно... Впрочем, нужны ли вообще ответы на эти вопросы? Ведь и в других стихотворениях, распетых композитором в этом цикле, также можно найти много неоднозначных и «многослойных» образов, и в этом, вероятно, состоит ценность настоящей поэзии.

Даже беглый взгляд на партитуру «Четырёх стихий» позволяет увидеть в музыкальных приёмах, которыми пользуется композитор, комплекс средств, наработанный им в последнее десяти-

летие, в тот период его творчества, когда произошёл упомянутый «стилевой поворот». В их числе: проговаривание и «прошёптывание» текста, создающее звукоизобразительный эффект, соединение в разных хоровых группах одновременно пения и говора, выкрики хористов, глиссандо и глиссандирование между звуками и т. п.

Вместе с тем, при более детальном знакомстве с интонационными структурами сочинения, обнаруживается использование в нём звуковой неповторяемости. Этот приём – как и другие средства «организации атональности» – не характерен для хоровой музыки, и, вообще, для пения. Само же появление неповторяемости в новом сочинении В. Пономарёва нельзя назвать случайностью. Интерес к этому средству организации звукового пространства проявился во многих опусах композитора, написанных им в наступившем столетии. Хочется назвать, в частности, *Crazy Canons* для двух фортепиано, «*Le paradigme de l'absourde*» для гобоя и струнных, Сонатину для флейты и фортепиано и другие композиции. Можно предположить, что Владимиру Пономарёву захотелось написать такое сочинение и для хора – и идея была реализована.

Прекрасно зная специфику хорового пения, Пономарёв вписал в свою партитуру выразительные мелодические линии, составленные из легко интонируемых интервальных блоков. В вертикальных комплексах можно услышать аллюзии сложных – но фонически знакомых – аккордов.

Соединив трактованную таким образом звуковую неповторяемость с сонорно-алеаторическими приёмами, наработанными в последнее время, композитор, в результате, создал сочинение, которое по слуховому восприятию оказалось отстоящим не на много

дальше, от других его хоров последних лет, в обилии содержащих «угловатые» интонации, и вписалось в общую тенденцию.

В большой форме мегацикла, цикл «От четырёх стихий», вероятно, логичнее было бы поставить в конец. Однако, следуя хронологической последовательности жизни и творчества сибирских поэтов, композитор сделал этот цикл вторым.

Третьей частью мегацикла В. Пономарёва стал хоровой диптих на стихи Марины Саввиных «Рождественские сны о небесном Петербурге». Он, как и следующая за ним сюита на стихи А. Деменюка, написан на стихи, содержащие элементы «непрямой логики» и эстетики абсурда. В стихотворениях известной красноярской поэтессы это нашло выражение в невыставлении знаков препинания – приёме очень модном сегодня в среде литераторов. Вкупе с насыщением сложной, многозначной образностью, такие стихи создают ощущение балансирования между смыслами и переменчивости понятий.

Природа в стихотворениях М. Саввиных не является главным объектом описания, или главным персонажем, однако в обеих миниатюрах (особенно в первой) занимает значительную часть поэтического пространства. Оба стихотворения, заимствованные композитором из миницикла М. Саввиных с общим названием «Сон о небесном Петербурге», посвящены не Сибири и описывают впечатления от пребывания в «северной столице», однако в них – и в первом, и во втором – мы отчётливо слышим речь гостя в Петербурге. В этом смысле, хоровой диптих «Рождественские сны о небесном Петербурге» можно назвать своеобразным интермеццо в радужном спектре образов сибирской природы.

По форме и по приёмам письма «Рождественские сны» очень похожи на два первых номера хорового цикла В. Понома-

рёва «Эти радостные птицы», о чём уже приходилось говорить⁶⁷. Хочется добавить, что такую близость мог спровоцировать образ птиц, с которого начинается первое стихотворение красноярской поэтессы:

галочье печалованье плач
оттепель проталины крещение
отодвинь портьеру обозначь
истинность пропорций помещенья
не январь эпоха за окном
пафос жить разбитые коленки
ты пойдёшь ещё забудься сном
обойди молчанием календы
...
обойди обиду всё равно
не объять искомое столицей
свет крещенский ломится в окно
и хрустит по крыше черепицей

Написав на эти слова хоровую композицию, во многом повторяющую по композиционным приёмам (как уже говорилось) первый номер «Радостных птиц»: с эффектом изображения птичьего крика, с эпизодами проговаривания словесного текста, с произвольным полифоническим наложением коротких интонаций и, наконец, с не метрической организацией музыкального времени, композитор невольно «встроился» в ту же логику и повторил её далее, во втором номере. Этот номер – как и в упомянутом цикле для женского хора – организован метрически, и в целом

⁶⁷ См.: С. Одереева. Стилиевые повороты хорового творчества Владимира Пономарёва.
http://sibmus.info/texts/odereeva/stilevye_povoroty.htm

выдержан в приёмах традиционного интонирования. Новым здесь можно назвать использование имитации в ракоходе в женской паре голосов, в которой оказалась перевёрнута не только музыкальная интонация-пропоста, но и словесная фраза:

и наизнанку вывернут январь
рявня тунревыв укнанзиан и

В завершении второго хора появляются приёмы музыкальной звукоизобразительности, аналогичные началу первого номера. Таким образом композитор «зацикливает» форму. Следует заметить, что за очевидным сходством музыкальных средств «Рождественских снов» и «Радостных птиц» не сразу становится заметным существенное драматургическое отличие этих сочинений. В самом общем плане оно выражено в том, что все хоры «Радостных птиц» (их в цикле три) разомкнуты, а их музыка устремлена от интонационной и формально-структурной конкретики – в неформализованное пространство, в сферу «неконкретики», тогда как хоры «Рождественских снов», наоборот, демонстрируют тенденцию к уходу от «неконкретики» и стремление к чёткому завершению, имеющему музыкально-смысловую точку.

Следующий за «Рождественскими снами» цикл – «Пять несерьёзных стихотворений одного серьёзного поэта» – продолжает линию, начатую в предыдущем сочинении. Цикл состоит из пяти хоровых миниатюр, написанных на стихи красноярского поэта, друга Владимира Пономарёва – Андрея Деменюка. В сложных и метафоричных поэтических образах этого поэта, иногда иронично-саркастических, иногда – издевательски-абсурдных, за внешней «несерьёзной» словесной оболочкой скрыты глубокие раздумья о современном мире и чело-

веке в нём, о судьбах культуры и цивилизации, о реалиях нынешней действительности.

Из тени падает маятник.
Его не остановить.
Великие связаны позами.
И это – красная нить.
Истины выглядят ложными.
Но это твои глаза.
А кто-то умрёт с улыбкою
За что-нибудь “за”.
Народ созревает ко времени
По тем же законам, что дождь.
Но счастье навечно в будущем,
А в прошлом навечно – вождь.

Андрей Деменюк. Без названия

О музыке «Пяти несерьёзных стихотворений» также приходилось уже говорить⁶⁸. Хочется акцентировать внимание на том, что ярко контрастные части этой сюиты вбирают в себя практически все композиторские «наработки», накопленные Пономарёвым в его недавно созданных опусах. В первом номере применены звукоизобразительность и сонорно-фонические приёмы, во втором – упоминавшаяся уже квази-репетитивность, в третьем – добавление солиста в каждом куплете условно-куплетной формы, в четвёртом – накопление присоединяющихся голосов в единой ладовой сфере, в пятом – свободное соединение тональных и атональных фрагментов.

⁶⁸ См. там же.

После такой зоны субъективированной лирики, представленной хорами на стихи Марины Саввиных и Андрея Деменюка, в пятом хоровом цикле, названном «Осколки сезонов», композитор вновь возвращается к образам природы в разные периоды года. Однако природа оказывается здесь лишь фоном, высвечивающим внутреннее состояние поэта.

Тебя не ждут на улице, не ждут
Но идёшь, нисколько не готовясь
Осенних сумерек неумолимый спрут
В глубины города затягивает повесть.

Офелия недавно умерла
Здесь на импровизированной сцене,
Где выпал снег, где повесть отцвела
За пропастью дверей, где снег осенний.

И. Клиновой. Без названия

Сменив причудливые, а иногда и угловато-резкие образы А. Деменюка и М. Саввиных, мягкие строки плавнотекущих повествований Ивана Клинового не могли не повлечь аналогичное музыкальное решение – тональную (сложноладовую) музыку с красивыми вертикальными созвучиями, в которых – в большинстве – узнаются красочные импрессионистские аккорды, и выразительными мелодическими темами, в которых слышны песенные интонации.

Однако музыка этих хоров при прослушивании не производит впечатления «стилевого возврата», или какого-то упрощения. В этом цикле, как наверно и в любом другом из позднейших сочинений В. Пономарёва, можно ощутить и стремление к обобщению прежнего опыта, и попытку найти новые решения.

Из нового следует назвать использование в трёх из четырёх миниатюр нерегулярного метра, который, тем не менее, остаётся метром и не снимается автором. В музыке отчётливо слышна сильная доля и ощущается изменение количества долей, которое следует за ритмикой поэтических строк: $3/8$, $7/8$, $3/4$, $2/4$, $7/8$ и т. д. во втором номере; $7/8$, $5/8$, $7/8$, $9/8$, $5/8$, $7/8$, $9/8$, $5/8$, $10/8$ и т. д. в третьем номере. «Игру» с метроритмом демонстрирует и первый хор цикла, но в нём она более проста: нерегулярно меняются такты в $6/8$ и $9/8$. Обращает на себя внимание также свободное соединение традиционных способов интонирования с эпизодами проговаривания текста, которые могут появиться внезапно, в любой зоне музыкальной формы. Думается, что с некоторых пор это можно считать уже характерной чертой хорового письма композитора.

Четвёртая миниатюра в этом цикле контрастирует с предыдущими. Она представляет собой уже не раз встречавшуюся у В. Пономарёва структуру, соединяющую оstinatный (квазирепетитивный) гармонический аккомпанемент с наложенной на него выразительной, протяженной мелодической линией. Поэтому написан этот хор, разумеется, в едином метре ($6/8$). Нет сомнений в том, что именно такая музыка могла возникнуть на стихи, передающие ощущение жаркого полдня когда, кажется, всё вокруг остановилось, а появление такого номера в конце является хорошим завершением всего цикла.

Плывут границы предметов,
И ты сливаешься с ними,
Становишься тоже маревом,
Становишься миражом...

Благословенное лето,
Знакомящее с другими
границами, но ударь в него
как в колокол, и свежо!

...

Перелистывая вновь партитуру хорового мегацикла Владимира Пономарёва, законченного в 2015 году и содержащего пять циклов с восемнадцатью хорами, хочется вновь вернуться к тому, с чего был начат разговор. Появление этого сочинения отражает не только духовное родство поэтов, живших в Сибири в прошлом и живущих сейчас, не только близость эмоционального тонуса стихотворений, написанных сегодня – и сто-двести лет назад, но также родство и близость этой поэзии мироощущению красноярских композиторов, посвятивших своё творчество воспеванию красот и величия Сибири.

Среди них – уже упоминавшийся Фёдор Веселков, писавший о Сибири стихи и музыкальные композиции, Олег Проститов, Владимир Примак и др. Однако, если творчество перечисленных композиторов в каждом случае интерпретировало поэзию одного поэта или поэтов одной эпохи, – мегацикл Пономарёва собрал вместе поэтов разных эпох, представив ретроспективу. Используя разную поэтическую образность, разные метафоры и сравнения, эти поэты – и вкупе с ними композитор – сумели выразить одну главную содержательную константу: любовь к родному краю, восхищение его красотой и величием и восприятие иных мест взглядом сибиряка.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ФЕЕРИЯ «ЗАГАДКИ»
АЛАНА КУЗЬМИНА: ОПЫТ АНАЛИЗА**

В 2014 году челябинский композитор Алан Кузьмин закончил работу над музыкальной феерией «Загадки» для парного состава эстрадно-симфонического оркестра и четырех голосов (сопрано, меццо-сопрано, тенора и баритона). Произведение циклическое и включает в себя 22 номера. А с 2010 по 2012 г. совместно с либреттистом Сергеем Маковским (СПб) композитором создавалась опера «Портрет в золотой раме» (по повести Н. В. Гоголя «Портрет» из цикла «Петербургские повести»). В этом произведении отражены всегда актуальные и вечные темы: творческого начала, одержимости творчеством, соотношения светлых и темных сил в искусстве, божественного и дьявольского, духовного и материального; а также – тесной связи реального мира и художественного образа, сумасшествия, смерти, рока, судьбы, возмездия, неизбежности конца. В сочинении есть намеки на область восточных образов – в портрете старика в азиатских одеждах. Опера «Портрет в золотой раме» не была дописана до конца по идейным разногласиям А. Кузьмина с либреттистом. Но некоторый музыкальный материал был использован композитором в музыкальной феерии «Загадки». Композитор говорит: *«Портрет» – это тоже метафизическое произведение. И ощущается смысловая преемственность. Я их воспринимаю как сямских близнецов. Можно было бы сравнить текст «Портрета», на который раньше писалась музыка...». Но сравнительный анализ оперы и феерии – это тема для отдельного исследования.*

Жанр «Загадок» определяется композитором как музыкальная феерия (фр. *féerie*, от *fée* – фея, волшебница). Явление воз-

никло в Италии в XVII в. Позже в XVIII – XIX вв. жанр феерии был активно задействован в европейском театральном, оперном искусстве и балете. Среди известных музыкальных феерий значатся балеты П. И. Чайковского. Из произведений XX столетия – «Маяковский начинается» А. П. Петрова; недавно (28.12.2015) Р. К. Щедрин представил в Мариинском театре оперу-феерию «Рождественская сказка». Таким образом, жанр музыкальной феерии – это тоже повод для отдельного исследования.

Для изображения фантастических образов и ситуаций в феерии используются достижения театральной техники, свет, звуковое оформление. Но поскольку произведение А. Кузьмина еще не поставлено, мы можем только представить степень фееричности сценографии и спецэффектов. Внутренняя загадочность, волшебство, исходит из самой сути образного строя «Загадок». Она выражена через изменчивость и преображение персонажей, героев действия. И все это, безусловно, выражено в музыкальном тексте – информационно насыщенном и многогранном по содержанию и стилистическим приемам.

Творчество Алана Кузьмина всегда загадочно, и потому привлекательно. В своих произведениях композитор задает много вопросов и не дает однозначных ответов. Его музыка зачастую связана с иными, внемзыкальными сферами искусства. Так, одним из знаковых стало соприкосновение с сочинениями **Владимира Набокова**. На его тексты написаны:

- «Ultima thulle» – симфоническая поэма по одноименному рассказу В. Набокова, 2002 г.;
- «Трансценденция» для сопрано и оркестра русских народных инструментов на стихи В. Набокова в 4 частях, 2004 г.;

- Арт-проект «Новое измерение» (постановлен театром ЧГАКИ, режиссер В. Солдаткин), 2010 г.;
- Три хора на стихи В. Набокова: «Душа – Ангелы - Бог» созданы уже после феерии.

В обращении композитора к текстам В. Набокова явно прослеживается динамика – **от использования прозаического произведения как литературной программы для симфонического сочинения, к вокальному воплощению стихотворных текстов.**

В «Загадках» композитор расширяет круг поэтов, обращаясь к стихам **Николая Гумилева, Владимира Набокова, Марины Цветаевой, Александра Блока, Сергея Есенина** (одно стихотворение). Стоит отметить, что к поэтам и прозаикам того же периода А. Кузьмин обращался уже в раннем творчестве. Это – кантата «Осень» на стихи Б. Пастернака, два романса на стихи А. Блока и Б. Пастернака.

Отметим некоторые важные позиции либретто. Во многих номерах феерии мы замечаем слово «загадка» или близкое ему по смыслу. Например, в номере, который у А. Кузьмина называется «Жрица» (написан на стихи Н. Гумилева «Перчатка») содержатся такие строки: *«Под перчаткою загадка»; «Есть у каждого загадка, уводящая во тьму».*

В другом номере – «Царица» (стихи М. Цветаевой из цикла «Вечерний альбом», часть «Детство», № III «Мирок»), читаем: *«Дети – это мира нежные загадки, и в самих загадках кроется ответ!».*

Есть примеры загадочных образов. Таковы, например, **маски** в номере «Сила. Маскарад» (стихи Н. Гумилева «Маскарад»).

Иногда герои феерии совершают абсолютно нереальные действия – преподносят луну на ладони: «Колесница» (стихи

Н. Гумилева «Сказка о королях»): *«Луну заманит с неба, в ладонь, коли мила! Ну а уйду – как не был, а она – как не была»*. А что такое луна на ладони? Это значит, что нет категории расстояния? Вот еще подобный пример: как можно **поцеловать зарю?** В номере «Колесо фортуны. Joie de vivre (Радость жить)» (стихи В. Набокова «Капли красок», № 5 «Художник») читаем: *«Мы задыхались в серебре осоки сочной, и, бывало, **подставля** зеркальце к заре, я отраженье целовала»*.

Образ зеркала встречается несколько раз, в том числе в зловещем облике: «Дьявол» – *«бесчисленные зеркала»* (Н. Гумилев «Ужас»). Здесь и образ **сна**: «Верховный жрец» (Н. Гумилев «Сады души») – *«растенья в них, как сны, необычайны»*; «Король, Царь, Император» (Н. Гумилев «Сказка о королях») – *«и раскрывшиеся дали нам расскажут правду **снов**»*. И **беспредельность знаний**: «Король, Царь, Император» (Н. Гумилев «Сказка о королях»), «Солнце» (В. Набоков «Рай»).

Одним из важнейших составляющих либретто является его наполнение музыкальными символами. В либретто «Загадок» мы встречаем образы **музыкальных инструментов**: «Воскресение» – *«У муки столько струн на **лютне**»* (Н. Гумилев. «Счастье»); «Сила. Маскарад» – *«был факел горящий, и **лютня**, где струны», «ты вызван был на поединок под звуки **бубнов и литавр**»* (Н. Гумилев. «Маскарад»); «Истина» – *«и мне нравится не **гитара**, а дикарский **напев зурны**»* (Н. Гумилев. «Я и Вы»). Упоминания о **музыкальном искусстве** присутствуют в текстах следующих номеров: «Сила. Маскарад» – *«**чарующей музыки** зов раздавался»*; «Король. Царь. Император» – *«в вечных песнях, в вечном танце мы воздвигнем новый храм»*.

Еще одна особенность либретто – свободное обращение с первоисточниками. Композитор работал самостоятельно, тщательно подбирая тексты, нередко соединяя стихотворения **разных поэтов в рамках одного номера**: «Дьявол» (Н. Гумилев «Ужас», А. Блок «Ушла. Но гиацинты ждали» – 3-я, 4-я, 6-я, 7-я строфы), «Воскресение» (Н. Гумилев «Счастье», В. Набоков «Разгорается ввысь» – второе стихотворение повторяется несколько раз в качестве припева); «Вдохновение» (Н. Гумилев «Юг», В. Набоков «Капли красок»). В других случаях происходит сочетание **разных стихотворений одного поэта в рамках одного номера**: «Верховный жрец» (Н. Гумилев. «Сады души» и «Credo»). Иногда из текста **выпускается какая-то строфа**: «Сила. Маскарад» (нет строфы со слов – «*Молил я подругу...*»). В другом случае **строфа повторяется**, давая затем повод для **формирования припева в музыкальной форме**: «Царица» (М. Цветаева. «Вечерний альбом. Детство. III. Мирок») строфы идут в последовательности 1-я, 4-я, 3-я, 4-я. Порой, композитор прибегает к **изменению авторского поэтического текста**, но всегда максимально корректно: «Воскресение» (Н. Гумилев «Счастье») – «*Ах, не живу я в пустыне, я молод, весел, пою*». У А. Кузьмина в либретто: «*Не живу я в пустыне, молод, весел, пою*». Интересен номер «Король. Царь. Император» (Н. Гумилев. «Сказка о королях»): композитор, дабы не использовать все 27 строф, выбирает нужные из текста, давая их в **ракоходном порядке** (5-я, 4-я, 3-я строфы). Также важно выделить номера, в которых **соединены одинаковые по размерам стихи**:

Номер «Солнце» (стихи В. Набокова «Рай»).

Баритон:

*Любимы ангелами всеми,
толпой глядящими с небес,*

*вот люди зажили в Эдеме,-
и был он чудом из чудес.*

Далее – Н. Гумилев. «Две розы».

Сопрано:

Перед воротами Эдема

Две розы пышно расцвели,

*Но **роза** – страстности эмблема,*

А страстность – детище земли.

Так формируется образный строй, отбираются персонажи, выявляются их взаимоотношения, очерчиваются **сюжетные линии**: «Маг» (Н. Гумилев. «Заклинание») – юный маг встречается с царицей беззаконий; «Верховный жрец» (Н. Гумилев. «Сады души») – происходит свидание героя с девой-жрицей; «Башня» – знаменитый диалог с женщиной С. Есенина *«милая, мне скоро стукнет тридцать»*; «Жертва» (Н. Гумилев. «У камина») – рассказ путника о своих скитаниях по миру; «Солнце» (В. Набоков. «Рай») – история Адама и Евы от лица их самих и т. д.

Когда сознанием охватывается весь текст либретто, выделяются **главные и второстепенные образы**, – замечается их **многоликость**. Например, **образ женщины** дан через воспевание ее красоты: «Вдохновение» (Н. Гумилев «Юг»). Рисуется портрет неуловимый, порой невидимый, но слышимый: «Луна» (Н. Гумилев «Вечер») – *«победный шаг твоих сандалий!»*; едва заметный (там же) – *«блестит луна – твое запястье»*; «Любовь» (Н. Гумилев «Рассыпающая звезды») – *«надо лбом твоим густая прядь»*. Иногда это – **Дева Мира** («Колесница». Н. Гумилев «Сказка о королях»), и тут сразу возникает целая цепочка ассоциаций: **рыцари, крестовые походы**, вырисовываются взаимоотношения

образов Девы и Рыцаря. И на самом пике повествования вступают слова из совершенно другого стихотворения, более того – другого поэта. Это голос Марины Цветаевой, которая рисует портрет экзотической женщины:

*Горда (у М. Ц. – проста) ее осанка,
Нищ мой домашний кров.
Она островитянка
С далеких островов!*

В либретто А. Кузьмина мы встречаем портреты разных женщин. Вот **Дева-Жрица** (номер «Верховный жрец» на стихи Н. Гумилева «Сады души»), **Дева-воин** («Смерть», ст. Н. Гумилева «Поединок»), **Дева Богов, наложница** («Безумие», ст. Н. Гумилева «Царь, упившийся кипрским вином»).

Мужское начало также выражено неоднозначно. Прежде всего, выделим образ **художника, носителя творческого вдохновения**: «Колесо фортуны. Joie de vivre» (Радость жить – В. Набоков, «Капли красок», № 5 «Художник»). Помимо непосредственного воплощения **Рыцаря** («Колесница», ст. Н. Гумилева «Сказка о королях») мы встречаем упоминание **образа коня, золотого кольца, Люцифера**. Атрибуты рыцарства – **гербы, символика лилии и розы, белого и красного, битва, поединок** – наличествуют в «Смерти» (Н. Гумилев «Поединок»). **Рыцарь** отражен и в образе **Странника** в номере «Жертва» (Н. Гумилев «У камина»), **Скитальца** в «Отшельнике» (Н. Гумилев «Одержимый») – *«луна плывет, как круглый щит давно убитого героя, а сердце ноет и стучит, уныло чуя роковое».*

О **взаимодействии образов мужских и женских** мы можем судить не только по цветовой символике (белое-красное),

но и по взаимоотношению голосов в феерии (тенор, баритон, сопрано, меццо-сопрано). Образуются диалоги, сюжетные сцены. **Сопрано** солирует в таких номерах как «Мир», «Колесо фортуны, Joie de vivre». «Царица» написана в жанре колыбельной, поэтому сопрано звучит здесь как голос матери – голос М. Цветаевой. Соло **тенора** – это «Король. Царь. Император». Соло **баритона** – «Истина» (голос Н. Гумилева «*Да, я знаю, я вам не пара*»), «Башня» (голос С. Есенина «*Милая, мне скоро стукнет тридцать*»). Отметим **диалоги**: «Смерть» – диалог сопрано и тенора, «Маг» - диалог сопрано и баритона, перерастающий в дуэт. **Квартет** звучит в номерах: «Безумие», «Жертва», «Сила. Маскарад» (в последнем – попарно). Постепенное **расширение функции голосов** приводит к тому, что в «Колеснице» в конце номера к тенору присоединяются подголоски сопрано, музыка рисует картину неистовой пляски; в репризе номера «Верховный жрец» звучит **хор**.

В распределении образного ряда очевидна идея борьбы женского и мужского начал. Так, в номере «Сила. Маскарад» звучат строки «*Царица, царица, ты видишь, я пленный, возьми мое тело, возьми мою душу!*». В «Смерти» читаем: «*Ты – девачин песен давних, тобой гордятся короли*». Противоположно этому в номере «Король. Царь. Император» провозглашается: «*Мы прекрасны и могучи, молодые короли*».

Порой мужское и женское начало зашифровано в образах-символах. **Луна** показана в номере, который так и называется «Луна»; а также есть магическая луна («Любовь»); «*обратись лицом к седьмому небу, по луне гадая о судьбе*» («Башня») и т. д. Ей противостоит образ **месяца**, символа мужского начала: «Маг» – «*а когда на изумрудах Нила месяц закачался и поблек*» –

в этих словах зашифровано поражение главного героя перед царицей беззаконий.

Образ **Пантеры**, тоже женский символ: «Дьявол» – «я встретил голову пантеры на стройных девичьих плечах». Кстати у Н. Гумилева в этом тексте стоит – «*гиены*», но А. Кузьмин изменяет на «*пантеру*», чтобы повторить персонаж, сделать его сквозным («Верховный жрец», «Безумие»). Этот персонаж наводит на ассоциации с Египтом, и в этой стране мы оказываемся по ходу действия («Маг», «Жертва»). Стоит отметить важность образа экзотических стран, восточных стран в поэзии серебряного века. Поэты, а также художники, не только писали о Востоке, мечтали о нем, но и путешествовали по Египту, Индии, Китаю. Образ Египта уже был показан композитором А. Кузьминым в опере «Алхимик» (по П. Коэльо, либретто К. Рубинского). Экзотика Востока оказалась созвучна нашему современнику. На страницах феерии мы встречаем и **Китай**. Например, «Истина»: «Я читаю стихи **драконам, водопадам и облакам**». Основная тема – вальсяжная, восточная, орнаментальная, со вспомогательными звуками, «ленивой» восходящей терцией: «Да, я знаю, я Вам не пара...». Вокальная партия развивается словно импровизация, свободно, по принципу маятникового движения, как волна – «накат-откат». При повторном проведении в мелодику вкрапливаются двойные хроматические звуки – «cis»-«с бекар». «g»-«gis». «d»-«dis». Вся партитура расцвечена орнаментикой деревянных духовых инструментов. При вступлении медной группы идет мелодизация всей партии. Другой пример, «Сила. Маскарад»: «Бродили с драконами под руку луны, **китайские вазы** метались меж ними». Номер написан в очень быстром темпе. Постоянно меняется тональность, лад, направление мелодии, оркестровка. Это ювелирная работа, подобно китайской лаковой шкатулке, китайской вазописи, хрупкой

фарфоровой статуэтке. Флейта словно подражает колокольчикам. Голоса поют в кварту. Не последнее значение имеет и пентатонный звукоряд. Момент кульминации отмечен тем, что весь вокальный квартет на словах – *«И сдернула маску, и глянула в очи»!!!* – вдруг останавливается на тоне «f» в унисон с оркестром, вызывая ассоциации с китайским масочным представлением. И в оркестровом заключении у флейты и кларнета звучит нисходящая пентатоника, словно сворачиваются веера, декорации сдвигаются кулисным способом и складываются.

Все это множество персонажей, картин объединено в общем **мироздании, не только земном, но и космическом, вселенском**. Поэтому венчают эту безразмерную пирамиду вечных, вневременных символов ассоциации с неким **религиозным знанием, образом храма**: «Король, Царь, Император» – *«В вечных песнях, в вечном танце мы воздвигнем новый храм»*; «Жертва» – *«Древний ты отрыл храм из-под песка»*. Не случайно колокол несколько раз использован композитором как звукообраз: когда героиня входит в храм («Мир» – *«и распахнулся мир»*), то звучит благовест; а в «Дьяволе» – погребальный колокол.

Вместе с тем в этой выстроенной системе образов явно замечаются противопоставления: образ **Рая, Эдема** («Солнце») противопоставлен образу **рока, судьбы** («Башня»); тема **Вечности** («Король, Царь, Император») сопоставляется с **тема безумия**:

Окна в **Вечность**, в лучезарность,
К берегам **Святой Реки**,
А за нами пусть **Кошмарность**
Создает свои венки.

Как говорит А. Кузьмин, «смысл музыкальной феерии «Загадки» – показать разные эмоциональные состояния. Крайние состояния, в которых, порой, находится человек. От возвышенных, чистых до самых ужасных, низменных, мрачных, драматичных, трагических. И задать вопрос – почему возникают эти состояния души?».

Это сложная философская задача. Ее решение само по себе предполагает **расширение стилистической, жанровой, языковой палитры** произведения. Композитору недостаточно симфонического состава оркестра. Он расширяет его до эстрадно-симфонического, вводя новые инструменты – ансамбль саксофонов, несколько гитар, инструменты ударной группы, синтезатор и т. д. И в оркестре, как и в либретто, тоже есть свои роли. Например, партия флейты как тень, часто сопровождает основной голос, выполняя роль его второго «Я» – и этот момент оркестровки, развития звукообраза, проявляется во многих номерах цикла. Гитара – то испанская, импровизационная, звучащая в стиле **фламенко**; то звучащая зловеще, яростно в стиле **рок** – зачастую является выразителем мужского начала. Дуэтом с ней неоднократно выступает фортепиано. Струнные являются порой продолжением вокальной партии, подхватывая тему, развивая ее в кульминациях; во многих моментах – создают сонорный фон. Ударные инструменты словно отображают биение сердца человека, его пульс. Он бьется то чаще, остигательно, то замирает в конце номера, то исчезает совсем. Есть необычные инструменты, например, бонго; мы слышим его в номере «Колесо фортуны, Joie de vivre (Радость жить)». Это своеобразная пастораль, решенная в красках **фламенко**. В другом случае («Жертва») композитор использует **джазовую стилистику**: в партитуре номера наличествует ансамбль

саксофонов, фортепиано, ударные, а также квартет голосов. Джазовая окраска создается определенной структурой аккордов: в e-moll дорийском – $t_7-s_2-VI_9-VII_9$ и т. д.

Еще один важный момент в выстраивании произведения – это опора на числовую символику, что характерно для творчества А. Кузьмина (например, арт-проект «Новое измерение» выстроен с опорой на 12 месяцев, 4 времени года, 4 этапа жизни). Музыкальная феерия «Загадки», состоящая из 22 номеров, длится примерно полтора часа. Но есть порядковый номер «0» – ноль как ничто, начало начал, безвременье. Этот номер – «Безумие» – является одним из самых крупных номеров цикла. Состояние, обозначенное в названии, отражено уже в первых тактах в резких «выкриках» аккордов, хроматизмах в гармонии, синкопированной теме у скрипок и альтов. Также отмечен конфликт ритмических фигур в разных голосах оркестра (ц. 3). По ходу развития появляются характерные для стилистики А. Кузьмина хроматические секунды (образ навязчивого сумасшествия). Вскоре (ц. 6) фактура нарастает до мощного, плотного потока звучания. Идет постоянное ритмическое (не интонационное, не гармоническое) развитие, в процессе которого к *ostinato* ударной группы в партии других инструментов присоединяются все новые и новые ритмические фигуры. Возникает ощущение, как будто кровь бьет в виски. Это ощущение ужаса, страха, неконтролируемых эмоций, крайнего психического состояния. И в кульминации (ц. 13) наступает смерть! После чего вводится звучание реального женского плача, рыдания.

Все номера образуют единый цикл. Но, по условиям автора, *«в этой системе образов-символов каждый режиссер может расставить акценты по-своему. Придумывать разные ходы в*

соотношении номеров, как это возможно в *алеаторике*. И выстраивается не только макроцикл, но и микроциклы внутри всей формы». Например, «Дьявол» / «Смерть» / «Воскресенье» / «Верховный жрец (Сады души)» / «Мир». Или: «Маг» / «Вдохновение» / «Перчатка» / «Любовь» и т. д. Что же это за перестановка номеров? Так и вспоминается булгаковское «*Как причудливо тасуется колода*». Ответ здесь кроется в символике карт Таро.

Поэтому, при наличии общей концепции цикла, каждый из 22 номеров самостоятелен, наполнен индивидуальным оригинальным содержанием. Музыкальная композиция каждого номера очерчена вступительным и заключительным разделом. В № 0 – «Безумие» – оркестровое вступление разрастается, выполняя функцию вступления ко всей феерии. Напротив, оркестровое заключение, порой сокращено до «росчерка пера – арпеджио фортепиано» (стилистическая авторская черта А. Кузьмина.) В номере «Солнце» заключение составляют «росчерк пера» гитары, фортепиано (т. 117), флейты (т. 119), обрываясь коротким аккордом-ударом.

В целом в каждом номере ощущается **устремленность формы к точке золотого сечения**, что создается разными средствами:

- достижением **мелодической вершины** через несколько проведений темы в варьированном виде;
- усложнением гармонии до **политонального расщепления** пластов в кульминациях;
- многие номера построены **по принципу ускорения**, фактурного, динамического нагнетания от начального умиротворенного образа, от одно-двухголосной фактуры к усилению динамики, **расцвечиванию звучности** инструментами, голосами, аккордами и пр. (таковы «La Fee»,

«Мир», «Маг» и др.); к струнным присоединяются подголоски деревянных духовых, иногда **тематического характера**, а затем идет «медная артиллерия», которая приходится на кульминацию и ведет аккордовые построения.

Чаще всего, в **момент наивысшей динамической точки**, когда заканчиваются слова, композитор дает волю оркестру. И кульминация превращается в оркестровую зону с выключением вокальной партии. Как будто слова уже все сказаны, и осталось только нечто **надпонятийное**. Даже если между разделами осуществлен фактурный разрыв, наличествует глубокая цезура, взаимосвязь остается тесной, так как она основана на **органике материала**, наличии причинно-следственных связей. Во многих случаях или оркестр подготавливает вокальную тему (например, с помощью имитации, даже неточной), или, наоборот – вокальная партия подхватывается фразой инструмента.

Драматургическое развитие обусловлено соотношением темных и светлых сил. Номера с **положительной** энергетикой противостоят **отрицательно** заряженным: «Маг» (–), «Вдохновение» (+), «Перчатка» (–); «Любовь» (+), «Истина» (+), «Маскарад» (–). Порой замечается **опора на время суток**: «Башня» / «Луна» / «Отшельник» / «Безумие» / «Звезда». **Дважды использован текст** «Сказки о королях», что тоже создает связь на протяжении внутри цикла. Или номера выстраиваются на основе **библейских сюжетов**.

Важно отметить крайние «опорные точки». **Низшей** можно считать «Башню» на стихи С. Есенина. Строки, взятые из двух стихотворений поэта, отражают состояние опустошенности, разочарования в жизни, состояние человека, опустившегося на дно жизни: *«Жизнь – обман с чарующей тоской»*. Поэтому здесь со-

единяются цыганский **джаз-мануш и шансон**. Характеристика жанров очевидна в таких средствах как восходящий мелодический минор (верхний тетрахорд), синкопированный ритм. При вступлении вокальной партии аккомпанемент представляет собой характерное гитарное сопровождение «бас-аккорд». Банальный тонико-доминантовый функциональный остов гармонии уводит в g-moll (сферу s) и возвращается в основную тональность.

Одной из **вершин** можно считать единственный оркестровый номер – «La Fee» (есть его авторское переложение для камерного оркестра. Этот номер неоднократно был исполнен в разных концертных программах, в том числе, камерным оркестром «Классика» под управлением заслуженного артиста России Адика Адбурахманова). «La Fee» звучит, как музыкальная картина, и может исполняться отдельно. В ее основу положены вариации на тему четырех нот: «a-f-e-e». Это единственный номер, где нет голоса, нет слов, поэтому загадка в нем зашифрована нотами, отражая надсловесный уровень бытия. Название переводится как «Фея», что, с одной стороны, напрямую связано с жанровым определением всего произведения (музыкальная феерия), с другой – вновь рисует женский образ. И здесь вспоминается Фатима из оперы А. Кузьмина «Алхимик». Это образ-мираж, оазис, по словам композитора – *«островок нежности»*. И, далее: *«фактически – это одно из центральный мест в музыкальной феерии. Ее лирический центр, лирическая кульминация. Ее разгадка. Ее код»*.

Основная тема «a-f-e-e» является сквозной в цикле (например, она звучит в кульминации «Маскарада»). Внутри «La Fee» мотив начинает преобразоваться, демонстрируя трансформацию образа бесконечное, казалось бы, неограниченное в пространстве и во времени количество раз. Как здесь не вспомнить слова «Мой

дух преображался на тысячу колец» (из «Трансценденции» А. Кузьмина). Происходит тембровое расцвечивание, переокрашивание. Фактурное развитие включает в себя возникновение подголосков, трелей, поступенных «пробежек». Гармонический срез содержит неаккордовые звуки, аккорды с побочными тонами. В итоге создается впечатление какого-то радужного преломления света. Перед нами – сферический образ, играющий всеми возможными оттенками.

Уже при первом изложении темы «настораживает» отсутствие ключевых знаков, но опорные тоны, вводные ступени дают повод определить здесь два тональных пласта: a-moll и d-moll. Наличие нескольких тональных центров, а также разнонаправленное движение вновь и вновь появляющихся линий-голосов, включающих неразрешенный тритон, – все это указывает на потенциальную способность темы к развитию. И эти же средства создают образ неопределенный, все только нащупывается, персонаж находится в стадии зарождения.

Если вначале тема излагается солирующим фортепиано, то постепенно расширяется сфера тембров, регистров; вступают струнные (т. 19), духовые инструменты (т. 30 – кларнет, т. 41 – флейта). Образ продолжает расти, **«молекулы множатся»**: в партии фортепиано звучат секундово-расщепленные созвучия; в оркестре – многотерцовые бифункциональные вертикали (т. 21: B₇-B₉-C₉-B₁₁-a₁₁); в партии флейты сочетаются группетто-секстоли, удвоение мелодии параллельными терциями, поступенные нисходящие линии и т. д. Движение во всех голосах оркестра идет то вверх, то вниз по волновому принципу, подводя к **двум кульминациям** (т. 59 и 110), звучание производит впечатление радужных расходящихся кругов.

Образ-тема меняется структурно: ц. 5 (т. 73) – звуки темы рассредоточены; ц. 6 (т. 86) – тема звучит с другим тоновым составом «e-cis-c-a», но ритмическая основа не дает образу исчезнуть; ц. 7 – тема дается в увеличении; ц. 8 (т. 110) – звуки темы проводятся в другом порядке – «f-e-a-g», после чего идет затихание звучности. С ц. 9 тема звучит как в начале у фортепиано, в том же облике. Деревянные духовые выключены. С т. 131 весь оркестр выключен. Образ свернулся до «молекулы». Картина завершается созвучием «d-a-d», очерчивая основной устой.

Анализ музыкального текста «Загадок» показывает, что произведение написано в продолжение эволюции **авторского стиля А. Кузьмина**. Это проявляется, в частности, в особенностях гармонической окраски, частом использовании аккордов **VI минорной и III минорной** ступеней в разных комбинациях: «Истина»: $t_7 - VI_{6/5}$; «Дьявол»: $t-III_{мин}-VI_{мин}$; «Воскресенье»: $t-III_{мин}-t-VI_{мин}$; далее в последнем из перечисленных номере гармония $t-VI$ выступает в роли функций высшего порядка, тема проводится в тональностях a-moll, затем в f-moll и т. д. Другой характерной чертой авторского стиля А.Кузьмина является **широкоинтервальный мелодический рисунок**, данный в разнонаправленном движении. Интервальное насыщение мелодии является средством усиления эмоционального начала, напряжения мысли. Отмечается также **речевая выразительность мелодики**, выраженная в паузированном подчеркивании каждого слова: «Вдохновение» (ц. 4) – *«И хоть горит мой стих живой, мне чуждо самому волненье. Я скован. Холод заревой кругом. И это вдох...вдохновенье»*; «Луна» – каждая строка оторвана друг от друга, как будто исполняется с придыханием: *«И ты пришла... Ты гонишь прочь... Зловещих птиц... мои... мои печали»*.

Музыкальная феерия «Загадки» А. Кузьмина представляет собой оригинальное произведение. К сожалению, за рамками статьи остаются многие аспекты его исследования, такие как роль полифонических приемов в композиции отдельных номеров и феерии в целом; значение ладотонального содержания в формировании образного строя; выявление в феерии черт вокальной симфонии и т. д. В перспективе предполагается рассмотрение «Загадок» в общеисторическом контексте.

Литература:

1. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исслед. очерки / М. Г. Арановский. – Ленинград : Совет. композитор, 1979. – 286 с.
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1, 2 / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1971. – 365 с.
3. Бобровский, В. Функциональные основы музыкальной формы : исслед. / В. Бобровский. – Москва: Музыка, 1978. – 332 с.
4. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века : учеб. пособие / Е. Б. Долинская; Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 2-е изд., стер. - Москва : Престиж-АРИА, 2001. - 160 с.
5. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Д. В. Сарабьянов. – Режим доступа: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/1_2.html

С. В. Черкасова

**«ЧЕТЫРЕ РОМАНСА НА СТИХИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ»
ЭДУАРДА МАРКАЙЧА.
ПОГРУЖЕНИЕ В «ЛАБОРАТОРИЮ» КОМПОЗИТОРА**

В сфере творческих поисков современных российских композиторов камерно-вокальную музыку нельзя назвать приоритетным жанром. Более того, она становится всё более редкой «гостьей» в программах концертов премьер современных авторов. Можно было бы порассуждать о причинах такого положения вещей, однако более важной представляется возможность поговорить о появляющихся

сегодня ярких сочинениях в жанре вокальной лирики, которые – в силу обозначенной выше ситуации – ярче и заметнее высвечиваются в спектре современной камерной музыки.

Следует сказать, что в творчестве красноярских композиторов вокальная музыка всегда занимала важное место, хотя «изобилия» вокальных опусов и не наблюдалось. Однако у всех композиторов Красноярска – и ныне живущих и уже ушедших – обнаруживаются вокальные сочинения, в числе которых есть очень яркие и значимые не только на региональном, но и общероссийском уровне. Не был исключением и Эдуард Николаевич Маркаич (1961–2012). В списке сочинений композитора значится три вокальных цикла. Один из них, написанный на стихи М. Цветаевой, стал весьма востребованным и часто исполняемым. Он не раз звучал в Красноярске, Новосибирске и других городах.

Цикл «Четыре романса на стихи М. Цветаевой» содержит вокальные миниатюры, сопряженные в большей степени по принципу внутреннего, нежели внешнего (темпового, динамического и т. п.) контраста. Исключение составляет лишь последний романс, имеющий явные внешние отличия от всех предыдущих. Давая краткое описание этих романсов, В. Г. Кусакина пишет: «Вокальный цикл Э. Маркаича является поистине «маленьким шедевром», в котором автору удалось уловить скрытые смысловые глубины поэзии Цветаевой»⁶⁹. Во всех номерах этого цикла композитор соединяет вокальную строчку и фортепианную партию способом «дополняющего контрапункта». Вокальные партии романсов самостоятельны, как самостоятелен и аккомпанемент, представляющий собой самодостаточный пласт фортепианной

⁶⁹ Кусакина В. Г. Эдуард Маркаич. Романсы на стихи Марины Цветаевой (из опыта исполнения). URL: http://sibmus.info/texts/kusakina/markaich_romansy_tsvetaevoy.htm.

музыки, могущий звучать отдельно. Такое нередко встречается в романсах композиторов-пианистов, однако цикл Э. Маркайча выгодно отличается от подобных опусов тем, что содержит яркие, выразительные мелодические линии вокальной партии. Слушая эти романсы понимаешь, что перед нами талантливый мелодист. В упомянутой выше работе В. Г. Кусакиной об этом сказано следующее: «Партия фортепиано достаточно сложна и самостоятельна по отношению к голосу, партия же самой солистки изобилует ходами на широкие интервалы («Идёшь, на меня похожий...»), напряжённа в тесситурном плане («Ночь»). Но всё это только подчёркивает поэзию М. Цветаевой, помогая достичь глубины и ёмкости музыкально-поэтических образов»⁷⁰.

Стихи, использованные композитором, заимствованы из собраний стихотворений, написанных поэтессой в разные годы. Первые три («Горькая кисть», «Идёшь на меня похожий», «В огромном городе моем ночь») относятся к двум периодам, обозначенным самой Цветаевой циклами «Юношеские стихи» (1913) и «Версты» (1916). Последнее стихотворение, использованное композитором – «Рассвет на рельсах» – относится к пражскому циклу и написано в 1922 году. Исследователи творчества поэтессы отмечают: «Поэзия Цветаевой эволюционировала от простых, напевных, классически ясных форм к более экспрессивным, стремительным, ритмически изощрённым. Язык лирики Цветаевой 30-х гг. афористичен, каждое слово предельно насыщено смыслом и чувством»⁷¹.

Первый романс – «Горькая кисть» – представляет собой музыкальную интерпретацию очень короткого стихотворения, написанного в 1916 году. Оно состоит всего из трех строк, на-

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Л. Л. Саакянц Цветаева Марина Ивановна // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М.: Совет. энцикл., 1978. С. 1320–1321.

писанных четырехстопным дактилем. Это стихотворение имеет очень глубокий психологический подтекст. Увязывая день своего рождения с состоянием природы в самый пик осеннего листопада (8 октября), поэтесса высвечивает в перечислении внешних – зрительных и вкусовых образов-ассоциаций, соответствующих этому времени, те, которые наилучшим образом передают её состояние:

Красною кистью	Спорили сотни	Мне и доныне
Рябина зажглась.	Колоколов.	Хочется грызть
Падали листья.	День был субботний:	Жаркой рябины
Я родилась.	Иоанн Богослов.	Горькую кисть.

Стихотворение богато яркими образами. Вкупе они создают очень красочную, можно сказать, даже пеструю и многослойную картину – красная кисть, падающие листья, сотни колоколов, жаркая рябина, горькая кисть... Словосочетание «горькая кисть» становится резюмирующим, оно намекает на ту горечь, которая в данный момент была в душе у поэтессы. Вместе с тем, Цветаева хочет дать понять, а может, убедить себя саму в том, что горестные повороты её жизни были предначертаны ей судьбой.

Композитор избирает это стихотворение для первого романса, открывающего цепь повествований по-разному воплощающих состояние психологического надлома, характерного для всего цветаевского творчества. В то же время пестрота картины, созданной поэтессой, представляется композитору избыточной, и он заменяет некоторые слова. Дважды использованное в стихотворении слово «кисть» он оставляет только в конце для усиления резюмирующего эффекта, а в словосочетании «жаркой рябины» убирает слово «жаркой», заменяя на «горькой». Одновременно с этим, он стре-

мится подчеркнуть, усилить ощущение горестных чувств, воплощенных Цветаевой («Горькой рябины, горькую кисть»).

Наконец, обращает на себя внимание еще одна важная деталь. Маркаич не просто убирает слово «кисть» в первой строфе стихотворения («Красною кистью рябина зажглась...»), он заменяет его словом «нить», которое плохо рифмуется, но очень нужно композитору. В результате, первый романс – и весь вокальный цикл – начинается словосочетанием «красною нитью». Это становится своеобразным ключом, открывающим смыслы всех последующих стихотворений и соответствующим образом настраивающим слушательское восприятие.

Романс написан в ми миноре, не обозначенном автором ключевым знаком. В коротком двухтактовом фортепианном вступлении сразу задана полиладовость: после ми минорного септаккорда в правой руке, звучит ре-бемоль мажорное трезвучие с добавленным звуком «си», наложенное на тянущийся звук «ре», оставшийся от первого аккорда. Созвучие, появляющееся в левой руке, также образует аккорд – малый мажорный септаккорд, который правильно было бы записать в диэзном правописании: «до-диез», «ми-диез», «соль-диез», «си». Однако композитор применяет запись через бемоли, подчеркивая тем самым контрастность двух сфер – диэзной и бемольной. Заданная таким образом внутренняя противоречивость ладового решения наилучшим образом подчеркивает то смысловое «биение», которое заложено в строках стихотворения. Подразумеваемые гармонические функции, как и предполагаемые отклонения, со всеми сопутствующими побочными аккордами, композитор всячески скрывает, вуалирует хроматическими звуками, возникающими в фигурах фортепианного аккомпанемента и дублируемыми в вокальной партии. Гармония романса балансирует на той грани, за

которой мы перестаем понимать, какая гармоническая функция подразумевалась, и об этих функциях мы лишь догадываемся по намекам, созданным композитором. Так, например, перед си минорным трезвучием, возникшим в начале 9-го такта (тональность минорной доминанты), композитор в восьмом такте дает серию созвучий, состоящих из неполных разложенных аккордов, в которых угадывается аккордовая последовательность развернутого отклонения: ми минорное трезвучие со звуком «фа-диез» (тоника с добавленным тоном и, одновременно, аллюзия секундаккорда второй ступени), созвучие «фа-бекар», «соль», «си», «до-диез» со вспомогательным «ля-диез» (доминантовый квинтсекстаккорд с пониженной квинтой к фа-диез мажору), созвучие «фа диез», «до диез», «ми», «соль» с задержанием к верхнему «до-диез» (доминантовый нонаккорд к си минору). Появившийся в результате этого гармонического процесса си минор мгновенно «прячется» композитором, не становясь опорной гармонией следующего раздела и словно растворяется в слушательском восприятии в потоке полиладовых сочетаний аналогичных тем созвучиям, которые показаны вначале.

Подобным образом композитор трактует гармонию и в дальнейшем. Обращает на себя внимание накопление движения в фортепианном аккомпанементе на словах «Спорили сотни колоколов...», приводящее к трехтактовому кульминационному эпизоду, имитирующему колокольный звон. Решенный в целотоновом ладу, этот эпизод как бы резюмирует весь сложный гармонический процесс, реализованный автором: целотонная гамма вбирает в себя обе сферы – диезную и бемольную, объединяя терцовые «осколки» далеких созвучий, использованных ранее и до этого соединявшихся композитором в политональные сочетания. В репризе обращает внимание суб-

доминантовая сфера, очень конкретно заявленная автором в двадцатом такте.

Хочется подчеркнуть, что возникновение четко обозначенных, конкретных функций, выраженных вполне понятными аккордовыми комплексами, возникает у композитора непременно на гранях разделов формы. Так, упомянутое отклонение к си минору обозначает начало среднего, развивающего раздела романса, а появление субдоминанты, ясно слышимой на словах «хочется грызть...», является характерным гармоническим «знаком» третьей четверти формы («точки золотого сечения»), появляющимся в зонах кульминирования или в начале репризного раздела.

В фактуре фортепианного аккомпанеента романса «Горькая кисть» можно услышать попытку создания музыкальной иллюстрации к образам цветаевского стихотворения. Даже описанное выше сочетание двух далеких созвучий во вступлении к романсу уже можно назвать своеобразной иллюстрацией того состояния, которое композитор почувствовал в поэтических строках и попытался передать в музыке. Вместе с тем эта иллюстрация отнюдь не прямолинейна. Композитор не стремится к прямому отображению в звуках того, о чем в этот момент повествуют строки стихотворения. Даже очевидная на первый взгляд иллюстративность аккомпанеента в среднем разделе романса изящно запаздывает. Вначале, в партии солистки мы слышим фразу «Спорили сотни колоколов...», и лишь потом, на словах следующей строки «День был субботний Иоанн Богослов...», у фортепиано появляется имитация колокола.

Хочется сказать также о некоторой драматургической самостоятельности вокальной партии. В ней присутствует своя, не менее изящная иллюстративность. На протяжении всего романса, компо-

зитор только в двух случаях – там, где это уместно по ситуации, повторяет слова, усиливая заключенный в них образ: «падали листья...», «спорили сотни колоколов...». С большой степенью опосредованности, принцип иллюстративности можно увидеть и в присутствии импровизационного начала в музыке романса. Квази-импровизационность слышится и в вокальной партии, например, в вариантном повторе фразы со словами «падали листья...» и др., однако более ярко импровизационность проявляется, конечно же, в фортепианном аккомпанементе. Секстоли пассажей среднего раздела написаны композитором так, что возникает иллюзия присутствия в них случайных нот, возникающих при импровизации, и эта «иллюзия» не раз оказывалась реальностью в момент исполнения романса с автором за роялем (существует несколько версий исполнения этого цикла в записи). По-разному оказывалась трактованной и кода романса, которую автор также всякий раз играл иначе.

Романс «Горькая кисть» – единственный номер, текст которого предполагает такую трактовку. Уже говорилось о том, что названный романс задает принцип прочтения смыслов всех избранных композитором стихотворений (и, может быть, всей Цветаевской поэзии). Все стихотворение «Горькая кисть» представляет собой одну большую метафору и не содержит *ни единого* слова, прямо говорящего о чувствах автора. Невозможно понять даже, радуется поэтесса или печалится, наблюдая картины осенней природы и слушая колокольные звоны, сопутствующие дню ее рождения, приходящемуся на это время. Всё, что у неё в душе, остается тайной для читателя стихотворения, и эту тайну она предлагает раскрыть самому читающему.

Композитор с большим мастерством воплощает в музыке цветаевскую недосказанность и создает свои, собственно музы-

кальные намёки и подтексты. Например, в отличие от других романсов вокального цикла, не ставит ключевые знаки, и заданный ми минор оказывается размыт и эфемерен, как и вся гармония романса. Упомянутая импровизационность становится здесь еще одним характерным и вполне уместным компонентом в комплексе средств, создающим этот сложный музыкальный образ.

Второй романс – «Идешь на меня похожий...» – написан на стихотворение поэтессы, появившееся в 1913 году. По мнению исследователей цветаевского творчества, обративших на него внимание, некоторые стихотворения Цветаевой парадоксальным образом связаны с темой смерти. Поэтесса словно хочет понять запредельное и найти тонкое ощущение незримой грани между бытием и небытием, мысленно пытается перешагнуть эту грань. Именно идея смерти, ее экзистенциального восприятия положена в основу этого стихотворения.

Оно написано в логаядическом поэтическом размере, сочетающим одну строфу амфибрахия и две стопы ямба. Стихотворение состоит из семи строф. Для своего второго романса Маркаиш берет только три строфы и достаточно вольно обращается с текстом. В частности, он меняет последовательность строф, используя после первой – шестую, а затем третью.

Для того чтобы ответить на вопрос о причинах такой расстановки строф, попробуем сделать краткий описательный анализ содержательного наполнения этого стихотворения. В нем условно можно выявить шесть образных сфер:

1. Описание ситуации – первая строфа, часть последней строфы («Идешь на меня похожий...»);
2. Зрительные образы – часть второй и третьей строф, пятая строфа («...Прочти – слепоты куриной и маков набрав бу-

кет...», «...Сорви себе стебель дикий и ягод ему вслед, – кладбищенской земляники крупнее и слаще нет»);

3. Рассказ о себе, ситуативные элементы – части второй и четвертой строф, а также третья строфа («...Что звали меня Мариной и сколько мне было лет. Не думай, что здесь – могила...»);
4. Рассказ о себе, чувственные элементы – части третьей и четвертой строф («...Я слишком сама любила смеяться, когда нельзя! И кровь прилиwała к коже, и кудри мои вились...»);
5. Обращение к прохожему, ситуативные элементы – часть первой строфы, части пятой и седьмой строф («...Прохожий, остановись!...», «...Сорви себе стебель дикий...», «...– И пусть тебя не смущает мой голос из-под земли»);

Обращение к прохожему, чувственные элементы – части шестой и седьмой строф («...Легко обо мне подумай, легко обо мне забудь...»

Составляя «либретто» этого романса, композитор расставляет поэтические строфы по определенной, им самим придуманной схеме: вначале внимание сосредоточено на описании ситуации (1 строфа), после чего следует строфа (шестая), содержащая зрительные образы и как бы продолжающая начатое описание. Одновременно, в ней слышится обращение к прохожему, начатое в первой строфе. Таким образом, они оказываются очень близкими по смысловому наполнению. Завершением этой логической конструкции становится строфа (третья), в которой речь заходит о самой поэтессе – героине и авторе всего повествования. Меняя строфы местами, композитор – как становится ясно из сказанного выше – выстраивает собственную фабульную линию, в которой прочерчено движение от внеличного, абстрактного (описания ситуации) через обращение к воображаемому участнику диалога –

прохожему – к сугубо личному (рассказу поэтессы о переживаниях, сопровождавших её в земной жизни).

Текст М. Цветаевой:

Идешь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала – тоже!
Прохожий, остановись!

Прочти – слепоты куриной
И маков набрав букет, –
Что звали меня Мариной
И сколько мне было лет.

Не думай, что здесь – могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!

И кровь прилиwała к коже,
И кудри мои вились...
Я тоже была, прохожий!
Прохожий, остановись!

Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед, –
Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет.

Но только не стой угрюмо,
Главу опустив на грудь.
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь.

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
– И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли.

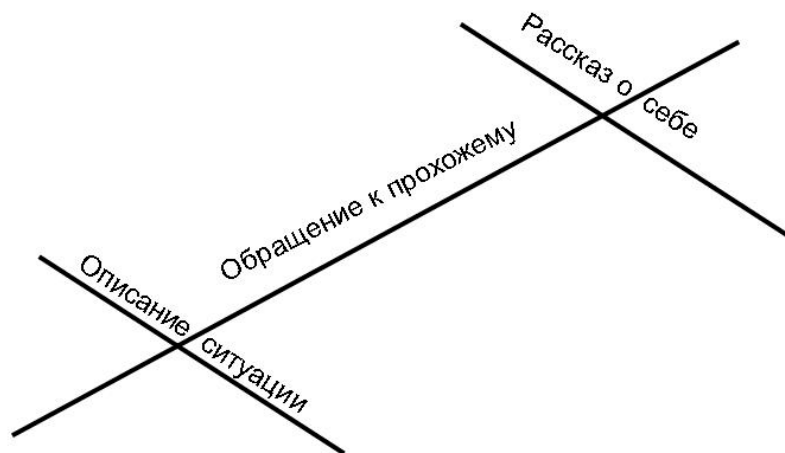
Вариант композитора:

Идешь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала – тоже!
Прохожий, остановись!

Но только не стой угрюмо,
Главу опустив на грудь.
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь.

Не думай, что здесь – могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя

Пересечение смысловых и содержательных линий избранных и расставленных таким образом строк, можно представить в виде схемы:



Таким образом, из стихотворения М. Цветаевой, богатого смысловым и образным наполнением, композитор избирает только то, что необходимо ему для создания романса как новой художественной данности, отражающей одну из граней сложного внутреннего мира поэтессы, отраженного в ее поэзии. «Избранным» оказывается всё, что близко композитору, что нашло отклик в его душе, и именно это он обогащает и углубляет своей музыкой.

Форму романса можно определить как простую трехчастную с рядом индивидуальных особенностей. Прежде всего, следует заметить, что использованная композитором метрическая запись в размере 12/8 не совсем соответствует внутренней пульсации музыки, связанной со сменой гармонических функций. Выбор размера, думается, был обусловлен смысловым членением текста; вместе с тем, говоря о структурных единицах этого музыкального текста, логичней рассматривать в нем построения в 6/8.

Итак, в форме романса можно выделить три раздела: первый, экспозиционный – с первого по десятый такты; средний – с один-

надцатого по девятнадцатый; заключительный (репризный) – с двадцатого по тридцать первый такты. Все элементы формы-структуры этой композиции (если рассматривать их, вычленив из контекста) совершенно квадратны. Вокальная партия во всех трех разделах занимает точно восемь тактов с затактом. Исключением является последний звук репризного раздела, протянутый в следующем такте, что, однако же, не меняет сути. «Сольных» фортепианных эпизодов в романсе три: вступление – два такта (4 структурных единицы); связка перед репризой – один такт (2 структурных единицы) и заключение – четыре такта, из которых последний неполный, а перед первым есть еще полутакт, в котором начинается тематический материал (8 структурных единиц). Невольно напрашивается мысль о символике четных чисел, символизирующих смерть, о традиционном приносимом на могилу четном количестве цветов (маков, куриной слепоты, про которые поэтесса говорит, обращаясь к прохожему). Однако эту четность Маркаич постоянно стремится преодолеть. Все три раздела начинаются затактом вокальной партии, а в заключении на последний звук в фортепианной партии накладывается материал вступления. В результате первый и второй «сольные» фортепианные эпизоды ощущаются как не квадратные, как незавершенные структуры и лишь в конце эта недосказанность полностью «договаривается» в самом протяженном фортепианном эпизоде – заключении романса. Если посчитать не такты, а структурные единицы, можно обнаружить, что разделы почти совпадают по объёму: первый раздел – девятнадцать единиц, второй раздел – восемнадцать единиц и третий раздел (без заключения) – семнадцать единиц. Такая динамизация процесса, приводящая к незначительному уменьшению объёмов, компенсируется развёрнутым заключением. В этой тонкой игре вокальной пар-

тии и фортепианного аккомпанемента, пребывающих в контрапункте, словно ощущается игра с восприятием жизни и смерти...

Любопытно гармоническое оформление романса. Он написан в соль миноре с выставленными ключевыми знаками. В опорных точках слышны ясные и отчетливые гармонические функции. Однако между ними у композитора возникают созвучия, появление которых воспринимается как сопоставление аккордов далеких тоналностей. Чаще всего – это созвучия, напоминающие по звучанию секстаккорд минорной шестой ступени. Арпеджированные фигуры правой и левой руки добавляют к этим функциям неаккордовые звуки в результате чего аккордовые структуры еще более усложняются (см. пример 1).

Пример 1
тр

И -

дѣшь, на ме - ня по - хо - жий, гла -



Появление «минора в миноре» (минорной шестой ступени) создаёт ощущение чего-то далекого, «потустороннего». Изначально этот образ задан в стихотворении поэтессой, и Маркаич как будто пытается нарисовать его гармоническими красками. Описанный прием, как знак, пронизывает гармонию романса до самого конца, словно заставляя пребывать слушателя в едином состоянии.

В романсе «Ночь» использовано стихотворение Марины Цветаевой, вошедшее в цикл «Бессонница» и возникшее в 1916 году. Стихотворение написано пятистопным ямбом. С его текстом композитор обращается весьма своеобразно. В этом романсе, как и в предыдущем, использованы не все строфы. Из четырех цветаевских строф взяты лишь первая и последняя. Однако, из опущенных второй и третьей, композитором были заимствованы отдельные короткие фразы. Сравним авторский вариант стихотворения и компиляцию сделанную Э. Маркаичем:

Авторский текст

М. Цветаевой:

В огромном городе моём – ночь.
Из дома сонного иду – прочь
И люди думают: жена, дочь, –
А я запомнила одно: ночь.

Июльский ветер мне метет – путь,
И где-то музыка в окне – чуть.
Ах, нынче ветру до зари – дуть
Сквозь стенки тонкие груди –
 в грудь.

Есть черный тополь, и в окне – свет,
И звон на башне, и в руке – цвет,
И шаг вот этот – никому – вслед,
И тень вот эта, а меня – нет.

Огни – как нити золотых бус,
Ночного листика во рту – вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам – снюсь.

«Либретто» романа,

составленное композитором:

В огромном городе моём – ночь.
Из дома сонного иду – прочь
И люди думают: жена, дочь.
А я запомнила одно – ночь.

Июльский ветер мне метет
 – путь,
И где-то музыка в окне,
И звон на башне...

Огни как нити золотых бус,
Ночного листика во рту вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам –
 снюсь.

В авторском тексте поэтессы складывается очень пёстрая, калейдоскопичная картина ночного города, за которой скрывается многообразие психологических подтекстов. Это и ночь, как фон всего происходящего (на этом фоне Цветаева снимает самоперсонификацию, обозначив себя как персонажа неконкретно – «жена... дочь»), усложнив понимание сути своего повествования), июльский ветер, музыка в окне, путь (зрительный образ дороги), черный тополь, свет в окне, звон на башне, «цвет» в руке и, наконец, тень как образ отъединенный от объекта («И тень вот эта,

а меня – нет»). Такая сложная картина статичных и движущихся зрительных образов («Ах, нынче ветру до зари – дуть... И шаг вот этот – никому – вслед»), к которым добавлены слуховые впечатления (а в конце стихотворения добавятся еще и вкусовые) выглядит очень пестро на всех уровнях восприятия. Цветаевой была необходима эта мозаика. С её помощью она только и могла передать сложность и многозначность переполнявших ее чувств, приведших к тому состоянию и тому действию («Из дома сонного иду – прочь»), описанию которых было посвящено стихотворение.

Композитор почти полностью убирает вторую и третью строфы, «разгружая» таким образом эту картину. Оставленные им отдельные слова и словосочетания из этих строф – «Июльский ветер мне метет – путь, И где-то музыка в окне, И звон на башне» ему нужны были как нейтральный пейзаж, не несущий психологического наполнения и создающий повод для написания среднего раздела романса, в котором возникает психологическая разрядка после мрачного, депрессивного образа, обрисованного вначале.

Структура романса представляет собой трехчастную форму, первый и второй разделы в которой занимают по десять тактов, а третий – девять.

Четкий восьмитактовый период (с двухтактовым вступлением), который выстраивается в начале романса, имеет очень ясную гармоническую схему. На первый взгляд, он мог бы повлечь за собой структурную и гармоническую аналогию следующих разделов, однако композитор обращается с заданным им самим материалом очень свободно, изменяя метр в середине этой формы, а в репризе как будто убирает последний такт напрашивающегося двухтактового заключения, оставляя ощущение недосказанности.

Тональность романса, обозначенная ключевыми знаками – ми бемоль минор. Заявленные во вступлении «изломанные» хроматические интонации («фа бекар» – «фа бемоль» и др.) настраивают на горестный тон рассказа.

Экспонируя ситуацию и, отчасти, окружающий антураж, музыка первого раздела романса пока лишь косвенно говорит о состоянии героини («горестная» тональность «ми бемоль» минор, общий характер музыки).

В трепетном среднем разделе с изменившимся метроритмом (12/8) именно музыка оказывается главным рассказчиком, передающим эмоциональное состояние. Гармония становится размытой и неконкретной в оживленном движении голосов. Отчетливо слышен лишь уход в тональность минорной доминанты. Как и в романсе «Горькая кисть», у композитора использовано несовпадение содержательного смысла слов и выразительных свойств музыки. Она (в аккомпанементе – в большей степени) словно запаздывает, стремясь выразить эмоциональную возбужденность, о которой мы только догадывались по первым строкам стихотворения. В тексте же, использованном в среднем разделе, виден лишь пейзаж, фон, о чем уже говорилось. Такая содержательная полифония (думается, её можно назвать авторским приёмом) замечательно передает сложность и противоречивость состояния героини. Продолжая эту игру «смысловых контрапунктов», композитор начинает третью строфу стихотворения еще в конце второго раздела. Одновременно, начинает возвращаться основная тональность и «ненавязчиво» утверждается первоначальный размер 4/4 (в последнем такте, перед сменой размера, вокальная партия излагается дуолями, а в следующем такте, идущем после смены размера, в партии фортепиано композитор еще оставляет несколько триольных фигур).

В первых тактах репризы (такт 21) почти буквально повторяется первоначальный материал, однако от поэтического «либретто» у композитора остается лишь две строчки последней строфы. Поэтому реприза оказывается усеченной, а ее интонационно-гармоническое наполнение – варьировано. В 26 и 27 тактах, где заканчивается цветаевское поэтическое повествование – «...Друзья, поймите, что я вам – снюсь» – контрапунктировавшие прежде музыкальный и поэтический смыслы сходятся воедино: в 27 такте на звуке «фа» (второй ступени «ми-бемоль минора») заканчивается вокальная партия, а в партии фортепиано композитор пишет сложное созвучие, которое можно условно обозначить как доминантовый нонаккорд с добавленными неаккордовыми звуками. Создается ощущение недосказанности, многоточия, присутствующего и в словах, и в интонационно-гармоническом решении. Однако в следующих за этим последних двух тактах (они представляют собой укороченное завершение на материале вступления) хроматическим движением в трех верхних голосах композитор возвращается в тонику, утверждая заявленное с самого начала одно состояние и один эмоциональный тонус. Таким образом, то состояние, на котором сконцентрировался композитор при составлении собственной поэтической канвы, усилено, а сам романс оказывается очень цельным и создаёт трагический центр в вокальном цикле.

Завершается вокальный цикл романсом «Рассвет на рельсах». В своей статье «Поезд и рельсы в поэтическом мире Цветаевой» Татьяна Елькина отмечает: «С октября 1922-го по октябрь 1923 года в стихи Марины Цветаевой на полном ходу врывается поезд. Это новый для поэта образ-символ, практически не встречающийся ни до этого периода, ни после него. Между тем,

этот образ весьма органично вписывается в мировосприятие поэта и органично преломляется в цветаевском творчестве в том же самом ключе, в каком преломлялись более характерные для Цветаевой образы огня, крыльев, неба (синего цвета), стихий, голосов»⁷². Как и в предыдущих номерах цикла, здесь использованы не все строфы избранного стихотворения, а в некоторых из тех, которые легли на музыку, звучит не буквальный цветаевский текст. Во многих случаях композитор меняет в строках грамматику, и иногда делает более существенные изменения. Так, во фразе «Россия – в три полотнища...» заменяет слово «три» на слово «синь», а в строке «Даль, да две рельсы синие» трижды повторяет слово «даль». Эти изменения объясняются теми же причинами, которые повлекли за собой удаление четвертой, шестой и седьмой строф из стихотворения при составлении «либретто»: Маркаичу в этом тексте не нужна была «непоэтичная» конкретика, звучавшая в этих строфах («По сырости пушу вагоны с погорельцами: с пропавшими навек для Бога и людей!..» и др.), а в тех строфах, которые были им использованы, усилена зрительная образность. В целом, этот романс в своем музыкальном решении гораздо более иллюстративен, нежели предыдущие.

При его прослушивании чувствуется, как поэтесса и композитор словно сходятся в едином стремлении создать яркую, движущуюся зрительную картину, которая сама по себе стала бы выразительным символом России. Дорога во все времена была для русских писателей и поэтов характернейшим образом-знаком. У Цветаевой таким знаком стала железная дорога – рельсы, по которым движутся поезда, в бескрайних российских просторах. Для нее самой восприятие железной дороги имело лично-

⁷² <http://www.polit-nn.ru/?pt=politfiction&view=single&id=419>

стное наполнение: она символизировала отъезд из России, разлуку... Композитор, родившийся в Сибири в семье репрессированных, глубоко прочувствовал этот посыл. Романс «Рассвет на рельсах», написанный на выразительные цветаевские стихи с патриотическим содержанием, стал хорошим завершением всего вокального цикла.

Покамест день не встал
С его страстями стравленными
Из сырости и шпал
Россию восстанавливаю...

Стихотворение написано в нерегулярном размере. Уже в первой строфе поэтесса задает энергичное сочетание двух ямбических стоп с третьей, пятисложной, но имеющей ударение – как и в ямбе – на второй слог («С его страстями стравленными...»). В некоторых строфах вместо пятисложника, строфа заканчивается стопой второго педона («... Из сырости и сырости...»). В отдельных случаях встречается также замена двухсложного размера на трехсложный («Так, посредине шпал, где даль шлагбаумом выросла...»). Так поэтессе удалось создать удивительную иллюзию стука колес движущегося поезда, грохочущего на стрелках и разъездах (варьирование ритмических фигур). Во всей отмеченной выше ритмической игре мы постоянно ощущаем пульсирующую ямбичность, в прокрустово ложе которой укладываются все строки стихотворения. При анализе вокальной строчки романса, написанного в репризной трехчастной форме с кодой и имеющей черты вариантно-куплетной, ощущается удивительное соответствие избранных композитором интонаций смыслу слов стихотворения. Для

примера можно взглянуть на линию вокальной партии первой части (см. пример 2).

Пример 2

По - ка - мест день не встал се - го страс - тя - ми страв - лен - ны - ми,

из сы - рос - ти и шпал Рос - си - ю вос - ста - нав - ли - ва - ю.

Из сы - рос - ти и свай, из сы - рос - ти и се - рос - ти,

по - ка - мест день не встал и не сме - шал - ся стре - лоч - ник.

В первой фразе, содержащей всего четыре звука, квартовым скачком выделено главное слово – «день», а направление интонационного движения преобладает восходящее. Следующая фраза имеет нисходящее движение, и в этом контексте выразительное слово «стравленными» композитор выделяет и скачком, и ритмической фигурой из трех восьмых, появляющейся впервые. В следующей фразе, вариантно развивающей начальные интонации, обращают на себя внимание два восходящих скачка – на словах «Россию» и «восстанавливаю» (на ударные слоги). В следующей, заключительной музыкальной фразе экспозиционной части романса, которая является суммирующей – если говорить о сугубо музыкальных принципах построения – в словах поэтического текста происходит обобщение. Вновь у композитора и поэтессы наблюдается точное совпадение в передаче смысла. Одновременно эта фраза является кульминирующей в первом разделе романса, и в вокальной партии впервые звучит верхнее «соль». Этот эпизод соответствует

разделу, который условно можно назвать припевом. Таких припевов в романсе три, и все они выполняют обобщающие функции, причем от припева к припеву уровень обобщения увеличивается. В первом припеве – это обобщение смысла предшествующих строк через повторение измененной ключевой фразы: «Покамест день не встал и не вмешался стрелочник». Чрезвычайно выразительно звучит обобщение второго условного припева, где звучат слова «Какая разлилась Россия синь полотнища!». Однако, самым сильным, во всех смыслах, становится обобщение третьего припева со словами «Во всю горизонталь Россию восстанавливаю!».

Гармонические средства, которыми пользуется композитор, здесь чуть менее значимы, нежели в предыдущих романсах. Узнаются знакомые приемы: альтерации, создающие иллюзии сопоставления созвучий далёкого родства, использование аккордов с добавленными тонами, нисходящее движение с хроматизмами в различных голосах, результатом которого становится та или иная простая функция и т. п. Целые блоки таких гармонических построений вариантно, а иногда и буквально повторяются в романсе.

Более изобретательной оказывается фактура фортепианной партии. Таким образом компенсируется простота и некоторое, возможно, намеренное, однообразие гармонического языка. При общем стремлении к имитации стука колес движущегося поезда, композитор находит множество самых разных фигур, создающих этот образ. В их числе: пунктирное движение репетиционно повторяющихся звуков в левой руке, на которое накладываются ровные длительности аккордовых комплексов правой; сплошное движение шестнадцатыми в верхнем пласте фактуры на фоне пунктирных фигур в нижнем голосе; смешанный комплекс из аккордов, изложенных

ровными четвертями и восьмыми в правой руке с добавленными к ним фигурами шестнадцатых в сочетании с крупными длительно-стями в левой руке. Любопытно решена фактура в 17–19 тт.: в правой и левой руке присутствуют ритмические фигуры, комплементарно дополняющие одна другую (группа из трех звуков с пунктиром в первых двух и заливочной последней длительностью), и фигура, состоящая из четверти и двух шестнадцатых, в которых первая шестнадцатая слигвана с четвертью. Благодаря такому сочетанию ритм сглаживается, но пульсирующее движение сохраняется. После того как в первых тактах романса ярко и несколько прямолинейно был проэкспонирован основной образ (поезд, движение), здесь, следуя за композитором, мы словно отвлекаемся от него и начинаем погружаться в те размышления, для которых звуковой образ движущегося поезда оказывается фоном.

Резюмируя эти наблюдения, можно сказать, что главным фактором развития музыкальных образов в романсе становится фактура. Косвенным подтверждением этого можно назвать и интонационную простоту мелодической линии (если сравнивать ее с мелодикой других романсов цикла). Кроме того, обращает на себя внимание пребывание вокальной партии в «занятом регистре». Голос певицы сплетается с линиями фортепианного аккомпанемента, создавая плотную насыщенную фактуру. Таким образом создается сложная картина, в которой оказываются неотделимы человек и движущийся поезд, образ удаляющегося состава и далекой Родины, и наконец, внутренние переживания и восприятие дороги как нити, связующей с Россией и становящейся её метафорическим образом.

Кода, в которой почти кинематографически воссоздан исчезающий вдалеке поезд, становится не только итогом данного

романса, но и завершением всего вокального цикла. В нем, после размышлений о жизни и смерти через виртуальное видение этого мира до момента своего рождения и после ухода из него, через переживание конфликта с этим миром, поэтесса – а вместе с ней и композитор – подчеркивают незыблемое значение для художника Родины, тесной связи с ней. Именно эта связь наполняет смыслом существование, становится «красной нитью», проходящей через все душевные перипетии.

Приведенные выше наблюдения можно рассматривать как скромную попытку заглянуть в «творческую лабораторию» композитора, сумевшего создать сочинение, отображающее не только его субъективное восприятие нескольких избранных стихотворений. В «Четырех стихотворениях на стихи М. Цветаевой» Эдуард Маркаиш сумел выразить очень важные моменты своего мировосприятия, которые резонировали с мироощущением М. Цветаевой. Композитор и поэтесса оказались близки в своем понимании жизни и смерти, судьбы, Родины, дороги... Это привело к тому яркому художественному результату, каким и стали описанные романсы.

В. И. Лавришин

**СОЗДАНИЕ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА
ДЛЯ ОРКЕСТРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ КОМПОЗИТОРАМИ ЮЖНОГО УРАЛА
КАК НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
В ОРКЕСТРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

Актуальнейшая проблема современности, стоящая перед народно-оркестровым исполнительством – создание своего оригинального репертуара. В изучаемом регионе это стало одним из важных и новых направлений в дальнейшем развитии оркестро-

вого исполнительства на русских народных инструментах. Своеобразие направления заключалось в том, что сегодня трудно найти другой регион, где бы данной сфере исполнительского искусства было уделено столь значительное внимание композиторским сообществом⁷³.

В творчестве челябинских композиторов сочинениям для русского народного оркестра всегда уделялось особое внимание. Это обусловлено в частности тем, что некоторые из них по своему начальному образованию связаны с народными инструментами и играли в русских оркестрах⁷⁴. Для создания оригинального оркестрового репертуара это было особенно важно: знание композиторами специфики и особенностей выразительных, технических средств народного оркестра, шедшее как бы «изнутри» самой творческой лаборатории композитора⁷⁵.

Если мы проведем аналогию с творчеством для русского оркестра наиболее видных композиторов России в целом, то убедимся, что такое знание возможностей этого инструментального состава

⁷³ Композиторов Урало-Сибирского региона, уделивших значительное внимание сочинениям для оркестров русских народных инструментов, не так много. Это представители Свердловской области: А. Бызов, Е. Кичанов, В. Лаптев; пермского края – М. Кузнецов; Новосибирска – В. Лямкин, А. Муров; Оренбурга – В. Пороцкий; Улан-Удэ – А. Прибылов.

⁷⁴ М. Смирнов – один из патриархов челябинской композиторской школы, свои первые музыкальные шаги сделал, играя на балалайке и баяне. Окончив Уральскую консерваторию как кларнетист и композитор, постоянно создавая крупные симфонические полотна, он не порывал связи с народными инструментами, работая на кафедрах народных инструментов и оркестрового дирижирования в Челябинских музыкальном училище и институте культуры. В. Веккер окончил Челябинское музыкальное училище по классу баяна, впоследствии получил композиторское образование в Уральской консерватории; Е. Гудков до приобретения композиторского образования там же, многие годы играл в оркестре Челябинского тракторного завода на балалайке и домре, окончив по классу последней Челябинское музыкальное училище, а в начале 1960-х годов даже возглавлял русский народный оркестр этого учебного заведения. Как правило, все эти музыканты начало своей творческой карьеры провели в ведущих любительских оркестрах народных инструментов, в ту пору имевшихся в Челябинске в большом количестве. Помимо этого существует ряд композиторов, у которых основные творческие устремления связаны с русским народным оркестром. Среди них и композиторы-профессионалы, такие как магнитогорские авторы и Р. Бакиров, и В. Сидоров, и сами исполнители, постоянно совершенствующие свое композиторское мастерство – баянисты А. Мордухович (Магнитогорск), В. Бычков, В. Грехов, балалаечник Е. Быков (Челябинск), аккордеонист А. Михайлов (Озерск) и др.

⁷⁵ К этому следует добавить, что курсы инструментовки для русского народного оркестра на композиторских факультетах ряда консерваторий Урала стали вводиться в стране лишь в 1990-е годы.

было присуще им далеко не всегда⁷⁶. Таким образом, южноуральские композиторы, получив профессиональное композиторское образование, пришли к сочинению музыки для русского оркестра, достаточно хорошо ощущая его художественные возможности.

Творчество челябинских композиторов для русского оркестра можно условно разделить на два этапа – начальный (1960–1980-е годы) и современный (1990-е годы по настоящее время). Активизация в создании сочинений на современном этапе во многом была связана с открытием в 1983 году Челябинской организации Союза композиторов РСФСР. К композиторам старшего поколения – М. Смирнову, Е. Гудкову присоединились более молодые – В. Веккер, В. Семенов, А. Кривошей, а впоследствии – Т. Шкербина, Е. Поплянова, А. Кузьмин и др.

Для творчества этих авторов характерно обращение к ранее неиспользуемым в регионе жанрам, таким как симфония (М. Смирнов, Р. Бакиров), концерт для оркестра русских народных инструментов (В. Бычков). Ими стали широко применяться разнообразные средства развития – оstinatность, секвенционность, значительная полифонизация фактуры. Во многом все это было связано также с появлением и новых композиторских имен (А. Кривошей, Р. Бакиров, В. Бычков, А. Мордухович, В. Сидоров и др.).

Одной из основных тенденций *начального этапа* развития народно-оркестрового оригинального репертуара в регионе

⁷⁶ Так, первые сочинения для русского народного оркестра – «Русская фантазия» А. Глазунова, «Симфония-фантазия» Р. Глиэра, фантазия «На посиделках» М. Ипполитова-Иванова, на наш взгляд, недостаточно учитывали технические возможности народных инструментов. Вероятно, в связи с этим упомянутое сочинение Р. Глиэра было написано в такой неудобной фактуре для оркестра, что ее вынужден был переинструментировать поначалу А. Александров, а позднее – А. Поздняков. Как свидетельствуют источники, не совсем был доволен звучанием своей «Русской фантазии» А. Глазунов, значительно переоценивший возможности аккомпанирующих балалаек – секунд и альтов. В фантазии для балалайки с оркестром «На посиделках» М. Ипполитова-Иванова оркестровая партия была инструментована явно неудачно, поэтому это произведение в концертной практике исполняется лишь в сопровождении фортепиано.

(1960–1980-е годы) становится широкое обращение к уральскому фольклору, хотя на данном этапе оно носило скорее внешний, а не углубленный характер и сводилось к преимущественному использованию тех фольклорных жанров, которые были на слуху у широкой аудитории (городской фольклор, частушка, плясовой наигрыш, элементы стилизации популярной танцевально-бытовой музыки). Тем не менее, данные жанры способствовали закреплению семантики звучания оркестра за образами ярко окрашенных региональных пластов композиторского творчества.

Так, фольклорно-русская тематика, основанная на уральском фольклоре, нашла свое отчетливое воплощение уже в первых народно-оркестровых сочинениях Е. Гудкова⁷⁷ – в сюите «Богатыри» (1960) и в «Уральской подгорной» (1962). В тот же ряд можно поставить две увертюры М. Смирнова⁷⁸ – «Молодежную увертюру» (1972) и «Уральскую увертюру» (1982).

⁷⁷ Евгений Георгиевич Гудков родился 7 сентября 1939 года в Челябинске. В 1959 году окончил Челябинское музыкальное училище им. П. И. Чайковского по двум отделениям: народных инструментов по классу домры у С. Садакова и теоретико-композиторскому по классу Н. Юхновского. В 1964 году окончив композиторский факультет Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (класс композиции – Н. Хлопков, полифонии – Л. Никольская). С 1964 года работал в Челябинском музыкальном училище, с 1968 – заведующий музыкальной частью Театра юного зрителя, с 1969 по 1972 годы – в областной филармонии. С 1966 г. член Союза композиторов России. В 1980-е гг. являлся преподавателем института культуры. Автор оперы «Ущелье крылатых коней», ряда крупных сочинений кантатно-ораториального жанра симфонического оркестра. «Одна из главных особенностей творчества Е. Гудкова – общительность, ясность музыкального языка. К каким бы жанрам ни обращался композитор, он легко узнаваем по широким мелодически насыщенным темам, органичности, мягкому и глубокому лирическому началу» [9, с. 10].

⁷⁸ Михаил Дмитриевич Смирнов родился 19 ноября 1939 года в селе Белоярка Щучанского района Курганской области. В 1950 году окончил Челябинское музыкальное училище, а в 1959 – Уральскую государственную консерваторию им. М. П. Мусоргского по классу кларнета. В 1961 году выпустился из этого же заведения по классу композиции (Л. Никольская). В период с 1961 по 1970 годы преподаватель Челябинского музыкального училища. С 1970 года – института культуры, доцент (1981), профессор (1995). С 1966 года член союза композиторов России. Заслуженный деятель искусств России (1981). Автор пяти симфоний; произведений кантатно-ораториального и камерно-инструментального жанров; трех симфоний, трех увертюр для русского народного оркестра. Его сочинения отличает ясность драматургической концепции, чувство формы, яркость, зримость музыкальных образов. Одна из главных примет – широкое и многообразное обращение к уральской теме. «В большинстве крупных сочинений М. Смирнова воплощено сложное, глубокое, нередко трагическое постижение всех слагаемых исторического процесса, трудное осмысление прошлого и настоящего через интонационный словарь эпохи» [9, с. 27].

Для примера обратимся к сюите «Богатыри» Е. Гудкова, произведению эпического склада, в котором музыкальными средствами, по характеристике Т. Синецкой, «воссоздаются образы русских былин и связанная с ними национально-песенная стихия» [3, с. 56]. В ее первой части, как и в «Уральской подгорной», мы обнаруживаем использование традиционных для фактуры русского оркестра простейших мелодий, близких к уральским плясовым темам, с характерными тонико-доминтовыми соотношениями, по стилистике изложения во многом напоминающих народно-песенные интонации в музыке Н. Будашкина и П. Куликова. Столь же типичны для этих сочинений традиционно квадратные построения, развитие мелодического материала в виде вариационного «расцвечивания» темы затейливым кружевом мелодико-гармонических фигураций, широко основанных на арпеджиобразном движении, опевании проходящих и вспомогательных звуков.

В «Уральской подгорной» национальная тема «приобретает конкретное региональное выражение, связанное с уральским фольклором» [Там же]. В этом видится традиционное в творчестве уральских композиторов направление разработки народной песни, частушки, наигрыша.

Особенностью начального периода в создании оригинального репертуара для русского народного оркестра являлось то, что авторы обращались к сочинению произведений для этого инструментального состава лишь эпизодически. Такой ведущий уральский композитор старшего поколения, как М. Смирнов более тяготел к крупным симфоническим жанрам, то же относится к В. Веккеру и Е. Гудкову; последний был явным приверженцем создания и хоровых жанров. Отчасти это объяснялось отсутствием профессиональных, либо учебных русских оркестров достаточно высокого уровня, способных

исполнить сложные и крупные полотна композиторов-профессионалов.

Вместе с тем уральский фольклор находит свое отражение в творчестве тогда еще совсем молодого магнитогорского композитора В. Сидорова – в сюите «Счастье мое» (1977) для вокального ансамбля и русского народного оркестра на стихи Р. Дышаленковой. Не прибегая к цитированию, он создает собственные авторские мелодии в легко узнаваемых интонациях, чрезвычайно близких подлинным фольклорным мелодиям региона Южного Урала. Между тем творческое кредо автора – использовать их так, как они бытуют в самой фольклорной среде данной области. Не этим ли обусловлена их традиционно квадратная структура, преднамеренная приверженность уральскому традиционно-орнаментальному мелодическому развитию? Аналогично тематическое развитие интонаций уральского фольклора характерно в рассматриваемый период также для крупного сочинения А. Кривошея – «Уральской сюиты» (1982).

Другая типичная черта творчества челябинских композиторов, находящаяся в русле претворения той же тенденции, и отчетливо проявляющаяся уже в первых объемных работах по созданию народно-оркестрового репертуара, – органичное соединение музыки, основанной на фольклоре региона, с уральской поэзией и прозой. Взаимодействие уральской литературы и музыки стало той плодотворной основой, на которой рождены интересные художественные произведения различных жанров. В этой связи прежде всего следует выделить ораторию М. Смирнова «Седой Урал» (1970) для русского народного оркестра, народного хора и солистов, его же кантаты «Ключ Земли» (1976) и «Слава народу-победителю» (1985); в том же аспекте можно отметить и названную выше сюиту «Счастье мое» В. Сидорова.

И наконец, нельзя не упомянуть о такой особенности начального этапа развития народно-оркестровой музыки региона, как широкое использование композиторами бытовых жанров. Примером тому может служить «Русская сюита» (1984) В. Семененко и «Сюита в стиле “Ретро”» В. Веккера. Так, отчетливое претворение русской танцевальности явно усматривается в ряде частей «Русской сюиты» В. Семененко (в частности, в «Хороводе»). Каждая часть этого семичастного цикла представляет собой самостоятельное законченное произведение и нередко в концертной практике исполняется отдельно.

«Сюита в стиле “Ретро”» В. Веккера⁷⁹ в четырех частях основана на широко распространенных в 1950–1960-е годы танцах (вальсе, фокстроте, танго, самбе) и имеет ярко выраженный программный характер. В ней, по авторитетным музыковедческим оценкам, «стилизация тонкая, изысканная, цель которой – соединить прошлое и настоящее, создать не только зримую модель конкретного танца, но и показать его сегодняшнее эмоциональное восприятие» [3, с. 59].

Для творчества челябинских композиторов на последующем, *современном этапе* (1990–2010 годы) характерно более глубокое претворение фольклора Южного Урала. Это проявилось в ряде моментов.

Во-первых, композиторы значительно расширили жанровый состав уральского фольклора. Прежде всего, это проявилось

⁷⁹ Владимир Павлович Веккер родился 2 февраля 1947 года в шахтерском городе Копейске Челябинской области. С 1966 по 1970 год учился в Челябинском музыкальном училище по классу баяна у П. Анохина. В 1976 году окончил Уральскую государственную консерваторию им. М. П. Мусоргского по классу композиции у Н. Пузея. С 1975 по 1994 год являлся преподавателем ЧГИК. С 1981 года – член Союза композиторов России, автор трех симфоний, увертюры, двух сюит для симфонического оркестра. В 1994 году переехал в Германию. «Музыкальный язык композитора отличает тенденция к равноправию всех средств музыкальной выразительности, поиск нового в синтезе различных стилей и жанров (фольклор, джаз, бит), классических и современных технологий» [9, с. 6]

в использовании древних фольклорных пластов, ранее не используемых композиторами, в частности, в Концерте-симфонии для домры с русским народным оркестром (1993), «Эпитафии» (1995) для русского оркестра, «Причете» для сопрано с оркестром русских народных инструментов М. Смирнова.

Здесь хотелось бы особо выделить Концерт-симфонию для домры с оркестром, где композитор, следуя этой тенденции, прибегает к жанру причета. Народный плач, во многом близкий подлинным плачам Уральского региона как главная жанровая и драматургическая основа сочинений последнего периода творчества М. Смирнова, стал своеобразным «авторским знаком» (термин Т. Синецкой) [7, с. 120]. Он явился драматургическим стержнем не только ряда симфонических и камерных произведений (таких как Четвертая и Пятая симфонии, Струнный квартет), но и оригинальных сочинений для русского оркестра. Это «Эпитафия», «Причет» для сопрано с оркестром русских народных инструментов, где выразительное звучание инструментария сочетается с выразительной вокальной партией. Главной особенностью названных сочинений является целенаправленное сквозное развитие жанра причета, обеспечившего глубокое единство содержания и формы.

В качестве примера обратимся к наиболее известному, одному из последних произведений М. Смирнова для русского народного оркестра – реквиему «Золотая гора», впоследствии названного «Эпитафией»⁸⁰. «Я хотел передать трагедию нашего времени, где столько зла, несправедливости, бесчеловечности», – говорил композитор.

⁸⁰ Идея написания сочинения возникла у композитора после посещения Золотой горы – места в окрестностях Челябинска, где осуществлялись массовые казни и захоронения в годы репрессий. С момента создания «Эпитафия» стала часто исполняться оркестрами Москвы, Уфы, Челябинска.

За тематическую основу взята оstinатная фигура нисходящего звукоряда натурального *a-moll*, мерная поступь которого у контрабасов на *pianissimo* ассоциируется с траурным шествием – прием, широко используемый в русской симфонической музыке, например, у П. Чайковского, в финале первой части Шестой симфонии. В звучании русского народного оркестра эти образы приобретают особенно трагическую национальную окраску. В них отчетливы слышны интонации, во многом близкие уральским протяжным песням. На фоне из малосекундовой интонации (*e-f*) вырастает скорбная драматическая тема, которая проводится в форме канона. Вбирая в себя все новые инструменты, она с каждым проведением накапливает напряжение, которое, как отмечает музыковед Т. Синецкая, «взрываясь в кульминации, заставляет содрогнуться любого, кто слушает эту музыку» [10, с. 71]. «Грустная песнь о непрожитой жизни, – так можно определить ее содержание – так определяет тот же музыковед характер музыки. – При всей простоте интонационного материала, жанровой определенности, знаковости, эмоциональной наполненности здесь есть еще какой-то секрет. Эффект длительного накопления “боли”, сдерживания горестного чувства утраты, взрываемого в момент кульминации острой болью народной трагедии» [Там же].

В репризе в обратном порядке происходит выключение оркестровых групп. Завершает сочинение нисходящее оstinато контрабасов, как и в начале рисующее картину удаляющейся траурной процессии, обрываемой дробью малого барабана на *pianissimo*⁸¹.

⁸¹ Так, на одном из премьерных исполнений национальным академическим оркестром им. Н. П. Осипова 26 октября 1996 года были задействованы световые эффекты. Музыка начинала звучать практически в полумраке. Освещение на сцене и в зале было выключено. В кульминации был дан полный свет, что в сочетании с исполнением произвело непередаваемый эффект. К концу он постепенно убирался. Последняя оstinатная группа и соло малого барабана звучали во мраке.

Заметным проявлением тенденции существенного обновления жанрового состава фольклора Южного Урала стало одно из оригинальных и новаторских сочинений для русского народного оркестра челябинского композитора Алана Кузьмина. Его «Трансценденции» для сопрано с оркестром русских народных инструментов на стихи В. Набокова отмечены смелым сплавом уральских интонаций с необычной гармонией, всей мелодической структуры и особенностями оркестровки. При этом композитор значительно расширяет тембро-звуковые горизонты русского оркестра, соединяя домрово-балалаечное звучание с электронными инструментами и фортепиано, добиваясь непривычной звуковой ауры.

Вместе с тем автор опирается на классические традиции. Так, ладотональное развитие частей: «a-moll» – «e-moll» – «h-moll» – «a moll» представляет собой типичное тоникодоминантовое соотношение. А a-moll I и IV частей образует традиционную классическую тональную арку. В формировании тематизма произведения преобладает опосредованное жанровое начало, связанное с танцевальными жанрами, характерными для уральского городского быта.

Во-вторых, особенностью современного периода народно-оркестровой музыки стала значительная симфонизация воплощаемых образов и средств их развития. И здесь в первую очередь целесообразно обратиться к творчеству М. Смирнова. Используя преимущественно крупные формы, он опирается на те же приемы композиторского письма, которые сложились в его симфонических произведениях⁸².

⁸² М. Д. Смирнов – автор пяти симфоний, ряда нескольких одночастных сочинений и концертных пьес для симфонического оркестра.

Следует отметить, что симфония – жанр достаточно редкий для русского оркестра, связан прежде всего с его выразительными возможностями. Обращение к нему ряда отечественных композиторов («Итальянская симфония» С. Василенко, «Симфония-фантазия» Р. Глиэра, «Русская симфония» Л. Балая, Симфонии В. Блока, Н. Пейко, Г. Чернова) позволили совершенно по-иному взглянуть на особенности и специфику русского оркестра, ставшего теперь выразителем подлинно глубоких, масштабных образов. В творчестве М. Смирнова это проявилось необычайно ярко и наглядно. С 1989 года им написано три симфонии для русского народного оркестра: Первая (1989), Вторая (1990) и Третья (2003)⁸³.

Особенностью современного композиторского творчества для оркестра народных инструментов стало характерное проявление полифонизации народно-оркестровой музыки: те пласты фольклора, которые широко бытовали в регионе Южного Урала, развиваются теперь, в первую очередь именно полифоническими средствами. Это также заметно в трех симфониях композитора и его «Эпитафии». В Первой симфонии подлинно симфоническое развитие тем, близких к уральским протяжным песням, подчеркнуто «широким применением полифонической техники (имитация, канон, тема в увеличении и т. д.), активным преобразованием тематического материала, втянутого в адский водоворот ритмического движения» [11, с. 52]. Другим необычным приемом драматургического развития симфонии на этом этапе является введение партии хора. Так, во Второй симфонии благодаря соединению оркестра с сумрачно скорбным звучанием мужского хора, композитор достигает необы-

⁸³ Анализу симфоний для русского народного оркестра М. Смирнова посвящен ряд работ челябинских музыковедов Т. Синецкой и С. Губницкой [3, с. 54–60; 10, с. 44–76; 11, с. 50–56].

чайно трагической окраски, что мы видим практически впервые в оригинальной музыке для русского народного оркестра, где сами национальные тембры особо подчеркивают мелодические интонации Южного Урала.

Широкое обращение к полифонизации народно-оркестровой фактуры мы находим, к примеру, в концерте для оркестра русских народных инструментов «Сказ об Урале» В. Бычкова (1993)⁸⁴. Здесь фольклорные интонации обогащаются множеством контрапунктов, имитационных образований, разнообразной подголосочной полифонией.

Это можно проследить уже в первой части цикла, построенной на развитии уральской народной песни «Из-за синих гор, да Уральских гор». В неторопливо-эпическом звучании русского оркестра здесь создается ощущение неспешного повествования былинного сказа об Уральском крае, воспевания его величия. Яркое претворение уральского фольклора мы находим во второй части того же цикла В. Бычкова, где игровая уральская песня «Расскажу тебе, кума» развивается с истинно народной затейливостью фигурационных орнаментов, в кружеве которых проступают характерные зарисовки деревенского быта – гармошечные переборы, задорные балалаечные наигрыши, всевозможные попевки свирели и жалейки, затейливые ритмические рисунки народных ударных инструментов – трещоток, колотушек, стиральной доски, а в конце – соло пилы с ее характерным нетемперированным глиссандированием. Типичные уральские образы, свя-

⁸⁴ Владимир Васильевич Бычков родился в 1949 году в городе Троицке, заслуженный деятель искусств России, профессор. Закончил Челябинское музыкальное училище им. И. П. Чайковского по классу баяна у Ю. Максимова (1968), Горьковскую консерваторию ассистентуру-стажировку этого вуза в классе профессора Н. Чайкина (1972; 1976). С 1972 года работает в ЧГАКИ, доцент (1989), профессор (1995), кандидат искусствоведения (1986), доктор искусствоведения (2000). Автор 14 монографий и значительного количества произведений для оркестров русских народных инструментов.

занные с претворением знаменитых «Сказов» П. Бажова, мы находим и в третьей части концерта – колористической зарисовке «Огневушка-поскакушка». И наконец, примечательно интенсивное соединение двух уральских народных песен в Финале, особенно в его главной партии, построенной на теме песни «Сергунюшка-Сергунек» и в претворении уральской казачьей «Течет речка по песочку» в теме побочной партии.

В-третьих, важнейшей чертой современного этапа в создании оригинального репертуара композиторами Челябинской области явилось использование различных национальных пластов в силу особых многоэтнических традиций региона. Ростки этого направления мы могли найти еще в первых народно-оркестровых произведениях южноуральских композиторов периода 1960–1980-х годов, прежде всего, в творчестве Е. Гудкова, где это проявилось в отчетливом преломлении марийского фольклора. Так, широкое распространение в концертной практике получила его увертюра «Марийский край» (1972). Национальный колорит отчетливо ощутим здесь уже в начальной теме, основанной на пентатонике с синкопированным ритмом, характерным для танцевальных мелодий народа Мари-Эл. Не в меньшей степени такой колорит ощутим и в контрастирующей с ней второй теме – более светлой и лиричной. Яркое национальное своеобразие в сочетании с необычной трех-пятичастной формой, где темы в процессе развития подвергаются существенным тембровым, фактурным и регистровым трансформациям, способствовало долгой сценической жизни, подлинной «репертуарности» сочинения.

Своеобразное преломление бурятского фольклора мы находим и в крупном циклическом сочинении В. Сидорова – «Бурятский триптих» (1984). Подлинные бурятские народные мелодии

композитор развивает мастерски, с большой творческой выдумкой, создавая необычные звуковые образы средствами домр, балалаек и баянов. Тем самым раскрывается огромный художественный потенциал инструментального состава в передаче национального колорита и его особой роли в межэтническом общении.

Но, пожалуй, наиболее уникальным для южноуральского региона явлением стала деятельность магнитогорцев Р. Бакирова и А. Мордуховича. Уже в 1990–2000-е годы Р. Бакиров наиболее активно проявил себя в области татарской культуры, явившись одним из создателей академической музыкальной литературы для народного оркестра на основе татарского фольклора⁸⁵. А. Мордухович по сути стал первым на Урале композитором, направившим свой незаурядный талант на возрождение еврейской национальной музыки.

На наш взгляд, расцвет их композиторского таланта не случайно приходится на начало 1990-х годов. Демократические преобразования этого периода во многом способствовали росту национального самосознания. Люди перестали бояться себя называть татарами, башкирами, евреями и т. д. Как отмечалось многими исследователями, территория Южного Урала благодаря неоднократным переселениям представляла собой анклав, где мирно уживались представители 132 национальностей. Все перечислен-

⁸⁵ На мироощущение Рафаила Муллануровича Бакирова (р. 1946) уже в детские годы жизни в Магнитогорске оказал влияние полиэтнический характер культуры края. Окончив Музыкальное училище в Фергане (Узбекистан) (1965) и Казанскую государственную консерваторию по классу баяна (1970), ассистентуру-стажировку (1995) этой консерватории по композиции, все свои наиболее серьезные и значительные творческие замыслы он посвятил развитию татарского музыкального искусства. С 1971 года по настоящее время он работает в Магнитогорском музыкальном училище им. М. И. Глинки. Был заведующим отделом народных инструментов (1987–1996), ныне – профессор кафедры народных инструментов Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки (2004), заслуженный деятель искусств России (2008) и республики Татарстан (1997), член союза композиторов. Автор многих крупных сочинений для симфонического оркестра, сольных, ансамблевых и оркестровых произведений для народных инструментов и голоса. Его произведения неоднократно исполнялись и нередко издавались в Киеве, Москве, Казани, Уфе, Магнитогорске, Челябинске, Стерлитамаке, Краснодаре.

ные причины, вкупе с поддержкой органов местной власти, общественных национальных объединений способствовали созданию этими композиторами значительного количества ярких национальных произведений. Учитывая это, более подробно остановимся на их творчестве.

Главная стихия Р. Бакирова – сочинения на темы татарских народных песен для баянов, домр, балалаек, в сольных и коллективных формах исполнительства, из них свыше сорока – оркестровых (симфоний, сюит, фантазий). Среди них – немало работ и для солирующих народных инструментов с оркестром.

«Р. Бакиров – великолепный мелодист. Его мелодии отличаются удивительной социальной конкретностью: они современны и в то же время национальны». – пишет о его творчестве З. Сайдашева. Известный в Татарии музыковед рассказывает, как она познакомилась с его творчеством: «Выезжая в районы Татарстана в качестве руководителя студенческих фольклорных экспедиций, в одном из сел я однажды впервые услышала лирическую песню «Кот кенә сәгынып», которая запала мне в душу. Надо было видеть и слышать, с каким упоением ее исполняла молодежь этого села! Все мои попытки от информаторов узнать автора мелодии не увенчались успехом. И лишь через некоторое время я узнала, что автор этой полюбившейся народу песни Рафаил Бакиров, который написал ее на стихи Рамазана Шагалева» (См. архив автора).

Обратимся лишь к некоторым его сочинениям. Уже первые произведения для оркестра народных инструментов – «Драматическая сюита № 2» (1992) и «Праздничная» – финал симфонии «Легенда о булгарах» (1994), после опубликования в серии «Татарская музыка для ансамблей и оркестров русских народных инструмен-

тов» (1996) стали повсеместно исполняться различными учебными, любительскими и профессиональными коллективами⁸⁶.

В четырехчастной «Драматической сюите № 2» для народного оркестра проявились такие характерные черты творческого стиля композитора, как яркий мелодизм, глубина, использование чистых тембров в сочетании с достаточно скупыми оркестровыми средствами, подчиненными внутренней сосредоточенности на восприятии художественных образов. Все части цикла написаны в простой трехчастной форме. Используя интонационные арки (тематическую близость тем I, III, IV частей цикла), композитор добивается целостности и стройности структуры сюиты, используя лейтмотивный принцип, явный признак симфонизации.

Наиболее значимым произведением композитора является «Мунажат» (Сказание) (2001) – двухчастный цикл, по существу, являющийся симфонией. Успех этого развернутого по форме сочинения во многом объясняется одним из крупнейших музыковедов Татарстана Вамбой Исхаковой: «...автор раскрыл глубинные пласты татарской национальной культуры. Языком музыки открыл многие неведомые страницы истории народа, его развитие, его боль, страдание и трагедии, через которые прошел наш народ. Верой в будущее своего народа, его возрождение пронизано все это монументальное полотно...» (из личного архива автора).

«Мунажат» – произведение эпического характера, где в традиционный домрово-балалаечный оркестр, с гусями и баянами, композитор вводит старинный татарский инструмент – кубыз, усиленный микрофонным звучанием. Автор широко пользуется

⁸⁶ Сборник «Татарская музыка для ансамблей и оркестров русских народных инструментов» был первым, посвященным татарскому национальному фольклору на территории Челябинской области, после чего стали появляться аналогичные сборники, широко популяризирующие музыку народов, населяющих Южно-уральский регион.

современными приемами оркестровой техники: игрой по зажатым струнам, глиссандо, кластерами баянов на вибрато, игрой струнных в высоких регистрах, создавая так необходимое для развития образов напряжение. Огромное значение в раскрытии контрастных образов второй части играют всевозможные приемы полифонизации фактуры – канонические имитации, разветвленная подголосочная полифония, фугато, а также различные модификации тематического материала – ракоходное движение, его проведения в уменьшении и увеличении.

Не менее знаменательной страницей в творчестве Р. М. Бакирова явились фантазии для оркестра народных инструментов на темы татарского фольклора. Необходимо подчеркнуть, что жанр фантазии в 1960–1980-е годы не был столь популярен у южноуральских композиторов. Творчество именно этого автора, основанное на национальной тематике, позволило по-иному взглянуть на него.

Обращаясь к народным песням, постоянно совершенствуя свою композиторскую технику, Р. Бакиров в полной мере раскрывает богатство технических и тембровых возможностей народного оркестра. Добиваясь его компактного, сбалансированно стройного звучания и при этом оставаясь в русле традиционного для народного оркестра вариантного развития, композитор широко использует такие приемы симфонизации как сопоставление попевок, разработочность, проявляющуюся в мотивном вычленении, секвенционность, динамические преобразования.

Среди наиболее ярких сочинений этого направления – концертные фантазии «Встает рассвет» (2006), «Ай, был-былым» («Соловей, мой соловей») (2007), «Весна идет» (2012).

Значительную часть творчества другого магнитогорского композитора А. Мордуховича⁸⁷ занимают произведения для оркестра народных инструментов (всего около 50 партитур). На наш взгляд, наиболее значимы из них – три сюиты для народного оркестра «Концертная сюита № 1» (1995) и № 2 «Звуки мира» (1999), «Сюита в стиле барокко» (2008) и «Еврейская рапсодия» (1996).

В Концертной сюите № 2 «Звуки мира», представляющей собой пятичастный цикл, композитор выразил свое отношение к неиссякаемой сокровищнице творчества народов разных стран. Первая часть «Хоровод-пиццикато» – образ изысканного характерного русского танца, отличающегося необычностью мелодического рисунка, с преобладанием всевозможных синкоп и пунктирных ритмов, придающих номеру особый шарм. Вторая часть «Полька-янка» – это скорее не танец, а виртуозная пьеса для оркестра в стиле польки, представляющая собой диалог-соревнование между струнной и баянной группами. Многие эпизоды рисуют картину шуточных пародий, так свойственных этому популярному белорусскому народному танцу. Третья часть «Апипа» – татарская мелодия веселого и жизнерадостного характера в своем развитии от светлого мажора переходит в кульминации к тревожному минору. Фактура пьесы, насыщенная диссонирующими созвучиями, приобретает черты драматизма, однако в финале вновь возвращается светлое безмятежное настроение, характерное для данного танца. В четвертой части

⁸⁷ Александр Михайлович Мордухович родился в 1946 году. Окончил Магнитогорское музыкальное училище им. М. И. Глинки по двум специальностям: по классу баяна (класс Е. Кудинова) и фортепиано (Л. Скрябинская). Выпускник Нижегородской консерватории (класс Ю. Бардина, 1971), в 1995 прошел ассистентуру-стажировку при ней (научный руководитель Ю. Филатов). С 1970 года – педагог Магнитогорского музыкального училища, заслуженный работник культуры России (1995). Его перу принадлежат произведения различных жанров: оркестровые и ансамблевые сочинения, камерные, инструментальные, вокальные.

сюиты «Еврейский экспромт» отразилась одна из характерных черт композитора – постоянное обращение к еврейскому фольклору. Экспромт написан в форме попури на известные еврейские темы: «Хава нагила», «Семь сорок», «Йисмеху хашамаим» (хасидская мелодия); сюда органично вписалась авторская мелодия в еврейском стиле А. Зацепина из кинофильма «Двенадцать стульев». Более того, она играет важную роль в композиционном развитии: звучит в начале и в конце сочинения, обрамляя его и придавая, тем самым, структурную завершённость и композиционную целостность.

И, наконец, пятая часть – «Уральские наигрыши» – фантазия на темы уральских частушек, услышанных автором в раннем детстве. Особенно примечательна его заключительная пьеса, являющаяся наглядным свидетельством приверженности композитора к фольклору Южного Урала. Одно из выразительных свидетельств этой яркой, колоритно виртуозной музыки – использование уральских скороговорок, причем в сочетании с бойким звучанием балалаек, домр, звонкими и «задиристыми» наигрышами гармоник, создающих зрелищные сценки шуточного, остроумного диалога деревенской молодежи.

Среди оркестровых сочинений А. Мордуховича «Еврейская рапсодия» занимает особое место.

Известная танцевальная мелодия «Хава нагила», обычно звучащая подвижно, весело, у автора звучит совсем иначе, как молитва – сдержанно и проникновенно. Впрочем, и основная тема произведения – «Еврейская колыбельная» – звучит печально. Да и вся музыка, несмотря на включение автором для контраста весёлого свадебного еврейского танца «Фрейлехс», наполнена глубоким драматическим содержанием.

«Еврейская рапсодия» – сочинение, созданное в традициях русской классической музыки⁸⁸. Оно неоднократно исполнялось профессиональным оркестром «Россия», а также оркестрами Новосибирска, Краснодара, Магнитогорска, Челябинска и всякий раз имела большой успех у слушателей.

На основании изложенного становится очевидной существенная роль южноуральских композиторов в развитии оркестрового исполнительства. Необходимо подчеркнуть, что их деятельность по созданию оригинального репертуара для оркестров русских народных инструментов стала яркой и самобытной страницей музыкальной культуры России в целом и знаменовала собой новые важные направления в народно-оркестровом исполнительстве региона. Это во многом объяснялось тесным творческим содружеством ряда композиторов с дирижерами оркестров, что способствовало рождению значительного количества высокохудожественных сочинений для данного инструментального состава. Проживая в различных городах области, представляя разнообразные творческие школы, композиторы Южного Урала сумели самобытно отразить те специфические черты народно-инструментального искусства, которые и составили их неповторимый облик.

Все это позволило сочинениям композиторов Южного Урала стать одной из важных составляющих концертных программ профессиональных, учебных и любительских оркестров – наряду с активным использованием аранжировок лучших образцов музыкальной классики и оригинальных произведений, созданных в других регионах страны. Изученные нами произведения стали репертуар-

⁸⁸ Достаточно хотя бы вспомнить увертюру на еврейские народные темы С. Прокофьева, «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича; «Еврейскую рапсодию» для фортепиано с оркестром С. Слонимского; Концертино для Симфонического оркестра М. Вайнберга; «Ша штил» для домры с оркестром А. Бызова.

ными у самых известных творческих народно-оркестровых коллективов России.

Таким образом, несмотря на имеющиеся социально-экономические трудности на этом этапе, оркестровое исполнительство на русских народных инструментах в Челябинской области продолжало поступательно двигаться в русле академических тенденций. Об этом убедительно свидетельствует устойчивая и сложившаяся система функционирования любительских, учебных и профессиональных оркестров Южного Урала. Их интенсивная концертно-исполнительская и просветительная деятельность – залог дальнейшего развития этой важной ветви коллективного исполнительства.

Литература

1. Арановский, М. Симфонические искания : проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки / М. Арановский. – Москва : Совет. композитор, 1979. – 287 с.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс : кн. 1, 2 / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1971. – 365 с.
3. Губницкая, С. Музыка челябинских композиторов для русских народных инструментов / С. Губницкая, Т. Синецкая // Народно-инструментальное исполнительство Урала и Сибири : межвуз. сб. ст. / Челяб. гос. ин-т искусств и культуры. – Челябинск, 1992. – С. 54–70.
4. Ендуткина, О. Возвышение / О. Ендуткина // Трансценденция : для сопрано и народного оркестра : партитура / А. Кузьмин. – Челябинск, 2005. – С. 3–6.
5. Имханицкий, М. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра : учеб. пособие / М. Имханицкий ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – Москва, 1981. – 79 с.
6. Лавришин, В. Формирование и развитие оркестрового исполнительства на русских народных инструментах в Челябинской области развития / В. Лавришин; М-во культуры Российской Федерации ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск : ЧГАКИ, 2015. – 213 с.
7. Мугалимова, А. Причет как основа драматургии концерта-симфонии для трехструнной домры с оркестром М. Д. Смирнова / А. Мугалимова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 4 (32). – С. 120–130.
8. Народно-инструментальное исполнительство Урала и Сибири: межвуз. сб. ст. / сост. В. Лавришин, И. Щедрин; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 1991. – 143 с.

9. Синецкая, Т. Каталог произведений композиторов Южного Урала / Т. Синецкая. – Челябинск, 1996. – 56 с.
10. Синецкая, Т. Композиторы Южного Урала / Т. Синецкая ; Союз композиторов России (Челяб. отд-ние). – Челябинск : Челяб. Дом печати, 2003. – 349 с.
11. Смирнов Михаил Дмитриевич : творч. портр. : к 75-летию со дня рождения / Челяб. гос. акад. культуры и искусств ; [сост.: Э. Болодурина, Т. Синецкая]. – Челябинск, 2004. – 67 с.
12. Цуккерман, В. Виды целостного анализа / В. Цуккерман // Совет. музыка. – 1967. – № 4. – С. 100–106.
13. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1964. – 160 с. – (В помощь слушателям нар. ун-тов культуры. Беседы о музыке).

Ю. Е. Николаева

РОССИЙСКАЯ ГОСТИНАЯ СЕГОДНЯ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР В ГОСТИНОЙ ЮРГЕНСОН

На рубеже XX – XXI вв. стараниями правнука крупнейшего российского нотного издателя Петра Ивановича Юргенсона – Бориса Петровича Юргенсона и его дочери Анастасии был создан Благотворительный фонд имени П. И. Юргенсона и начала возрождаться Гостиная – в двух залах старинных палат, принадлежавших семье издателя. Предваряя очерк об одном из музыкальных вечеров в гостиной, совершим небольшой экскурс в историю (ниже приводится текст, составленный хозяйкой гостиной А. Юргенсон для посетителей [3]).

Гостиная Юргенсон – не просто название современного модного салона. Это историческая гостиная последних владельцев дома. Именно здесь Петр Юргенсон принимал своих друзей – музыкантов, композиторов, меценатов: братьев Антона и Николая Рубинштейнов, Николая Римского-Корсакова, Александра Бородина, семейство Третьяковых. Список всех побывавших составит целую музыкальную (и не только) энциклопедию. В изда-

тельстве были напечатаны произведения более 500 русских композиторов. Многие из них бывали в доме. Музыканты собирались в гостиной, чтобы, говоря современным языком, протестировать новые произведения и внести корректуры перед изданием. А Петр Чайковский не просто заезжал сюда в гости, а и подолгу жил в доме: со временем специально для него были сделаны две комнаты с отдельным входом, куда он мог приезжать в любое время и жить, сколько захочется.

Здесь проходили и небольшие, «домашние» концерты, на которые приходили друзья, здесь и «кутили»: садились за ломберный столик, играли в вист или ералаш. Когда подросли дети Петра Ивановича, здесь стали появляться и их друзья. При сыне Борисе Петровиче в доме бывали Александр Скрябин, Сергей Рахманинов, часто заходил Владимир Ребиков, которого дети Бориса Петровича обожали, в семье у него было прозвище «дядя Куку». К дочери Александре Петровне приходили ее друзья-художники: Василий Суриков, братья Виктор и Аполлинарий Васнецовы и другие.

Те две залы, где и ныне находится Гостиная, когда-то были трактатными палатами, главными палатами дома. Здесь привечали визитеров и во времена дьяка Украинцева, и во времена Голицыных, и во времена Московского архива Коллегии Иностранных дел. В этих комнатах бывали Александр I, Николай I, император Священной Римской империи Иосиф II, Бисмарк. Вполне возможно, и Петр I мог заезжать к главе Посольского приказа (фактически, министру иностранных дел) Украинцеву. В архиве корпели над старинными рукописями Николай Карамзин, Александр Пушкин, Сергей Соловьев, Петр Бартенев. Список этот можно продолжать очень долго.

Сегодня Благотворительный фонд и Гостиная – это очаг русского мира, исполненный действенной любви к отечественной

истории и культуре [1]. Музыкальный клуб Гостиной Юргенсон известен как центр притяжения интересного и художественно ценного нового в отечественной и зарубежной музыкальной практике настоящего времени. При этом премьерные показы в концертных программах клуба удачно сочетаются с исполнением в целом редко звучащей музыки различных эпох. В итоге программы вечеров образуют своего рода культурно-исторические путешествия во времени, захватывающие слушателей чередованием музыки прошлого и настоящего, неожиданными контрастами и сближениями. В концертах Гостиной звучит музыка самых разных стилей и направлений, что создает объективную панораму музыкальной практики наших дней, отражает и формирует ее характерные тенденции.

Музыка лириков и стойков

В программу концерта 22 ноября 2015 г. вошли, по традиции Гостиной, произведения разных эпох, стран и стилей. XIX век был представлен музыкой России и Италии – обрамлявшими вечер сочинениями П. Чайковского и Дж. Боттезини, а рубеж XX – XXI столетий и настоящее время – музыкой современных российских композиторов А. Радишкевича, Л. Терской, И. Соколова, А. Зеленского, а также американца Э. Томаса.

При всем разнообразии явленных в этот вечер жанров (от «скромной» фортепианной миниатюры до виртуозного концерта) и стилистик, прозвучавшие сочинения объединяет присутствие в них лирической интонации, которая или пронизывает все сочинение – у П. Чайковского, Дж. Боттезини, И. Соколова, или появляется эпизодически, обозначая определенный образный полюс – у А. Радишкевича, А. Зеленского, или только намекается, являясь в виде отдельных кратких мотивов, интонационных оборотов –

у Э. Томаса, или же оказывается искусно «растворенной» в произведении, так, что осознать ее можно уже спустя какое-то время после слушания музыки – у Л. Терской.

Интонация в музыке передает жизнь души, то «внутреннее действие», которое определяет личность и становится основой всего, что человек делает в мире внешнем. Лирическая интонация выражает самые глубокие душевные движения, и самые возвышенные и сокровенные.

Вспоминая концерт 22 ноября, интересно проследить, какие образы и эмоционально-духовные состояния были созданы прозвучавшей музыкой. *«Колыбельная песнь в бурю» П. Чайковского* из цикла «16 песен для детей» на стихи **А. Плещеева**, соч. 54 № 10 исполнялась в версии для фортепиано. На фоне мягко «покачивающегося» аккомпанемента звучала простая и трогательная мелодия, напоминающая народную песню. Ее «народные» черты обусловлены, конечно же, стихами А. Плещеева – в народном духе: *«Ах, уймись ты, буря! Не шумите, ели! / Мой малютка дремлет сладко в колыбели»*. В не содержащей сложных технических задач пьесе для исполнителя таится проблема ее образно-эмоциональной подачи: как передать трепетное состояние нежности и благоговения в «Колыбельной», не впадая ни в излишнюю чувствительность, ни в упрощение возвышенной простоты? В интерпретации **Ольги Звонаревой** «Колыбельная» прозвучала с благородной сдержанностью, и при этом искренне и тепло.

Второй номер вечера также оказался навеянным поэзией. Фортепианная пьеса американского композитора **Эндрю Томаса** *“A Quiet House”* написана по одноименному стихотворению **Ховарда Л. Кесслера**, мелодраматического содержания:

The quiet house, where in I stay
 The long goodbyes we said each day
 So many more we'd hoped there'd be
 Before you'd fly away from me

Он и Она в тихом доме, каждый день подолгу прощаются, надеются на многое хорошее... Но порыв ветра распахивает их дверь... И однажды Она Его оставляет («улетает»). Он остается в доме, где кричит тишина, и безмолвие теперь должно быть его другом (перевод Ю. Николаевой).

Ямбический ритм стихов Х. Кесслера отражается в ритмике фортепианной пьесы, обеспечивая тем самым ее цельность. Сочинение Э. Томаса импровизационно и состоит из нескольких небольших построений аккордового склада, неспешно звучащих в разных регистрах фортепиано, что создает ощущение пространства и света. Краткие мелодические фразы, мотивы, расположенные в верхних голосах аккордов, очень напевны, и некоторые из них вызывают ассоциации с музыкой П. Чайковского (Н.п. № 1).

Пример 1

Slower ♩=40

♩=50
Genily

rit. poch.

dim.

p

Piano

5 *Tempo*

pp *mp* *mf* *pp* *mp*

8^{va} *8^{va} sim.* *8^{va}*

Ped. *

В пьесе Э. Томаса нет цитат. Просто, видимо, композитору близок русский мелос как таковой. «Мерцания» элементов стиля П. Чайковского соседствуют с элементами стилистики К. Дебюсси – фактурными пластами, регистрово удаленными друг от друга (как, например, в фортепианной прелюдии «Затонувший собор»). В соответствии с содержанием стихотворения Кесслера, в кульминации пьесы появляется драматическое "возмущение". Колоритные и преимущественно консонансные гармонии этого «Тихого Дома» не «задерживаются» в одном ладу или тональности, они не направлены к какому-то одному устою, но как бы парят в воздухе, рождая состояние медитативного спокойствия, легкости и уюта. В конце пьесы рассредоточенными созвучиями нарисовано пустое, холодное пространство. *Саяка Такахаси* сыграла эту миниатюру очень выразительно, и, одновременно, мягко и легко. На первый взгляд, парадоксально то, что прекрасное чувство и исполнение пианисткой *русской* музыки (произведений П. Чайковского, Н. Метнера и др.) помогает убедительному прочтению *американского* произведения. Но таково благодатное влияние межкультурных взаимодействий: в музыке американского автора выразительность оказывается связана с русской лирической интонацией.

Э. Томас (1939 г.) обучался в *Джультардской школе* (консерватории) у *Лучиано Берио* и *Отто Люнинга* (Otto Luening). Преподает в субботней школе (Pre-College Division; среди учеников – А. Ровнер) при Джультардской школе с 1969 года. Был директором *Pre-College Division* в 1994–2006 гг. В юности увлекался сериализмом, В зрелом возрасте стиль композитора несет черты неоклассицизма и неоромантизма – диатонический, окрашенный хроматическим подцветом. Пишет много сочинений для маримбы – сольных, ансамблевых, концерт для маримбы и т. п.

Третий номер вечера, как и первый – колыбельная, но только не песня, а «*Танец-Колыбельная*», созданная современной мамой, **Любовью Терской**. Пьеса для скрипки соло увлекает

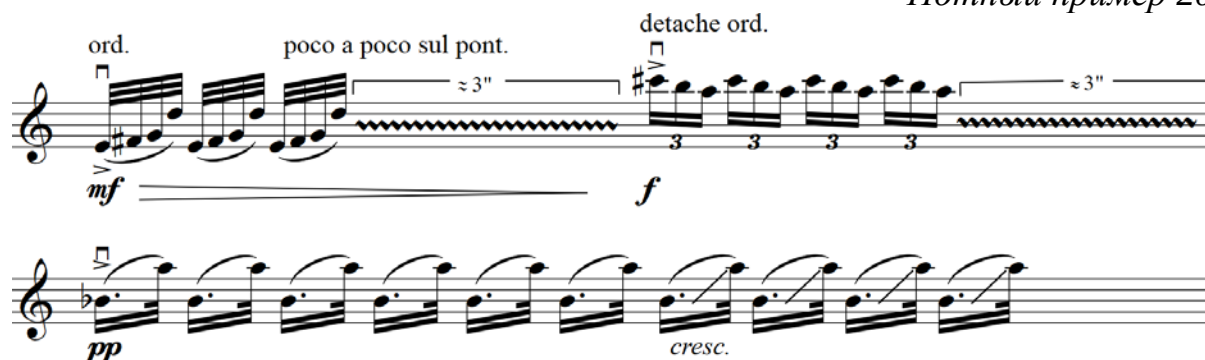
своей гибкой и мягкой мелодикой, в которой нераздельны вокальное и инструментальное начала. Напевность начального мотива, имеющего истоком архаические пласты фольклора, соседствует с ходами на широкие интервалы – песенные мотивы чередуются со звуковым изображением пластических жестов (Н.п. № 2 а).

Нотный пример 2а



Ведь, когда малыш не спит и плачет, прежде, чем его убаюкать, надо его вначале успокоить, развлечь, увлечь. И тогда маме приходится и петь, и танцевать в широком смысле этого слова – то есть, проявлять подчас все свои артистические способности, быть психологом и гипнотизером. К слову, о гипнозе. Использованная композитором репетитивная техника, когда многократно повторяются простые интонационные формулы – четырех-, трех-, двухзвучные мотивы, как раз и является своего рода гипнотическим, усыпляющим «средством», к какому прибегали еще наши далекие предки (и что запечатлелось в образцах народного творчества – потешках, прибаутках, и, конечно, в колыбельных) – см. Н.п. № 2 б.

Л. Терская создает естественный, самой природой подсказанный синкретизм колыбельного «действия», выраженный в вариантном повторении мотивов и «жестов». Мастерское исполнение *Марией Ходиной* «Танца-Колыбельной» отличает богатство нюансировки в артикуляции и динамике:



мы слышим то безвибратное, тихое матовое звучание-пение, то глиссандирующие широкие ходы, передающие полуречевые, полувокальные интонации, какими сопровождается убаюкивание, то тишайшие, прозрачные флажолеты в верхнем скрипичном регистре, символизирующие засыпание младенца.

Центральный номер концерта – «*Поэма*» для фортепиано **Ивана Соколова**, явился лирической и элегической кульминацией вечера. Вдохновленная фортепианной музыкой великих романтиков Ф. Шопена, С. Рахманинова, А. Скрябина, композиция «Поэмы» выстроена как единая протяженная волна, переходящая в мощный кульминационный сонорный «каскад». С первых звуков и до заключительного аккорда, произведение прочно удерживает слушательское внимание. Сменяющие друг друга мелодии широкого дыхания словно открывают горизонты нашего бытия, даруют нам дыхание легкое и глубокое (Н.п. № 3 а, б).

Сознание становится каким-то удивительным – приподнятым, будто воспарившим над землей, всеохватным в пространстве и времени. Глубине мысли в «Поэме» соответствует и глубина чувства. Ясное осознание всего и вся, всечувствование, сопереживание и сострадание – наверное, это и есть та *всемирная отзывчивость* русского человека, о которой говорил Ф. Достоевский.

а)

Example a) is a musical score for piano, marked "Piano" and "ff" (fortissimo). The tempo is indicated as 72. The score is in 2/4 time and consists of four measures. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. The dynamics change from "ff" to "dim." (diminuendo) and finally to "p" (piano). The key signature has one sharp (F#).

б)

Example б) is a musical score for piano, marked "mp" (mezzo-piano). The score is in 2/4 time and consists of four measures. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. The dynamics change from "mp" to "ff" (fortissimo) and finally to "p" (piano). The key signature has one sharp (F#). The score is marked with a box containing the number 60.

Когда нет чужой беды, чужой боли, и есть желание спасти весь мир. Авторская интерпретация произведения оставляет впечатление легкости и глубины, ясности, красоты и благодатной созидательной силы. Все вышеперечисленное составляет характерные черты русской исполнительской и композиторской школы, ярким преемником которой является Иван Соколов (класс композиции Н. Сидельникова, класс фортепиано Л. Наумова, пианистическое «генеалогическое» древо которого восходит к Г. Нейгаузу и Ф. Блюменфельду).

Фортепианная Поэма окружена в концерте двумя скрипичными композициями. Но если первая из них (Танец-Колыбельная Л. Терской) транслирует мягкую, женственную энергетику, то вторая – *Sonata Al test* Андрея Зеленского, несет противоположный

заряд – борьбы, усилий, преодоления. Можно трактовать это произведение, как отображение борьбы внутри личности: позитивного и решительного начала – с унынием и сомнениями. Композитор решает эту коллизию путем сопоставления различных тематических элементов: начального императива в виде соль-минорного трезвучия (что роднит Сонату А. Зеленского с Первой сонатой для скрипки и фортепиано А. Шнитке), примыкающего к нему хроматического нисходящего мотива «уныния и печальных сомнений», мотива на основе золотого хода валторн, символизирующего устойчивость, определенность, и «мотива смятения» в виде тремоло по квинтам (Н.п. № 4 а, б, в).

Нотный пример 4

а)

Violino

4 non vibr.

б)

в)

5 Tempo I

mp leggiero, sempre legato

п

Первый элемент – аккорд-императив, неоднократно возвращается, как бы указывая «нужное направление». В середине

пьесы появляется новый элемент – свингующий мотив, немного разряжающий ситуацию противостояния разнохарактерных мотивов-образов, переключая действие в игровую плоскость. Развязка сюжета Сонаты происходит в самом конце пьесы, когда, после очередного звучания исходного аккорда, «мотив уныния» преобразуется в мотив восхождения, который постепенно растворяется в верхнем скрипичном регистре. Трансформация духа свершилась – стоик победил силы противодействия.

Последнюю треть концерта составили камерные ансамбли – скрипка и фортепиано, контрабас и фортепиано.

Соната для скрипки и фортепиано № 2 си минор Александра Радишкевича (1971–1998) – двухчастная лирико-драматическая композиция. Это многоплановое в образном и эмоциональном отношении сочинение, с обилием музыкальных тем, запоминаемостью оригинальных интонаций, мелодической текучестью, разнообразием фактур, дуэтной полифонией скрипки и фортепиано. Композитор по-своему перерабатывает, с одной стороны, творческий опыт венских классиков, и с другой – С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Исполнивший Сонату дуэт ***Елизаветы Натановой*** (скрипка) и ***Маргариты Радишкевич*** (фортепиано) запоминается сочетанием таких качеств, как выразительность, легкость, осознанность интонирования, свобода и воодушевленность. Все вышеперечисленное явилось результатом глубокого освоения творчества композитора (ансамбль играет музыку А. Радишкевича на протяжении почти двадцати лет).

Первая часть Сонаты отображает личностное и в большей степени созерцательно-философское начало, а вторая часть может быть трактована как взгляд человека на внешний мир. В ме-

лодке первой части преобладают напевные интонации. Сменяя друг друга, они создают впечатление эмоциональной переменчивости, но не резкой, а плавной, подобно переменной облачности погоды. Вторая часть Сонаты, так же, как и первая, начинается сосредоточенным вступлением, за которым следует раздел в очень быстром темпе – «всплеск оптимизма» пробежек мажорных пассажей, напоминающих темы главных партий, или темы финалов в сонатных циклах Й. Гайдна или В. Моцарта. Однако мажорная моторика в классицистском духе прерывается, и следует смысловая загадка – после генеральной паузы в партии фортепиано звучит цитата из песни кинофильма «Неуловимые мстители» («*Не печалься о сыне*» Б. Мокроусова на стихи Р. Рождественского). Учитывая время создания Сонаты А. Радишкевича – 1992 год, соседствующий со временем распада Советского Союза (декабрь 1991 г.), можно понять, что тема этой песни возникает как знак и символ прошлого страны, которая теперь и сама в прошлом. И что жизни, как прежде, уже не будет – наметившееся после вышеназванной цитаты «восстановление мажора» не получает дальнейшего развития: Соната заканчивается материалом сосредоточенно-сумрачного вступления. Композитор, будучи еще очень молодым человеком, обнаруживает мудрость объективного восприятия жизни, и в своей Второй сонате оставляет живые личностные впечатления и переживания того времени.

Александр Радишкевич, музыкант большого дарования, в дальнейшем, очень вероятно, стал бы одним из крупных композиторов современности, но ему было отпущено всего неполных двадцать семь лет. В его творческом наследии много камерно-инструментальных произведений, в том числе три сонаты для скрипки и фортепиано. В последние годы жизни композитором

написаны оркестровая Сюита в семи частях, Симфоническая поэма.

В завершение программы прозвучал **Концерт № 2 для контрабаса Джованни Боттезини** (1821 – 1889), ярчайшего представителя контрабасового искусства Италии XIX в. Уникальный музыкант **Ярослав Лобов** (контрабас), исполнивший Концерт вместе с пианисткой **Еленой Лебедь**, с блеском убеждает, что контрабас – это «большая виолончель», способная прекрасно петь в разных регистрах.

Романтический виртуозный Концерт выдержан в канонах трехчастного концертного цикла: динамичное сонатное аллегро (первая часть), неспешная, кантиленная вторая часть, и блестящий, торжественный, стремительный финал.

Музыкальный стиль Дж. Боттезини, необычайно щедрый мелодически, обобщает многие характерные черты романтической музыки начала – середины XIX века и вбирает в себя огненный темперамент бетховенских тем, изысканность мелодики Шопена, бодрую устремленность и порывистость стиля Шумана, а проникнутые теплотой и задушевностью песенные обороты его мелодий родственны русской песне, русскому романсу. Концерт Дж. Боттезини – прекрасный образец радостной романтической музыки, в которой присутствует широкая палитра позитивных эмоций и чувств – воодушевление, устремленность, приподнятость, легкость, оптимистичность, открытость, чувство радостной творческой игры, радостное дарение себя миру, светлый взгляд на мир.

Мелодии контрабасовой партии разворачиваются легко и беспрепятственно. «Летающие» мелодии Дж. Боттезини, в которых вокальная напевность слита с инструментальной виртуозностью, и скачки в диапазоне двух – четырех октав воспринимают-

ся как естественные, подобны птицам, которые то мгновенно взмывают в небесную высь, то столь же мгновенно устремляются к земле, то кружат в воздухе пируэты (Н. п. № 5 а, б).

Нотный пример 5

а) Первая ч. Тема Главной партии (партия контрабаса)



б) Каденция солиста в Первой части



Фортепианная партия (оркестр), наряду с метроритмической и гармонической функцией, вторит выразительным оборотам солиста, имитационно пропевая их, а также образует с партией солиста контрапункты по типу контрастной полифонии.

Финал Концерта являет собой жанровый сплав полонеза и марша: типические ритмы блестящего бального танца звучат в четырехдольном метре – получается бравурно, торжественно, празднично. Но, вместе с тем, не будем забывать, что концерт написан все-таки итальянским композитором, и потому совершенно не случайно нам слышится родство мотивов основной темы финала с

«Неаполитанской песенкой» из «Детского альбома» П. Чайковского. Великий русский композитор точно уловил и передал в этой песенке итальянское национальное начало, так, что российские слушатели узнают его в новом для них итальянском произведении как давно и хорошо знакомое.

Современники называли Дж. Боттезини «*Паганини контрабасистов*». Созданные им произведения для контрабаса до сих пор представляют вершину технической сложности. В кон-



цертах композитор всегда играл только свои произведения и, гастролируя, объехал полмира (выступал в Европе, Англии, Северной и Южной Америке, на Кубе). В 1866 г. Дж. Боттезини выступал в Петербурге. Также Б. вошел в музыкальную историю как выдающийся дирижер (дирижировал премьерой «Аиды» Дж. Верди в Каире в 1871 г.), и как автор четырнадцати опер, («Христофор Колумб», «Марион Делорм» и др.).

* * *

Одна из прекрасных возможностей, которую дарит домашняя, уютная и настраивающая на творчество обстановка Гостиной – общение и обмен впечатлениями после концертов – беседы, обсуждения, дискуссии. В тот ноябрьский вечер возможность эта реализовалась сполна: охотно делились впечатлениями как слушатели, так и исполнители, и композиторы.

Исходная мысль беседы, высказанная слушателями, была следующей: романтизм – это не только эпоха в истории искусства и ее стиль. Романтическая стилистика может быть явлена в творчестве современного композитора не только как ретроспекция, но и в силу

потребности в традиционных средствах выразительности (тональность, функциональная гармония, мелодия и т. д.). Но главное – это романтическое состояние духа творящего художника. Что значит умение приподниматься над повседневностью, насыщать бытие высокими смыслами истины, добра, красоты, состояниями восторга, восхищения.

Начальный импульс был тотчас же развит присутствующими. Так, *Иван Соколов* поделился мыслями о том, что для него в какой-то момент только авангардных ресурсов стало недостаточно, чтобы высказать в своей музыке то, что ему хочется высказать. И в целом, сегодня, И. Соколов чувствует себя свободным в выборе средств выразительности. Гость, представившийся *Григорием*, признался, что, когда он слушает исключительно авангардные сочинения, состоящие из т. н. *незвуков* (меткое выражение Рауфа Фархадова), их создатели кажутся ему «эмоционально ущемленными». По мнению *Андрея Зеленского*, современные композиторы нередко почти бессознательно избегают классических средств музыкального языка, как бы стесняясь показаться старомодными, неоригинальными и т. п.

Контрабасист *Ярослав Лобов* ответил на расспросы публики, отчасти удовлетворив любопытство слушателей: почему музыкант выбрал контрабас? вероятно, он играет на старинном инструменте? и др.

В один прекрасный день музыкант понял, что контрабас – это единственный инструмент, на котором ему бы хотелось играть. Да, действительно, Я. Лобов играет на старинном инструменте, которому уже почти двести лет. А при вопросе о том, каким образом у русского виртуоза оказался сей благородный почтенный инструмент, лицо музыканта просияло веселой улыбкой:

по его словам, это было очень забавно, но тайны музыкант раскрывать не стал. Что ж, секрет так секрет! От этого наша радость соприкосновения с замечательной и не столь знакомой русской аудитории романтической контрабасовой музыкой не станет меньше.

Своеобразный итог впечатлений от вечера был подведен поэтом, писателем, и философом *Аркадием Ровнером*: в прозвучавшей музыке все даже «слишком хорошо и прекрасно», и хотелось бы услышать «больше напряжения, противоречий», и поэтому «нужен следующий концерт, возможно, с несколько другой программой»...

* * *

Когда посетители расходятся, Гостиная продолжает жить своей интенсивной творческой жизнью, непрестанно связуя прошлое и настоящее, и протягивая нити в будущее – в ближайшее и дальнее. «Вечер после вечера» 22 ноября 2015 оказался как раз таким.

...Один из гостей, высокий худощавый молодой человек с живыми чертами и застенчивой доброй улыбкой, как-то незаметно сел за рояль и почти час играл Шопена – прелюдии, мазурки, баллады – одну за одной. Испросив разрешения у хозяйки и переместившись за кабинетный инструмент, продолжил музицировать в ансамбле с дамой-пианисткой, также гостьей. Пространство сводчатых залов заполнилось раскатами «Звонов» П. Маркелова – М. Мусоргского. Молодой человек играл с большим энтузиазмом, неутомимым воодушевлением и неукротимым темпераментом. *Николай Воронов* – артист по натуре, поэтому играть на публике для него – насущная потребность. И, возможно, вскоре мы снова услышим его игру в Гостиной...

Несомненно, что такая форма художественной и общественной жизни, как в возрожденной Гостиной Юргенсон, очень актуальна в разных отечественных регионах. История культуры каждого крупного российского города содержит множество славных страниц. В каждом российском крае есть свои замечательные музыканты и ценители искусства, заинтересованные, наряду с традиционными концертными филармоническими, в камерных формах творческого общения.

Ведь особые условия гостиной – это и творческая лаборатория, и уникальная возможность непосредственного общения всех участников творческого процесса – композиторов, исполнителей, слушателей, музыковедов. Например, в январе 2012 г. в Гостиной Юргенсон состоялось первое исполнение законченной тогда же ***Фортепианной сонаты Лилии Родионовой***. Далее композитором была сделана вторая редакция этого произведения, параллельно автором данной статьи был написан аналитический очерк, осенью того же года Соната игралась на Фестивале Московская осень, а в начале 2016 г. Соната получила Первую премию на ***Международном конкурсе композиторов им. Д. Д. Шостаковича*** в Санкт-Петербурге. А вышеупомянутый музыкант **Николай Воронов**, месяц спустя после своего первого визита в Гостиную, дал там свой сольный концерт с большим успехом, а спустя еще месяц выступил в качестве композитора, исполнившего собственное произведение, так же с успехом – как у профессионалов, так и любителей музыки.

Организация музыкальных гостиных возможна (и уже осуществляется во многих российских городах) в исторических помещениях усадеб, домов дворянского и купеческого собрания, краевых художественных музеев, и даже учебных заведений [2]. Дело это соборное, и залог его успеха заключается в объединении уси-

лий представителей творческой, интеллектуальной и духовной элиты регионов при поддержке муниципальных властей, и, конечно, спонсоров, меценатов. Элитарная в лучшем смысле слова атмосфера российских творческих гостиных образует альтернативу массовой культуре, способствует воспитанию просвещенных ценителей искусства, помогает творческому становлению талантливой молодежи.

Литература:

1. Задерацкий, В. В. Разомкнутое прошедшее (In memoriam) / В. В. Задерацкий // Piano Форум. – № 3 (23), 2015. – С. 3–9.
2. Палий Е. Салон как феномен культуры XIX века: традиции и современность: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – Москва, 2008.
3. Юргенсон А., Шабает Л. Приветственное слово посетителям Гостиной: буклет с программой Музыкального вечера в Гостиной Юргенсон 6 февраля 2016 г.

В. П. Давыдова

**АННОТАЦИЯ КАК ВТОРИЧНЫЙ ТЕКСТ
(ИЗ ОПЫТА СОТРУДНИЧЕСТВА С РАДИО «ОРФЕЙ»
И ГАЗЕТОЙ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»)**

Тема статьи была подсказана временем, отшлифованным в многолетней практике счастливого общения с национальной газетой «Музыкальное обозрение», инициатирующей грандиозные идеи в пользу СЛОВА О МУЗЫКЕ. Качество содержания такового, особенно в информационных жанрах «второго плана», коим является аннотация, представляется одной из ключевых проблем в современной музыкальной журналистике.

Аннотация – это один из самых востребованных на сегодняшний день жанров. Их обычно пишут на новые диски, книги, статьи, реже – на музыкальные сочинения. Публичными

формами аннотаций являются концертные и театральные программки, буклеты, вступительное слово. При своей внешней формальной простоте к работам в этом жанре предъявляется существенное требование: малая форма диктует тщательный отбор сведений, когда надо одной-двумя-тремя емкими, бро-скими фразами высказать максимальное количество нужных и полезных соображений. Не стоит забывать и о принципах профессиональной журналистики: музыкальной компетентности и информированности, этикете, деликатности и уважении к читателю (слушателю), творческой импровизации, способности к интерактивности, владению художественным временем и, наконец, нетривиальности, ведь фантазию никакими рамками условных жанров ограничить невозможно.

Исключительно важными для музыкального журналиста представляются стиль, композиция и умение формулировать: аннотация должна быть яркой и «читабельной» (услышанной). При сохранении необходимых связей и зависимостей между избранной формой, в которую вписано содержание, и избранными методами изложения возникает эффект доступности в недоступном: читатель (слушатель) воспринимает не только авторскую мысль, вторичную по своей сути, но и готов к восприятию музыкального произведения как первичного текста.

Функциональная обоснованность — одна из мотиваций любого жанра журналистики: перед автором стоит конкретная информационная задача — «объяснить». Для аннотации музыкального произведения — объяснить его суть. По словам Т. Курышевой, «...с позиции объектов музыкальной критики информация обращена на музыкальное событие, которое должно произойти или

уже произошло. С позиции смысловых компонентов как формального признака это – описание объекта»⁸⁹.

Главными стержневыми вопросами для всех аннотаций, как правило, являются «что», «о чем», «для кого». Первостепенным для музыкальной журналистики становится преобразование художественного текста в новый документ, в котором зафиксированы необходимые смысловые векторы. При этом оценочный фактор исключается, субъективность позиции автора, преследующего цель выявить основное смысловое содержание сочинения и дать его характеристику, снижается, а требование к повышению качества готового вторичного документа повышается.

Автору настоящей публикации посчастливилось приобрести профессиональный опыт составления аннотации в многолетней практике лектора-музыковеда и в период творческого общения с газетой «Музыкальное обозрение» и с радио «Орфей» – в частности, в реализации уникального проекта Андрея Устинова⁹⁰: ежегодных всероссийских фестивалей, посвященных дням рождения газеты под названием «Опус». В 2006 году редакцией был объявлен конкурс аннотаций, в котором автору присужден диплом лауреата. Несколько лет спустя довелось писать аннотации для программы «Орфея» «С красной строки» с ее ведущим А. Лысенковым, музыкальной составляющей которой стала рубрика «Опус 20» и «Опус 21».

Для музыковеда радиожурналистика – область менее известная, но актуализирующая основные принципы традиционной устной и письменной художественной аннотации: рассказывая о музыке, журналист предлагает слушателю убедиться самому в

⁸⁹ Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учебное пособие // Электронный ресурс: <http://mreadz.com/read343288/p49>.

⁹⁰ Главный редактор газеты «Музыкальное обозрение», заслуженный деятель искусств РФ.

справедливости сказанного. Само собой, музыке принадлежит всегда главенствующая роль. А мастерство музыковеда проявляется в том, чтобы рассказывать о ней квалифицированно, со знанием истории и сегодняшних событий, и обязательно увлекательно, поскольку звучащая эмоциональность – главная отличительная особенность музыки как искусства.

Ниже приведу примеры озвученных в 2010 году аннотаций в передаче «С красной строки» на радио «Орфей».

Д. Шостакович. Шесть романсов на стихи японских поэтов для тенора с оркестром оп. 21

Число 21 встречается в хронографе жизни и творчества Д. Шостаковича не так часто, но весьма значительно в его биографии:

1921 год – сочинение цикла прелюдий совместно с Г. Клеменцом и П. Фельдтом. Присутствие А. Глазунова на 15-лети Д. Шостаковича.

21 марта 1927 п Пишет Похоронный марш, Пляску смерти и «Афоризмы».

21 января 1930 – первое исполнение Третьей симфонии (дирижер А. Гаук).

21 июня 1943 – в Большом зале МГК присутствует на репетиции Седьмой симфонии под упр. Б. Хайкина, которая прозвучала в Берлине в 1946 году 21 декабря (дирижер С. Челибидаке).

21 апреля 1944 – премьера Восьмой симфонии в Бостоне, которой продирижировал С. Кусевицкий, а 21 мая 1947 года она исполнена Е. Мравинским на фестивале «Пражская весна».

21 августа 1945 в Иваново завершена 3-я часть Девятой симфонии.

21 января 1950 – состоялся выпуск фильма «Падение Берлина» с музыкой Шостаковича (реж. М. Чиаурели).

21 декабря 1952 – Шостакович удостоен Государственной премии второй степени за «Десять хоровых поэм» на стихи революционных поэтов конца XIX – начала XX столетия.

21 октября 1955 – авторский концерт в Горьком.

21 апреля 1962 завершает партитуру «Бабьего яра»

21 декабря 1965 – Будапештская премьера «Катерины Измайловой».

Шесть романсов на стихи японских поэтов для тенора с оркестром ор. 21 – часть весьма значительного камерно-вокального наследия Д. Шостаковича, представленного сочинениями на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока, Саши Черного, М. Цветаевой, Е. Долматовского, сатирическими романсами из журнала «Крокодил» и мн.др., – созданы в 1928–1932 годах в Ленинграде и посвящены Нине Васильевне Варзар – астрофизику и первой жене композитора.

Обращение Шостаковича к японской поэзии соотнесено с традицией отечественной музыки первой трети XX века: вспомним «Три стихотворения из японской лирики» Игоря Стравинского (1913), «Пять японских стихотворений» Михаила Ипполитова-Иванова (1923), «Из японской лирики: три эскиза» для голоса с оркестром Василия Ширинского (1925).

Первые три романса из цикла были написаны Шостаковичем на стихи из книги «Японская лирика» в переводе А. Брандта. Романс «Любовь» – на текст неизвестного автора, «Перед самоубийством» – на слова Оцуно Одзи (VII век) и «Нескромный взгляд» – на слова неизвестного автора XVIII века. Авторы стихов следующих трёх романсов – «В первый и в последний раз»,

«Безнадежная любовь» и «Смерть» (1931–1932) не установлены. Возможно, стихи написал сам Д. Шостакович. В тексты привнесено большое количество изменений, что позволяет считать композитора соавтором перевода. Он меняет переводы А. Брандта и, по мнению исследователей, делает это в связи с поиском созвучности для своих переживаний на переломном этапе личной жизни.

Прообразом текстов романсов на стихи японских поэтов Д. Шостаковича считают «Песнь о Земле» на стихи китайских поэтов Густава Малера.

Концертная премьера сочинения состоялась 24 апреля 1966 года в зале академической капеллы им. М. И. Глинки в исполнении А. Манукова и в сопровождении симфонического оркестра Ленинградской филармонии.

Д. Шостакович. Афоризмы

25 сентября ознаменовано 105-летием со дня появления на свет новой славы русской музыки – Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, высказываться о котором задача непосильная: общие слова здесь неуместны, равно как «пустых похвал ненужный хор...». Музыкальные впечатления, творческие уроки, его сочинения, вошедшие в историю свидетельства высокой личности творца – слишком многочисленны, и собрать их – удел не одного поколения музыкантов. Он был прост и скромен, шутил над самим собой, видел гротескное в своем собственном положении и нередко преувеличивал микроэлемент смешного, чтобы одним ударом уничтожить вредную бациллу «престижности», пока она не заразила творческий организм.

«Он принес нам много счастья и радости, хотя сила его трагизма часто сокрушала нас». *С. Рихтер.*

«Он – сын России... сын бурного XX века, века гигантских событий и потрясений, которые с такой несравненной силой запечатлены в его великих произведениях... Много человек этот сказал хорошего людям». *Георгий Свиридов*.

Фортепианный цикл «Афоризмы» оп. 13 был написан 21-летним Д. Шостаковичем» спустя 4 года после окончания консерватории по классу фортепиано, получения признания на Международном конкурсе пианистов в Варшаве, где молодой пианист был удостоен звания дипломанта и «вывез из столицы Польши 1. огромный успех у публики. 2. гору всякого рода рецензий» (из письма матери 8 февраля 1927 год).

В 1920-е годы Шостакович много выступает, играет «разнопрофильно»: сольно, в ансамблях, работая тапёром в кинотеатрах при озвучивании немого кино. В это же время – время антиромантических и антиимпрессионистических тенденций в фортепианной музыке складывается его пианизм, культивирующий графичность музыкального рисунка, нарочитую бескрасочность и сухость звучания.

Сочинение родилось быстро, в перерыве между недомоганиями Шостаковича и названо «Афоризмами» по предложению Б. Яворского. Из письма к нему: «Сочинил я всего 12 пьес. 2 из них выбросил в помойку. Осталось 10. 1) Речитатив; 2) Серенада; 3) Ноктюрн; 4) Элегия; 5) Похоронный марш; 6) Этюд; 7) Пляска смерти; 8) Канон; 9) Легенда; 10) Колыбельная песня. 19-го, если буду в силах, сыграю афоризмы в концерте ассоциации современной музыки. Когда судьба устроит нашу встречу, сыграю Вам. А сейчас я чувствую себя очень плохо и мечтаю умереть до 1-го августа».

Фортепианный цикл стал одним из сочинений композитора новаторски авангардного направления, в котором с помощью знакомой

нам шостаковической пародии и насмешки отрицались музыкальные каноны и романтические традиции. Смелый гармонический язык сочинения и его фактура, особая роль метроритма, монологичность в сочетании со свободным разворачиванием мелоса, ладового начала, расширенной трактовки тональности обнаруживают известное влияние нововенцев. Напомним, что в том же, 1927 году, раньше, чем в Вене, родном городе Берга, состоялась ленинградская премьера оперы «Воццек», на которой присутствовал сам автор, написавший сочинение в 1921 году.

Радикальные по выразительному языку «Афоризмы» основаны на новой трактовке традиционных миниатюр, где главное – гротеск, «игра» жанровой моделью, ее переосмысление сквозь мироощущение антиромантического бунта.

Спустя 21 год «Афоризмы» в числе многих других сочинений композитора были запрещены приказом Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром от 14/II-1948 года и объявлены «формалистическими».

Сэмьюэль Барбер. Концерт для виолончели, ор. 22

Мы знаем о композиторе чрезвычайно мало: прекрасный баритон (школу вокала и композиции получил в Институте музыки Кертиса), американский представитель романтизма, за что Барбера не любили современники. Он никогда не выдвигал манифестов. Всё время находился в поиске, писал на грани эксперимента, не боялся сочетать традиционное с новаторским. При этом оставался в стороне от «музыкальной политики», не вмешиваясь в бушевавшие тогда споры о «новой музыке» и будущем искусства... Он обладал поистине энциклопедическими знаниями в области искусства, свободно владел языками, читал Пруста на

французском, Гете на немецком, а Данте – на итальянском языках. Президент Международного музыкального совета ЮНЕСКО, один из первых американских композиторов, посетивших Россию и познакомившихся с Шостаковичем.

Он не давал лекций, не был исполнителем. Учился на музыке И.С. Баха, Дебюсси и Стравинского. Обожал Брамса. Не страдая эпитонством, впитал то лучшее, что предложила ему современная эпоха. И при всей скромности заслуг стал композитором, чьи произведения вписаны в историю XX века.

В наследии Барбера концерты, симфонии, оперы, балеты. Его оркестровым творчеством был впечатлен дирижер Родзински, представивший Первую симфонию Барбера на фестивале в Зальцбурге. Премьеру Второй симфонии в 1944 с Бостонским симфоническим оркестром провел Сергей Кусевицкий; под его же управлением в 1948 состоялось первое исполнение «Летней музыки» для квинтета духовых, а в 1946 – виолончельного концерта.

Увы, Барбер не оставил школы. Оперы не ставятся, мелодии прочно забыты... Он стал популярным благодаря «Адажио для струнных», вошедшему в золотой фонд произведений тысячелетия. С легкой руки Артуро Тосканини, исполнившего сочинение в 1928 году, включившего его в программу South American tour, и позже сделавшего запись, Барбера узнал весь мир.

Иное дело – редко исполняемый трехчастный Концерт для виолончели, оп. 22 (Allegro Moderato, Andante sostenuto, Molto Allegro e appassionato). Работа над ним началась по инициативе С. Кусевицкого и была завершена в 1945 году. Впервые исполнен 5 апреля 1946 года русской виолончелисткой Раей Гарбузовой в сопровождении Бостонского симфонического оркестра. В 1946 году в Нью-Йорке концерт получил высшее признание критиков за

музыкальную логику, чувство формы, легкий мелодический дар, целостность стиля, открытость высказывания, романтическую восторженность и одновременно глубину.

Моцарт в XXI веке остается все тем же гением, имя которого на слуху даже у самого неискущенного в музыке обывателя, свято уверенного в том, что композитор сочинил немало запоминающихся мелодий для мобильных телефонов. Ангел, сошедший с небес, жертва завистливого Сальери, образ Амадеуса П. Шеффера – М. Формана – бодрого, всегда готового к шуткам, охотно пившего вино и игравшего в бильярд; композитор, блестяще владевший самыми разнообразными жанрами и формами... МИФ. ЛЕГЕНДА, в которой есть место для размышления и над суммой букв в его традиционном имени – *Вольфганг Амадей Моцарт* – их 21... Спустя 255 лет со Дня рождения композитора (27 января 1756 года), вновь и вновь потрясенные величием его Гения, вспомним Гете:

*И нас покинул он, вдали
сверкнув кометой,
И свет его слился с небесным
вечным светом.*

Что привнес XXI век в «русскую моцартиану»? Грандиозные юбилейные торжества, научные форумы, новые записи, фундаментальные исследования, в числе которых бесценные труды Павла Луцкера и Ирины Сусидко, Ларисы Кириллиной и Евгении Чигаревой; изданные переводы на русский язык книг Н. Арнокура, М. Бриона, Ф. Нимечека, И. Рохлица, Шлихтегрولля. Наконец, в 2006 году в России вышло Полное собрание писем австрийского композитора, проливающих свет на многие неизвестные страницы его творчества и биографии.

В огромном наследии Моцарта концерты для одного клавира с оркестром – а их 21 – занимают почетное место. И не только потому, что на сегодняшний день широко распространены в мировой педагогической и исполнительской практике. Именно в них в полной мере реализован потенциал Моцарта-композитора и виртуоза, «пианиста своего времени», искусством которого восхищались и наслаждались современники, а именно: его «удивительной беглостью, тонкостью и деликатностью, речевой выразительностью и чувством, в сочетании с богатством музыкальных идей и познаниями в композиции»⁹¹.

Из 21 концерта для одного клавира четыре написаны в тональности C dur, в которой Моцарт, по свидетельству многих исследователей, всегда ощущал особую свободу: сочиненный в Зальцбурге в апреле 1776 года «Лютцов-концерт» и три венских – № 13, 21, 25, датируемых соответственно 1783, 1785 и 1786 годами.

Известно, что первый из них был написан для графини Антонии Лютцов, предположительно ученицы Леопольда Моцарта. Второй (KV 415), наряду с концертами, написанными осенью 1782 – зимой 1783 года, открыл летопись немецких издательств «Андрэ» и «Брейткопф и Гертель» и исполнялся Моцартом в знаменитой академии 23 марта 1783 года в присутствии Иосифа II. Последний до-мажорный (KV 503) писался для Праги, куда композитор отправился вместе с женой 8 января 1787 года.

Дата окончания Концерта № 21 (KV 467) – 9 марта 1785 года – день снежный, непривычно холодный для Вены, проведенный в обществе приехавшего Леопольда Моцарта, раздосадованного жизнью сына и скептически к нему настроенного.

⁹¹ Нимечек Ф. Цит по: Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М., 2008. С. 275.

Исследователи творчества Моцарта находят в концерте параллели с оперным жанром – в кантиленности и мелодической насыщенности фигураций, в вокализации метроритма итальянского стиха, в аллюзиях на стилистику большой оперы.

Что касается его оркестрового мышления, то 21-ый концерт, принадлежащий к вершинным творениям композитора в этом жанре, продолжает и развивает идею тематической множественности в композиционной архитектонике, основанной на безупречной симметрии и пропорциональности.

К традиционной паре духовых (гобои и валторны) добавлена уже обязательная для оркестрового Моцарта флейта.

Из трех частей сочинения (*Allegro maestoso*, *Andante*, *Allegro vivace assai*) благодаря его лирическому центру концерт в XX веке в воображении публики стал прочно связан с фильмом шведского режиссера Бу Видерберга «Эльвира Мадиган», вышедшим на экраны в 1967 году, сюжет которого основан на реальных событиях 1889 года (немногим более столетия спустя после даты написания концерта). Обращение Видеберга к гениальной музыке Моцарта оправданно: история любви органично совпала с музыкой, в которой, как и в фильме, лирика и красота сочетаются с глубоким драматизмом, а возвышенное и обыденное находятся в равновесии.

Через 21 год после написания 21-го концерта Моцарта – в 1806 году Бетховен пишет 4-ю Симфонию и 23-ю фортепианную сонату. Двадцатилетний К. М. Вебер отказывается от своего первого дирижерского поста в городском театре Бреславля, Карл Черни впервые исполняет C-dur`ный концерт Бетховена, на свет появляется известный французский композитор и гитарист Наполеон Кост. Осенью 1806 года, после разгрома прусской армии в сражениях под Йеной и Ауэрштедтом, когда войска Наполеона

вступили в Варшаву, Эрнст Теодор Вильгельм Гофман, как известно сменивший третье из данных ему при крещении имен на Амадей (в честь Моцарта), покидает страну и уезжает в Берлин.

Спустя 21 год после смерти Моцарта, в 1812 году в Вене Бетховен оставляет миру свои 7-ю (ор. 92) и 8-ю симфонии (ор. 93). Но это уже совсем другая история.

В. А. Моцарт. Симфония № 21 A-dur KV 134 (1772)

Путь Моцарта в симфонии это, по словам Эйнштейна, «путь от вступительной или заключительной пьесы – пьесы, служившей *обрамлением* для *solì* и *concerti*, до капитального основного произведения, представляющего кульминацию, центр тяжести концертного вечера. Это путь от начала *декоративного* к *выразительному*, от внешнего к внутреннему, от парадности к исповеди». Свои первые симфонии Моцарт написал когда ему было восемь лет, а последние – в тридцать два года. Общее их число более пятидесяти.

К какому типу отнести 21-ю симфонию, A-dur, KV 134, написанную 16-летним Моцартом в августе 1772 года в Зальцбурге? Что происходило в жизни юного композитора, и чем был отмечен этот год в музыкальной жизни Европы?

1772 год – пик моцартовской активности в симфоническом жанре:

с января по август им было написано 8 симфоний, предположительно, чтобы привлечь внимание нового архиепископа Зальцбурга (отец Моцарта Леопольд питал надежды возглавить зальцбургскую капеллу). **21 февралем** датируется его Симфония KV 124, а заканчивается год премьерой оперы «Луций Сулла», которой дирижировал сам композитор 26 декабря в Милане в театре «Реджо дукале».

Концертмейстер оркестра Фридриха Великого Ф. Бенда, с которым английский музыкант Ч. Берни беседовал в Потсдаме в октябре 1772 года, рассказал о знаменитом итальянском скрипаче Ф. Джардини (1716–1796).

В этом же году Й. Гайдн сочиняет Симфонию № 45, известную сегодня как «Прощальная».

Безусловно, 21-ю симфонию Моцарта, как писал Аберт, – «творение юной пламенной души» – нельзя отнести к шедеврам, написанным композитором в этом жанре значительно позже: «Парижской» (KV 297), № 35 «Хаффнер» (KV 385), № 36 «Линцской» (KV 425), № 38 «Пражской» (KV 504) и последней симфонической триаде (№ 39–41), которые должны быть в собрании каждого любителя музыки.

И, тем не менее, здесь угадывается почерк будущего Моцарта-симфониста: индивидуализируется облик первого Allegro и очевиден его масштаб; углубляется образное содержание цикла, растет значение яркого эмоционального тематизма, усиливаются патетические черты. Все части 21-й симфонии, за исключением менуэта, по-своему возвышенно-приподнятые и написаны в мажоре (медленная часть в тональности субдоминанты). Здесь мы услышим и большое фактурное разнообразие: привычная инициатива первых скрипок часто передается альтам с басами и изредка духовым, с которыми Моцарт продолжает экспериментировать: в частности, гобоистам предлагается взять в руки флейты.

Спустя два века, в 1974 г. австрийский дирижёр Карл Бём осуществил полную запись симфоний Моцарта, за что получил музыкальную премию «Грэмми». А начало 80-х в СССР было ознаменовано исполнением цикла «Все симфонии Моцарта» Ленинградским камерным оркестром старинной и современной музыки под

управлением Эдуарда Серова, что нашло отклик в блестящей рецензии Бориса Каца, который, в частности, пророчествовал: «Кажется, больше таких ремарок в афишах с симфониями Моцарта («В СССР исполняется впервые») не будет». Критик ошибся: в первое пятилетие XXI века (с 2000 по 2004 г.) цикл был исполнен Волгоградским академическим симфоническим оркестром и продирижирован народным артистом России Эдуардом Серовым.

В заключении приведу притчу о двух каменщиках, каждого из которых спросили:

- Что ты делаешь?
- Ворочаю камни, будь они прокляты, – ответил один
- Я строю собор, – сказал другой, сообразно цели своего труда, т. е. творчеству.

Именно эта мотивация – писать слово о музыке как о воплощенной мысли – позволит легко, «на одном дыхании» создать аннотацию как вторичный текст, что соотносится с чудом, переживается как неожиданная удача, а на самом деле подготавливается соблюдением определенных условий.

И. А. Евсикова

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА НА СТРАНИЦАХ ГОРОДСКИХ ГАЗЕТ МИАССА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Всё более актуальными становятся сегодня процессы осознания значимости музыкально-критической мысли в воссоздании целостной социально-культурной панорамы регионов страны, – как способа обращения к культурной памяти российской провинции. Активное изучение особенностей развития региональной

культуры становится определяющим в процессе понимания музыкального пространства страны как целостного явления. Осознание современной социокультурной ситуации в стране необходимо для понимания механизма привлечения и приобщения человека к сфере художественной культуры.

Музыкальная критика служит общей «горячей точкой», в которой сходятся все информационные процессы, музыковедение и журналистика. Объективная критическая оценка того или иного творческого факта невозможна без учёта конкретных условий его возникновения, места, занимаемого им в общем процессе музыкального развития, в общественной и культурной жизни страны и народа. Критика становится посредницей между композитором, исполнителем-интерпретатором и слушателем, так как одна из важных её функций – пропаганда произведений искусства, разъяснение их смысла и значения. В. В. Стасов писал: «Критика неизмеримо более нужна для публики, чем для авторов. Критика есть воспитание» [9].

Поэтому основной вопрос о культуросозидающей сущности критики стал характерной чертой многих отечественных работ музыковедов конца XX – начала XXI века⁹². Однако среди диссертационных исследований еще нет специальных работ, изучающих музыкально-критическую деятельность Челябинской области, тем более города Миасса. Расставляя ценностно-смысловые акценты, через музыкально-критические материалы корреспондентов, в прессе отражается культурная жизнь поселения, которая является выразителем интересов, запросов более широких слоёв общества⁹³.

⁹² Культуросозидающую сущность критики в своих работах отмечают: Е. Ф. Бронфин, Л. С. Генина, Т. А. Курышева, А. В. Украинская.

⁹³ Г. В. Казакова в статье «Культурная миссия Урала» отмечает отличительную особенность культурного пространства Урала как пространства «машинной рациональности» с характерной нау-

На Южном Урале самобытная и специфическая культура малых городов была своеобразным «зеркалом» социально-исторических процессов развития общества, отражающим дух времени, его внутренний и творческий потенциал. В рамках данной статьи сделан акцент на рассмотрении музыкально-критических материалов миасских городских газет. Именно газета берёт на себя функцию ценностно-социального регулирования в процессе развития культуры как один из инструментов, отражающих художественные интересы общества и влияющих, в определённой мере, на распространение различных жанров музыкального искусства.

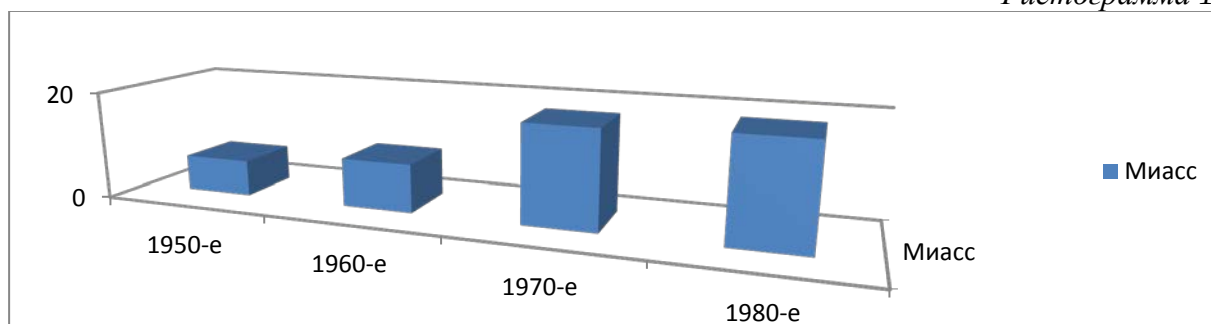
Сложность изучения темы связана с трудной доступностью материала, который находится в архивах Центральной библиотечной системы и краеведческого музея города Миасса. Для создания целостной социально-культурной панорамы Миасса была предпринята попытка обращения к большому массиву газетного материала. Изучены газетные музыкально-критические статьи за 50 лет. По нашим сведениям в данный период редакции «Миасского рабочего» и «Глагола» выпустили 13 412 газетных номеров⁹⁴.

Материалы городских газет Миасса стали исторической «фотографией времени» уральского центра науки, машиностроения, приборостроения, города с развитой культурной инфраструктурой. В Миассе функционируют кинотеатры, дворцы культуры и дома культуры, дом детского творчества, музыкальный колледж и пять школ искусств.

кообразной картиной мира и акцентом на ценностях Просвещения // Автограф (Челябинск). 2006. № 3. С. 5–6.

⁹⁴ В год выходило в среднем 280 номеров газеты «Миасский рабочий» (периодичность пять раз в неделю) и 105 номеров «Глагола» с периодичностью два раза в неделю.

Гистограмма 1



Рассмотрим процентное соотношение материалов, посвященных музыкальной культуре относительно материалов газеты в целом

Таблица 1

город	1950-е	1960-е	1970-е	1980-е
Миасс	6,59 %	8,83 %	17,95 %	18,39 %

Таблица отражает явный неуклонный рост количества материалов о художественно-творческой жизни провинциального города.

В последнее десятилетие XX века, постперестроечный период, информационная насыщенность о событиях культуры снизилась незначительно – до 5 %.

Таблица 2

город	1980-е	1990-е
Миасс	18,39 %	13,42 %

От количественных показателей перейдем к жанрам публикаций и персоналиям. Учитывая музыкально-критические материалы двух городских газетных изданий, жанровые признаки, выявляем, что значительная часть материалов по своим признакам является анонсами и хроникальными заметками. Рассмотрим жанровые показатели 1950-х гг.

Гистограмма 2



Самый большой сегмент – анонс и хроникальные заметки – 79,4 %; репортаж – 6,54 %; рецензия, творческий портрет – 5,7 %; очерк, интервью – 8,4 %.

В период 70–90-х годов увеличивается количество статей в более крупных жанрах: «творческий портрет», «очерк» и «интервью». Также большие развернутые статьи посвящались юбилеям и отчетным концертам хоровых коллективов, руководителям творческих коллективов, дворцов, творчеству местных композиторов. Примером может служить сравнительная таблица № 3, где явно виден рост количества материалов указанных жанров.

Таблица 3

Годы	Репортаж	Интервью	Творческий портрет, рецензия	Анонс, хроникальные заметки
1950-е	7,7 %	8,85 %.	10,32 %;	64,82 %
1990-е	8,03 %;	15,78 %	11,93 %;	64,26 %;

Интересная и насыщенная концертная жизнь города Миасса отражалась в различных рубриках: «афиша», «новости культуры», «мир искусства», «хроника культурной жизни», «наши гости», «творческая жизнь города» и др. По материалам перечисленных рубрик можно проследить творческо-концертную «линию жизни» города.

Часто авторами материалов становились инженерно-технические работники, преподаватели учебных заведений, дворцов культуры. Интересный значительный вклад в музыкальную журналистику внесли и главные редакторы городских газет. Важно отметить персоналии журналистских материалов о музыке. Назовем некоторые имена: С. А. Эпштейн, В. Я. Лопатко, П. С. Крам, В. Н. Маевский, преподаватели музыкального училища (ныне колледжа искусства и культуры) Л. Л. Елсукова, Ю. Г. Писаренко, И. А. Рослый, Л. Э. Вебер, В. В. Киреева, Ю. А. Пастухов, Г.А. Лузин.

Большую роль в воспитании слушателя в городах области играли филармонические концерты, организованные Челябинской филармонией, участниками которых были известные коллективы и солисты бывшего СССР. По афишам, анонсам, репортажам, хроникальным заметкам, словно погружаясь в атмосферу тех лет, можно увидеть всю многонациональную палитру гастрольных выступлений (от Ленинграда до Сибири, от Закавказья до Пермского края)⁹⁵.

Концертная жизнь ярко раскрылась и в фестивальных проектах. К примеру, по инициативе областной филармонии в конце марта 1966 года начинает свою работу фестиваль «Уральские зори». Более 20-ти лет это был большой праздник музыки, в котором принимали участие ведущие исполнители страны, профессионалы и лучшие самодеятельные коллективы Челябинска и «малых городов» области, среди которых коллективы художественной самодеятельности предприятий и учебных заведений го-

⁹⁵ Среди приглашенных – артисты Московской, Ленинградской, Забайкальской, Рязанской, Орловской, Алтайской, Иркутской, Красноярской, Омской, Свердловской филармоний. Состоялись выступления музыкантов Армении, Чувашии, Белоруссии, Молдавии, Грузии, Татарстана, Башкирии, Туркмении.

рода Миасса. Также отметим проходившие в конце 80-х и 90-е гг. XX века в области крупные фестивали советской музыки: «Советские композиторы – труженикам Урала», «Богат талантами Урал», «Мастера искусств», «Молодые таланты России», «Искусство Урала», «Звезды Урала – детям!», фестиваль русской музыки, – которые становились яркими и значимыми событиями для жителей южно-уральских городов.

В связи с социально-историческими преобразованиями в стране последнее десятилетие XX века стало, пожалуй, самым сложным периодом отечественной культуры. Амбивалентность его выразилась с одной стороны – в стремлении сохранить сложившиеся традиции культурно-художественного пространства города, отраженного в музыкально-критических материалах городских газет, с другой – в стремлении отразить в газетах в большей степени социальные процессы.

Итак, музыкально-критические материалы газетных изданий города Миасса Челябинской области во второй половине XX века представляли собой явление, которое влияло на развитие культурно-мировоззренческих представлений читателей. Статьи помогали постигнуть особенности прекрасных музыкальных творений, логику музыкальной композиции, помочь преодолеть сложность музыкального языка, ощутить радость эстетического познания. Поэтому музыкальная критика, как особый процесс и вид информации, есть одна из основных составляющих музыкальной культуры общества, своеобразный «фотограф времени», документ, с помощью которого создаётся «портрет» эпохи и отражается её духовное пространство. Под влиянием общих процессов, происходящих в культуре страны, музыкальная критика становится самостоятельным эволюционирующим явлением. В ней можно обнаружить все этапы: становление,

развитие, формирование разных жанров, оценочных критериев и др. Особую важность приобретает высокий художественно-эстетический уровень статей, авторами которых были как профессиональные музыканты, так и представители немusыкальных профессий: инженерно-технические работники, врачи, педагоги, рабочие.

Музыкальная критика и публицистика, обращенные на конкретные объекты музыкальной культуры города, содействовали процессу развития музыкального искусства, формируя эстетические и художественно-творческие вкусы, предпочтения и стандарты. Именно в этот период – с середины XX столетия – выявляются истоки *профессиональной музыкальной критики и журналистики*, способствующие в дальнейшем развитию и становлению крупных музыкально-критических жанров.

Таким образом, музыкально-критические журналистские материалы городских печатных изданий города Миасса второй половины XX века, играя значительную роль в формировании ценностно-смысловых ориентиров, становились важнейшей составляющей музыкальной жизни региона. При этом драматургия развития художественно-творческого процесса показала рост у слушателей интереса к академической музыкальной культуре и возросший духовный потенциал городского слушателя.

Выделяя искусство как одно из сильнейших влечений человечества с самых древних времен, связанного с художественным творчеством, Т. А. Курышева отмечает: «Главное предназначение музыкальной журналистики – обеспечить обществу всестороннюю и объективную информацию обо всем, что происходит» [7, с. 11].

Введение в научный оборот информации о музыкально-творческой жизни Челябинской области из материалов местной печати приобретает сегодня особую важность. Функционирование

музыкальной журналистики провинциального города позволяет дополнить историю уральского искусства, так как отражение местных событий музыкальными журналистами становилось «летописью», своеобразным уникальным «памятником» культурной жизни Миасса во второй половине XX века. Период развития музыкально-критических жанров городских газет с 1950-х по 1990-е гг., представляя очевидную самобытность, эстетическую наполненность и оригинальность культуры одного из городов Южного Урала, становится составной частью единого пространства музыкальной культуры и искусства России XX века.

Литература:

1. Бонфельд, М. Ш. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки / М. Ш. Бонфельд // Критика и музыкознание : сб. ст. – Ленинград, 1975. – С. 93–105.
2. Бронфин, Е.Ф. О современной музыкальной критике: учеб. пособие / Е. Ф. Бронфин. – Москва, 1977. – 320 с.
3. Даутова, Е. В. Знаковые события как инструмент повышения инвестиционной привлекательности региона / Е.В. Даутова // Молодежь в науке и культуре: материалы научн.-творч. форума Челябинск, 2–3 нояб. 2011 г. / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2011. – Ч. I. – С. 68–71.
4. Евсикова, И. А. Музыкальная журналистика и музыкальное училище г. Миасса: 1970-е гг. / И. А. Евсикова // Мир культуры: сб. материалов и науч. ст. междунар. науч.-практ. конф. – Челябинск, 2011. – С. 94–100.
5. Евсикова, И. А. Истоки музыкальной критики Миасса в 50-60-х годах XX столетия / И. А. Евсикова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология, искусствоведение. – Челябинск, 2012. – Вып. 62. – С. 155–161.
6. Евсикова, И. А. «Эпоха Чагина» в культуре Миасса XX века (по материалам городских газет 1980-1990 гг.) / И. А. Евсикова // IV Международная научно-практическая конференция молодых ученых. сб. научн. тр. – Москва: Перо, 2012. – С. 64–67.
7. Курышева, Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособие для студентов вузов / Т. А. Курышева. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. – 295 с.
8. Ляхова, С.С. Провинциальный город как социокультурный феномен: дис. кандидата философских наук: 09.00.11. / С. С. Ляхова. – Архангельск, 2006. – 124 с.
9. Стасов, В. В. Избранные сочинения / В. В. Стасов. – Москва, 1952. – Т. 3. – 374 с.

ГАРМОНИЯ: ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА

Гармония относится к числу ключевых категорий эстетики, изучающей общие законы и формы проявления прекрасного в жизни и в искусстве. Особое положение эта категория занимает в системе музыкального образования, где она представлена самостоятельной учебной дисциплиной наряду с полифонией и музыкальной формой, составляющими единый музыкально-теоретический цикл.

У сложившегося положения имеются веские основания, и главное из них кроется в том, что «звуковой мир музыки» (Е. Назайкинский) всегда создавался и продолжает создаваться по законам гармонии, которые, в свою очередь, находятся в коррелятивной связи с законами акустики, мышления и восприятия. Независимо от исторической принадлежности, от того, как именно изложена звуковая ткань (одноголосно или многоголосно), она непременно формируется при участии всего этого кворума путем *слухового отбора*. Условие фундаментальное, одинаково соблюдается как в культуре музыкального фольклора, так и в культуре профессиональной европейской традиции, насчитывающей, примерно, полторы тысячи лет. Можно также утверждать, что законы звуковой гармонии никем никогда заранее не предписываются, они вырабатываются в ходе живой практики, сворачиваясь, время от времени, в свод типовых норм и правил.

Многим ведомо, насколько внутренне подвижен этот мир и сколь труден путь его познания, особенно, когда приходится сталкиваться с многообразием жанровых и стилевых проявлений. Немало проблем возникает обычно с музыкой текущего исторического периода. Частота и глубина происшедших в музыке

XX века кардинальных перемен нередко ставят в тупик не только исследователей, но и музыкантов-исполнителей, а также педагогов, испытывающих острую потребность в аналитическом инструментарии, пользуясь которым можно постичь даже самые новейшие гармонические явления.

Возникает вопрос: насколько действующая школьная теория отвечает современным требованиям, поспевает ли она за головокружительной эволюцией в музыкальном искусстве?

Не берусь ответить на поставленный вопрос во всей его полноте. Остановлюсь лишь на некоторых, с моей точки зрения, концептуальных моментах.

Универсальной теории на все случаи жизни не существует, хотя такие попытки предпринимались в истории не раз, особенно в философии. При соблюдении общих исходных принципов построения, теории в точных и гуманитарных дисциплинах имеют существенные различия в силу разности самой природы исследуемого объекта.

Теория в музыке – частный и очень специфический случай. Сама она не является руководством по созданию художественных продуктов. Это всего лишь относительно выверенный перечень конкретных знаний об элементном составе гармонической системы, о том, как она устроена и по какому принципу работает. Даже подробно письменно изложенные авторские концепции А. Шенберга, Э. Кшенека, П. Хиндемита, О. Мессиана не гарантируют получения желаемого результата. Музыка, по словам выдающегося отечественного ученого Ю. Тюлина, «...является только продуктом человеческой деятельности, и именно художественной» [1]. Исключительная прерогатива в создании эстетически полноценного музыкального произведения сохраняется не за

теорией, а за деятельным субъектом, творчески претворяющим многие ее положения.

Теория применительно к искусству складывается не в опережении, а вослед творческой практике. Это аксиома. Путем наблюдений и тщательного анализа теория приходит к обобщению и систематизации типовых строительных элементов, устанавливая закономерности разного уровня и порядка. В этом смысле музыкальная теория чем-то сродни филологии, шире – лингвистике, изучающей природу вербального языка. Корни музыкальной теории восходят к античности. Но, в отличие от того синкретического периода, за последние, примерно, два столетия она заметно дифференцировалась, распалась на ряд относительно самостоятельных ветвей. Сегодня мы располагаем отдельно сложенной элементарной теорией музыки, теорией музыкальной формы, теорией контрапункта, теорией гармонии. Картина на самом деле еще более дробная, чем-то напоминающая процесс клеточного деления. Происходящее на наших глазах объясняется, во-первых, возросшим уровнем накопленных знаний в каждой из названных областей; во-вторых, самой ступенчатой системой массового музыкального образования. Система, несомненно, хорошо отлажена, но она не безупречна в отношении того, по какому алгоритму и в каком объеме должна осваиваться, в частности, дисциплина «гармония», учитывая ее роль в воспитании профессионального музыканта. Осторожная коррекция в этом вопросе, по убеждению автора, давно назрела.

Исследовательская литература, специально посвященная проблемам гармонии, насчитывает не одну сотню источников, принадлежащих отечественным и зарубежным авторам. Если судить по работам Э. де Кусмакера, К. Дальхауза, В. Апеля, Ю. Хоминского, Э. Курта, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, Ю. Холопова,

Т. Бершадской, Н. Гуляницкой и многих других ученых, складывается впечатление, что гармония изучена на микро- и макроуровнях, что нет в этой области «белых пятен», а все научные достижения беспрепятственно и своевременно осваиваются школьным музыкальным образованием, делая его эффективным. Предполагается, что так именно все и происходит: добытые в научной сфере знания естественным путем закрепляются в учебной практике. Если бы не ряд обстоятельств, затормаживающих синхронный процесс взаимообмена.

Одним из таких обстоятельств является несогласованность в толковании многих обиходных, в том числе ключевых терминов и понятий, о чем подробнее пойдет речь ниже. Попутно неизбежно приходится решать вопрос выбора и построения *объяснительных процедур*, без которых понять логику гармонического развития почти невозможно, если не ограничиваться привычным ассоциативным описательным методом.

Музыкальная педагогика – область (как, впрочем, любая другая профильная область) достаточно консервативная. Если она опирается на что-то, то это что-то должно быть надежным и устойчивым, не вызывающим сомнений. В этом смысле добротная школьная теория гармонии действительно представляется «островком» благополучия. Но и она не безгрешна, парадоксов и здесь хватает. Говорю это как педагог с сорокалетним стажем преподавания данной дисциплины в Новосибирской консерватории.

Ответим на вопрос, что служит официальным базовым подспорьем ведения данной дисциплины, особенно для музыкантов исполнительских специальностей? Учебники и учебные пособия, в которых собраны и систематизированы правила и нормы тональной гармонии Венской классики. Даже творчество И. С. Баха

и его современников, а также гармонические новации музыкального романтизма, включая уникальный опыт русских композиторов XIX века, служит в них иллюстрацией все тех же норм. Вряд ли кто осмелится оспаривать достоинства музыки Й. Гайдна, В. Моцарта или Л. Бетховена. Она названа классической, то есть образцовой, совершенной, но это вовсе не означает, что мир звуковой гармонии ею исчерпывается. Мир этот бесконечно разнообразен, и было бы ошибочно строить образовательный процесс только на изучении гармонических норм, выработанных в конкретный исторический период. В любой абсолютизации чего бы то ни было кроется опасность искаженного представления о том, как ощутимо на самом деле эволюционирует гармоническое мышление даже в пределах отдельно взятого периода.

О последствиях такой абсолютизации пишет В. И. Мартынов, отмечая, в частности, что возникающая в этом случае «оптическая иллюзия, изначально заложенная в природе современного исторического взгляда, заслоняет более раннее более поздним, в результате чего природа и признаки более позднего начинают навязываться более раннему» [2]. Не меньшую опасность таит в себе другая тенденция, когда однажды укоренившееся представление, не исправленное во-время и претендующее на аксиому, на деле оказывается досадным заблуждением. Вот яркий пример из практики.

Со времен Ф. Кателя, написавшего первый учебник гармонии в 1804 г. по заказу французского Конвента, а затем – Г. Римана, понятие гармонии в музыке до сих пор сводится в обиходе к аккорду, т. е. к вертикальной звуковой конструкции. Корни такого толкования восходят к самому раннему периоду развития многоголосия европейской традиции в форме диафонии, сменившей вековые тра-

диции монодии. Исидор Севильский, описывавший это явление как свидетель, считал гармонией не любое сочетание, а только одновременное. С тех пор это убеждение не выветрено из нашего сознания до конца, во многом благодаря немецкой школьной теории.

Возьмите на выбор любой отечественный учебник гармонии, и вы найдете перефразированное определение Г. Римана, по которому «Гармония учит нас логически осмысленному и технически правильному связыванию аккордов» [3]. Но ведь античность, сложившая эту фундаментальную категорию на основе мифа о Гармонии, – небожительнице, рожденной союзом бога войны Аресом и богиней плодородия, красоты Афродитой, ничего не знала об аккордовой вертикали, рассматривала музыкальную гармонию исключительно в системе линейных тоновых отношений.

Если речь идет о всеобщем законе, то он должен одинаково действовать в любых формах звуковых отношений. В музыке таких основных форм по своей направленности две – горизонтальная и вертикальная, т. е. во временной последовательности и в одновременном сочетании. Все остальные формы, строго говоря, производные.

Не у Г. Римана, а именно в лекциях отечественного ученого и педагога С. Способина читаем: «гармония – есть координация звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали» [4]. Теперь понятно, откуда в учебнике «Гармония» Ю. Холопова впервые за полтора столетия это понятие равноценно рассматривается применительно к одноголосию и многоголосию. Потребовалось, как видим, немало времени, чтобы в XX веке избавиться от досадного «недуга», доставшегося отечественной теории по наследству. Ведь от этого зависят наши представления о том, сводится

гармония только к вертикали, или она проявляется по всему звуковому спектру без исключения. Установка должна соответствовать сути явления.

Подобному не совсем мотивированному перетолкованию был подвергнут такой термин и понятие, как полифония. Термин сложносоставной, иностранного происхождения, в точном переводе означает много-голосие. Оппозицией ему является монодия, т. е. одноголосие. Но вот какая несуразность укоренилась не только в учебной, но и в научной практике. Под дисциплиной «полифония» мы на самом деле подразумеваем контрапунктическую (имитационную) технику в многоголосии, которое совсем не обязательно должно быть контрапунктическим.

Не лишне напомнить, что в системе музыкального образования XIX века предмета «полифония» не было, но была триада — контрапункт, гармония, сочинение. К Ф. Фуксу и, в особенности, к Л. Бусслеру восходит еще одна «каверза» в виде деления контрапункта на строгий и свободный стили. Не пора ли навести порядок и в этом вопросе? Ведь критерии «строгости» и «свободы» применимы к музыке любой исторической и жанровой принадлежности, если речь идет о художественно ценных произведениях.

Осмелюсь сказать о существующей путанице в толковании такого термина и понятия, как лад. Это редкий случай термина русскоязычного происхождения, в обиход отечественной теории оно введено Д. Резвым в 1836 г., означает, как известно, мир, порядок, согласие. Следовательно, по смыслу выступает эквивалентом понятия «гармония» греческого происхождения. Поэтому привычное словосочетание «лад и гармония», как и прилагательная форма «ладо-гармоническая (ткань)» воспринимается откровенной тавтологией, но с подразумеваемой дистанцией, устано-

вить границы которой в отечественной теории почти невозможно, если не принять на веру предлагаемые формулировки. Не стану проводить сравнительный анализ. Отмечу только, что зарубежная теория термином «лад» практический не пользуется, предпочитая другой термин – «модус», связывая его, в частности, с типовыми звукорядами разного объема. Не потому ли отечественная теория усиленно была занята, с одной стороны, систематизацией звукорядов во всем их многообразии, уравнивая тем самым «лад» и «звукоряд», с другой стороны, вынуждена, в конце концов, признать, что лад и звукоряд не одно и то же⁹⁶.

Внятного ответа на такой вопрос мы не найдем, к сожалению, ни в одном популярном учебнике гармонии. Это касается, впрочем, ряда других вопросов, например, каково происхождение мажора и минора как наклонения, от века ли оно существует; чем объясняется удвоение основного тона трезвучия в четырехголосном изложении; как сформировался терцовый принцип аккордообразования; уместно ли говорить о красочности музыкальной ткани, не забывая, что речь идет не о живописном полотне; почему один и тот же октавный звукоряд (например, от *C* до *c*) в одном случае квалифицируется как тональный, а в другом случае как диатонический и что такое диатоника, кроме семи белых клавиш и т. п.

Без помощи элементарных акустических знаний, психологии восприятия, а еще без самых общих знаний и представлений об исторической эволюции гармонического мышления тут не обойтись, если мы стремимся привить обучающемуся не слепую веру в «букву» того или иного правила, а мыслящего музыканта профессионала. Вопрос только в том, как найти, точнее, как вос-

⁹⁶ Подробнее см.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985.

становить некогда существовавший баланс между основополагающими дисциплинами, чтобы не обсуждать до бесконечности искусственно созданную проблему междисциплинарных связей?

Обозримая история музыкальной гармонии не так уж велика. Если брать за основу многоголосие европейской традиции, то оно насчитывает всего полтора тысячелетия. За истекшее время музыкальная практика выработала два фундаментальных принципа – принцип модальной и тональной гармонии. Начиная с эпохи Баха, вплоть до сегодняшнего дня, указанные принципы вступали во взаимодействие, порождая комбинированные формы. Для проведения такого обзора исследовательского и документального нотного материала предостаточно, а если воспользоваться «стереоскопическим методом» Л. Н. Гумилева⁹⁷, то призматической категорией может служить в данном случае собирательное понятие стиля. М. Бахтин считал эту категорию неотделимой от человека, личности и был глубоко прав, потому что стиль воплощается в разнообразных продуктах художественного творчества, в том числе музыкальных, создаваемых конкретным субъектом.

По личному опыту скажу, что, прослеживая путь гармонического мышления от Гукбальда и Гвидо Аретинского до композиторской практики XX века, шаг за шагом, открывается панорамная картина последовательного становления и развития многоголосия во всем спектре гармонических и не только гармонических составляющих. Проясняется, как протекал процесс формирования многоголосия, какие компоненты и факторы включались и осваивались, какие из них сохранились до сих пор, какие под-

⁹⁷ Метод этот сформулирован им и превосходно демонстрируется в монументальном исследовании «В поисках вымышленного царства». М., 1992.

верглись преобразованию и почему, а какие со временем ушли в Лету. Даже контурный абрис истории помогает понять логику кардинальных перемен в гармоническом мышлении музыки XX века, не говоря уже о самом репертуарном периоде

XVIII – XIX вв. Все авангардные, некогда шокирующие слух движения и течения как то: додекафония, атональность, серийная композиционная техника, сонористика, минимализм, спектрализм и т. п., при внимательном взгляде оказываются закономерным следствием (а не итогом!), ветвями постоянно прорастающего и дарующего новыми плодами «музыкального гармонического древа». Меняются и обновляются принципы звуковысотной организации, до неузнаваемости меняется конфигурация хорошо знакомых строительных элементов, но закон порядка соблюдается неизменно, ибо в противном случае стройная система звуковых отношений превратится в неконтролируемый набор случайных звуков.

Разобраться в любой теории вне исторического контекста почти невозможно, а сама история, как последовательная цепь прошедших событий, всегда чрезвычайно поучительна. Она еще переполнена сущими откровениями. Судите сами.

Сталкиваясь в основном с музыкой тональной формации, наблюдая в ней все возрастающий уровень альтерационных процедур, приводящих к массивированной хроматике, например, в музыке Р. Вагнера, Г. Вольфа, А. Скрябина, нам кажется, что ничего подобного не было и не могло быть у Баха, а уж тем более двумя столетиями раньше. Однако, стоит открыть хоровые партитуры мадригалов Карло Джезуальдо или Луки Маренцио (XVI в.!), написанных совсем не в тональной, а в модальной стилистике, как приходишь к обратному выводу. Оказывается, не в условиях даже равномерной темперации, а в условиях чистого строя проис-

ходят процессы, в некотором роде превышающие степень сложности вагнеровской гармонической стилистики. Ну как тут удержаться от сравнений и аналогий, как не заметить симптомы того, чему суждено проявиться в новом качестве и еще более масштабно, два столетия спустя!

История циклична, и циклы иногда разнесены во времени на большое расстояние. Случайно ли в современных исследованиях, а с некоторых пор и в учебниках гармонии (Ю. Холопова, Н. Гуляницкой) специальные разделы посвящены так называемой «новомодальной технике». Но ведь речь идет не о средневековой, а о музыке XX столетия, воскрешающей заново принцип, некогда безраздельно доминирующий в прошлом на протяжении многих веков. Тут начинает в полную силу работать закон преемственности и закон диалектики.

Осталось сказать о практике, не письменной творческой, а аналитической. Таким навыком, по моему убеждению, должен в совершенстве владеть любой профессионально грамотный музыкант, часто сталкивающийся с необходимостью дать внятное аргументированное объяснение звуковому процессу. Примем во внимание и то обстоятельство, что на аналитической процедуре основано наше слуховое восприятие, протекающее в скрытой, латентной форме, которое является деривативом интеллектуальной деятельности (А. Н. Леонтьев). Вот почему Б. Асафьев не раз подчеркивал в своих работах: «...если музыка не услышана, не стоит браться за анализ» во избежание неверного истолкования. Рецензирующая роль слуха при соприкосновении с музыкой всегда очень высока по сравнению с функцией зрительного органа.

Аналитическая процедура может складываться по-разному в зависимости от того, какой материал изучается и какие цели пре-

следуются. На начальном этапе освоения дисциплины процедура обычно сводится к правильному определению гармонических элементов (типологии созвучий, функциональной их последовательности, каденционных построений, секвенций, модуляций и т. п.).

Вузовская ступень образования предполагает более высокий уровень задач и соответствующей методологии их решения. Многолетний опыт подсказывает, что эффективный путь лежит в русле *целостного (комплексного)* гармонического анализа. В 30-х годах прошлого века такой именно метод был разработан группой отечественных ученых и педагогов с участием В. Цуккермана, Л. Мазеля и И. Рыжкина⁹⁸.

Если речь идет о музыке тональной формации, объектом анализа могут служить целые произведения малой и крупной формы, а также относительно законченные части и разделы. Условие, считаю, принципиально важным, поскольку в этом случае гармоническая ткань произведения будет рассматриваться не как конгломеративный набор тех или иных элементов, а как неделимый «организм», сложенный по индивидуальному проекту, подобно живописному полотну, архитектурному сооружению или поэтической строфе. По этой причине трудно предложить универсальный план анализа, пригодный на все случаи. План подсказывается каждый раз самой гармонической стилистикой произведения. Но можно выделить в нем следующие этапы:

Предварительное знакомство с произведением путем проигрывания или прослушивания с нотным текстом в руках и листом бумаги для заметок. При определенном опыте этого уже достаточно, чтобы составить общее представление о том, в какой то-

⁹⁸ Методология подробно изложена авторами в разных источниках. Сошлюсь, в частности, на статьи В. Цуккермана и И. Рыжкина, помещенные в сборнике «Интонация и музыкальный образ» (под ред. Б. Ярустовского. М., 1965).

нальности написана композиция, на какие разделы она делится (или не делится) и чем достигается это деление, присутствуют ли в ней модуляционные, секвентные, альтерационные и прочие приметные стандартные (и, наоборот, нестандартные) обороты, где располагается главная кульминационная зона и как она оформляется. Предварительные наблюдения либо удерживаются в памяти, либо для надежности фиксируются письменно.

Второй и главный этап – проведение последовательного анализа гармонических событий от первого тона или созвучия до последнего, заключительного, поскольку события разворачиваются цепеобразно, во взаимосвязи, по законам музыкальной драматургии, образуя единое целое. В ходе устного изложения подробно характеризуется, обосновывается и доказывается логическая линия развития, устанавливаются прямые, косвенные и арочные интонационногармонические контекстовые связи, объясняется порядок размещения, выбор и сочетание гармонических средств, из чего впоследствии составляется резюме об индивидуальном алгоритме, отличающим данное произведение от любого другого.

Предложенный план, конечно, контурный, нуждается в детализации, не исключает разумной вариативности, но только таким путем, по-видимому, можно привить обучающимся практически необходимый профессиональный навык и умение разбираться в таинствах звуковой гармонии, соблюдая контекстуальную целостность произведения, достигаемую комплексом выразительных средств и, в первую очередь, благодаря этому важнейшему организационному фактору.

Литература:

1. Тюлин, Ю. Учение о гармонии / Ю. Тюлин. – Москва, 1966. – С. 74.
2. Мартынов, В. Зона Opus Post или рождение новой реальности / В. И. Мартынов. – Москва, 2011. – С. 8.

3. Риман, Г. Упрощённая гармония или учение о тональных функциях аккордов / Г. Риман. – Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1901. – С. 1.
4. Способин, С. Лекции по курсу гармонии / С. Способин. – Москва, 1964. – С. 223.

В. И. Харишина

О НЕКОТОРЫХ «БАНАЛЬНОСТЯХ» ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ

Начну с риторического вопроса: должна ли так называемая первая гармония отличаться от вузовской? Да, разумеется... На мой взгляд, гармония в вузе, в отличие от «училищной» гармонии, должна отличаться гораздо большим вниманием к практической работе. Имею в виду, прежде всего, творческо-композиторский подход к решению так называемых «задач», сочинению гармонических эскизов, игре на фортепиано⁹⁹.

Однако нередко приходится сталкиваться с инерцией, нежеланием учащихся (студентов) переходить на более активные формы практической гармонии. Предполагаю, что дают о себе знать прочно усвоенные нормы, стандарты, регламенты «училищной» гармонии. Именно они цепко удерживают мышление в привычных («уютных») параметрах. По этому вопросу Л. А. Мазель замечает: «основные закономерности, нормы, правила тональной гармонии представлялись вечными, неизменными и могли казаться некими первичными данностями, не подлежащими дальнейшему объяснению» [4, с. 4]. Это замечание Мазеля поставлено в прошедшем времени, но справедливо оно и во времени настоящем.

С другой стороны, не следует забывать, что *первое вхождение* в гармонию логично и вполне оправданно оперирует простыми,

⁹⁹ Опыт композиторского подхода к письменной работе в классе гармонии нашёл отражение в авторском сборнике [8, с. 4].

ясными, чёткими сведениями, правилами, нормами. Они, собственно, и есть фундамент для дальнейшего изучения, освоения вузовской («взрослой», «большой») гармонии.

В то же время в условиях вуза эти простые и ясные толкования гармонических явлений в определённой степени «устаревают», становятся поверхностными, упрощёнными представлениями об аккордах, гармонических функциях, модуляциях, голосоведении, фактуре, соотношении мелодии и гармонии и пр. Неслучайно, вся учебная литература по гармонии для вузов (особенно для музыковедов) существенно расширяет горизонты представлений о гармонии.

Оставаясь в плену незыблемых гармонических правил, учащимся трудно «переключиться» на творческо-композиторский подход, то есть на выполнение интересных, свежих по мысли и чувству, заданий по гармонии. На вопрос «а почему так нельзя?», в ответ чаще всего слышишь «так в учебнике написано...». А почему *именно так* в учебнике написано? И когда удаётся выявить первопричину, «докопаться» до истины, у студента приходит понимание логики, вариативности, многообразия применения и использования (гармонических элементов, явлений) в собственной практической работе.

При этом вовсе не требуется заново переписывать «училищную» гармонию. Но её некоторые постулаты всё же необходимо пересмотреть, чтобы найти их расширительное толкование.

Как ни парадоксально, но наиболее ярко «поверхностные и упрощённые» представления о гармонии обнаруживаются на сольфеджио, в работе над гармоническим диктантом. Оказывается, студенты не вполне понимают (или вполне не понимают) смысл и логику функциональной системы гармонии. Твёрдо усвоено лишь то, что её основу составляют тоника, субдоминанта и доминанта.

Но что есть *гармоническая функция* (тоники, субдоминанты, доминанты)?

– Затрудняюсь ответить...

– А вообще, что есть *функция* как таковая?

– Затрудняюсь ответить...

– Это работа? Как интересно!

– А какую работу выполняют тоника, субдоминанта и доминанта? Тоникируют, субдоминантируют и доминантируют?

– Смешно! И как же работает тоника?

– Объясняю.

Тоника «работает» устоем, точкой опоры (в начале и конце музыкальной мысли), поглощает, «гасит» неустойчивость и приводит в порядок ладовый «беспорядок». А ещё она (тоника) создаёт эффект неподвижности, покоя, умиротворения.

– А субдоминанта?

– Объясняю.

Субдоминанта «конфликтует» с тоникой, отрицает её, тем самым продвигая музыкальную мысль вперёд, дальше. Субдоминанта создаёт сюжетную интригу, заинтересовывает внимание... Субдоминанта – возмутитель спокойствия. Вот почему в натуральном (обертоновом) звукоряде субдоминанты нет! Физическая природа музыкального звука её даже не запланировала! Субдоминанта *не разрешается* в тонику (это функциональная бессмыслица), а *соседствует* с ней.

– А доминанта?

– Объясняю.

Доминанта «прерывает», отключает энергию субдоминанты. Доминанта спешит (а диссонирующая доминанта *очень* спешит) вернуть музыкальную мысль к спокойствию и равновесию, то есть

к тонике. У доминанты объективно есть такая возможность. В натуральном (обертоновом) звукоряде имеется и доминанта (3, 6, 9, 12, 15 обертоны), и диссонирующий малый мажорный септаккорд, так называемый доминантсептаккорд (4, 5, 6, 7 обертоны)!

– Интересно! И что из этого следует?

– Объясняю.

Продвижение музыкальной мысли, развёртывание музыкальной мысли совершается по логике формулы TSDT, которая движется и по часовой стрелке, и против часовой стрелки (TDST)!

– Интересно! А не попадаем ли мы в некий новый гармонический штамп?

– Объясняю.

Формула реализуется *всегда*! Потому что музыкальная мысль *всегда* должна продвигаться: начинаться, развёртываться, завершаться. При этом образуются микро- и макроциклы, череда которых непрерывна как само дыхание. В то же время, музыкальная мысль вовсе «не обязана» двигаться только по *замкнутому* функциональному кругу: она может достаточно долго оставаться на его части (TDTD... или TSTS...) ¹⁰⁰. Тем более, *композиторская* мысль не обязана строго следовать школьным запретам. Например, «помещать субдоминанту после доминанты». Интересно вспомнить Скрябина, который на запрет Римского-Корсакова, своего преподавателя по гармонии, написал знаменитую Прелюдию D-dur, в которой нарочито подчеркнул «запрещённое» следование субдоминанты после доминанты...

¹⁰⁰ Для западноевропейской музыки весьма характерно длительное пребывание на тонико-доминантовых последовательностях (например, в песне Шуберта «В путь»); для русской (славянской) музыки – на тонико-субдоминантовых (например, начало увертюры к опере «Руслан и Людмила» Глинки).

Вернусь к гармоническому диктанту. На практике происходит едва ли не полное *вытеснение* его функциональной картины. Учащиеся фиксируют только аккорды, определяя их линейно (по голосоведению), по их конфигурации (трезвучия, септаккорды с обращениями).

Ярким примером функциональной «глухоты» является **кадансовый квартсекстаккорд**. Вопреки утверждению учебника, он *не совмещает* в себе функции тоники и доминанты! Потому что разные функции как таковые не совместимы, несовместимы. Нельзя одновременно и быть устоем и тяготеть к нему! Такой «родной и близкий» кадансовый квартсекстаккорд – это *полифоническое* явление: *функционально бесспорная доминанта* с одновременным (двойным) задержанием терцового и квинтового тонов! Поскольку каденция означает некое завершение-окончание, то ключевым словом в рассуждениях (о кадансовом квартсекстаккорде) становится *торможение*: с точки зрения физики всякая остановка движения начинается с его торможения. Поэтому задержание в доминанте только одного (терцового или квинтового) тона, нисколько не ослабит её «кадансной» энергии и силы. Можно даже воспользоваться термином «*кадансовая доминанта*» (с одним или двумя задержаниями)...

Полифоническим – прежде всего! – явлением также следует считать «банальные» обороты с проходящим или вспомогательным аккордами. Полифоническую основу этих оборотов составляют: параллельное или противоположное двухголосие, остигательный голос и мелодический ход с нисходящим вспомогательным. В работе Э. Курта «Основы линейного контрапункта» автор блистательно развивает смысл оппозиции «полифония – гармония»: «Горизонтальный разрез возможен во всяком письме, хотя

бы и в хоралообразном скреплении аккордов; и обратно, всякая линейная полифония может быть рассматриваема по вертикальным разрезам. Но дело не в том, как мы смотрим на завершённый облик ткани, а какая сила участвовала в создании её структуры»[2, с. 119].

Поразительно, как многообразно гармонические функции могут сочетаться между собой! Аккордика функциональных групп может объединяться в гармонические обороты (по два, три, четыре аккорда); по времени звучания функциональные группы могут быть симметричными и ассиметричными; по своему удельному весу та или иная функциональная группа может быть лидирующей. Так, преобладание удельного веса субдоминанты (плагальности) свойственно в большей степени русской (славянской) музыке, а доминанты (автентичности) – западноевропейской и южноевропейской. Многообразие вариантов сочетания гармонических функций, в том числе усилении или ослаблении их связи между собой, органично вписывается в характеристики музыкальных стилей, направлений, жанров.

Таким образом, расширение представлений учащихся (студентов) о концепции функциональной гармонии может оказаться (и оказывается) весьма продуктивным в их практической работе. «Важнейшую часть обучения, – считает Ю. Н. Холопов, – составляет п р а к т и ч е с к о е изучение гармонии (согласно принципу «подобное познаётся подобным») – посредством художественного приобщения к её творению в письменных работах и игре на фортепиано» [9, с. 3].

В разговоре со студентами о функциональной системе гармонии, я непременно привожу примеры быстрой (мгновенной) реакции на чередование, различные комбинации тоник, субдоми-

нант и доминант в практике многих и многих музыкантов: пианистов (в том числе джазовых пианистов), контрабасистов, баянистов, гармонистов.... И вовсе не обязательно, что это профессиональные аккомпаниаторы, концертмейстеры, импровизаторы (Леон Аганезов, Игорь Бриль, Анатолий Кролл, Денис Мацуев и многие-многие другие). Они «держат на кончиках пальцев» гармонические функции любой сложности...

Продолжая разговор о чрезмерном давлении норм, стандартов, правил в курсе гармонии, обращаюсь к проблеме *соотношения* мелодии и гармонии. Это соотношение принимает, как правило, форму гармонизации данной (замечу: инструктивной) мелодии. Взгляд на гармонизацию как присоединение к мелодии аккордовой последовательности оказывается в сознании учащихся господствующим, само собой разумеющимся. Но вряд ли можно согласиться с тем, что принцип хоральной размеренности, «силлабического контрапункта» (вспомним “Punctum contra accordum” самых первых задач) не сопрягается с каким-либо иным.

Преодолеть «вычислительный» подход (метод подстановки) к решению гармонической задачи поможет *обратный ход мысли*: не только *гармонизация мелодии*, но и *мелодизация гармонии*. Впервые эта идея появилась у Ш. Гуно, сочинившего мелодию «Ave Maria», «наложенную» на Прелюдию № 1 И. С. Баха («Хорошо темперированный клавир», том I)¹⁰¹. Другой пример – мелодия Первой части сонаты Л. Бетховена № 14 («Лунной»), сочинённая Ф. Листом. Принцип Ю. Н. Холопова «подобное познаётся подобным» оказывается весьма действенным. Учащиеся на такой «крутой поворот» с гармонизацией реагируют как на большую неожиданность. В практической работе я использую

¹⁰¹ При этом композитор заменил тональность C-dur более удобной для детского голоса Ges-dur.

(в качестве «дано») прелюдии № 1, 2, 5, 6, 21 первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

В связи с гармонизацией данной мелодии возникает ещё одна проблема – это *голосоведение*!

«Из самых моих пикантных развлечений этого лета, – пишет Мясковский в письме к Прокофьеву, – занятия с м-сье Кобылянским, которого направил ко мне Лядов... Каждый вторник приходится выуживать 5 и 8, проигрывать бессмысленнейшие (орфография автора – В. Х.) модуляции...» [6, с. 41]. «С дорогим Александром Николаевичем, – отвечает Прокофьев, – заниматься, понимаю, очень приятно; он уже давно отличается квинтоманией и лепит до десяти квинт включительно в хорал средней величины» [6, с. 42]. Оба письма дают возможность представить атмосферу всеобщей квинтомании, царившей на гармонии¹⁰². С тех пор минуло более 100 лет, но по-прежнему выуживание параллельных квинт, октав (перечений, неверных удвоений и прочих ошибок) составляет едва ли не главную доблесть педагога по гармонии.

На мой взгляд, гипнотическое давление школьно-методических норм приводит к абсурдности самой идеи *чистого, строгого, безукоризненного* голосоведения! Такой подход не может пойти «дальше бесцельного и бесплодного... переливания из пустого в порожнее, которым занимаются в классах гармонии» [10, с. 497]. Это замечание Чайковского перекликается с вопросом Асафьева: «Когда же поймут разницу между школьно-механическим (голосоведением «набитой руки») и интонационно-осмысленным голосоведением?» [1, с. 231].

¹⁰² Письма датированы 1907 годом – период обучения в консерватории Мясковского и Прокофьева.

Но хотелось бы отчасти защитить «школьно-механическое голосоведение “набитой руки”». Известно, что логика голосоведения берёт своё начало «в недрах полифонии». Многовековая история полифонии выработала отточенную мелодическую пластику, которая при смене стиля (полифонического на гармонический) не могла просто *исчезнуть* без следа! Видимо, так и следует понимать Асафьева, когда он говорит: «верно пока одно: веками человеческих усилий созданное классическое голосоведение. Как гордая скала, оно вот уже почти два века (на сегодня уже три века. – В. Х.) встречает восход и заход индивидуальностей, стилей, технических средств, и, как волны бурного моря испытуют жизнеустойчивость скалы, так смены творческих сил испытуют жизнеспособность классического голосоведения, закономерностью человеческой интонации оправданную» [1, с. 343].

Таким образом, в основу *гармонического* голосоведения лёг полифонический мелос. Можно и так сказать: голосоведение в гармоническом стиле – это полифонический «след». Поэтому весьма полезно на самом раннем этапе изучения гармонии всё же «набить» руку... Самой удобной (пригодной) фактурой для этого является, разумеется, хоральное четырёхголосие.

Но движение к интонационно-осмысленному гармоническому голосоведению начинается ровно тогда, когда гармоническая задача, гармонический эскиз предназначаются для *иного* (чем хоральное четырёхголосие) *исполнительского состава*: фортепиано, гитара, баян, трио, народный оркестр... Я исхожу из того, что в слуховом опыте студентов (учащихся) коренные закономерности голосоведения уже закреплены в работе над *выверенными* (в отношении голосоведения) музыкальными произведениями в классе специнструмента и дирижирования; музлитературы и истории музыки...

В классе гармонии в отношении голосоведения возникает двойной стандарт: звуколотная ткань музыки И. С. Баха, Л. Бетховена, Э. Грига, П. Чайковского, С. Рахманинова – с одной стороны, и строгое хоральное четырёхголосие – с другой. Гуго Риман о школьных правилах (голосоведения) высказался гораздо более современно, чем о них думают педагоги сегодня: «Отступления от норм, равно как и сами нормы должны быть *как таковые* распознаны в произведениях великих мастеров. Если же “строгие правила” не совпадают с этими реальными нормами, то “либо мастера не являются мастерами, либо правила не являются правилами”» [5, с. 158].

В заключение разговора о голосоведении не могу не привести точку зрения М. Тараканова: «соблазн красоты, чрезмерной, симметричной правильности, анемичного гладкописания столь велик, что порой предпочтёшь более шершавое, корявое, неотёсанное, лишь бы в нём било ключом то неустоявшееся, изменчивое, беспокойное, имя которому – жизнь» [7, с. 36]. Хотя автор имел в виду сочинение профессионального композитора, но сам *оценочный подход* к малоудачным творческим работам студентов должен быть весьма аккуратным и доброжелательным.

Выше было упомянуто об игре на фортепиано в курсе гармонии. Этот вид работы, на мой взгляд, в наибольшей степени «страдает» от давления на него стандартных установок и правил. Неслучайно так малоутешительно положение дел в игре на фортепиано. Учащиеся (студенты) не любят и всячески избегают игры на фортепиано! Это правда! Убеждена, что причиной служит неверная методическая установка на игру как на *конкретизацию* содержания курса гармонии *наряду* с другими формами практических занятий. В действительности же игра на фортепиано не может быть ничем иным, как *игрой*, – прежде всего! Если же в

игре видеть главным образом способ изучения теории, то сама клавиатура абстрагируется в скрипично-басовый нотный стан, а операции с аккордами оборачиваются в неуместное теоретизирование «неправильными» образами: не клавиатурно-игровыми, а образами нотного письма. Иными словами, игра на фортепиано – это не столько *озвучивание теории*, сколько автономная область исполнительско-игровой деятельности. Она (исполнительско-игровая деятельность) опирается на аккордово-гармонический материал в его «заготовочном» виде (а не в готовых нотных текстах). Логика овладения этой деятельностью диктует свой порядок, объём, характер взаимодействия с теорией, допуская отставание от неё, её опережение, дополнение к ней... Игровой аспект резко обостряет материальность, осязаемую конкретность гармонии. Тогда в привычном словоупотреблении «игра на фортепиано по гармонии» можно усмотреть смысл игры *по* гармониям, аккордам, аккордовым рядам, шифровкам, *а не по нотам!*

Центр тяжести в «гармонической» игре должен быть в самой игре: его смещение может привести всего лишь к *дискретному конструированию* аккордов (аккордовых последовательностей) на клавиатуре, то есть к *упражнению* (в построении) на фортепиано. А игра и упражнение – не одно и то же!

Разумеется, игра координируется логическим мышлением, поскольку осуществляется не по нотам, а по рядам-схемам (цифровкам). Но оно (логическое мышление) не должно заслонять собою выход двигательной-моторной энергии, стеснять слуховое наблюдение за игрой.

Методическую основу игры на фортепиано (в курсе гармонии) составляют два принципа: клавиатурного ориентирования и метроритмической непрерывности.

Принцип клавиатурного ориентирования обусловлен зрительным восприятием клавиатуры. Ведь не только пианисты, но и многие учащиеся-не-пианисты имеют опыт в игре гамм, арпеджио, аккордов. Приобретённый в классе фортепиано, он хранится в зрительной памяти в виде представлений о клавишных «рисунках» всех известных им аккордов. Трезвучия, септаккорды в их «нулевом» виде, возникают в сознании рефлекторно, а их обращения отыскиваются как *варианты*, видоизменённые *повторения* породившего его основного вида.

Таким образом, принцип клавиатурного ориентирования – это зрительно-пространственная координация. Она имеет глубокие корни в бесписьменной традиции обучения («с рук», «с голоса»). Но и сегодня эта традиция сохраняется в домашнем музицировании.

Принцип метроритмической непрерывности обусловлен фактором «музыкальное время». При этом следует исходить из того, что музыкальное время, в котором разворачивается музыкальное «повествование», не может быть остановлено ошибкой, заминкой, ведущих к разрушению этого самого повествования. Суть данного принципа – в *подключении* ошибок, заминок, остановок к общему метроритмическому пульсу. Не знаешь, что играть дальше? Перейди на общие формы движения (арпеджио, гармоническая фигурация), но *не останавливайся!* Остановился? Сделай *остановку паузой*, а потом повтори в другом регистре! Сделай вид, что так и было задумано! Сами погрешности неожиданно оборачиваются пользой: ведь в ошибке таится возможность *нового* поворота мысли. Со временем приходит опыт: играющий старается – *сам (!)* – либо не ошибаться вовсе, либо прибегать к общим формам движения, делать паузы, повторения для *симметрии* формы, всей композиции (конструкции).

Значение принципа метроритмической непрерывности состоит в том, что он даёт навык безостановочной игры, помогает непрерывности внимания, развивает чувство формы, активизирует воображение и фантазию.

Чтобы сохранить в игре на фортепиано *игру* (простите за невольную тавтологию) и не превращать её в упражнение-построение, начинать следует с *гармонических штампов*: Золотая классическая секвенция, Романтическая секвенция и Секвенция Чайковского. «Штампом» называть три распространённые изумительно красивые секвенции достаточно некорректно, но ассоциативно (ассоциация, как известно, – короткий путь к пониманию). Тем самым от них логически отделяются секвенции «вообще», а, кроме того, утверждается их право *отличаться* от обычных секвенций.

Так, Золотая классическая секвенция не может выходить за пределы данной ладотональности, иметь иной шаг, чем квинта вниз или кварта вверх (шестой шаг из семи – тритон); строение звена – свободное, импровизационное. При этом она строго *контролирует ладотональность*.

Романтическая секвенция повторяет шаг Классической секвенции (квинто-кварта), но подразумевает только чистую кварто-квинту (скорее – чистую квинту вниз); 12 (!) шагов; неизменно-строгое строение звена в виде малого мажорного септаккорда (D7). Фактурно этот септаккорд излагается также свободно и импровизационно. Романтическая секвенция строго *контролирует шаг*, а также строение звена (только малый мажорный септаккорд!)¹⁰³.

И, наконец, секвенция Чайковского. Её уникальность состоит в том, что она, будучи внетональной и внеладовой, строго

¹⁰³ Устойчивость и неизменность малого мажорного септаккорда (D7) подтверждены на левой клавиатуре баяна и аккордеона: для этого отведён специальный ряд клавиш.

контролирует голосоведение. При малейшей ошибке в голосоведении немедленно, тут же разрушается сама секвенция. Даже внешне эта секвенция весьма необычна: она не поднимается вверх и не опускается вниз, а «расползается» вширь и возвращается в «нулевое» положение.

Игра этих секвенций весьма эффективна: даёт материальное ощущение аккордики *на клавиатуре*, свободу и непринуждённость ритмического движения, возможность бесконечно долго придумывать (фантазировать) фактурные решения.

Замечу, что слуховое опознавание этих секвенций в музыкальной литературе осложнено их разнообразным фактурным свободным изложением: крайне редко они даны как строгие хоралы. Благодаря игре этих секвенций учащиеся «научаются» слышать, узнавать эти уникальные и замечательные гармонические «штампы», как бы сложно они не были зашифрованы.

И самое последнее – *голосоведение* в игре на фортепиано.

В природе игры на фортепиано ошибок значительно меньше, чем в нотописании. Во-первых, 12 коренных клавиш-ступеней музыкального звукоряда перестраиваются в любую из 24 тональностей. Во-вторых, в пределах октавы рука «дотягивается» до любого аккорда или созвучия. Это означает, что пианистический аппарат естественно предрасположен к плавному голосоведению без переkreщивания, с оставлением общих звуков на месте. Нет никакой необходимости правила голосоведения «переводить» с языка нотного письма на язык клавиатурный (фортепианный). В этом смысле слово *клавиша* намного эффективнее, чем *ступень*, потому что наилучшим образом отражает суть пианистического подхода к голосоведению. Таким образом, правила голосоведения (в игре на фортепиано) превращаются в *правила руковедения*! Особенно наглядно

«работает» правило руковедения в отношении аккордов, отстоящих друг от друга на секунду: достаточно соблюдать противоположное направление движений рук. Весьма полезным для учащихся (особенно не-пианистов) оказывается совет: правая рука должна сохранять максимальный покой. И никаких широких расположений!

Остаётся добавить, что руковедение возвращает правилам голосоведения (на фортепиано) естественный, природный вид. Преподавателям в классе гармонии можно позаимствовать *уважительное* отношение (даже скрупулёзное внимание) к руковедению не только у педагогов-инструменталистов. «Дюрер начал учиться гравировать на меди. Это оказалось невероятно трудно. При гравировании рука работает совсем не так, как кисть, перо или карандаш. Соприкосновение резца с медью по ощущению не похоже на соприкосновение пера с бумагой, кисти с деревом или холстом. Приходится переучивать каждый мускул» [3, с. 70].

В результате всех усилий, уверена, удастся превратить работу над голосоведением (и в игре, и в нотописании) в искомое движение музыкальной мысли от «узко-школьного» к «интонационно-осмысленному», *инструментально-определённому* голосоведению!

Творческо-композиторский подход к практической работе на гармонии востребует гораздо более активное *операционное* гармоническое мышление учащихся. А это, в свою очередь, предполагает более решительно *переосмысливать* нормы, правила, стандарты, *гармонические «банальности»!*

Литература

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград: 1963
2. Курт, Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – Ленинград: Музгиз, 1931.
3. Львов, С. Л. Альбрехт Дюрер / С. Л. Львов. – Москва: Искусство, 1985.

4. Мазель, Л. А. Проблемы классической гармонии / Л. А. Мазель. – Москва: Музыка, 1972.
5. Мазель, Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания: Вып. II / Л. А. Мазель, И. А. Рыжкин. – Москва, Ленинград: Музгиз, 1939.
6. Прокофьев, С. С. Мясковский, Н. Я. Переписка. – Москва: Совет. композитор, 1977.
7. Тараканов, М. Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / М. Е. Тараканов. – Москва, 1982.
8. Харишина, В. И. Творческие задания по гармонии и образцы их выполнения / В. И. Харишина. – Челябинск: ЧГАКИ, 2015.
9. Холопов, Ю. Н. Гармония. – Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – Москва: Музыка, 1988.
10. Чайковский, П. И. Письма // Полн. СОБР. Соч.: Литературные произведения и переписка: в 17 т. / П. И. Чайковский. – Москва: 1962. – Т. 7.

В. И. Харишина

ТВОРЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПРЕПОДАВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН

Казалось бы, музыкальное образование, как производное от музыкального искусства, музыкального творчества, изначально защищено от формализма. А сама личность музыканта, по определению, – личность творческая... На деле же – далеко не все музыканты люди творческие...

Для сравнения: в общей педагогике (не связанной с искусством), формалистические методы обучения предопределены самой структурой обучения, а потому и более «ожидаемы», «естественны»... Поэтому, в общей педагогике критика обрушивается на сами основы организации обучения (вспомним известное пифагорейское сопоставление сути воздействия на обучающего как на *сосуд* и *факел*). «Современная система образования... вполне заслуживает упрека... она видит свою основную задачу в обучении уже достигнутым результатам знания, а не учит творческому

мышлению как таковому» [2, с. 280–281]. «Искалечить орган мышления гораздо легче, чем другой орган человеческого тела, а излечить его очень трудно. ... И один из самых “верных” способов уродования мозга и интеллекта – формальное заучивание знаний. Именно таким способом производятся “глупые” люди, то есть люди с атрофированной способностью суждения... Зубрёжка, подкрепляемая бесконечным повторением... калечит мозг и интеллект тем вернее, чем – своеобразный парадокс... “умнее” сами по себе усваиваемые истины» [3, с. 158–159].

В музыкальную педагогику многие издержки – чрезмерный технократизм, формализация – проникают через музыкально-теоретическое обучение. Так, по мнению В. Цуккермана «музыкально-теоретическое обучение далеко не всегда пользуется в глазах учащихся-исполнителей тем доверием и уважением, какого бы оно заслуживало» [9, с. 353]. «Существующее положение с музыкально-теоретическим циклом, – отмечает Ю. Н. Холопов – по-видимому, вообще нельзя признать удовлетворительным, и нужны серьёзные меры, направленные на его улучшение» [8, с. 72]. Напомню об интереснейшей дискуссии в журнале «Советская музыка», подытоженной Ю. Н. Холоповым в информативном издании «Актуальные вопросы музыкально-теоретического образования в вузе» [1, с. 10].

Музыкально-теоретические дисциплины, обращённые к технологии музыки, в определённом смысле её (музыку) «демонтируют», разлагают на дискретные (дискретизированные) элементы музыкального языка. При этом производимый *анализ* этих элементов явно несимметричен их единству, их *синтезу*. Иными словами, одна только *технология* музыки неизбежно акцентирует внимание на развитии «дискретно-аналитической» (по В. Медушевскому) функции музыкального мышления в ущерб интегрирующей, обобщаю-

щей. Необходима та самая творческая деятельность музыкального мышления, которая только одна и может обобщать, интегрировать технологию (теорию).

В широком смысле речь может идти о более общем противоречии, которое обусловлено, с одной стороны, непрекращающимся количественным и качественным ростом учебных дисциплин. Но, с другой стороны, разделение музыкально-теоретического обучения на разные предметы – *условно*, ибо предмет – один: музыка, музыкальный язык, шире – музыкально-художественная картина мира... На деле познание музыкально-художественной картины мира предполагает определённую *универсальность музыкального мышления*, его полифункциональность.

Поиск равновесия между освоением технологии музыкального языка и сохранением его (музыкального языка) целостности – всегда актуальная задача, окончательное решение которой не достижимо в принципе... Не случайно на протяжении XVIII – XX веков эта проблема волновала умы, что нашло отражение в обширной литературе о музыке, включая учебные издания, эпистолярное наследие и прочее. Интересно, что все приходили к одному и тому же итогу: необходим личный опыт творчества. Более того, необходимость обучения музыке через личный опыт творчества относится, несомненно, к *фундаментальным* идеям музыкальной педагогики. Можно было бы обратиться к интереснейшему опыту И. С. Баха, Р. Шумана, Б. Бартока, З. Кодая, К. Орфа, Б. Асафьева, Б. Яворского и многих других.

Вместе с тем, обсуждение идеи (проблемы) обучения через личный творческий опыт, как правило, ограничивается общими рекомендациями и пожеланиями. Никто не против! Но нередко дело представляется таким образом, что достаточно *добавить* те

или иные творческие задания (формы работы), – и желанное творческое начало обеспечено!

Но сами по себе творческие задания не могут решить проблему. Более того. Они, выступая лишь как некое дополнение, – непонятны, трудновыполнимы и вызывают заметное сопротивление обучающихся. Необходимо комплексное и глубокое воздействие на *личность* обучаемого (чтобы он охотно шёл навстречу творческому обучению), на учебный процесс в целом и частностях, чтобы он (учебный процесс), в свою очередь, *предоставлял* такую возможность.

Таковы предварительные, самые общие вступительные замечания.

Творческая активность обучающегося (в нашем случае студента) – это такой *педагогический универсум*, который наилучшим образом приближает к решению фундаментальных задач музыкальной педагогики, музыкального образования в целом. «Мы заинтересованы в том, чтобы система (музыкального образования – В. Х.) не плелась позади жизни, чтобы изменения в ней были опережающими, чтобы педагоги не умножали себе подобных, а воспитывали тех, кто сможет ответить на *новые* задачи музыкальной культуры» [5, с. 52]. Суть «творческой активности» как педагогического универсума составляет **творческое мышление**, в нашем случае – музыкально-творческое мышление.

Формирование музыкально-творческого мышления как универсального феномена осуществляется не только педагогическим путём. Путь к нему прокладывает и сама музыка, и психология, и социология:

- Собственно сама музыка, в первую очередь, потому что способна внушать через механизмы подражания *возможность* (допустимость, реальность) собственного сочинения;

- Психология, позволяющая в развитии творческого мышления видеть проблему *личности* учащегося, а не только (и не столько) проблему методов обучения;
- Социология музыки, так как через социологизацию личности устанавливается живая связь практики *школы* с практикой *жизни*, востребующей (порой весьма настойчиво) творческую активность в узком и широком понимании этого феномена. (Люди нетворческие, схематично-предсказуемые всегда чувствуют себя скованно, некомфортно).

Обращусь к музыкально-теоретическому обучению. В этой области идея личного творчества учащегося как универсального способа обучения никогда не угасала. Так, для западно-европейской музыкальной педагогики XVIII века, ориентированной на модель «совершенного капельмейстера» (Жан Жак Руссо) была характерна *сочинительская* направленность. Вспомним: Ф.-Э. Бах считал, что каждый исполнитель (клавирист) должен овладеть если не композиторским *искусством*, то хотя бы композиторским *ремеслом*.

Справка от Ю. Холопова. До последней трети 18 века музыка записывалась эскизно, с цифрованным басом. Сочинение и импровизация недостающих компонентов были само собой разумеющимися. Развитие нотопечатания привело к подробной и точной записи музыки, что устраняло объективную необходимость владеть навыками сочинения и импровизации (Музыкальная энциклопедия).

В XIX веке функции «совершенного капельмейстера» заметно изменились и окончательно разделились на «композитора» и «исполнителя». Соответственно и в музыкально-теоретическом обуче-

нии усилилось стремление к систематизации элементов музыкального языка. Не случайно именно на этот период приходится расцвет традиционной, функциональной западноевропейских школ.

В России преподавание теории (музыкально-теоретических дисциплин) представляло Традиционную школу, которой «было свойственно метафизическое отграничение отдельных закономерностей друг от друга» [6, с. 52]. «Именно Традиционная школа наиболее незаметно, наиболее “безобидно” и более чем вредно проводит взгляд о “чистой технике”, о “безразличных конструкциях”, касается ли это гармонии или полифонии, инструментовки или формы» [6, с. 120]. Понятно, что «удобства» технократического подхода соблазнительны: множество правил, запретов и ограничений создают иллюзию методической завершённости, «солидности». Замечу, что такого рода формализм вполне преодолевали лишь педагоги яркого артистического дарования, педагог-композиторы (в первую очередь Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский).

В XX веке вновь возродились идеи XVIII века о сочинительской направленности в обучении музыке. Наиболее активны были Б. Асафьев, Б. Яворский, М. Гнесин. С удовольствием приведу слова З. Кодая: «...talанты, выдающиеся способности всегда будут редкостью, на них нельзя основывать будущее музыкальной культуры, а необходимо делать полезными и хороших “середняков”» [8, с. 72].

В 70-е годы XX века произошёл настоящий прорыв (через технократическое благодушие) потока смелых, неожиданных, радикальных практических предложений в преподавании музыкально-теоретических дисциплин. Именно в это время музыкальная педагогика превращалась (и превратилась) из узко прикладной

дисциплины в самостоятельную *педагогическую* отрасль музыкознания. Объектом научного исследования её ясно обозначилось создание «концепции музыкального образования» (по В. Медушевскому). «Эмпирическим путём невозможно привести музыкальное образование в соответствие с требованиями жизни. Здесь нужна стройная теория, устремлённая в будущее и способная осветить дорогу практике» [6, с. 52].

Содержание и характер обсуждения (весьма полемический) музыкального, в том числе музыкально-теоретического, образования напомнили о том, что методология не есть неподвижная, раз и навсегда заданная система, но изменяется, совершенствуется, откликаясь на меняющиеся запросы музыкальной практики.

Весьма существенно и характерно, что все дискуссии, обсуждения велись преимущественно вокруг курса гармонии. Это и понятно. Ведь он связан прочными узами со всеми музыковедческими дисциплинами; обладает немалыми возможностями для развития активно-творческого музыкального мышления.

Суть дидактических поисков в преподавании гармонии сводится к вопросам *чему* и *как* учить. Они-то и порождали (и порождают) разногласия, споры. Остановлюсь на наиболее дискуссионных сторонах курса гармонии.

1. Какой должна быть направленность этого курса – теоретической или практической? Так, к теоретическому направлению тяготеют Ю. Н. Тюлин, С. С. Григорьев; к практическому – педагогическая деятельность Н. А. Римского-Корсакова, И. Способина, так называемый «Бригадный учебник».

2. Какова стилистическая основа курса? Определённый перекос в сторону европоцентризма оставляет в тени необычайное многообразие черт гармонического языка в композиторском творчестве,

в народной музыке (А. Серов, Б. Асафьев). Историческая часть курса гармонии (у музыковедов, в продвинутых консерваторских группах) стилистической проблемы полностью не решает.

3. «Коренное различие» между школьной и художественной практикой. Вероятно, не в коренном различии с художественной действительностью (как утверждает Ю. Н. Тюлин), а коренном *сходстве* с ней более всего нуждается курс гармонии.

4. Связь с современной музыкой, современным типом музыкального мышления. Как учит дидактика, построение курса идёт от двух полюсов навстречу друг другу: отбор материала – «сверху», от современной картины мира, а его изучение – «снизу», «с азов». «Бурно-радикальный XX век, начавший новую эру в развитии музыкального мышления, скоро кончится, а в... “некоторых наиболее распространённых учебниках нашего времени”... он ещё и не начинался» [7, с. 4].

5. И последнее. Нужны ли специализированные курсы гармонии для композиторов, вокалистов, народников, пианистов, струнников, музыковедов? Как сохранить ведущие идеи гармонии, её основные информационно-смысловые блоки при любой профильной направленности?

В контексте данного разговора хотелось бы остановиться и на проблеме не менее важной – проблеме сольфеджио. Способна ли эта дисциплина интегрировать музыкально-теоретическое обучение, а также формировать активность творческого музыкального мышления? Вообще, что есть сольфеджио? (Замечу: «сольдофеджио» или «досольфеджио» звучало бы гораздо точнее). Достаточно ли понятен *предмет* сольфеджио, его цель и задачи? Почему оно (сольфеджио) так «напрягает», особенно детей (большая часть отсева в школах – неуспевание по сольфеджио)?

Казалось бы, это – праздные вопросы, и всё давным-давно известно...

Но, всё же, необходимо вспомнить историю возникновения сольфеджио как учебной дисциплины (70-е годы XVIII века, Парижская консерватория). *Исторически* сольфеджио «отпочковалось» от вокального обучения: преподавателю не представлялось (не хотелось) отвлекаться на технику беглого чтения нотного текста, считая это рутинным занятием. Его вполне можно передать, посчитал преподаватель, в другие руки. И эти самые «другие руки» взяли «в свои руки» заботу о беглом чтении нотного текста.

Вначале был сделан, на мой взгляд, абсолютно верный «стратегический» ход: разложить музыкальную ткань на более мелкие фрагменты, детали и «привыкать» к ним по отдельности, чтобы узнавать их в нотном тексте. Со временем этих фрагментов, деталей становилось всё больше и больше: лады; интервалы; аккорды с их необозримым многообразием; метроритмика; модуляционность. Эта масса требовала изобретения всё большего числа и форм работы. Пение, определение на слух, построение, разрешение, музыкальный диктант, транспонирование и прочие, прочие виды, подвиды. В конце концов, сольфеджио настолько «разрослось», что превратилось в самодовлеющую, непомерно объёмную дисциплину, утратившую связь с первопричиной своего возникновения. Замечу, что по сравнению с другими музыкально-теоретическими предметами у сольфеджио самый большой удельный вес в учебном процессе. Потеря из виду истинной первопричины возникновения сольфеджио – чтение нот – парадоксально приводит к весьма скромному удельному весу этого самого чтения нотного текста: только в конце занятия, как бы «на десерт»...

А преподаватели по специальности, когда-то так неосмотрительно решившие сэкономить время, так и не дождались помощи, на которую рассчитывали. Со временем сольфеджио, игнорируя специальность как свою прародительницу, превратилось в «страшилку» (монстра), истязającego свои жертвы бессмысленными, абстрактными упражнениями. Специальность сама по себе, а сольфеджио – само по себе...

Вот почему преподаватели специальных исполнительных классов никак не ощущают у своих подопечных присутствие сольфеджио, его успехов, которые так бы помогали!...

Разумеется, есть и другая правда. Она состоит в том, что сложившаяся система упражнений (замечательная сама по себе) должна «иметь место», но подводить к работе, завершаться работой над нотным текстом. Это вернуло бы курсу сольфеджио его имманентные свойства, то есть решало бы главную сольфеджистскую задачу – беглое чтение нотных текстов...

Соотношение «упражнений» и пения по нотам должно составлять, на мой взгляд, пропорцию меньшего к большему. При этом дискретные единицы музыкального языка, встречаясь для читающего ноты буквально на каждом шагу, вновь подвергаются смысловой обработке, доводятся до его сознания, но в условиях оригинальной (подлинной) музыки. Вторичное обращение к дискретным единицам музыкального языка, – это, на мой взгляд, ключевой методический (даже методологический) фактор (момент) в сольфеджио. При этом только педагог-сольфеджист может скрупулёзно «повозиться» с трудным местом, возвращаясь к нему столько раз, сколько потребуется. (Преподаватель по специальности с возмущением отошлёт ученика учить нотный текст).

Этап курса сольфеджио, насыщенный упражнениями, можно назвать *подготовительным*. Он самым естественным образом может (и должен) быть наполнен заданиями по сочинению, импровизации (вокальной импровизации).

Важно, что такая организация сольфеджио значительно активизирует музыкальное мышление, делая его в гораздо большей степени *творческим*.

Попытаюсь подытожить данный материал некоторыми теоретическими положениями, обосновывающими построение такой *модели* учебного процесса, которая была бы сориентирована на формирование активнотворческого музыкального мышления.

1. Основу составляет безусловное признание ***потребности*** общества в активнотворческой личности профессионального музыканта. Если это действительно признаётся, то...

2. Активность музыкально-творческого мышления – есть главная цель педагогического воздействия. Если это действительно признаётся, то...

3. Характер учебной деятельности должен принять вид (облик), близкий к Асафьевской формуле «Композитор-Исполнитель-Слушатель». Если это действительно признаётся, то...

4. Подчинение этой формуле актуализирует ***творческо-практическую*** направленность музыкально-теоретического обучения (особенно гармонии, полифонии, сольфеджио). Учебная деятельность должна быть наполнена (сочинительской) *композиторской* работой. Это первое слагаемое Асафьевской формулы. Результативность должна быть простимулирована *исполнением* учебных «произведений». Это второе слагаемое Асафьевской формулы. Наконец, обязательно должна даваться взыскательная *слушательская* оценка. Это – третье слагаемое Асафьевской

формулы. Отсечение хотя бы одного звена лишает смысла саму творческо-практическую направленность теоретического обучения. Если это действительно признаётся, то...

5. Логика формирования активнотворческого музыкального мышления состоит в том, чтобы сведения (теоретический материал) переплавлялись бы в умения, навыки, которые, в свою очередь, «эксплуатировались бы» в композиторской работе. От знания – к умениям; от умения – к навыкам: вот что оберегает знания от механического удержания, следовательно, от быстрого «выветривания». Если это действительно признаётся, то...

6. Критерии оценки итогов творческой работы учащихся должны учитывать в первую очередь интенсивность, яркость музыкально-творческого мышления. Ориентация *только* на отсутствие-присутствие ошибок – недопустима. Если это действительно признаётся, то...

7. В условиях творческо-практической направленности теоретических курсов резко возрастает роль активного, «атакующего» психологического воздействия (побуждение, стимулирование, заражение, воодушевление). Если это действительно признаётся, то...

8. Эффективность творческо-практической работы зависит от творческой активности самого педагога. Ибо развитие учащегося совершается *одновременно и параллельно* с развитием творческой активности у педагога. Более того. Для него (педагога) область творчества значительно шире: она захватывает область преподавания, требующего немалой фантазии и воображения. Если это действительно признаётся, то... «и будет нам счастье!».

Таким, на мой взгляд, может быть подход к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин, основанный на творческой (композиторской) работе самих учащихся.

Литература:

1. Актуальные вопросы музыкально-теоретического образования в вузе. – Москва, 1984. – 15 с. – (Сер. «Музыка; Вып. 3).
2. Волков, Г. Н. Социология науки / Г. Н. Волков. – Москва: Политиздат, 1968. – 328 с.
3. Ильенков, Э. В. Об идолах и идеалах / Э. В. Ильенков. – Москва: Политиздат, 1968. – 319 с.
4. Кодаи, З. Избранные статьи / Золтан Кодаи. – Москва: Совет. композитор, 1982. – 288 с.
5. Мазель, Л. А. Очерки по истории теоретического музыкознания. – Вып. II. / Л. А. Мазель, И. Я. Рыжкин. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1939. – 245 с.
6. Медушевский, В. Углублять концепцию музыкального образования / В. Медушевский // Совет. музыка. – 1982. – № 9. – С. 52–59
7. Холопов, Ю. Н. Задания по гармонии / Ю. Н. Холопов. – Москва: Музыка, 1983. – 288 с.
8. Холопов, Ю. Современные задачи / Ю. Н. Холопов // Совет. музыка. – 1982. – № 2. – С. 72–77.
9. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. А. Цуккерман. – Москва: Совет. композитор, 1970. – 559 с.

В. П. Давыдова

РЕЗЮМЕ И ХАРАКТЕРИСТИКА: ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВ ДЕЛОВОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ

Чтобы ответить на вопросы: как правильно написать резюме, которое даст преимущества для устройства на работу, открытия перспектив для профессионального роста; чем оно отличается от характеристики, нужно хорошо представлять особенности каждого из обозначенных жанров деловой документации.

Как известно, резюме (франц. *resume* – краткое изложение основного содержания) позаимствовано из практики европейского и американского кадрового менеджмента как один из элементов правил делового этикета, как одно из самых эффективных средств рекламы на рынке труда. Согласно Толковому сло-

варю Д. Н. Ушакова, резюме трактуется как «краткий вывод из сказанного, написанного или прочитанного, сжато излагающий основные положения». Применительно к поиску работы, резюме должно отражать три основных требования, предъявляемых к сотруднику: образованность, продуктивность и неограниченность способностей. Для представителей творческих профессий используется резюме с аббревиатурой CV (лат. Curriculum Vitae, в буквальном переводе «жизнеописание»), в котором должны быть представлены результаты труда, в то время как места работы не указываются.

Если стиль традиционного резюме чаще направлен на получение конкретного места работы, то CV содержит более подробную и структурированную информацию о карьерном пути человека и служит основанием для приглашения на собеседование, для работы в составе жюри, куратором того или иного учебного заведения и т. д.

По форме резюме подразделяются на профессиональные (универсальные), хронологические, функциональные, хронологически функциональные, целевые и академические.

Профессиональное (или универсальное) резюме: вся информация представляется в блоках.

Функциональное резюме применяется при описании специфического трудового опыта и круга занятий, когда нет необходимости располагать в хронологическом порядке процесс накопления этого опыта. В нем делается акцент на образовании и специальных знаниях и навыках. Также эта форма резюме приемлема в тех случаях, когда был большой перерыв в работе или есть необходимость сменить профессию.

Хронологическое или ретроспективное резюме наиболее подходит специалистам, много лет проработавшим в одной и той же области и желающим в ней продолжать свою деятельность.

Хронологически-функциональное резюме используется наиболее часто для освещения каких-то особых достижений, в нем в то же время сохраняется хронологическая последовательность изложения трудового стажа и образования.

Целевое резюме заполняется тогда, когда внимание сосредотачивается на соискании определенной должности, и запрос подкрепляется описанием знаний и способностей.

Академическое резюме используется для поиска профессорско-преподавательской работы. Самостоятельную часть такого резюме составляет перечень научных работ и публикаций, научных достижений, наград и званий.

Требования к написанию резюме регламентируются правилами делопроизводства:

- объем резюме не может превышать одной, максимум двух страниц формата А4, причем желательно, чтобы ключевая информация находилась на первой странице.
- Если по объему резюме получилось на одну неполную страницу, информацию необходимо расположить так, чтобы страница была полностью занята текстом.
- Строгий стиль оформления – неперемutable условие: необходимо использовать один шрифт, желательно Times New Roman либо же Arial, 12 кегль.
- Каждый раздел резюме должен быть отделен от предыдущего.
- Заголовки лучше выделять жирным шрифтом и/или подчеркиванием.

- Резюме должно быть написано простым языком с правильным правописанием.
- Для резюме используется бумага белого цвета, хорошего качества.
- Возможно включение фотографии, которая не должна превышать паспортного формата (3,5 на 4 см).
- Стил ь написания резюме подразумевает краткость, конкретность, целенаправленность, использование активных глаголов, точность и ясность изложения мысли, избирательность и достоверность предоставленной информации, грамотность.

Структура резюме предполагает включение следующих разделов:

- Название;
- Контактная информация;
- Образование (указывается с датами, в обратном порядке);
- Трудовой опыт (практика) в обратном хронологическом порядке, указывая свои должность и функции, акцентируя профессиональные достижения. Важно указать стажировки и практику, которые засчитываются наравне с опытом работы;
- Дополнительные навыки работы (опыт работы с ПК; членство в профессиональных организациях, знание иностранного языка и т. п.);
- Дополнительная информация, в том числе «награды и общественная деятельность»;
- Указание на возможность предоставления рекомендаций;
- Дата составления резюме и подпись.

Характеристика – официальный документ, в котором содержится оценка деловых и личных качеств сотрудника. В характеристике указываются анкетные данные сотрудника, его должность, время работы в данной организации (на данном предприятии), квалификация, сведения о его отношении к работе, профессиональном росте, моральных качествах, чертах характера и т. д. Иными словами, акцент в характеристике должен быть сделан на способности раскрытия потенциала работника, своевременности и качестве выполненного им объема работ, что свидетельствует о высоком профессионализме и преданности заведению; на способности сотрудника планировать свою работу и определять цели; правильной расстановке приоритетов; на внимании не только к задаче в целом, но и к деталям работы.

Следует помнить о главной цели любой характеристики – предоставлении оценки работника; в связи с этим краткая характеристика на него должна включать в себя всю необходимую информацию для объективной оценки (разработки, достижения, проведенные мероприятия и т.п.). В случае характеристики педагога особое внимание стоит уделить следующим моментам:

- его знанию теоретических и практических основ предмета;
- способности к профессиональному самообразованию.
- запасу сведений о современных достижениях в методике, его методической подготовке;
- владению новыми педагогическими концепциями, применению новых педагогических идей, подходов, технологий;
- умению педагога анализировать свою деятельность;
- результативности его профессионально-педагогической деятельности, а именно: назвать рабочие программы, ко-

которые используются педагогом; обосновать их выбор и раскрыть применение в педагогической практике;

- в случае наличия авторских программ, методических разработок, учебных пособий, необходимо указать, где, когда и кем они были рецензированы и утверждены, в чем заключается их научная новизна и практическая значимость;
- уровню учебных занятий и воспитательной работы.

Приведём вариант краткой характеристики:

Ф. И. О., (членство в общественной организации, почетное и ученое звание, ученая степень) принадлежит к числу наиболее творчески активных и заметных представителей культуры региона. Ее (его) многообразная деятельность тесно связана с современной российской музыкальной культурой.

Среди выпускников _____ аспиранты консерваторий, ныне артисты ведущих творческих коллективов страны, преподаватели образовательных учреждений.

Ее (его) выступления на международных и всероссийских научно-практических конференциях (география выступлений) неоднократно отмечены благодарственными письмами оргкомитетов. Лауреат _____ конкурсов (место, год), дипломант фестивалей (место, год) и конференций (место, год), _____ стимулирует к активной творческой и научной деятельности студентов, удостоенных дипломов и званий лауреатов _____ конкурсов (место, год).

Ее (его) авторитет нашел признание в творческой профессиональной среде, что подтверждается приглашением музыковеда участвовать в работе члена жюри международных и всероссийских конкурсов (место, год); в качестве председателя Государственной аттестационной комиссии в _____ (год); как автора отзывов ведущей организации на диссертации, представленные

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство» и защищенные в _____ (годы); сотрудничать с _____; выступать с мастер-классами по _____ (место, год); публиковаться в российских и региональных СМИ, научных специализированных журналах (наименование).

Автор монографии (место, год издания), книги (место, год издания), имеет более ____ публикаций, используемых в педагогической практике. Пособию _____ присвоен Гриф учебно-методического объединения высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности _____ (год). Разработанные рабочие программы _____ получили высокую оценку рецензентов.

В качестве ведущего эксперта является редактором множества научных, учебно-методических трудов, автором-составителем большого числа рекламно-информационных материалов.

Весьма результативна работа как публициста и просветителя. _____ печатается в местных средствах массовой информации. Автор идеи и инициатор проведения цикла концертов _____ (год). Талантливый лектор-музыковед, сотрудничая с ведущими артистами и творческими коллективами, ежегодно проводит концертные программы в регионе, также на площадках городов страны (пречислить каких); за пределами России (география).

Исполнительный директор многих творческих проектов учебного заведения, в том числе _____, координатор ряда всероссийских фестивалей (наименование, год).

За значительный вклад в развитие культуры и искусства награждена (награжден)_____.

Подытоживая сказанное выше, отметим, что резюме – документ, содержащий краткую информацию о навыках, опыте работы, образовании и другой относящейся к делу информации, обычно требуемый при рассмотрении кандидатуры человека для найма на работу. В характеристике же доминирует оценочный фактор, позволяющий от «третьего лица» представить деятельность работника в ее разных проявлениях.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Боровик Людмила Григорьевна, профессор кафедры вокального искусства Челябинского государственного института культуры; Челябинск

Гумерова Ольга Анатольевна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры; почётный работник ВПО; Челябинск

Давыдова Виктория Павловна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, ректор Волгоградской государственной консерватории им. П. А. Серебрякова, почётный работник ВПО РФ, член Союза композиторов России, лауреат международных и всероссийских конкурсов; Волгоград

Евсикова Ирина Александровна, музыковед, соискатель кафедры истории и теории музыки Челябинского государственного института культуры (науч. рук. – канд. искусствоведения, доцент С. В. Черевань), заместитель директора ДШИ № 3 г. Миасса, преподаватель; Миасс

Лавришин Владимир Иванович, дирижёр, кандидат искусствоведения, профессор кафедры народных инструментов консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств РФ; Челябинск

Ментюков Александр Павлович, музыковед, кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой компьютеризации музыкальной деятельности Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, Новосибирск

Николаева Юлия Евгеньевна, музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова, Москва

Одереева Светлана Валентиновна, доцент кафедры хорового дирижирования Красноярского государственного института искусств; Красноярск

Осадчая Ольга Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры истории и теории музыки Волгоградской консерватории им. П. А. Серебрякова; Волгоград

Парфентьева Наталья Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор кафедры теологии, культуры и искусства исторического факультета Южно-Уральского государственного университета, член Союза композиторов России; Челябинск

Пономарёв Владимир Валентинович, композитор, доцент Красноярского государственного института искусств, лауреат Всероссийского конкурса композиторов; Красноярск

Прасолова Татьяна Валентиновна, доцент кафедры специального фортепиано Красноярского государственного института искусств; Красноярск

Растворова Наталья Валерьевна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского, член Союза композиторов России; Челябинск

Рогожникова Виктория Станиславовна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, заместитель директора по учебно-воспитательной работе МБУ ДО г. Костромы «Детская музыкальная школа № 9»; Кострома

Родионова Лилия Владимировна, композитор, член Союза композиторов России, лауреат I премии Всероссийского конкурса им. Д. Д. Шостаковича; Москва

Синецкая Татьяна Михайловна, музыковед, кандидат педагогических наук, профессор кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов России; Челябинск

Смирнова Татьяна Николаевна, доцент Воронежского государственного института искусств, преподаватель по классу домры; Воронеж

Харишина Вера Ивановна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент зав. кафедрой истории и теории музыки консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры; Челябинск

Черевань Светлана Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры; Челябинск

Черкасова Светлана Васильевна, студентка Красноярского государственного института искусств (науч. рук. – доцент В. В. Пономарёв); Красноярск

Черкова Наталья Валентиновна, студентка кафедры хорового дирижирования консерваторского факультета Челябинского государственного института культуры (науч. рук. – канд. искусствоведения, доцент О. А. Гумерова); Челябинск

Шелудякова Оксана Евгеньевна, музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, почётный работник ВПО; Екатеринбург

Ширяева Ольга Фёдоровна, музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки консерватор-

ского факультета Челябинского государственного института культуры, член Союза композиторов России; Челябинск

Юровская Ольга Леонидовна, соискатель кафедры истории и теории музыки ЧГИК, преподаватель Южно-Уральского государственного института искусств им. П. И. Чайковского (факультет социально-культурной деятельности, отделение этнохудожественного творчества); Челябинск

Научное издание

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
ВСЕРОССИЙСКОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(14–15 апреля 2016 г.)

ВЫПУСК ПЯТЫЙ

Редакционная коллегия:

Синецкая Татьяна Михайловна,
канд. пед наук, профессор (научный редактор, составитель)

Шкербина Татьяна Юрьевна,
профессор (музыкальный редактор)

Редактор Е. Н. Алешко

Заказ 1576. Сдано 27.06.2016. Формат 60х84/16.
Подписанов печать 29.09.2016. Объем 23,6 п. л. Тираж 200 экз.

Отпечатано в Челябинском государственном институте культуры. Ризограф.
454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а