

ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА**

2017 / № 3



**Издательство Томского университета
2017**

TOMSK STATE UNIVERSITY

**MUSICAL ALMANAC
OF TOMSK STATE UNIVERSITY**

2017 / No. 3

**Publishing house TSU.
2017**

УДК 78
ББК 85.31
М90

Редакционная коллегия:

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии

КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

МАКСИМОВ Виталий Васильевич, заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

СОТНИКОВ Виталий Вячеславович, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав.кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

ЯРОШ Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БАЖАНОВ Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

БУЛГАКОВА Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, зав.кафедрой инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж)

ВОЛКОВА Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета

ПОНОМАРЁВ Владимир Валентинович, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2017.

М90 № 3. – Томск: Изд-во Том. ун-та. – 2017. – 73 с.

ISBN 978-5-7511-2487-8

Представлены статьи, посвящённые исследованию различных граней музыкального искусства и связи музыки с другими сферами искусства, музыкально-историческим и музыкально-теоретическим вопросам. Также освещаются события концертной практики и в целом музыкальной жизни города Томска.

Журнал адресован музыкантам-профессионалам, преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, а также всем заинтересованным читателям.

**УДК 78
ББК 85.31**

УДК 78
ББК 85.31

Editorial board:

PRIKHODOVSKAYA Ekaterina Anatolyevna, the candidate of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor of arts and culture of Tomsk state university - the editor-in-chief, the chairman of an editorial board

KRIVOPALOVA Veronika Alekseevna, associate professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

MAXIMOV Vitaly Vasilyevich, Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

SOTNIKOV Vitaly Vyacheslavovich, Honored worker of arts of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk state university

KOLYADENKO Nina Pavlovna, the doctor of art criticism, the candidate of philosophical sciences, professor, the department chair of history, philosophy and Art Studies of Novosibirsk state conservatory of M. I. Glinka

YAROSH Olga Vladimirovna, candidate of art criticism, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts

BAZHANOV Nikolay Sergeyeovich, the doctor of art criticism, professor of Novosibirsk state conservatory of M. I. Glinka

BULGAKOVA Lyudmila Viktorovna, candidate of art criticism, department chair of tool performance of Institute of arts and culture of Tomsk state university

KUPROVSKAYA Ekaterina Olegovna, candidate of art criticism, doctor of musicology of university Sorbonne (Paris)

VOLKOVA Polina Stanislavovna, doctor of art criticism, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of composers of Russia, professor of the Kuban state agricultural university

PONOMARYOV Vladimir Valentinovich, chairman of the Krasnoyarsk regional organization of the Union of composers of Russia, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk state institute of arts

BLAZHEVICH Maria Nikolaevna, candidate of art criticism, senior teacher of the Tyumen state institute of culture

Musical almanac of Tomsk state university. 2017. No. 3. – Tomsk: Publishing house TSU. 2017

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-5-7511-2487-8

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА	7
ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ.....	9
С. Черкасова. Сочинения для оркестра Эдуарда Маркаиша	9
И. Белоносова. Судьба репрессированных музыкантов в Сибири	19
VERBUM IN MUSICA.....	24
<u>Г. Козырева</u> . Рассуждения о судьбе жанров в российской музыке и творчестве сибирских композиторов.....	24
М. Блажевич. Пассакалия Букстехуде: музыка, число, мистика.....	33
ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА.....	44
В. Максимов. О работе инструменталиста-педагога.....	44
Е. Приходовская. Сочинение монооперы: от замысла к фиксации текста	46
КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА	58
Посвящение мастеру (симпозиум имени Э.В. Денисова).....	58
Встреча с братьями по музыке (выездной пленум Красноярского союза композиторов).....	66
Рыцарь, что такое свет?.. (постановка в Томском государственном университете оперы П.И. Чайковского «Иоланта»).....	70

CONTENTS

FROM THE EDITOR CREATIVE ROADS	7
S. Cherkasova. Compositions for Eduard Markaich's orchestra.....	9
I. Belonosova. Destiny of the repressed musicians in Siberia	19
VERBUM IN MUSICA.....	24
<u>G. Kozyreva</u> . Reasonings on destiny of genres in the Russian music and works of the Siberian composers	24
M. Blazhevich. Buxtehude's passacaglia: music, number, mysticism.....	33
TECHNOLOGY OF SKILL.....	44
V. Maximov. About work of the instrumentalist-teacher	44
E. Prikhodovskaya. Composition of the monoopera: from a plan to fixing of the text.....	46
CONCERT LIFE OF THE CITY	58
Dedication to the master (E.V. Denisov's symposium)	58
Meeting with colleagues on music (exit Plenum of the Krasnoyarsk Union of com- posers).....	66
Knight, what such light?. (statement in Tomsk the state university of the opera of P. I. Tchaikovsky "Iolanthe").....	70

ОТ РЕДАКТОРА

Журнал «Музыкальный альманах» а priori не может содержать только научные публикации – он находится «на пересечении» сфер науки и творческой практики, живого звукового пространства, каким является музыка.

Рубрики журнала формируются в каждом выпуске в зависимости от содержания поступившего в редакцию материала.

В данном выпуске (2017 № 3) можно увидеть четыре рубрики: «Творческие дороги» (статьи, посвящённые жизни и творчеству деятелей музыкального искусства), «Verbum in musica» («Слово о музыке»; статьи, содержащие размышления о содержании и значении музыкальных произведений), «Техника мастерства» (статьи, в которых излагаются и обосновываются методы работы в различных сферах музыкального искусства) и «Концертная жизнь города» (заметки о событиях музыкальной жизни г. Томска, а конкретно – о симпозиуме имени Э. Денисова, выездном пленуме Красноярского союза композиторов и постановке оперы П.И. Чайковского «Иоланта»). Волею судеб все названные события концертной жизни города «пришлись» на конец октября – 100-летие такого исторического события нашей страны, как революция 1917 года.

Доброго пути по страницам «Музыкального альманаха»!

Е.А. Приходовская, главный редактор

FROM THE EDITOR

The Musical Almanac magazine of a priori doesn't may contain only scientific publications – it is "on crossing" spheres of science and creative practice, live sound space what music is.

Headings of the magazine are formed in each release, depending on the content of the material which came to edition.

In this release (2017 No. 3) it is possible to see four headings: "Creative roads" (article devoted to history of life and creativity of figures of musical art), "Verbuminmusica" ("The word about music"; articles containing reflections about the contents and value of pieces of music), "Equipment of skill" (articles in which work methods in various spheres of musical art) and "Concert life of the city" (notes about events of musical life of Tomsk are stated and locate, and it is concrete – about E. Denisov's symposium, exit plenum of the Krasnoyarsk Union of composers and statement of the opera of P. I. Tchaikovsky "Iolanthe"). As the fates decree, all called events of concert life of the city "had" for the end of October – the 100 anniversary of such historical event of our country as revolution of 1917.

Kind way according to pages of the Musical Almanac!

E. A. Prikhodovskaya, editor-in-chief

ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

С. Черкасова

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА ЭДУАРДА МАРКАИЧА

Статья посвящена симфоническому творчеству красноярского композитора Э. Маркаича в контексте его творчества. Подробно разбирается Элегия для скрипки с симфоническим оркестром; в аналитическом материале выявляется связь с жанром элегии вообще и характерные индивидуально-стилевые черты Э. Маркаича.

Ключевые слова: академические музыкальные жанры, музыка для оркестра, сибирская музыка, элегия, элегичность, мелодизм.

Эдуард Маркаич (1961–2012) – красноярский композитор и пианист. Окончил Красноярский институт искусств по специальности «фортепиано», а затем Новосибирскую консерваторию им. М.И. Глинки по специальности «композиция» в классе проф. Ю. Шибанова. Автор сочинений во всех академических жанрах, а также серии опусов джазовой стилистической направленности, в частности цикла джазовых фуг, прелюдии к которым пианист должен был импровизировать. Член Союза композиторов России.

Музыка для оркестра является важнейшей составляющей творческого наследия любого профессионального композитора. В числе сочинений Эдуарда Маркаича также присутствует значительная группа оркестровых опусов и композиций для солирующих инструментов с оркестром:

1. Струнный концерт №1 (3-частный) (1986)
2. Концерт для фортепиано с оркестром (1987)
3. Токката для двух фортепиано и оркестра (1989)
4. Струнный концерт №2 (3-частный) (2005)
5. Элегия для скрипки с оркестром (2008)
6. Симфония (неоконченная).

К этому списку можно добавить также серию аранжировок произведений разных композиторов для оркестра или для аккордеона (фортепиано) с оркестром. В основном это пьесы джазовых композиторов или джазовые интерпретации классических произведений.

Наиболее исполняемым из сочинений этого перечня оказалась Токката для двух фортепиано. Она много раз звучала в Новосибирске и Красноярске в оригинальной версии для двух фортепиано с оркестром, а также в авторском переложении для двух фортепиано. Солистами (помимо автора, исполнявшего в этом переложении и первую, и вторую партии) были такие известные музыканты, как заслуженный артист РФ Геннадий Пыстин, лауреат международных конкурсов Денис Приходько и другие музыканты. Остальные оркестровые сочинения композитора (за исключением Элегии) исполнялись реже или вообще однократно.

Последнее произведение в приведённом списке – Элегия для скрипки с оркестром – планировалось к исполнению. Эдуард Маркаич вел переговоры об этом с художественным руководителем Красноярского симфонического оркестра М. Кадиным и главным дирижером оркестра оперного театра А. Чепурным. Внезапная смерть композитора не позволила осуществиться этим планам.

Поводами к написанию перечисленных оркестровых композиций в большинстве случаев были потенциальные возможности их исполнения или просьбы конкретных музыкантов-

солистов. Так, Токката для двух фортепиано изначально создавалась в расчете на известный новосибирский фортепианный дуэт Г. Пыстин – Д. Цыганков, Первый струнный концерт был написан для Новосибирского камерного оркестра в период пребывания композитора в этом городе, а Второй струнный концерт – для Красноярского камерного оркестра; Элегию для скрипки с оркестром Э. Маркаич сочинил по просьбе своей супруги – скрипачки, концертмейстера Красноярского симфонического оркестра, а созданный еще в студенческие годы Концерт для фортепиано с оркестром исполнял сам.

Остановимся на **Элегии для скрипки и симфонического оркестра**, написанной в 2008 году. Её можно считать образцом зрелого оркестрового письма композитора и, кроме того, сочинением, в котором нашла выражение содержательная доминанта всего творчества Эдуарда Маркаича. Но вначале необходимо сказать несколько слов о самом элегическом жанре и его месте в отечественной музыке.

Элегия как поэтический и музыкальный жанр имеет весьма солидный возраст. Ее истоки теряются во времени, уходящем за хронологические рамки Новой эры. Известный уже в Древней Греции жанр элегии представлял собой род поэтично-музыкальной композиции, состоящий из элегических дистихов, весьма разнообразных по содержанию. В римской же элегии преобладает любовная тема с мотивами печали, одиночества, неразделенной любви.

Единство жанра элегии создается, пожалуй, общей эмоциональной окраской, названной Ф. Шиллером «поэтической жалобой», которая дает основание для объединения в элегическую группу не только стихов, имеющих общее определение в названии, но формально относящихся к другим жанрам. Сосредоточенный на сильных личностных чувствах и переживаниях, жанр элегии с полным основанием можно отнести к разряду лирических. Именно лирика стала той почвой, из которой произросли изумительные образцы элегической поэзии Нового времени.

Истоки русской элегии следует искать в стихах напевных и безрифменных, в народной поэзии и культовом искусстве. Мотив печали и скорби был весьма характерен для искусства Древней Руси. Об этом пишет в своей работе «Музыкальная эстетика Древней Руси» Н. Серегина: «Состояние «утешения», «умиления» чаще всего связывается со «слезами», «плачем», как высшим проявлением того особого потрясения, которое переключает психику человека в сферу глубокого душевного спокойствия, своеобразного «очищения» [13].

«Понятие плача и слез – отражение средневековой теории катарсиса, ведущей свое начало от Аристотеля и трансформированной на почве христианской культуры. В древнерусской эстетике понятие плача иногда соединяется с понятием умиления, образуя синтезис исповедального обращения, повествования, приближающегося к музыкальной форме произношения: “Вопиюща умиленным гласом”, “Умилив же ся плачевными тоя глаголы”» [10].

Наиболее ярко подобные настроения проявляются в произведениях, известных как стихи покаянные, где в небольших по объему текстах трактуются «сложнейшие философские проблемы бытия человека в земном мире. В них ставятся вопросы соотношения преходящего и вечного, рассматриваются аспекты противоборства добра и зла, утверждаются общечеловеческие истины... Характерным мотивом этих текстов был мотив покаяния и сокрушения. Однако наряду с этим в подборки покаянных стихов включались и песнопения, отмеченные глубоким лиризмом, проникновением в самую суть духовного бытия. В покаянных стихах заключена философия человека, осознавшего свою ответственность перед жизнью, природой, мирозданием. В них сформулированы идеи нравственности и человечности, доброты и любви, приоритет духовного над заземленно-бытовым» [10].

Из сочетания этих качеств, включающих в себя две семантические сферы («личное раскаяние, исповедание, обдумывание и осуждение своих поступков, с одной стороны, и сопереживание, участие и умиление картиной окружающего мира, выраженной в слове и образе, – с другой» [10]), и рождается элегичность как самобытный, характернейший тон русской культуры, сконцентрированный первоначально в стихах покаянных – ранней форме отечественной лирической поэзии. Их содержание предвосхитило зарождение лирики в светском профессиональном искусстве, которое относят к XVII веку.

Эпоха Петра I и все «инновации» этого интереснейшего времени повлекли за собой изменения всего образа жизни русского общества и всей русской духовной культуры, когда, по словам А. М. Панченко, «были сняты запреты на смех и любовь», когда «писатель стал частным человеком, частный человек стал писателем» [9]. В России стали появляться стихи приезжих поэтов-дилетантов, писавших на русском языке. Образцами для их опытов служили западноевропейские любовные послания и романсы XVII столетия.

Подготовительным для элегии как самостоятельного жанра русской светской поэзии стал XVIII век, а в следующую эпоху, которую называют золотым веком русской культуры, возникают блистательные, классические образцы стихотворных элегий, а также музыкальные интерпретации элегического настроения.

Образно-эмоциональное значение элегии, на первый взгляд, столь очевидно, что само это понятие не нуждается в определении. Однако при ближайшем рассмотрении его формулировка оказывается весьма затруднительной – так же, как и попытка выявить модель элегического жанра (как в поэзии, так и в музыке). Трудность состоит не только в том, что в элегии «находит отражение сложный комплекс высоких ощущений, чувствований, тончайших поэтических настроений, едва уловимых (музыкальных) душевных состояний» [1], но и в стремительной эволюции этого жанра.

Влияние на формирование элегии оказал русский сентиментализм, в частности творчество М.Н. Муравьева, обогатившего эмоциональный строй лирических жанров «чувствованиями» и «мечтаниями». Интересно и то, что жанр элегии, стилистически и ритмически относительно четко определенный Сумароковым, начинает как бы «размываться». Появляются многочисленные стихотворения без точного жанрового обозначения, но «окрашенные элегической тональностью» [11]. Значительно усиливается личностное начало, появляется интерес к отдельному, частному человеку, к его неповторимому индивидуальному внутреннему миру.

У К.Н. Батюшкова – провозвестника русского романтизма – намечаются существенные изменения в элегической поэзии. «Это не обычные жалобы на судьбу, муки любви, разлуку, неверность любимой, все то, что в изобилии встречается в элегиях конца XVIII века, в поэзии сентименталистов. Это не статично-плоскостное изображение состояния, а выражение сложных переживаний, “жизни” чувства в движении, переходах» [1].

Значительные изменения, которые происходят в сфере лирики, все же позволили сохранить элегии как жанру её содержательный «генотип»: это главенствующий мотив «о душе», «о скорби и умягчении душевном». Его можно назвать лейтмотивом русской лирической и, в частности, элегической поэзии. И эта тема все более обостряется в эпоху романтизма, где личности отводится первенствующее место.

В творчестве Пушкина элегию с полным правом можно назвать сквозным жанром. В своих элегических стихотворениях, начиная с лицейского периода, он создал поэтическую сферу, в которой границы элегии оказались очень зыбки и неопределенны. И лишь в редких случаях автор обозначает жанр в заголовках. Его элегия постоянно видоизменяется, приобретает тематическое разнообразие, наполняется новым психологическим содержанием. Стихотворения любовной лирики становятся у Пушкина глубокими рассуждениями о жизни, а сама любовь, ее «интерпретация» в творчестве поэта выходят далеко за рамки субъективного переживания. Помимо образов, порожденных любовным чувством, в элегиях Пушкина постоянно присутствует поэзия природы: «от “пейзажной элегии” (живописи в стихах) до “интимного пейзажа” (“пейзажа души”» [1]. Впрочем, «воспроизведение звуков природы и порождаемых ими поэтических ощущений составляет одну из характернейших черт русской романтической поэзии» [1].

Таким образом, являясь «лейтмотивным жанром», элегия предстает как своего рода квинтэссенция лирического в поэзии Пушкина. В этой связи следует обратить особое внимание на музыкальность всего строя пушкинской лирики. Еще со времен Белинского музыкальность рассматривалась в качестве важнейшего оценочного критерия для лирической поэзии. Тот же В.Г. Белинский находил высшее проявление лиризма там, где почти стирались границы, отделяющие поэзию от музыки. Именно за это качество он так высоко ценил пушкинскую поэзию. Это же качество было тонко подмечено и П.И. Чайковским, который в пись-

ме к Н.Ф. фон Мекк выразил следующую мысль: Пушкин «силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки» [18].

Важнейшей чертой пушкинской элегии является нравственная оценка пройденного пути, желание разобраться в себе. И эта потребность поэта «постичь надличный смысл своего личного и духовного опыта, угадать в нем некоторые фундаментальные и еще непознанные закономерности человеческого бытия» [4] облекается в форму философского раздумья, окруженного элегическими тонами, или иначе – в форму элегии-раздумья.

Именно элегия-раздумье вобрала в себя те наиболее характерные черты элегичности, которые прослеживаются от самых истоков русской культуры. Черты эти не выявляются на уровне структуры стихотворения. Русская поэтическая элегия не является формой в настоящем смысле слова. «Элегиями» в русской поэзии названы стихотворения весьма непохожие, с разным поэтическим размером, компоновкой строфы, объемом (не говоря уже о стихотворениях, не названных элегиями, но относящихся к элегической традиции). Черты поэтической элегии проявляются лишь на содержательном уровне и связаны с передачей «элегического настроения».

Это настроение, как мы выяснили, определяется жалобой, покаянием, скорбью об утрате, интерпретированными в русле философского размышления о жизни. Разумеется, помимо этих, в диапазоне «элегического настроения» присутствуют и другие состояния, образующие в своей совокупности широкую психоэмоциональную палитру. Русская поэтическая элегия, не связанная сюжетными и структурно-формальными рамками, оказалась благодатной почвой для расцвета русского классического искусства, в частности музыкального.

Сформировавшийся в первой четверти XIX столетия русский романс, разумеется, опирался на русскую классическую поэзию. Уже ранние образцы русской романсовой лирики отмечены очень тонким отношением к стиху. Ритмическая структура музыкальной ткани следует метроритму стихотворения, от композиции поэтического текста во многом зависит и форма романса.

Наиболее яркими становятся романсы, навеянные лирическими размышлениями, с оттенками мягкой созерцательной грусти, которые впоследствии обретут философский подтекст, намеченный уже в ранних опусах М.И. Глинки и разрастающийся в глубокие «размышления о жизни».

Расширение выразительных средств, питаемое высокой Поэзией, придало в конечном итоге тот особый статус русскому романсу в жанровой иерархии русской классической музыки, который позволяет рассматривать его в качестве стилевой доминанты эпохи.

Следует отметить, что для русского романса XIX столетия характерна распевность интонации, пластичность мелодики, иногда витиевато разукрашенной разного рода мелизматикой. Особого внимания заслуживает ключевая лирическая интонация – «романтическая секста» (чаще с пятой на третью или с первой на шестую ступени).

Если попытаться определить жанровые признаки романса как такового, то оказывается, что идеальный образец русского романса есть романс элегический. «Элегическое настроение» может быть усилено, подчеркнуто композитором, а может быть завуалировано при «переводе» стихов на язык музыки. Когда композитору удастся найти музыкальный эквивалент избранному элегическому стихотворению, это настроение остается даже в том случае, если «снять» текст. Жанровые признаки романса-элегии не выходят за рамки собственного жанра романса. При всем разнообразии метра и ритма, фактурного решения элегии всегда остаются романсами и никогда не выходят в зону «жанрового синтеза», а возникающие в редких случаях едва уловимые черты других жанров (например, траурного марша) всегда обусловлены содержательной стороной текста.

Элегичность – это скорее особенность внутреннего, душевного состояния, и всяческие внешние проявления ей чужды. Это своего рода «эмоциональное поле», отражающее несколько близких состояний души. Элегическим романсам свойственны умеренный темп, однотипная арпеджированная или – реже – аккордовая фактура, преимущественное минорное наклонение, синтез песенного и декламационного типов интонирования. Само собой разумеется, что мелодика в каждом конкретном случае зависит от фабульной стороны стихотворения, которая определяет и всю музыкальную форму. Для формы элегического романса, как прави-

ло, характерна трехчастность с просветленной, мажорной серединой. В сложной форме – это самостоятельный раздел, в одночастной – зона отклонений, обычно в параллельный мажор.

Яркой особенностью элегического романса является наличие вступления, обычно развернутого и содержащего «конспект» основных музыкальных «событий», а порой – его важнейшую интонацию. К комплексу характерных выразительных признаков элегического романса следует добавить также упомянутую секстовость, порой пронизывающую весь интонационный строй романса.

Заметим, что элегичность не обошла стороной и другие жанры музыкального искусства. Ее влияние обнаруживается в опере, где элегия становится в ряд с арией или заменяет ее. Так, например, ария Ленского из «Евгения Онегина» (пятая картина) – это, по существу, элегический романс. Вступление к этой же опере П.И. Чайковского можно также рассматривать как инструментальную элегию, где сохранен и общий колорит «элегического настроения», характерным знаком которого становится «плачевая» интонация ниспадающей секунды. Обычно оперная элегия возникает в тех случаях, когда эпизод не содержит жесткой фабульной конкретики и композитор сосредотачивается на внутреннем мире героя.

Тот же комплекс выразительных средств заявляет о себе начиная с XIX века и в инструментальных элегиях. Это и *Andante elegiaco* из Симфонии № 3 П.И. Чайковского, от которого тянется ниточка к *Andante elegiaco* из Четвертой симфонии Гречанинова, посвященной Чайковскому, и фортепианные пьесы Лядова, Аренского, Рахманинова. Разумеется, это и линия «элегических трио», идущая от трио П. Чайковского «Памяти великого артиста» из века XIX через элегическое трио С. Рахманинова в век XX – к Д. Шостаковичу, А. Бабаджаняну, Б. Чайковскому. К названным сочинениям можно добавить также фортепианные и камерно-инструментальные элегии Ф. Листа, Э. Грига и других композиторов упомянутого времени, однако настоящим «хитом» этой эпохи стала вокальная Элегия Ж. Массне, замечательно исполненная в своё время Ф. Шаляпиным.

Элегия была в поле зрения и композиторов XX века. В числе наиболее известных сочинений, относящихся к этому периоду, можно назвать Элегию для альты соло и Оду, элегическую песнь в трех частях памяти Н. Кусевицкой И. Стравинского, Элегию памяти Листа А. Глазунова, Концерт-элегия для виолончели с оркестром Р. Леденева, а также симфоническую поэму «Элегия» Ю. Шибанова. Могут быть упомянуты также «Симфония элегий» для двух скрипок, струнного оркестра и ударных В. Артемова, цикл «Сычуаньские элегии» Н. Сидельникова, цикл «Екатеринбургские элегии» В. Кобекина и др.

Элегия для скрипки с оркестром Э. Маркаи́ча написана в трехчастной форме, трактованной совершенно необычно. Композитору удалось создать оригинальное произведение, восприятие которого отсылает одновременно и к классическим образцам, и к джазовым композициям. Такие особенности этой формы, как наличие оркестрового вступления (условно оркестрового) перед тем как вступает солирующая скрипка с изложением основной темы, а также сольной каденции в конце, вызывают прямые ассоциации с классическим инструментальным концертом. Вместе с тем функция вступления в элегии Э. Маркаи́ча совершенно иная, нежели в классических концертах. Также нетрадиционно трактована упомянутая каденция, на которой заканчивается все произведение. После нее нет заключительной «оркестровой точки», а сама она, по сути, является репризой формы. Все это демонстрирует оригинальный взгляд художника как на классическую традицию, так и на традиции других стилей (в частности джаза), преломившиеся в его сознании.

Первый и второй разделы Элегии, оформленные как самостоятельные части, имеют свое указание темпа и характера, свое динамическое решение и тональности (по их началу). Третий раздел (каденция-реприза) не выделен в самостоятельную часть, а вытекает из предшествующего развития.

Основной тональностью первой части является *соль* минор, и ключевые знаки здесь выставлены автором. Начинается часть кратким шеститактовым вступлением гобоя, поддержанным тремоло струнных. Этот прием выдает в композиторе большого знатока джаза и приемов джазового формообразования. Именно так – с соло одного музыканта, задающего

характер и тональность, но еще не играющего тему, – начинались многие джазовые пьесы, исполнявшиеся ансамблями типа «комбо». Только в седьмом такте, помеченном композитором, вступает солирующая скрипка, исполняющая главную тему.

Весь вступительный эпизод становится кратким тезисным изложением основных гармонических и мелодических идей, реализуемых в дальнейшем. Заметим, что соло одного инструмента – но не главного солиста – прием весьма необычный для академической музыки. Он противоречит законам классической композиции, поскольку, появившись в самом начале, привлекает к себе основное внимание слушателя и «сглаживает» появление главной темы и тембра основного солиста – скрипки. В этом смысле такой прием можно назвать «опасным», однако здесь композитору он нужен. В данном случае шестью начальными тактами задается не только характер всей части, как это было у джазовых музыкантов, но и весь интонационно-гармонический словарь.

Говоря о вокальных сочинениях Э. Маркаича, уже не раз приходилось отмечать такую особенность творческого почерка этого автора, как стремление к полимелодизму и «текучему» развитию музыкальной формы. Это часто проявлялось не только в насыщении музыкальной ткани выразительными мелодическими подголосками-контрапунктами, но и в умении создать протяженные «мелодические волны», иногда изложенные параллельно и порой создающие эффект «движущейся бесконечности». Появление таких подголосков-контрапунктов и «волн» в различных голосах не было спонтанным процессом в сознании композитора. Он непременно готовил его, задавая «интонационные тезисы», что мы наблюдаем и в данном случае.

Если взглянуть на упомянутое соло гобоя со струнными, то можно увидеть в нем весь «тезаурус» сочинения: постепенное восходящее движение с незначительными возвратами, содержащее хроматические варианты ладовых ступеней и главнейшие ритмические фигуры – группы восьмых, слигованных с четвертью, группы шестнадцатых, триоли и пунктирные фигуры. В качестве ритмических вариантов перечисленных фигур (во второй фразе вступления – с четвертого по шестой такт) появляются также группы из восьмой и двух шестнадцатых, а также группа из тридцать вторых длительностей.

В содержательном плане весь мелодический строй этого соло (как и темы солирующей скрипки, вступающей позже) связан с богатой элегической традицией русской музыки, о которой говорилось выше. Вспоминаются мелодии-темы русских композиторов конца XIX – начала XX века, и особенно темы Н.Я. Мясковского, который серьезно интересовался этой сферой в русском искусстве. Даже заключительная фраза этого соло, звучащая почти как цитата из известной «Элегии» С. Рахманинова, не разрушает общего впечатления и воссозданного композитором настроения, отсылающего к Мясковскому. Можно вспомнить многочисленные темы Мясковского, проникнутые «элегическим настроением»¹, а также его Шестую симфонию, в которой была даже приведена цитата – мелодия духовного стиха «О расставании души с телом».

Следует заметить, что с мелодизмом Н.Я. Мясковского темы Э. Маркаича пребывают в особенно близком интонационном родстве. В самом общем плане можно говорить о едином «строительном материале», из которого составлены эти мелодии-темы. Структурные единицы мелодических построений обоих композиторов – «осколки» протяжной русской песни, «приправленные» хроматизмами русского городского романса. Иногда такие мелодии составлены из коротких фраз, прерывающихся паузами и воплощающих возбужденное состояние. В качестве примера можно назвать упомянутую тему фортепианной пьесы Н. Мясковского «Элегическое настроение» и основную тему второй части Элегии Э. Маркаича, схожесть которых очевидна.

Близки темы Э. Маркаича и Н. Мясковского и по характеру их изложения. В числе авторских ремарок, использованных Мясковским, можно, в частности, найти, помимо распространенных указаний, таких как *molto espressivo*, *molto cantabile*, *andante espressivo*, *piu appassionato*, также нестандартные обозначения, в частности *allegro affanato* («задыхаясь»). В подобном ключе решены авторские ремарки и у Э. Маркаича (*adagio espressivo*, *affettuoso* и т.п.).

Возвращаясь к Элегии Маркаича, нужно отметить, что весьма характерной оказывается и гармония вступительного эпизода, о котором был начат разговор. Она изложена тремоли-

¹ Так названа одна из фортепианных пьес Н.Я. Мясковского.

рующими аккордами струнных, поддержанными одиночными ударами литавр, и вполне поддается функциональному прочтению:

$$t - \Pi_2 - DDVII_4^3 \text{ } ^b3 - d_5^3 / t \text{ } ^5_3 \text{ (полиаккорд)} - \Pi_2 - D_7.$$

Движение сменяющих друг друга аккордов, словно перетекающих один в другой и звучащих на тоническом органном пункте, содержит характерные для композитора гармонические приемы. Это, в частности, сопоставление ярких красок, например, появление рядом с тоникой альтерированного терцквартаккорда двойной доминанты, а также наложение друг на друга созвучий, образующих полиаккорд, и т.п. К этому следует добавить обилие мелодических проходящих звуков, включая хроматические, в партии солирующего гобоя, добавляющих свои оттенки в фонические краски гармонии.

Тема солирующей скрипки, экспонирование которой композитор обозначил (седьмой такт), представляет собой разомкнутое построение, начинающее мелодическую волну. В её интонационном контуре без труда узнаются заявленные в начале элементы. В частности, её первый элемент чрезвычайно похож на начальное соло гобоя. В щемящем минорном колорите этой мелодии, начинающейся с септимы большого минорного тонического септаккорда, слышится трагический оттенок.

Аккомпанемент к теме изложен тремолирующими аккордами струнных (как и во вступлении), к которым добавлены гобои, фаготы и валторны. Расцвечивают фактуру короткие трели флейт в верхнем регистре, придающие оркестровому звучанию ощущение пространства, а также контрапункт кларнета соло, канонически излагающего несколько измененную тему. Особую роль выполняет арфа, партия которой изложена в непрерывном движении триолями восьмых. Именно она скрепляет эту фактуру ритмически и «проясняет» гармонию.

Пространство «тематической волны» простирается на десять тактов, после чего начинается тутти оркестра, подхватывающего эту волну. Мелодизируют в нем все верхние голоса деревянной и струнной групп оркестра: флейты, гобои и скрипки (первые и вторые). Этот эпизод нельзя назвать ни переизложением темы, ни вторым предложением периода. В нем нельзя услышать также начальных интонаций темы. Все мелодизирующие голоса именно продолжают начатую скрипкой волну развития. Скрипка соло в этом эпизоде контрапунктом исполняет повторяющиеся фразы, ритмически и интонационно контрастирующие материалу, звучащему в оркестре. Более четко и конкретно здесь прочерчен ритм: литавры с выписанными форшлагами выделяют вторую долю каждого такта, а арфа с предшествующим пассажем – каждую третью.

Следует сказать, что гармония двух описанных эпизодов во многом аналогична. В ней угадываются гармонические средства, намеченные во вступлении:

$$\text{ц. 1: } t - t_7^+ - d_6 - VI(DDVII \text{ } ^6_5) - D - \Pi - VII_7(D)$$

$$\text{ц. 2: } t - t_7^+ - d_6 - s_6(s^6_5) - VII \text{ } ^5_3$$

Объем более развернутого второго эпизода выходит за рамки обозначенной автором цифры (в партитуре занимает всего восемь тактов). Его протяженность охватывает двенадцать тактов и включает в себя также первые четыре такта. В них ощущается явное завершение всего предшествующего развития: постепенно выключаются духовые и струнные инструменты и на продолжительной трели солирующей скрипки в пятом такте у фаготов появляется фигура, которая в первой цифре звучала у флейт. Этот момент можно считать началом новой (завершающей) волны развития первой части, для которой характерно модуляционное движение в другую тональность и появление новых мелодических образований, рассредоточенных между группами деревянных духовых (флейт, гобоев и кларнетов) и струнных (скрипок и альтов). В их комплементарных переключках слышится свободно-инверсионное имитирование, а сами интонации, звучащие у них, развивают вторую группу заявленного во вступлении «словаря интонационных тезисов»: это группы, в которых чередуются восьмые и шестнадцатые, а также группы мелких длительностей (тридцать вторых) и др.

Мелодически развитое непрерывное движение партии скрипки соло контрапунктирует всем группам оркестра и ритмически скрепляет весь эпизод (арфа в нем не участвует). Завершается выразительный речитатив солирующего инструмента продолжительной трелью на звуке *ре-бемоль*, приводящей к каденционному завершению на *до* – квинте *фа* минора, ставшего результатом гармонического процесса заключительного эпизода части (в завершающем разделе отменяются все ключевые знаки и используются только встречные).

Музыка второй части Элегии выдержана в ином характере и типе движения, с новым самостоятельным тематизмом. Тема, которая буквально на полтакта раньше солирующей скрипки появляется в партии фаготов и таким образом образует со скрипкой единый канонический комплекс, воплощает состояние предельного возбуждения. Ее начальная интонация представляет собой сочетание двух коротких восходящих фигур, состоящих из двух восьмых каждая и разделенных паузой. Они сменяются нисходящим хроматическим ходом, организованным в фигуру из трех восьмых, четверти с точкой и синкопы восьмая-четверть. К ней через паузу добавлено секвентное повторение этой интонации (с затактом), поднятое на терцию вверх.

Обращает внимание ритмическая вариантность изложения темы, которую композитор заявил в самом начале: фаготы начинают тему в сильную долю такта, а солирующая скрипка вступает ровно на полтакта позже, в относительно сильную долю – первую восьмую третьей группы из трех восьмых (тактовый размер, указанный автором 12/8). По характеру звучания эта тема напоминает эмоциональную, прерывистую речь, произносимую «взахлеб», с остановками и повторами, и повествующую о чем-то тревожном и волнующем. Нужно сказать, что тема, заявленная композитором, присутствует в партитуре на протяжении почти всей части, за исключением кульминационных зон и небольшого эпизода завершения, однако не везде она излагается целиком. Ее интонациями (фрагментами) насыщены многочисленные линии, возникающие в разных голосах партитуры и движущиеся то параллельно, то попеременно.

В форме второй части можно выявить две большие волны развития, сходные по интонационно-тематическим заявкам, но отличающиеся по приемам развития и общей динамической интенсивности. Заканчивается часть небольшим семитактовым завершением, готовящим сольную каденцию (третью часть)

А (24т.) В (13+9 кульмин.) А₁ (12т.) В₁ (13+9 кульмин.) С (7т. заверш.)

Каждый из разделов-волн развития делится на два эпизода: экспозиционный (А), активно разрабатывающий начальную тему, претерпевающую множественные преобразования, но легко узнаваемую в своем интонационном облике и структуре, и развивающий (В), в котором возникает новый материал, контрастирующий теме, а сама тема уже не звучит, уступив место многочисленным мелодизированным фактурным линиям, образованным на ее интонациях.

Эпизоды (А) отличаются по объему ровно в два раза: в первом случае это 24 такта, а во втором – 12. Невольно напрашивается аналогия с двойной экспозицией классического инструментального концерта, которая в данном случае оказывается не более чем аллюзией (как, впрочем, и другие, уже упомянутые здесь «намекы» на классические и джазовые формы-структуры).

Развивающие разделы (В и В₁) совпадают по объему и делятся на два эпизода – по 13 и 9 тактов, из которых второй оказывается кульминирующим. Вторая волна отличается от первой более насыщенной инструментовкой и большей ритмической конкретностью, ощущаемой в организации фактуры всех голосов и подчеркнутой ударными инструментами.

Музыка всей быстрой части не привязана к какой-то конкретной тональности. Более того, уже в первых двух тактах, выполняющих роль короткого вступления, тритоновыми ходами у контрабасов композитор подчеркивает «внетональный» характер интонационно-гармонического решения. Вместе с тем в звучании ощущаются условные ладовые зоны. Так, эпизод (В) первого раздела обозначает диэзную ладовую сферу, а в его кульминационной зоне прослушивается опорный тон «си». В начале второго раздела (В₁) в аналогичном материале преобладает бемольная ладовая сфера, а опорным тоном кульминации становится *до диэз* (по записи автора).

На протяжении всего непрерывного и весьма активного развития композитор периодически включает новые интонационные образования, контрапунктирующие с темой или тема-

тизированными фактурными линиями. Так, перед кульминациями появляется ритмическая фигура две шестнадцатые – четверть, звучащая в верхнем этаже фактуры у флейт и гобоев, а арпеджированные фигуры у струнных, вариант которых появляется также в аналогичном месте второго раздела, освежают восприятие, внося обновление в интонационный поток. Особенно ярко звучит фрагмент «скандирования» параллельными секундами.

Нужно сказать, что построение всей формы второй части Элегии чрезвычайно логично, и эта логичность распространяется как на объемы всех разделов композиции и их соотношение между собой, так и на эмоционально-содержательное наполнение музыки в каждом из них. Первый крупный раздел (первая «волна» развития) занимает 46 тактов (с учетом «двойной экспозиции»), а второй крупный раздел (вторая «волна») – 41 такт (с учетом семитактового завершающего эпизода). Таким образом, зона генеральной кульминации, которая приходится на эпизод «второй кульминации», звучащий более напряженно и насыщенно, оказывается как раз в точке золотого сечения.

Заканчивается вторая часть упомянутым завершающим эпизодом, в котором нет тематических элементов, а музыкальный материал имеет обобщающий характер: у флейт и гобоев звучит нисходящее движение равными крупными длительностями (четвертями с точкой), скрипка соло и группа первых скрипок поочередно исполняют активные ритмические фигуры триольных восьмых, вторая из которых разбита на две шестнадцатые. Низкие деревянные духовые и струнные сопровождают их восходящим гаммообразным движением. Инструменты постепенно выключаются, а в устремленном вверх движении струнных восьмые сменяются шестнадцатыми. Этот бурный поток шелестящих струнных завершается общим аккордом оркестра, который представляет собой сложную доминанту к *g-moll* следующего раздела части. В ней вновь выставлены ключевые знаки – два бемоля.

Третий крупный раздел Элегии для скрипки с оркестром представляет собой одновременно сольную каденцию и репризу большой трехчастной формы. Такая необычность и даже, можно сказать, неожиданность трактовки этого раздела оказалась вполне логичным завершением всей необычной во многом формы композиции Элегии, в которой композитор как будто «вывернул наизнанку» классические приемы формообразования.

О том, что это именно часть, а не каденция, «вставленная» в структуру, как это имело место в классических инструментальных концертах, можно судить, во-первых, по ее объему, сопоставимому с размерами предыдущих частей (она занимает 60 тактов, из которых 29 представляют собой активное движение, продолжающее импульс предыдущей части, и 31 такт – завершение в спокойном характере), во-вторых, по буквальному повторению тематизма первой части композиции и, наконец, в-третьих, по отсутствию финальных аккордов оркестра.

Начинается часть буквальным повторением темы вступления, исполняемой в первой части гобоем. Тема сменяется энергичным потоком непрерывных шестнадцатых, в котором чередуются двойные ноты и короткие нисходящие пассажи. В завершении этого раздела, после некоторого успокоения и паузы, появляется тема, с которой начиналась партия скрипки в первой части Элегии. Ее развитие завершается «истаиванием» восходящих трелей, словно возносящих музыку в бесконечность Вселенной...

Заметим, что время звучания третьей части-каденции хронометрически почти полностью совпадает со временем звучания первой части (в ней 45 тактов в характере *Adagio*), в результате вся композиция оставляет впечатление стройной и уравновешенной формы.

Оркестровые опусы Э. Маркаича, исполнявшиеся, к сожалению, мало и редко, являются вне всяких сомнений интереснейшей страницей в творческом наследии композитора. Их описание и анализ представляются для любого музыковеда-исследователя занятием интересным и увлекательным, а их исполнение может украсить программу любого оркестрового коллектива.

Использованные источники

1. Григорян К. Пушкинская элегия. – Л., 1990.
2. Елькина Т. Поезд и рельсы в поэтическом мире Цветаевой <http://www.polit-nn.ru/?pt=politfiction&view=single&id=419>
3. Задерацкий В.В. [Предисловие] // Бибик В. 34 прелюдии и фуги. Соч. 16 в трех тетрадах. – Киев: Муз. Украина, 1983.

4. *Куприянова Е.Н.* Пушкин // История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 2. – С. 235–323.
5. *Кусакина В.Г.* Эдуард Маркаич. Романы на стихи Марины Цветаевой (из опыта исполнения) http://sibmus.info/texts/kusakina/markaich_romansy_tsvetaevoy.htm
6. *Маркаич Э.Н.* Пособие по импровизации: Учебно-методический материал / Управление культуры администрации края, Краевой научно-учеб. центр кадров культуры. – Красноярск: [б. и.], 2000.
7. *Мартынов И.* [Аннотация] // Щедрин Р. Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано: альбом из двух пластинок. – 1980.
8. *Одереева С.* Сочинения для хора Эдуарда Маркаича // XIII Красноярские образовательные Рождественские чтения. – Красноярск, 2013. – С. 198–204.
9. *Панченко А.* О смене писательского типа в петровскую эпоху // VIII в. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети VIII века. – Л., 1974.
10. *Ранняя русская лирика.* Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV–XVII веков. – Л., 1974.
11. *Русская литература. Век VIII. Лирика.* – М., 1990.
12. *Саакянц Л.Л.* Цветаева Марина Ивановна // Большая советская энциклопедия. http://www.endic.ru/enc_sovet/Cvetaeva-109493.html
13. *Серегина Н.* Музыкальная эстетика Древней Руси // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. – Л., 1974. – С. 58–78.
14. *Скрипов Г.* О русском стихосложении. – М. 1979.
15. *Французская элегия XVII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры.* – М., 1989.
16. *Фортепианные пьесы красноярских композиторов для детей и юношества [Ноты]: учебное пособие для детских музыкальных школ и школ искусств. Вып. 2 / сост. Т. Прасолова.* – Красноярск: КГАМиТ, 2010.
17. *Фортепианная музыка красноярских композиторов.* – Новосибирск: Окарина, 2003.
18. *Чайковский П.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк. – М.; Л., 1934.
19. *Черкасова С.* Музыка красноярского композитора Э. Маркаича в контексте новейших тенденций современного композиторского творчества // Искусство глазами молодых. – Красноярск: КГАМиТ, 2014. – С. 118–122.
20. *Черкасова С.* Хоровое наследие Эдуарда Маркаича // XV Красноярские образовательные Рождественские чтения. – Красноярск, 2015. – С. 277–292.
21. *Черкасова С.* Вокальный цикл Э. Маркаича «Четыре романа на стихи Марины Цветаевой» // Искусство глазами молодых. – Красноярск: КГАМиТ, 2015. – С. 123–125.
22. *Форкель И.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Музыка, 1980.

Svetlana Cherkasova, musicologist

EDWARD MARKAICH'S COMPOSITIONS FOR ORCHESTRA

Keywords: academic musical genres, music for orchestra, Siberian music, elegy, elegiac, melodism.

Article is devoted to symphonic works of the Krasnoyarsk composer E. Markaich in the context of his creativity. In detail the Elegy for a violin deals with a symphonic orchestra; in analytical material communication with an elegy genre in general and characteristic individual and style features of E. Markaich comes to light.

References

1. Grigoryan K. Pushkin's Elegy. – L., 1990.
2. Elkina T. Train and rails in Tsvetaeva's poetic world <http://www.polit-nn.ru/?pt=politfiction&view=single&id=419>
3. Zaderatsky V.V. [Foreword] // Bibik V. 34 preludes and fugues. Op. 16 in three notebooks. – Kiev: Moose. Ukraine, 1983.
4. Kupreyanova E. N. Pushkin // History of Russian literature: in 4 t. – L.: Science, 1981. – Т. 2. – С. 235–323.
5. Kusakina V.G. Edward Marcaich. Romances on poems of Marina Tsvetaeva (experience version) http://sibmus.info/texts/kusakina/markaich_romansy_tsvetaevoy.htm
6. Marcaich E.N. The manual of improvisation: Teaching material / Management of culture of administration Regional scientific centres of culture. – Krasnoyarsk, 2000.
7. Martynov I. [abstract] // R. Shchedrin Twenty four preludes and fugues for piano: album of the two plates. – 1980.
8. Odereev C. Compositions for choir Edward Marcaich // XIII Krasnoyarsk Christmas educational reading. – Krasnoyarsk, 2013. – P. 198–204.
9. Panchenko A. On the change of literary type in the Petrine epoch // the VIII century. SB. 9: the problems of literary development in Russia the first third of the eighth century. – L., 1974.
10. Early Russian lyrics. Repertory of the musical and poetical texts of the XV–XVII centuries. – L., 1974.
11. Russian literature. Century VIII. Lyrics. – М., 1990.
12. Sahakyants L.L. Tsvetaeva Marina Ivanovna // the Great Soviet encyclopedia. http://www.endic.ru/enc_sovet/Cvetaeva-109493.html
13. Seregina N. The musical aesthetics of Ancient Russia // theory and aesthetics of music. Vol. 13. – L., 1974. – P. 58–78.
14. Scratches On Russian versification. – М. 1979.
15. French Elegy XVII–XIX centuries in the translations of poets of Pushkin's time. – М., 1989.
16. Piano pieces Krasnoyarsk composers for children and youth [Notes]: study guide for children music schools and art schools. Vol. 2 / comp. So Prasołova. – Krasnoyarsk: KSAMA, 2010.
17. Piano music composers of Krasnoyarsk. – Novosibirsk: Ocarina, 2003.
18. Tchaikovsky P. Correspondence with N. F. von Mekk. – М.; Л., 1934.
19. Cherkasova S. Krasnoyarsk Music composer E. Marcaich in the context of the latest trends modern composer creativity // Art through the eyes of young. – Krasnoyarsk: Khamit., 2014. – S. 118–122.
20. Cherkasova S. Choir heritage Edward Marcaida // XV Krasnoyarsk Christmas educational reading. – Krasnoyarsk, 2015. – S. 277–292.
21. Cherkasova S. song cycle E. Marcaida "Four romances on poems by Marina Tsvetaeva" // Art through the eyes of young. – Krasnoyarsk: KSAMA, 2015. – P. 123–125.
22. Forkel I. On life, art and works of Johann Sebastian Bach. – М.: Music, 1980.

СУДЬБА РЕПРЕССИРОВАННЫХ МУЗЫКАНТОВ В СИБИРИ

Статья освещает отдельные страницы истории музыкальной жизни Сибири, связанные с деятельностью российских музыкантов, ставших жертвами сталинских репрессий. Оставаясь верными своей профессии, они внесли значительный вклад в формирование академической музыкальной культуры в различных городах Сибири.

Ключевые слова: репрессии, Сибирь, ГУЛАГ, музыканты, профессиональная музыкальная культура.

С 1921 по 1953 год в России росла и укреплялась внутренняя «держава» насилия и принуждения – ГУЛАГ. Сибирь не стала исключением, а скорее только упрочила за собой статус «места каторги и ссылки» [6]. Лагерные поселения для осужденных за «контрреволюционные преступления» по ст. 58¹⁻¹⁴ УК РСФСР располагались в Красноярском, Хабаровском, Приморском краях, Иркутской, Кемеровской, Новосибирской, Омской областях, Норильске и Магаданской области [2].

Структура ГУЛАГа, географический ареал, состав заключенных, причины столь длительного существования лагерей и другие аспекты этой страшной темы изучаются историками, политологами, социологами [3, 4, 16]. Не оставила равнодушными исследователей судьба репрессированных композиторов. Подтверждение тому – насыщенный по тематике докладов Международный научный симпозиум в музыковедческом институте Университета им. Георга-Августа в г. Геттингене 16–19 июня 2010 года.

Кроме тех музыкантов, о которых шла речь на симпозиуме (А. Веприк, М. Вайнберг, В. Задерацкий, М. Павлов-Азанчеев), можно назвать композитора Сергея Федоровича Кайдан-Дешкина (1901–1972) и дирижера, композитора, виолончелиста, племянника известного российского мецената С.П. Дягилева Сергея Валентиновича Дягилева (1911–1976). Оба отбывали срок в Норильском лагере, расположенном на Таймырском полуострове в Заполярье [1].

История Норильлага привлекла к себе краеведов только в конце 1980 – начале 1990-х годов. Стратегически важные объекты, расположенные в Норильске – медно-никелевые и платиновые рудники – на долгие годы сделали эту территорию закрытой для любопытных глаз. В 1956 году Норильск обретает статус города и становится «открытым» для культурных контактов [17].

Для многих репрессированных своего рода «прибежищем» стал Красноярск, где музыканты могли работать после амнистии.

В 1946–1949 годах в Красноярске проживал выдающийся скрипач и педагог Леонид Николаевич Шевчук (1899–1974). Его блестящая карьера как концертирующего музыканта, скрипача-виртуоза началась в 1922 году. После окончания Киевского высшего музыкального института им. Лысенко в классе Е.Н. Вонсовской он выступал в городах СССР, в Японии, Китае, Корее (1922–1934).



Афиша симпозиума

В 1947 году Л. Шевчук был репрессирован и отбывал наказание на Северном Урале в Ивдельлаге. Находясь в Красноярске после Ивдельлага, Л. Шевчук исполнял обязанности зав. оркестровым отделением в музыкальном училище, там организовал симфонический оркестр [10]. В 1949 году он был направлен в Кызыл – центр образованной в 1944 году Тувинской автономной области, где в 1947 году была открыта детская музыкальная школа. С 1949 по 1955 год ее возглавлял Л. Шевчук. В музыкальной школе также работала жена Л. Шевчука, выпускница Ташкентской консерватории, пианистка Елена Романовна Близнюк В ее классе занимался будущий первый композитор Тувы Владимир Тока [12].

По ходатайству Л. Шевчука композитору С.Ф. Кайдан-Дешкину, бывшему норильлаговцу, работающему в Красноярске без права выезда, разрешили проживать в Кызыле, где он преподавал в музыкальной школе сольфеджио и фортепиано. Благодаря Л. Шевчуку в Кызыле он вновь вернулся к композиторской деятельности. Опираясь на тувинский фольклор, С.Ф. Кайдан-Дешкин создал оперу-сказку «Саин», стал автором первого тувинского марша «Марш тувинского комсомола». Популярность приобрела его песня-вальс «Енисей». После отъезда из Кызыла в 1956 году С.Ф. Кайдан-Дешкин жил в городе Великие Луки [5, 13].

Дальнейшая судьба Л. Шевчука связана с Новосибирском, куда Министерство культуры РСФСР направило его директором музыкального училища. Сразу после открытия в 1956 году Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки он входит в состав ее педагогического коллектива. Благодаря незаурядным исполнительским и организаторским способностям, опыту административной работы, с 1966 по 1972 год он являлся ее ректором. В 1969 году Л. Шевчуку было присвоено почетное звание «Заслуженный деятель искусств Тувинской АССР», в 1970 году – «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

Особую страницу в историю музыкальной жизни Красноярска вписал Ананий Ефимович Шварцбург (1918–1974), который почти 20 лет был художественным руководителем Красноярской филармонии, аккомпаниатором и лектором. С точки зрения закона сталинских времен у него был главный порок – он родился в Харбине. В радиоочерке красноярского журналиста В. Евграфова «Он музыке себя отдал без остатка» упоминается, что выступить в концертах вундеркинд Наник Шварцбург стал в пятилетнем возрасте. В личных архивах семьи хранится фотография, на которой запечатлены профессор У.М. Гольдштейн – директор Высшей музыкальной школы им. А.К. Глазунова г. Харбина, пианистка В.И. Диллон и учащиеся школы пианисты Алексей Абаза, Анатолий Ведерников, Ананий Шварцбург, скрипач Лев Тышков.

После переезда в СССР в 1936 году А. Шварцбург поступил в Московскую консерваторию в класс К.Н. Игумнова, а затем перевелся в Ленинградскую консерваторию. В 1938 году по обвинению в шпионаже в пользу Японии А. Шварцбурга осудили на 10 лет исправительно-трудовых лагерей (ИТЛ) и отправили на Колыму. Его спасла музыка. Так, в Магадан он был переведен с лесоповала концертмейстером Магаданского театра по ходатайству узнавших о нем артистов. В поездках с концертными бригадами он познакомился с болгарским музыковедом Дмитрием Гачевым, отбывающим срок на Колыме. В радиопередаче Е. Евграфов приводит отрывок из письма Д. Гачева своей жене, которая преподавала в 1930-е годы в Московской консерватории. Д. Гачев упоминает о двух её учениках – кларнетисте Михаиле Михееве и пианисте Анании Шварцбурге, характеризуя пианиста как высокоинтеллигентного, культурного, широко образованного юношу. После досрочного освобождения в 1947 году А. Шварцбург по обвинению в шпионаже, теперь уже в пользу Англии, из Тбилисской тюрьмы был отправлен в Красноярский край. Село Мотыгино, а затем г. Енисейск стали последними перед Красноярском местами пребывания семьи А. Шварцбурга. Во время второй ссылки в Енисейске проявились организаторские способности А. Шварцбурга: ему удалось на сцене Дома культуры поставить в 1952 году оперу Н.А. Римского-Корсакова «Майская ночь». Бескорыстное служение людям, бесконечная любовь к музыке помогали А. Шварцбургу пережить тяжелые годы жизни в заключении и ссылке.

В 1955 году после реабилитации он не уехал из Сибири, а остался в Красноярске. А. Шварцбург стал для Красноярска «проводником» музыкальной культуры. Приезд многих

исполнителей в те годы мог состояться только благодаря его личным связям с музыкантами из Москвы и Ленинграда, где он учился [7].

Недолго в Красноярске (с 1954 по 1956 год) проживал выдающийся отечественный пианист с трагической судьбой Всеволод Владимирович Топилин. Воспитанник школы П. Луценко (Харьковская консерватория) и Г. Нейгауза (Московская консерватория), концертмейстер Д. Ойстраха, он пережил фашистский концлагерь, куда попал в первые же месяцы войны, будучи добровольцем. Нуждающийся в настройщике фортепиано комендант лагеря – любитель музыки – спас ему жизнь. В 1943 году В. Топилин был освобожден из концлагеря «ввиду дворянского происхождения» и получил разрешение жить в Германии как «остарбайтер». В Берлине, работая в церкви органистом, В. Топилин мог посещать концерты Вильгельма Фуртвенглера, Герберта фон Караяна, Вальтера Гизекинга. В 1944 году его привлекли в концертную бригаду для культурного обслуживания немецких войск на Западном фронте. Бригада поехала во Францию, но в связи с наступлением американских воздушных сил возвратилась в Берлин [11].



Программа концерта В. Топилина (1945 год)

Когда пианист вернулся в Москву, то был осужден на 10 лет (это была замена смертной казни) и отправлен в лагерь особого назначения Озерлаг (Тайшет–Братск). В лагере В. Топилин был и дровосеком, и ассистентом врача. После того как стало известно, что он «пианист и ассистент Г. Нейгауза», В. Топилина назначили руководителем оркестра. После смерти И. Сталина в 1954 году В. Топилин приезжает в Красноярск. Небольшое время, проведенное им в городе, оставило глубокий след в памяти сибирских музыкантов [10]. После амнистии в 1956 году В. Топилин уехал из Красноярска в Харьков, где преподавал и вел концертную работу.

В Красноярском крае, где было немало политических ссыльных, работал замечательный пианист Георгий Георгиевич Струве (1919–2005), потомок создателя и директора Пулковской обсерватории Вильгельма Струве. В 1920 году, когда трагически погибают родители Г. Струве, его спасает няня, отдав младенца на попечение родных сестер его бабушки, проживающих в Харькове. Судьбу Г. Струве определило знакомство семьи с Г. Нейгаузом. В Москве он начинал учиться в ЦДМШ при Московской консерватории у А.Б. Гольденвейзера и А.А. Николаева. Но в 1937 году его дворянское происхождение стало поводом для ареста. За время работ в Дудинке и Норильске он повредил позвоночник и травмировал левую руку. В 1945 году Г. Струве освободили из лагеря, но реабилитировали только в 1960 году. В поисках работы он побывал в разных городах страны. На долгие 14 лет он задержался в г. Канске Красноярского края. Здесь ценой невероятных усилий ему удалось восстановить подвижность пальцев. За это время Г. Струве организовал в клубе оркестр русских народных инструментов, готовил музыкальное оформление постановок театрального кружка, затем работал в местном драматическом театре и педагогическом училище. Из Канска он уехал,

обеспокоенный здоровьем жены и дочерей. Городом, где окончательно обрел свой дом Г. Струве, стал Южноуральск Челябинской области [15].

«Жизнь, в которой есть Бах, благословенна». Эти слова высечены на могильной плите пианистки Веры Августовны Лотар-Шевченко (1901–1982), похороненной в Академгородке Новосибирска [9]. Новосибирск стал последним пристанищем французской и советской пианистки, пережившей 13 лет заключения в ГУЛАГе. Дочь французского математика, преподавателя Сорбонны, и испанки, филолога, она в 15-летнем возрасте с золотой медалью окончила Парижскую консерваторию по классу Альфреда Корто, затем стажировалась в Венской консерватории, дважды выступала в концертах с оркестром А. Тосканини, гастролировала в Америке. Ее муж – В.Я. Шевченко – был музыкальным акустиком, работал над созданием смычковых инструментов и мечтал вернуться на родину. Так семья в 1938 году оказалась в Ленинграде, где только благодаря заступничеству М.В. Юдиной талантливой В. Лотар-Шевченко удалось дать первый концерт, после которого пришло заслуженное признание у слушателей. После ареста мужа в начале войны В. Лотар-Шевченко добивалась его освобождения, но арестовали и ее. После долгих лет заключения в Тавде Свердловской области, где она руководила народным оркестром, освоив игру на баяне, В. Лотар-Шевченко работала в Нижнем Тагиле, в Барнауле. Последние 16 лет В.А. Лотар-Шевченко прожила в Академгородке под Новосибирском, стала солисткой Новосибирской филармонии, гастролировала по России – в Москве, Ленинграде, Свердловске, Омске, Одессе. Никогда не преподавала, целиком отдавала себя исполнительству. Ей предлагали вернуться в Париж, но она отказалась. Руки В.А. Лотар-Шевченко навсегда сохранили следы переломов от ударов пистолетом следователя Алтухова.

В 1991 году о В.А. Лотар-Шевченко режиссером-оператором Западно-Сибирской киностудии был снят документальный фильм «Мы еще будем жить настоящей жизнью». В 2005 году в Новосибирске прошел фестиваль фортепианной музыки, посвященный памяти В.А. Лотар-Шевченко, а затем и конкурс пианистов ее имени. В 2007 году лауреаты конкурса играли в Париже в стенах ее школы в зале Корто.

Имена музыкантов, переживших сталинские репрессии, нельзя забывать. Музыка, которая была смыслом их жизни, спасала не только каждого из них, но и тех, кто находился рядом.

Использованные источники

1. Белоносова И.В. Музыка в зоне вечной мерзлоты... – URL: http://sibmus.info/texts/belonos/mus_zon.htm
2. ГУЛАГ. Краткая история ГУЛАГа. – URL: <http://www.bibliotekar.ru/gulag/56.htm>
3. Земсков В. ГУЛАГ (историко-социологический аспект) // Социологические исследования. – 1991. – № 6, 7. – URL: https://scepsis.net/library/id_937.html
4. История сталинского Гулага. Конец 1920-х – первая половина 1950-х годов: Собрание документов: в 7 т. Т. 2. Карательная система: структура и кадры / отв. ред. и сост. Н. В. Петров; отв. сост. Н.И. Владимирцев. – М.: РОССПЭН, 2004. – 696 с.
5. Кайдан-Дешкин – автор знаменитого пионерского марша и любимой песни красноярцев о Енисее. – URL: <http://www.memorial.krsk.ru/Public/10/20160426.htm>
6. Кеннан Дж. Сибирь и ссылка: в 2 ч. / пер. с англ. И. Н. Кашинцева; вступ. ст. Ф. Волховского // Дж. Кеннан и его место в русском освободительном движении. – СПб.: Издание Вл. Распопова, 1906. – URL: <http://elib.tomsk.ru/purl/1-7953/>
7. Липатова К.Ю. К 95-летию красноярского пианиста А.Е. Шварцбурга. – URL: <http://xn----7sbbimrdkb3alvdfgd8eufwc.xn--p1ai/gosudarstvennyi-arkh/users/informatsiya-o-pamyatnykh-sobytiyakh/174>
8. Лотар-Шевченко Вера Августовна. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%80-%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%90%D0%B2%D0%B3%D1%83%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0
9. Массака И. Музыка в советских и немецких концентрационных лагерях // Вестник Омского университета. – 2006. – №3. – С. 66–72. – URL: elib.omsu.ru/file.php?id=1363771438906721
10. Первая музыкальная школа в Красноярске. – URL: <https://region.krasu.ru/node/308>
11. Пинчук Е. Страницы жизни Всеволода Топилина (по архивным материалам). – URL: <http://www.memorial.krsk.ru/Articles/2010Pibchuk.htm>
12. Репрессированные виртуозы – в детской музыкальной школе Кызыла. – URL: <http://www.tvgf.ru/index.php/2011-05-30-05-17-55/2013-01-18-05-27-35/564--ii>
13. Сизов А. Так сложилась судьба композитора // Не предать забвению. Книга памяти жертв политических репрессий : [Псковская область]. Т. 15. – Псков, 2004. – С. 80–86. – URL: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=202>

14. Слабуха А. Зодчие Норильлага («групповой портрет» – из некоторых цифр статистики). – URL: <http://kapitel-spb.ru/article/%D0%B0%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B1%D1%83%D1%85%D0%B0-%D0%B7%D0%BE%D0%B4%D1%87%D0%B8%D0%B5-%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%B0-%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%BE%D0%B2/>
15. Сольская Л.П. Мой Учитель Георгий Георгиевич Струве. – URL: <http://www.uralschool74.com/школа/история/г-г-струве/>
16. Ултурсаева О. Наследие ГУЛАГа в современной повседневности // *Laboratorium*. 2015. 7(1): 15 – 25 – URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2015/05/25/1251203024/Intro_01_15_RU_!.pdf
17. Феномен Норильска: История развития Норильского промышленного района: науч.-попул. изд. Кн.1 / авт. текстов: В.И. Долгих, Л.Г. Печерская, М.Я. Важнов, Е.А. Сорочкин, В.И. Полищук, Ю.В. Красиков. – 2-е изд., доп. и испр. – М.: Поляр. звезда, 2007. – 522 с.
18. Фискинд Э.Ю. За роялем Лотар-Шевченко // Тагильский краевед: Альманах. – Нижний Тагил, 1992. – URL: http://historyntagil.ru/people/6_57.html

I. Belonosova

DESTINY OF THE REPRESSED MUSICIANS IN SIBERIA

The article highlights separate pages of the history of the musical life of Siberia associated with the activities of Russian musicians who were victims of Stalinist repressions. Remaining true to their profession, they made a significant contribution to the formation of academic musical culture in various cities of Siberia

Keywords: repression, Siberia, GULAG, musicians, professional musical culture.

References

1. Belonosova I. V. Music in the permafrost zone... URL: http://sibmus.info/texts/belonos/mus_zon.htm
2. The GULAG. A short history of the Gulag. – URL: <http://www.bibliotekar.ru/gulag/56.htm>
3. Zemskov V. GULAG (historical-sociological aspect) // *Sociological research*. – 1991. – № 6, 7. – URL: https://scepsis.net/library/id_937.html
4. History of Stalin's Gulag. The late 1920s – first half of 1950-ies: Collection of documents: in 7 t. T. 2. Punitive system: structure and frames / ed. ed. and comp. N. V. Petrov; ed. comp. N. And. Vladimirtsev. – М.: ROSSPEN, 2004. – 696 p.
5. Kajdan-Deshkin – author of the famous pioneer of March and the favorite songs of Krasnoyarsk on the Yenisei river. – URL: <http://www.memorial.krsk.ru/Public/10/20160426.htm>
6. Kennan George. Siberia and the link: 2 h / per. from English. I. N. Sun.; introd. article F. Volkhovskiy // *Dzh. Kennan and his place in the Russian liberation movement*. – SPb.: Edition VL. Raspopova, 1906. – URL: <http://elib.tomsk.ru/purl/1-7953/>
7. Lipatov, K. Yu. To 95-anniversary of Krasnoyarsk pianist A. E. Schwarzburg. – URL: <http://xn----7sbbimrdbk3alvdfgd8eufwc.xn--p1ai/gosudarstvennyi-arkh/users/informatsiya-o-pamyatnykh-sobytyakh/174>
8. Lotar-Shevchenko Faith She. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%80-%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%90%D0%B2%D0%B3%D1%83%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0
9. Massaka I., Music in Soviet and German concentration camps // *the Bulletin of Omsk University*. – 2006. – No. 3. – S. 66–72. – URL: <http://elib.omsu.ru/file.php?id=1363771438906721>
10. The first music school in Krasnoyarsk. – URL: <https://region.krasu.ru/node/308>
11. Pinchuk E. Page life of Vsevolod Topilin (for archival materials). – URL: <http://www.memorial.krsk.ru/Articles/2010Pibchuk.htm>
12. Repressed virtuosos – at a children's music school of Kyzyl. – URL: <http://www.tvgf.ru/index.php/2011-05-30-05-17-55/2013-01-18-05-27-35/564--ii>
13. Sizov A. So was the fate of the composer // to oblivion. The book of memory of victims of political repression: [Pskov oblast]. T. 15. – Pskov, 2004. – P. 80-86. – URL: <http://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=book&num=20214>. Labuha A. Architects Norillag (the "group portrait" of some of the statistics). – URL: <http://kapitel-spb.ru/article/%D0%B0%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B1%D1%83%D1%85%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B4%D1%87%D0%B8%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%BE%D0%B2/>
15. Solska L. P. My Teacher George G. Struve. – URL: <http://www.uralschool74.com>
16. Ulturgasheva, O. Heritage of the Gulag in contemporary everyday life // *Laboratorium*. 2015. 7(1): 15 – 25 – URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2015/05/25/1251203024/Intro_01_15_RU_!.pdf
17. The phenomenon of Norilsk: History of development of Norilsk industrial district ed. KN.1 / ed. texts: V. Dolgikh, L. G. Pechersky, M. J. Matter, E. A. Sorochkin, V. I. Polishchuk, Y. V. Krasikov. – 2nd ed. EXT. and Rev. – М.: FLNR. star, 2007. – 522 p.
18. Fiskind E. Y. at the piano Lotar-Shevchenko // *Tagil local historian: the Almanac*. Nizhni Tagil, 1992. – URL: http://historyntagil.ru/people/6_57.html

VERBUM IN MUSICA

Г. Козырева

РАССУЖДЕНИЯ О СУДЬБЕ ЖАНРОВ В РОССИЙСКОЙ МУЗЫКЕ И ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В статье рассматривается недавнее прошлое, настоящее и возможные перспективы симфонической и хоровой музыки России. Утверждается, что настоящее и будущее российской музыки, как показывает анализ, несомненно, связано в первую очередь с хоровыми и сценическими жанрами, сделавшими шаг навстречу друг другу. В заключение высказано предположение, сделанное ещё М.В. Ломоносовым, о том, что богатство России – и, в частности, российского музыкального искусства – «Сибирью прирастать будет».

Ключевые слова: академические музыкальные жанры, исчерпанность жанра симфонии, хоровая музыка, сибирские композиторы, духовная музыка, паралитургические сочинения, будущее российской музыки.

О судьбе академических музыкальных жанров сегодня много говорят и пишут. Спектр этих рассуждений весьма широк и разнообразен. Кто-то пытается выявить все «болезни» и поставить «диагноз» умирающим жанрам, кто-то – назначить «лечение» тем из них, которые еще имеют шансы просуществовать некоторое время. Вот, например, какую оценку дал рассуждениям о жанровых перипетиях композитор Владимир Пономарёв, один из тех, кто сам творит эту судьбу: «Обозначенная ситуация усугубляется обострённым, прямо-таки ”эсхатологическим” ощущением кризиса жанров. Этот кризис является прямым следствием кризиса западного христианства (католичества), породившего эти жанры, но он, естественно, касается и нас, так как русская культура переняла в свое время европейскую жанровую систему. Есть немало оснований встревожиться и задуматься» [1]. Но какими будут выводы после этих размышлений? Во многих случаях они оказываются весьма несхожими, а иногда просто диаметрально противоположными.

Их диапазон распространяется от весьма оптимистического взгляда на перспективы дальнейшего развития русской культуры (Шафаревич И. Есть ли у России Будущее?) до откровенного пессимизма во взгляде на эту проблему (Кара-Мурза А. Новое варварство как проблема российской цивилизации; Солженицын А. Исчерпание культуры?). И если говорить конкретно о музыке, то «тревожным симптомом» может быть назван тот факт, что ко второй из названных позиций все чаще стали присоединяться известные российские композиторы (Мартынов В. Конец времени композиторов).

Однако более точными и правильными ответами на поставленные вопросы являются всё-таки не высказывания композиторов, а их партитуры, «артефакты» культуры, определяющие её «исторический багаж».

При этом оценки перспектив академических жанров часто оказываются весьма резкими. В частности, на задаваемый В. Пономарёву вопрос, почему он не пишет симфоний, композитор отвечает так: «Я не судмедэксперт и не занимаюсь эксгумацией трупов! Симфония, некогда завезенная к нам с Запада, сегодня не просто умерла, но и труп её разложился! Уже в конце ушедшего столетия симфонией стали называть всё что угодно, а сегодня писать какую-то новую симфонию означает ковыряться в трупной слизи разложившегося жанрового архетипа! Я хочу писать живую музыку!» [2].

Можно продолжать сопоставлять высказывания и анализировать рассуждения, но правильнее, думается, будет всё-таки посмотреть на сами «артефакты» композиторского творчества последнего времени и проследить за тем, как складывается их творческая жизнь.

Что создают современные музыканты? Пишутся ли сегодня симфонии, или прав композитор, сказавший «аминь» этому жанру, ещё совсем недавно столь значимому для всех культур, ориентированных на христианскую парадигму? Оказывается, пишутся. Например, в творческом портфеле российского композитора, петербуржца Сергея Слонимского (род. в 1932) к сегодняшнему дню насчитывается уже тридцать три (!) симфонии, и – судя по всему – на этом автор останавливаться не собирается. Однако хочется сказать, что указанный факт как таковой оказался новостью для автора этих строк, а о музыке самих симфоний не имелось никаких слуховых представлений, несмотря на то, что записи сочинений композитора в изобилии представлены в интернете. Не произвело должного впечатления и знакомство с музыкой симфонических опусов петербургского мастера. Думается, появление каждой новой его симфонии (и даже их десятков) было событием, имеющим значение лишь для круга профессионалов и почитателей творчества композитора. В этой связи невольно вспоминается совсем, казалось бы, недавнее время – середина XX столетия, когда появление каждой новой симфонии в отечественной музыке становилось событием общенационального (а в отдельных случаях – и глобального) масштаба.

Вместе с тем большинству музыкантов знакома музыка опер Сергея Слонимского, и мелодии даже самой первой из них – «Виринеи» – у многих на слуху. Хорошо известны и его хоровые опусы, создававшиеся в разные годы, и кантата для солистов, хора и оркестра «Голос из хора» на стихи А. Блока (1963) с проникновенными, запоминающимися мелодиями, и концерт для хора а cappella «Тихий Дон» на слова казачьих песен, а также «Два хора на стихи А. Пушкина», написанные в одном году (1977), и другие хоровые сочинения... Из их числа почти неизвестной остается лишь его «Вечерняя музыка», представляющая собой экспериментальную партитуру, в которой в свободно-атональном интонационном решении хор без слов имитирует инструментальный ансамбль.

Нельзя не признать, однако же, что это время (70-е и 80-е годы ушедшего века) было временем ярких событий и в жизни российской симфонической музыки: первая половина семидесятых ознаменовалась появлением последних симфоний великого Дмитрия Шостаковича (1906–1975) и первых симфоний Альфреда Шнитке (1934–1998), а также симфонических опусов А. Эшпая (род. в 1925), Р. Щедрина (род. в 1932) и других композиторов, которые признаны сегодня классиками российской музыки¹. В это же время стали появляться яркие симфонические сочинения переживающей своё становление сибирской композиторской школы – симфонии томича К. Лакина (род. в 1940) и симфонические опусы новосибирцев А. Мурова (1928–1996) и Ю. Шибанова (род. в 1939) и других авторов, ныне почти не исполняемые, но – параллельно – тем же Шибановым создаётся «Бражная литургия» (1976), считающаяся сегодня едва ли не самым интересным российским хоровым сочинением тех лет, а у Мурова появляется кантата «Сибирские свадебные песни» (1983), отдельные номера которой стали «хитами» сибирской хоровой музыки и периодически исполняются по сей день.

Из хоровых сочинений столичных мастеров этого периода (если не говорить о хорах Г. Свиридова, заслуживающих отдельного разговора) вспоминаются «Казнь Пугачёва» и «Строфы из Евгения Онегина» (1981) Р. Щедрина, а также его «Запечатленный ангел» (1988), «Сокровенны разговоры» (1975) Н. Сидельникова (1930–1992), «Плач по Андрею Боголюбскому» (1987) Владимира Генина (род. в 1958), «Канон Ангелу Грозному» Ю. Буцко (1938–2015), оратория «Русские страсти» (1994) А. Ларина (род. в 1954) и некоторые другие произведения. Этот список можно было бы дополнить ещё рядом сочинений, воплощающих творческие эксперименты авторов и не ставших репертуарными (речь в данном случае идёт о самых ярких премьерных указанных десятилетиях), например, вспомнить щедринскую «Бюрократиату»... Но заглянем в 90-е годы.

¹ Говоря о симфонической музыке тех десятилетий, нельзя не упомянуть замечательные российские балеты – «Ярославну» петербуржца Б. Тищенко (1939–2010) и балеты москвича Р. Щедрина, более известные в широком кругу музыкантов-профессионалов по аудиозаписям как симфонические сочинения, поскольку увидеть их на сцене можно было лишь в Большом и Мариинском театрах.

Последнее десятилетие ушедшего века, часто именуемое «постатеистическим временем», было отмечено необычайным интересом к жанрам духовной музыки, и в целом к хорошему пению во всех его видах и формах. В обилии хоровых опусов, созданных в эти годы отечественными композиторами, разумеется преобладали литургические и «паралитургические» [3] сочинения на тексты православных молитв, повсеместно зазвучавшие с концертной эстрады. Если же говорить о симфонии, оглядка на которую в этом разговоре постоянно возникает, то наибольшее количество обсуждений вызвало появление программных произведений христианской направленности – симфонических циклов А. Караманова (они были созданы ранее, но «открытие» их для широкого слушателя произошло именно в это десятилетие), Шестой симфонии А. Эшпая «Литургической» (1988), Шестой симфонии А. Мурова «Музыкальные приношения святым, в земле Российской просиявшим» (1991), симфонии А. Петрова (1930–2006) «Время Христа» (1995), симфонии (симфонических фресок) Г. Иванова (1927–2010) и некоторых других произведений.

Разумеется, нельзя не сказать также о сочинениях начала наступившего века, в котором музыковеды отмечают общее падение творческой активности во всех академических жанрах, но прежде необходимо отметить, что в новое столетие российская музыка вступила без такого яркого мастера, каким был Георгий Свиридов (1915–1998). Творческий путь этого композитора, по праву именуемого хоровым, завершился огромным духовным циклом «Песнопения и молитвы» (1994). А начало столетия было отмечено возникновением множества композиций – и хоровых, и инструментальных, – приуроченных к 2000-летию Рождества Христова¹, после чего в списках премьер хоровых и симфонических сочинений постепенно становилось меньше, как отмечают исследователи. При этом, как пишут всё те же музыковеды-аналитики, премьеры опер, и премьеры сочинений в жанре инструментального концерта появлялись со стабильной периодичностью. Попробуем выяснить, действительно ли это было так.

Просмотрев хронологические списки, можно убедиться в том, что премьер опер и других сочинений для музыкального театра в самом деле было много. Достаточно перечислить хотя бы оперные премьеры только одного композитора – уральца Владимира Кобекина (род. в 1947), состоявшиеся в это десятилетие и на Урале, и в Якутске, и в Москве (в их числе как созданные ранее сочинения, так и написанные в эти годы):

2001 г. – «Гамлет»,

2003 г. – «Холстомер»,

2007 г. – «Арденнский лес», «Александр Македонский», «Куданса Великий»,

2008 г. – «Ах, наш милый Андерсен, Андерсен, Андерсен»,

2011 г. – «Принцесса и свинопас», «Интермедия о Дон Гуане».

Если же в этот список включить опусы других российских авторов, он окажется весьма внушительным, поэтому добавим лишь сочинения сибиряков: новосибирцев А. Дериева (1951–2012) – мюзикл «Принцесса из страны роз», А. Молчанова (род. в 1973) – «Кентервильское приведение», красноярца В. Бешевли (род. в 1948) – «Сила любви», а также две большие оперы – «Бег» и «Лесная серенада» – и две монооперы – «Последний лист» и «Donna Piangenda» – томички Е. Приходовской (род. в 1984) Сюда же можно добавить незавершенные оперные партитуры, фрагменты которых были представлены слушателям в последние десять-пятнадцать лет, – «Бесов» О. Меремкулова (род. в 1935) и «Белой гвардии» В. Пономарёва (род. в 1960).

Не имея возможности привести все или только самые значительные премьеры инструментальных концертов российских авторов, также назовём только премьеры сочинений сибиряков, состоявшиеся в 2000-е годы:

О. Меремкулов – Концерт для виолончели, гуслей звончатых и симфонического оркестра,

К. Лакин – Пятый скрипичный концерт и Фантазия для альта и симфонического оркестра,

О. Проститов (род. в 1955) – Третий и Четвёртый фортепианные концерты,

В. Сенегин (род. в 1952) – Концерт для двух фортепиано с оркестром,

¹ Их перечисление могло бы составить продолжительный список и в любом случае не оказалось бы полным, поэтому автор даже не предпринимает попытки сделать это.

С. Тосин (род. в 1953) – «Arcangelo», концерт для баяна и струнного оркестра,

А. Попов (род. в 1958) – «Как поживаешь, старушка Вена?», концертная фантазия для двух фортепиано с оркестром на темы И. Штрауса,

В. Пономарёв (род. в 1960) – два концерта для аккордеона с оркестром, и «Шотландская рапсодия» для аккордеона и оркестра, а также «Французская фантазия» для аккордеона с оркестром на темы популярных французских песен и, помимо этого, «Le paradigme de l'absourde» для гобоя и струнного оркестра,

Э. Маркаич (1961–2012) – Токката для двух фортепиано с оркестром,

К. Туев (род. в 1974) – Концерт для трубы и струнного оркестра,

Е. Приходовская – Концерт для фортепиано с оркестром.

При этом симфоний сибирскими авторами в указанное десятилетие написано было условно шесть (если не считать две дипломные выпускные работы студентов Красноярской академии музыки и театра А. Огнёвой (род. в 1978) и А. Лукьянца (род. в 1992), не исполнявшиеся публично), и все эти симфонии, следует заметить, непременно имели какую-нибудь «приправу», которая «освежала» восприятие музыки: Третья симфония К. Лакина с солирующим роялем посвящена Г. Малеру и содержит цитату из его сочинения, Четвертая – посвящена С. Франку, и также с цитатой, а Пятая названа Лакиным «Русская». Столь же специфичными были симфонии новосибирского композитора вьетнамского происхождения Нгуена Лантуата (1935–2014), созданные в этот период. Одна симфония другого новосибирского композитора Елены Демидовой (род. в 1971), появившаяся в это время, была откровенно программной. Она называется «Прусские ночи» и создана по мотивам одноимённой поэмы А. Солженицына.

К этому списку с некоторой натяжкой можно было бы отнести ещё несколько партитур, например, Концерт-симфонию для баяна, щипковых и ударных инструментов, названную «Aescis», новосибирца Сергея Тосина и т.п., но, думается, упомянутых сочинений достаточно. Почти все перечисленные симфонии (за исключением дипломных) звучали по одному разу, и сейчас о них вряд ли кто-то вспоминает...

Самым исполняемым в приведённом списке инструментальных концертов оказался Fusion-концерт, или Концерт №1 для аккордеона и симфонического оркестра, красноярца В. Пономарёва, сыгранный засл. арт. России А. Шендриком семь раз в пяти различных городах. Конечно, столь активная жизнь этого действительно яркого сочинения во многом была стимулирована инициативностью самого исполнителя. Из остальных упомянутых сочинений дважды (в Красноярске и в Москве) звучал Концерт Меремкулова, дважды (в Красноярске и Ярославле) – Концерт Проститова, дважды (в Новосибирске и Красноярске) – опус Попова и дважды Токката Маркаича в переложении для двух фортепиано без оркестра. Остальные сочинения прозвучали по одному разу.

Вернёмся вновь к хоровой музыке. Для адекватного сравнения возьмём только хоры сибиряков и посмотрим на успехи этого жанра. В первые пятнадцать лет наступившего столетия в Сибири было написано три духовные кантаты с оркестром: «Дорогой к Свету» В. Пономарева, «Заступник земли Русской» И. Сальниковой (род. в 1967), «Псалмы Давида» А. Михалёва (род. в 1983), одна духовная кантата для хора и фортепиано «Рождественская» И. Сальниковой и одна духовная оратория для солистов, хора и оркестра «Св. Владимир, креститель Руси», премьера которой состоялась летом 2015 года, также И. Сальниковой.

В список крупных хоровых сочинений можно внести ещё светскую кантату для хора и ударных инструментов «Музыка природы» Т. Блиновой-Кузьминой (род. в 1984), светскую кантату для хора и камерного ансамбля «Весеннее успокоение» С. Пучинина (род. в 1971), светскую кантату для хора и оркестра «Александр Покрышкин» упомянутой И. Сальниковой, светскую кантату для хора, фортепиано и ударных «Казачьи песни» С. Толстоулакова (род. в 1955), светскую акапельную кантату «Диалог с природой» К. Туева (род. в 1974), а также светскую ораторию для солистов, хора и оркестра «История мастера» В. Примака (род. в 1957). В числе крупных духовных хоровых циклов следует назвать Ли-

тургию К. Туева, Литургию С. Толстокулакова, Всенощное бдение И. Сальниковой и Литургию №3 В. Пономарёва, а добавить к ним можно отдельные духовные хоры этих авторов.

Духовные хоровые сочинения (церковные песнопения) в эти годы создавали также кемеровчанин К. Туев, И. Салтыкова-Гирунян (род. в 1960) из Новосибирска, новокузнецкий композитор С. Толстокулаков, омич Ю. Орлов (род. в 1962) и красноярцы Ф. Веселков (1919–2009), А. Масленников (1931–2006), Э. Маркаич, С. Пучинин (род. в 1971), Е. Чихачёв (род. в 1965) Т. Блинова-Кузьмина (род. в 1984), Д. Васянович (род. в 1975), А. Огнёва (род. в 1978), А. Яковлев (род. в 1980). Этими авторами были написаны также и светские хоровые композиции. Кроме того, есть сведения о создании хоровых произведений светского и духовного содержания (песнопений) авторами, живущими в Иркутске, Хабаровске и Томске.

Наибольшую активность в создании хоровых композиций в эти годы (как, впрочем, и в предшествующие) проявил красноярец Владимир Пономарёв, уже не единожды упомянутый. Помимо перечисленных духовной кантаты для хора с оркестром, Всенощной № 3 и ряда отдельных духовных хоров, им было написано около двадцати (!) светских хоровых циклов на стихи русских поэтов, а также поэтов-земляков, живущих в Красноярске (А. Деменюка, М. Саввиных, И. Клинового и др.). Пятеро сибирских композиторов стали в эти годы лауреатами и дипломантами всероссийских конкурсов различных направлений. Из них трое – в конкурсах создателей хоровой музыки (В. Пономарёв, А. Михель, А. Яковлев).

Духовные хоровые сочинения сибиряков (литургические и «паралитургические») были опубликованы в семи выпусках нотной серии «Церковные песнопения сибирских композиторов», вышедшей в Красноярске с 1999 по 2006 г. в издательстве Красноярского православного фонда. Помимо этого, духовные и светские хоры сибирских композиторов в эти годы печатались в различных хоровых сборниках в Красноярске, Новосибирске, Вологде, Санкт-Петербурге и Москве. Было опубликовано шесть авторских сборников хоров и мадригалов В. Пономарёва (в Красноярске и Новосибирске), два авторских сборника хоров С. Толстокулакова (в Новокузнецке), один авторский сборник хоров С. Пучинина (в Красноярске) и один авторский сборник хоров К. Туева (в Москве). В этот период была опубликована и упоминавшаяся «Бражная литургия» Ю. Шибанова. Примерно столько же в количественном отношении вышло в эти годы и изданий инструментальной музыки сибиряков, но больше половины из них – переложения и аранжировки.

Начиная с 1999 года по настоящее время сибирскими музыкантами было записано около десяти компакт-дисков (в Красноярске, Новосибирске, Екатеринбурге, Москве и Голландии), в программах которых была представлена хоровая музыка местных авторов (инструментальных сочинений на этих дисках оказалось на порядок меньше).

В эти же годы в Красноярске вышли две большие хоровые хрестоматии – «Певческая хрестоматия» (составитель В. Пономарёв) на материале церковных песнопений старых русских композиторов, включая авторов-сибиряков прошлого и ныне живущих, а также «Хрестоматия по хоровому ансамблю» (составитель С. Одереева) в двух частях, полностью составленная из духовных и светских хоров композиторов Сибири.

В завершение сделаем несколько выводов, ради которых и был начат этот разговор.

1. В нынешнем непрестом бытии академической музыки хорошо и комфортно живётся тем жанрам, у которых наличествует достаточно широкое «вариабельное поле» для реализации своего потенциала. В начало этого списка можно поставить оперу и инструментальный концерт. Причём обозначенная ситуация характерна как для западноевропейской и американской музыки, так и для музыки российских композиторов, а также авторов «постсоветского пространства» и вообще всех, кто пишет в академических жанрах.

В весьма стабильном положении пребывает инструментальный концерт, о чём свидетельствуют многочисленные выкладки записей в интернете. В самом деле, у этого жанра и сегодня есть весьма значительный спектр ещё не раскрытых возможностей, и они со временем не уменьшаются, а наоборот, лишь увеличиваются. Например, в число инструментов-солистов, помимо традиционных, сегодня стали попадать экзотические фольклорные (хомуз,

владимирский рожок, брёлка и др.). В сочетании с симфоническим оркестром зазвучали и традиционные народные инструменты (балалайка, гусли, домра и др.). Можно вспомнить целый ряд опусов, начиная, например, с Концерта для балалайки, ложек и симфонического оркестра Сергея Слонимского, который создан ещё в 70-е годы XX века, и заканчивая Концертом для виолончели, гуслей звончатых и оркестра Олега Меремкулова (премьера в 2010 году).

В качестве солистов-концертантов стали выступать редкие видовые инструменты симфонического оркестра, которые ещё недавно музыкантам нечасто доводилось видеть и держать в руках, например, басовая флейта («Цахес», концерт для басовой флейты с оркестром (2012) петербургского композитора Настасьи Хрущевой (род. в 1987)), а в качестве аккомпанирующего оркестра – ансамбли нестандартных составов или оркестры русских, казахских, тувинских инструментов и т.п.

Нужно сказать, что премьеры некоторых инструментальных концертов конца прошлого и начала нынешнего столетия порой становились очень ярким событием в культурной жизни города и региона, где состоялась их премьера (а иногда – и всей страны), заставляли о себе говорить и писать, надолго оставались в памяти слушателей. Таким образом, можно сказать, что инструментальный концерт, во времена классиков скромно стоявший «за спиной» симфонии, сегодня, по сути, занял её место. Симфония же, не исчезнув вовсе из поля зрения как самих творцов-композиторов, так и слушателей и историков и аналитиков музыки, действительно, «отошла в сторону».

Существует мнение, что исчерпанность симфонии, обозначившаяся еще в начале XX века, уже давно должна была привести к смерти этого жанра. И как ни парадоксально это звучит, но именно катаклизмы XX века позволили симфонии, специфику которой как раз определяет конфликт и конфликтность, просуществовать ещё длительное время и подарить миру ещё немало музыкальных шедевров. Этому мнению, в частности, придерживается упомянутый композитор Пономарёв, назвавший Вторую мировую войну инъекцией адреналина в умирающее тело жанра...

Сложнее с оперой. Она, как и концерт, обладает большим спектром «вариабельных возможностей», однако на здоровье оперы в большей степени отразились все «цивилизационные болезни» культуры. Сегодня оперу как жанр сценический лихорадит от буйного режиссёрского экспериментаторства, то превращающего оперную сцену в салон борделя, то переносящего действие в неадекватную среду и эпоху, а то – просто стирающего границы оперной рампы. Одновременно с этим опера «страдает» от языковых метаний современных композиторов. Погружая слушателей всякий раз в иную интонационную среду, создатели современных опер часто затрудняют восприятие музыкально-сценического действия в целостности. Тем не менее опера продолжает активно развиваться и привлекать к себе внимание и композиторов, и руководителей театров. Если говорить о Сибири, то яркими оперными постановками в начале наступившего века порадовали все сибирские театры, а премьеры новых сочинений с успехом прошли в Новосибирске и Якутске.

2. Следует сказать также, что неослабевающий интерес во все времена вызывали к себе сочинения духовной направленности, XX век и наше время не являются исключением. У нас в стране повышенное внимание к христианским темам в искусстве с необычайной силой проявилось в «постатеистическое» десятилетие, т.е. в годы, наступившие после празднования 1000-летия Крещения Руси (1988), обозначившего конец эпохи атеизма в России, но в целом – это общемировой тренд.

Все виды и формы хорового пения, сложившиеся в европейской музыке изначально как богослужебные, можно поставить на первом месте и в западных странах, и в России. Достаточно привести только один пример: написанная с использованием самых современных композиторских средств ещё в 1966 году поляком-католиком К. Пендерецким (род. в 1933) оратория «Страсти по Луке» вошла в число наиболее исполняемых европейских сочинений кантатно-ораториального жанра на все ближайшие десятилетия. График исполнения оратории по всему миру расписан до сего дня. Для сравнения можно вспомнить о других партитурах того же автора – например, заказанных ему ЮНЕСКО «Флуоресценциях», «Эманациях»

и пр., исполненных по одному, реже – по два раза, и более не звучащих. Но настоящими «хитами» по исполняемости стали духовные сочинения британца Карла Дженкинса (род. в 1944) – Реквием и Месса мира.

И всё же в количественном и качественном отношении развитие хоровой музыки в России на рубеже XX–XXI веков было плодотворным. Думается, что помимо отмеченного всплеска интереса, спровоцированного «снятием запретов» на церковное искусство, который можно условно обозначить как фактор субъективный, есть и объективные причины. К ним прежде всего следует отнести тот факт, что хоровое пение является древнейшим профессиональным жанром (а до XVIII века единственным) в русской музыке. Этот жанр – «коренной» для русской культуры.

Заметим попутно, что и расцвет русской оперы в XIX и XX веках нельзя назвать случайностью. Опера, являясь жанром, «привезённым» из Европы в Россию, легла на благодатную почву, подготовленную пышностью и благолепием православного богослужения русской церкви. Достаточно один раз увидеть праздничное архиерейское служение в храме с хорошим хором, с дьяконами и иподьяконами, в «партитуре» которого есть и сольное пение, и ансамбли, и пение антифонное, и пение, сопровождающее ритуальные действия, чтобы понять, что русскому композитору не нужно было объяснять, как пишется опера...

3. Выше было сказано о том, что в первом десятилетии наступившего века отмечен спад активности в бытии всех академических жанров в России. Однако это наблюдение, сделанное столичными музыковедами, не отражает положения дел по всей стране, и в частности в Сибири. Живя и работая в одном из крупнейших сибирских городов – Красноярске – и наблюдая происходящее в соседних регионах, могу констатировать, что начавшийся еще в конце 80-х годов процесс подъема (термин «возрождение», полагаю, в данном случае не очень корректен) хорового пения – и в творческой (композиторской), и в исполнительской составляющей – не ослабевает по сей день. Подтверждением тому служат приведённые выше перечни сочинений и их премьер. Этот факт можно было бы объяснить обычным запаздыванием отражения в регионах тех процессов, которые получили импульс в столице, если бы не одно удивительное «несоответствие»: в Сибири, и в частности в Красноярске, отмеченные процессы начались почти одновременно с Москвой и намного раньше, нежели в других городах, включая Петербург. Однако сегодня «хоровая активность» в европейской части значительно ослабла, но в Сибири она не теряет своего накала.

Сказанное отнюдь не означает, что сегодня в сибирских городах происходит всё то же, что было двадцать пять-тридцать лет назад. В происходящем можно наблюдать переход в новое качество. Так, если 90-е годы были отмечены повсеместным созданием новых хоровых коллективов (только в Красноярске на рубеже столетий функционировало пять профессиональных концертных хоров и четыре любительских), то сегодня хоров осталось меньше, а премьеры кантат и ораторий из концертных залов стали перемещаться в залы оперных театров. Сегодня ни у слушателей, ни у самих исполнителей уже не вызывает прежнего энтузиазма возможность проведения обычного концерта хоровой музыки. Всё чаще кантаты и оратории (а иногда и просто хоровые концерты) имеют «постановочную составляющую».

В этой связи вспоминаются «Рождественская сюита» (составил музыкальную композицию из авторских номеров и аранжировок колядок и песен для хора, солистов и инструментального ансамбля В. Пономарёв), показанная в Красноярске, а потом и в Москве, в Кремлёвском дворце красноярским Детско-юношеским хором «София» (рук. О. Русакова) в сезон 2005–2006 года. После неё последовали постановочные премьеры красноярского ансамбля солистов «Тебе поем» (рук. К. Якобсон) хоровой симфонии В. Гаврилина, «Свадебки» И. Стравинского, «Панта рей» В. Кобекина и многих других сочинений. Параллельно подобные акции стали устраивать и музыкальные театры на базе своих хоровых коллективов. Можно вспомнить «Жанну д'Арк на костре» А. Онеггера и «Колесо фортуны» с музыкой К. Орфа, поставленные в Красноярском оперном театре.

Разумеется, обозначенная тенденция является общероссийской, но удивляет количество подобных акций, прошедших в сибирских городах (из них выделяются Новосибирск и Крас-

ноябрьск), и – это главное! – желание продолжать эту работу! Уже было упомянуто новое сочинение новосибирского композитора Ираиды Сальниковой оратория «Св. Владимир, креститель Руси», а из самых последних событий красноярской концертной жизни следует назвать сценическую премьеру хоровой оперы Р. Щедрина «Боярыня Морозова», осуществлённую хоровым ансамблем «Тебе поем» (режиссёр В. Вавилов) и прошедшую весной 2015 года.

Хочется обратить внимание на неслучайность жанрового определения этой композиции, однако истинный оперный вид она обрела не сразу. Интересен и симптоматичен сам факт, что реализовать режиссерское решение хоровой оперы взялись сибиряки, имеющие в этом немалый опыт. Любопытно, что прошедшая в 2009 году в Москве премьера этого сочинения (без постановочного решения) не произвела на слушателей должного впечатления. Прессы о ней почти не было, а услышавшие её счастливчики только пожимали плечами после концерта. Осуществлённая же в Красноярске через пять лет театральная постановка этой хоровой оперы вызвала восторженную реакцию слушателей [4].

Резюмируя сказанное, хочется отметить, что настоящее и будущее российской музыки, как показывает анализ, несомненно связано в первую очередь с хоровыми и сценическими жанрами, сделавшими шаг навстречу друг другу. Среди них на первом месте оказываются жанры и формы, имеющие духовный «содержательный стержень» (о упомянутой выше «связи» русской оперы с богослужением сегодня пишут многие исследователи [5]). Примером могут служить перечисленные выше театрализованные постановки духовных кантат и ораторий [6]. Светские сочинения подобного типа вызывают также не меньший интерес.

Многие упомянутые экспериментальные хоровые сочинения, и даже яркие премьеры таких опусов, забылись и не вызывают желания повторить. Исключение составляют только те сочинения, в которых экспериментальная составляющая композиторского письма соединилась с национальной песенно-хоровой или богослужebной традицией («Сокровенны разговоры», «Бражная литургия»). Вместе с тем прекрасно вписываются в репертуар хоровых коллективов новые хоровые сочинения, адекватно преломляющие русские национальные традиции, – например, «Русские песни» на стихи А. Кольцова молодого московского композитора Андрея Комиссарова, впервые прозвучавшие в 2014 году и сразу ставшие репертуарным «хитом» московского хора «Ярославия».

Не повторяя всех приведённых выше рассуждений о жанре концерта для солирующего инструмента с оркестром, скажем, что в рассмотренной жанровой триаде **хоровая музыка – инструментальный концерт – опера** самым безупречным в современной отечественной музыке во всех смыслах оказывается именно хоровой жанр. Для всех, кто имеет отношение к его существованию и функционированию: композиторов, пишущих хоровые партитуры, хормейстеров и режиссёров, готовящих их премьеры, музыковедов-аналитиков и историков, пишущих об этом, – указанный факт чрезвычайно важен и значим. Он накладывает ответственность и заставляет задуматься о стратегии своей дальнейшей работы.

И наконец, в заключение нельзя не сказать, что, регистрируя и анализируя происходящее, не следует концентрироваться только на том, что наблюдается в столице (или столицах), необходимо внимательно следить за всем происходящим в регионах и городах с большим творческим потенциалом и традициями. Можно предположить, что именно оттуда придёт будущее российской музыки.

Использованные источники

1. Пономарёв В.В. Христианские смыслы небогослужebных сочинений сибирских композиторов последних десятилетий // Композитор в современном мире: Материалы всероссийской научно-практической конференции. – Челябинск, 2009. – С.187–202. http://sibmus.info/texts/ponomar/krist_s.htm
2. Одереева С. Биографическая статья о композиторе В. Пономарёве (<http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3309550>)
3. Пономарёв В.В. Паралитургические сочинения и проблема канонической допустимости в православном церковном пении // XI Рождественские образовательные чтения в Красноярске. – Красноярск, 2011. – С. 178–188. <http://sibmus.info/texts/ponomar/paralit.htm>
4. <http://classic-online.ru/ru/production/35616>
5. Татаринцева Е.А. «Хованщина» М.П. Мусоргского. Грани образа Святой Руси. <http://sibmus.info/texts/tatarin/hovanshc.htm>

6. http://vk.com/video6435206_170662987

Galina Kozyreva

REASONING ABOUT THE FATE OF GENRES IN RUSSIAN MUSIC AND THE OEUVRES OF SIBERIAN COMPOSERS

In article the recent past, the present and possible prospects of symphonic and choral music of Russia is considered. It is claimed that the present and the future of the Russian music as shows the analysis, is undoubtedly connected first of all with the choral and scenic genres which made a step towards each other. It is in summary suggested, made still M. V. Lomonosov, that the richness of Russia – and, in particular, the Russian musical art – "will grow by Siberia".

Keywords: academic musical genres, exhaustion of the genre of symphony, choral music, Siberian composers, sacred music, paraliturgical works, the future of Russian music.

References

1. Ponomarev, V.V. Christian meanings neogalenic works of Siberian composers of the last decade // Composer in the modern world: Materials of all-Russian scientific-practical conference. – Chelyabinsk, 2009. – P. 187–202. http://sibmus.info/texts/ponomar/krist_s.htm
2. Odereev S. Biographical article about the composer V. Ponomarev (<http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3309550>)
3. Ponomarev, V. V. Paraliturgical writings and the problem of the canonical validity in the Orthodox Church singing // XI Christmas educational readings in Krasnoyarsk. – Krasnoyarsk, 2011. – S. 178-188. <http://sibmus.info/texts/ponomar/paralit.htm>
4. <http://classic-online.ru/ru/production/35616>
5. Tatarintseva E.A. "Khovanshchina" by M. Mussorgsky. Images of Holy Russia. <http://sibmus.info/texts/tatarin/hovanshc.htm>
6. http://vk.com/video6435206_170662987

ПАССАКАЛИЯ БУКСТЕХУДЕ: МУЗЫКА, ЧИСЛО, МИСТИКА

В статье рассматривается символика чисел и интонационных «ходов» в Пассакалии Д. Букстехуде. Подобные наблюдения приближают к пониманию замысла произведения; приводятся замечания по нескольким трактовкам Пассакалии.

Ключевые слова: пассакалия, число, мистика, интонационные фигуры, трактовка.

Пассакалия ре минор Дитриха Букстехуде (BuxWV 161) принадлежит к числу наиболее известных и исполняемых сочинений в репертуаре современного органиста. Всякий, кто берется представить его на концертной эстраде, не может не ощутить (может быть, даже не задумываясь о том специально), что произведение это уникальное, полное тайн¹. Как справедливо указывает М.Л. Насонова, обращение к данному жанру заметно выделяет наследие этого композитора на фоне творчества его коллег – органистов северонемецкой школы эпохи барокко [5]. Также перу Букстехуде принадлежат две чаканы, до минор и ми минор (BuxWV 159, 160); оригинальное обозначение *Ciaccona* несут также четыре кантаты мастера (BuxWV 57, 69, 70, 92)². Техника *basso ostinato* широко используется и в «свободных композициях»: в заключительных частях органных прелюдий BuxWV 137 (C-dur) и BuxWV 148 (g-moll), во вступительном разделе прелюдии BuxWV 149 (g-moll), практически в каждом из двух опусов камерных сонат Букстехуде.

Напрашивается мысль о том, что использование остинатной техники у Букстехуде связано не только с формальной стороной творчества великого композитора, но и с тем смыслом, который он вкладывал в свои сочинения. Известно, что органист Мариенкирхе был образованным человеком, другом известного музыкального теоретика Андреаса Веркмейстера. Организуя свои крупные инструментальные произведения, не связанные со словесным текстом, он вполне мог «зашифровать» в их конструкции определенные философские и космологические представления, что было распространенной практикой в его эпоху.

Речь идет, прежде всего, о характерной для язычества, в частности античного, идее о цикличности развития мировых процессов, которую легко можно связать с остинатной техникой, то есть с повторением одной и той же музыкальной темы, ее постоянным возвращением «на круги своя»³. В культуре XVII века сосуществовали и в ряде случаев сочетались друг с другом две парадигмы течения времени: с одной стороны, представление о круговороте вечного космоса (прежде всего, в таком влиятельном интеллектуальном течении, как платонически окрашенная астрология), с другой – усилившиеся эсхатологические настроения, генетически присущие христианству. XVII век в Западной Европе – трагическая эпоха; он существенно превзошел предыдущие по количеству смертей от войн, голода и чумы. Осознание конечности человеческой жизни стало особенно острым; в воздухе витало предчувствие конца света⁴.

¹ Наиболее полно и всесторонне эти «тайны» Пассакалии освещены в большой работе органиста Д. Ушакова [6], в которой речь идет и о космических, и о мистических, и о марианских, и о возможных христологических прочтениях Пассакалии, а кроме того, дается ряд ценных наблюдений над собственно музыкальным текстом этого сочинения.

² По сути «чаканами» являются также кантаты BuxWV 38 и BuxWV 62, которые вместе с четырьмя произведениями, открыто названными соответствующим образом, Керала Снайдер рассматривает как особую жанровую разновидность вокально-инструментального творчества Букстехуде [16].

³ Представление о циклическом характере течения времени глубоко укоренено в европейской культуре, в том числе в позднейшие времена. В частности, оно преломилось в известном учении Фридриха Ницше о «вечном возвращении» (то есть о «безусловном и бесконечно повторяющемся круговороте всех вещей» (Ессе homo; XV, 65)); в XX столетии укажем на культурологическую концепцию румынского историка религий Мирче Элиаде, в работе которого «Миф о вечном возвращении» (1949) описываются «ужас» современного человека перед историей и его склонность к бегству от нее.

⁴ Время стало роком для барочного человека: важное техническое изобретение эпохи, часы, стали подлинным культурным открытием – символом того, как отмеряется время уходящей жизни, где каждое мгновение сочтено.

Естественно, это не могло не отразиться и в барочной музыке. Сейчас уже не вызывает сомнений интерес Букстехуде к астрономическим процессам, не могли мимо него пройти и эсхатологические настроения современников¹. Заметим, что «циклизм» остигатных вариаций получает у него двойную трактовку. В обеих соль минорных органнх прелюдиях (появляясь в разных разделах, но оба раза – в кульминациях) она звучит почти что по-баховски: трагически, как символ непреложной истины, символ смерти. Наоборот, целиком остигатные сочинения Букстехуде (будучи также написаны в миноре) не производят подобного эффекта – скорее своим течением они отражают космический порядок, в рамках музыкальной композиции связанный главным образом с имманентной числовой упорядоченностью формы.

Таким образом, трактовка остигатных органнх композиций Букстехуде, и прежде всего знаменитой Пассакалии, неизбежно направляет исследователей к вопросу об их числовой конструкции². Наличие таковой в этом произведении не подвергают сомнению даже принципиальные противники поисков числовой символики в музыке барокко: тема из *семи* нот проводится в Пассакалии ровно *семь* раз в каждом из *четырёх* разделов, обрамляющихся тонально (d–F–a–d). Причем это только «видимые» нами числа: вместе с ними музыковеды находят в этом сочинении и другие — например, 28 (7×4) (общее количество проведений темы), 11 (сумма двух основных «ключевых» чисел (7+4=11) и одновременно количество нетематических тактов), 49 (7²) (количество басовых нот в каждом разделе³) и т.д. Невозможно согласиться с категоричным утверждением Стефена Аккерта, будто пропорции в сочинениях Букстехуде не означают ничего, кроме самих пропорций [7]. Барочное искусство с его видением мира как знаковой символической системы естественно наталкивает нас на духовно содержательные интерпретации чисел, скрытых в музыкальных сочинениях⁴. Немалое число интерпретаций Пассакалии в подобном духе не вызывает удивления: язык барочной культуры, в том числе и числовой, *полисемантичен*: если мы обратимся за символическими значениями чисел к разным барочным трактатам, то убедимся в многообразии интерпретаций одних и тех же чисел⁵. Числовые теории XVII века основывались на самых разных источниках: антично-космологических, христианско-аллегорических, каббалистических, астрономических. Пассакалия Букстехуде – яркий пример того, как, казалось бы, исключаящие друг дру-

¹ Существуют свидетельства того, что подобные настроения были распространены непосредственно в Любеке и, возможно, получили отражение в музыкальном искусстве. Сошлемся, в частности, на гипотезу Виталия Жданова, который считает, что хоральная кантата *Wend' ab deinen Zorn* Франца Тундера (предшественника Букстехуде на посту в Мариенкирхе) создана на волне апокалипсических настроений, которые усугубились после появления на небе в 1664 году «большой и ужасной» кометы [45]. В основе кантаты лежит «дьявольское число» 666: она состоит из шести частей, написана для шести инструментов и шести голосов, в 1666 году.

² Относительно применения остигатной техники в органном творчестве Букстехуде в целом важное наблюдение принадлежит М. Л. Насоновой, отмечающей особую роль семерки в целом ряде сочинений мастера: «7 раз проводится басовая тема в Чаконе из Прелюдии C-dur ВухWV 137; во вступительном разделе Прелюдии g-moll ВухWV 149 басовая тема из 7 нот звучит семикратно (последний раз – в сокращенном виде). Оба опуса ансамблевых сонат Букстехуде включают в себя по 7 произведений. Наконец, напомним знаменитое сообщение Маттезона в “Совершенном капельмейстере”, что семь клавирных сюит Букстехуде (ныне утраченных) “искусно отражают природу и свойства планет”» [5].

³ Данное наблюдение, принадлежащее Карлу Вурму, в дальнейшем будет подвергнуто нами сомнению: в реальности число басовых нот каждого раздела – не 49, а 50 (в каждом седьмом проведении темы добавляется еще одна нота).

⁴ Аналогичное явление – наличие недоступного для непосредственного восприятия смыслового уровня в литературных произведениях барокко (прежде всего, в немецком барочном романе), — всесторонне осмыслено А. В. Михайловым [4].

⁵ Перечислим важнейшие источники наших знаний о барочной числовой символике: трактаты «Оккультная философия» Корнелия Агриппы, «История двух миров» Роберта Фладда, «Таинства чисел» Пьетро Бонго, «Библейский математик» Иоганна Шмидта, «Универсальная Музургия» и «Арифмология» Атаназиса Кирхера, «Подробное руководство по музыкальной математике» и «Парадоксальные рассуждения о музыке» Андреаса Веркмейстера, «Математические и философские наслаждения» Георга Филиппа Харсдёрффера и Даниэля Швентера. В современной научной литературе предпринимаются попытки создания на их основе так называемых числовых словарей, суммирующих различные интерпретации чисел [9]. Подобные лексиконы полезны как источник сведений, но не решают проблемы применения имеющихся у нас знаний о числовых представлениях людей в эпоху барокко для интерпретации конкретных музыкальных произведений.

га числовые трактовки в лучших традициях барочной «эkleктики» вполне могут сосуществовать друг с другом. Разбирая имеющиеся число-символические «прочтения» сочинения и предлагая свои собственные наблюдения, мы будем придерживаться следующей установки: числовая символика не может быть самоцелью, а должна выводиться из музыкального текста и им же обосновываться.

«Христос-Космократор» или «лунная Мария»?

Хронологически первая попытка развернутой интерпретации числовой символики Пассакалии принадлежит Карлу Вурму: в качестве «ключа» к данному произведению, равно как и к баховскому циклу Прелюдия и fuga до мажор BWV 547, ученый использует образ «античного Христа», Христа-Космократора [19]¹.

С самого начала трактовка Вурма может показаться небесспорной, ибо подобное истолкование сочинения не вытекает из отмеченных нами выше его важнейших чисел (7, 4, 11, 28, 49). Уж если и предполагать присутствие в Пассакалии образа Христа, то скорее как Распятого Спасителя, чем как Господина Вселенной. В творчестве Букстехуде семерка бывает связана с жертвенной смертью Иисуса на Кресте – в частности, цикл «Страстных кантат» *Membra Jesu Nostri* (BuxWV 75) состоит из 7 частей, по числу Ран Христовых. Четверка считается числом концов креста. Очевидно, что крестообразна и сама тема Пассакалии. Вурм же идет в своих поисках числовых шифров и смыслов совершенно в ином направлении: большое значение ученый придает подсчету долей (при записи сочинения в размере 3/2 это, соответственно, половинные ноты). При этом, вслед за Аккертом, он отделяет «костяк» Пассакалии (те такты, где проводится тема) от «дополнительных», нетематических фрагментов (к ним относятся три «переходных» раздела, включающие в себя каденции и мануальные проигрыши, а также заключение пьесы). В результате в каждом разделе так называемого базиса Пассакалии Вурм насчитывает 84 доли (7 проведений темы × 12 долей): поскольку разделов четыре, в целом мы получаем 336 (84×4) долей.

Что касается нетематических фрагментов, общее количество долей в трех «переходных» разделах – 27 (3³); соответственно, протяженность каждого из них – 9 (3²) долей. Заключительная каденция четвертого основного раздела занимает 4 доли, а начальная пауза перед началом сочинения – еще 2 доли. В итоге Вурм получает 33 доли (27+4+2) в «дополнительных» разделах.

В обнаруженных им числах ученый усматривает многообразную религиозную символику:

Числа 9 (3²), и 27 (3³) связаны с «тройкой» – символом Троицы (также 9 – это число ангельских хоров, а 27 – сумма книг Нового Завета).

336 Вурм представляет как 112×3. А 112 оказывается «гематрией», то есть числовым эквивалентом слова CHRISTUS (3+8+17+9+18+19+20+18)².

33 соответствует числу лет, прожитых Христом в земной жизни.

Особо выделяет Вурм четвертый раздел Пассакалии, находя число-символический смысл в чередовании в нем триольных и квартольных фигур. Триольное движение встречается в 13 тактах с 39 (3×13) триольными фигурами: первые восемь тактов (24 триольные фигуры), такты 8–11 (12 фигур), а также такт 24 (3 фигуры). Цифра 13, согласно Вурму, может указывать на Христа и апостолов.

¹ Космократор («Владыка Космоса», от греч. kratos – «сила», «господство», «власть») – термин, перешедший в христианство из античного язычества, где «космократорами» именовались планетарные боги: Крон (Сатурн), Зевс (Юпитер), Арес (Марс), Гелиос (Солнце), Афродита (Венера), Гермес (Меркурий) и Селена (Луна). В раннем христианстве место всех этих божеств занял Христос – в его образе для отцов церкви соединились главные космические символы античности; таким образом, образ «Христа-Владыки Космоса» сыграл примиряющую роль между древней астрологической традицией и христианством.

² Первым на данное соответствие обратил внимание Фр. Сменд в работах, посвященных Торжественной мессе И.-С. Баха. Считаю также необходимым предупредить читателя, что в ряду буквенно-числовых соответствий девятке в эпоху Барокко сопоставлялись сразу две буквы латинского алфавита (i/j), что оказывает влияние на числовые значения всех последующих литер.

В том же заключительном разделе Вурм обращает внимание и еще на одну любопытную закономерность: в фактуре выделяется фигура октавного «биения», которая может ассоциироваться со звучанием карильона или даже непосредственно с тиканием часов. Первая группа медленно тремолирующих октав состоит из **11** таких фигур (такты 9–10 данного раздела), вторая группа – из **14** (такты 16–18); две последние группы (исполняемые, соответственно, левой и правой руками, такты 21–22 и 25–26) включают каждая по **12** октавных скачков. Общая сумма октавных «биений», **49** (7^2), таким образом, равна количеству басовых тематических нот в данном разделе.

Однако наиболее важное значение Вурм придает числу **84**: именно данное число, по мнению исследователя, является решающим доказательством того, что вся Пассакалия является музыкальным символом Христа-Космократора. Данная идея не выводима из текста произведения или из какого-либо известного нам барочного трактата, однако она является по своему естественной и логичной в контексте истории исследования числовой символики барочной музыки, у истоков которого стояло одно из открытий знаменитого немецкого ученого Фридриха Сменда. Будучи одним из главных авторитетов своего времени среди исследователей Торжественной мессы И.-С. Баха си минор, Сменд обратил внимание на поразительные числовые закономерности второго номера «Символа веры» – хора *Patrem omnipotentem*. В партитурном автографе данного сочинения (D В Mus. ms. Bach P 180) в конце соответствующего номера выставлено число его тактов – 84¹. Обратив на него внимание, Сменд считал, что текст данного номера мессы состоит из 14 слов (14 – гематрия фамилии Bach), записанных при помощи 84 букв – причем данные значения получаются только благодаря тому, что в начале хора Бах вводит троекратное восклицание *Credo in unum Deum*, уже прозвучавшее в предыдущем номере и, следовательно, не предполагавшее повторения в *Patrem omnipotentem*². Символику числа 84 Сменд трактовал как триединство значений: 1) 6×14 (число дней Творения \times гематрия фамилии Бах); 2) $7(3+4) \times 12(3 \times 4)$ (в христианской символике, по традиции, тройка – число Небес; четверка – число земли); 3) $41+43$ (гематрия J. S. Bach + гематрия CREDO). По мысли Сменда, с помощью тщательно выстроенной числовой конструкции Бах указывает одновременно на Бога, «Творца Неба и Земли», и на себя, как на творца выдающегося музыкального произведения. Отталкиваясь от наблюдения Сменда, Вурм связывает символику числа 84 с эффектным образом Христа – «Владыки Вселенной» и обнаруживает данную символику в сочинениях, музыка которых, действительно, способна внушить слушателям представление о вечности и величии Космоса.

Сказанное, однако, не отменяет сомнений, которые вызывала у нас концепция Вурма с самого начала ее рассмотрения. Так, исследователь обходит стороной вопрос о том, какое отношение к концепции Христа-Космократора имеют те числа, которые напрямую организуют форму остинатных вариаций (прежде всего, это 4 и 7). К тому же возникает и другой вопрос – о правомерности экстраполяции наблюдений Фр. Сменда над конкретным фрагментом Мессы Баха на Пассакалию Букстехуде. Даже если считать интерпретацию Сменда правомерной, необходимо было бы объяснить, как аналогичная идея могла прийти в голову Букстехуде (явно не имевшего в виду гематрию BACH или JSBACH), или назвать источники эпохи, в которых число 84 символически трактуется как указание на Бога – Творца Неба и земли (что свидетельствовало бы о распространенности подобной интерпретации данного числа)³.

¹ См. обсуждаемую пометку в электронной версии автографа, выложенной на сайте www.bach-digital.de.

² Полный текст соответствующего фрагмента (первого члена) Никео-Царьградского Символа веры по церковно-славянски: «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым».

³ На самом же деле, концепция Сменда сегодня подвергается критике с различных позиций. В частности, установлено, что пометка «84» в рукописи Мессы не принадлежит руке самого И.-С. Баха, как это полагал Сменд. По всей видимости, ее внес в манускрипт Иоганн Хайнрих Михел, гамбургский копиист Карла Филиппа Эмануэля Баха, которому рукопись Торжественной мессы досталась после смерти отца [18]. Данное открытие не опровергает концепции Сменда как таковой, однако ряд ученых не приемлет интерпретацию музыки великого композитора с точки зрения каббалистики в принципе, и эту позицию нельзя обойти молчанием. В частно-

Методика подсчетов Вурма, позволяющая получить искомое число 84 в каждом разделе Пассакалии, также не бесспорна. Границы между тематическими и «промежуточными» разделами установлены им антимузыкально: в реальности, заключительные каденции спаяны с последними проведениями темы; для отделения этих каденций и соединения их с мануальными проигрышами (как это делает ученый) мы не видим оснований. Более того, отсчитывать заключительные каденции следует с первой доли предпоследнего такта каждого из разделов, а не с третьей (отдавая в своих выкладках две доли теме, а с третьей начиная отсчет долям каденции, Вурм режет пенультиму баса «по живому»). Таким образом, непредвзятый подсчет долей, учитывающий логику музыкальной формы и ее восприятие на слух, дает в первых трех разделах не 84, а 87 единиц, а в заключительном разделе – 88; и не по 49, а по 50 басовых нот (соответственно, меняются и все числовые значения, связанные с количеством долей «промежуточных» разделов).

Нельзя не отдать должное остроумной идее Вурма: положить в основу интерпретации Пассакалии количество долей в данном произведении, – однако при столкновении с неотменимыми законами музыки его изящная концепция обрушивается, словно картонный домик. Но если для кого-то такой финал и будет выглядеть как наглядная иллюстрация тщетности построения любых «красивых» и сложных число-символических концепций, то мы будем придерживаться позиции, заявленной выше: наибольшего доверия заслуживают те ученые, которые приступают к поискам числовой символики без предзаданных идей, руководствуясь, прежде всего, особенностями музыкального текста и логикой музыкальной формы.

Две другие имеющиеся на сегодняшний день расшифровки смысла Пассакалии так или иначе связаны с конкретным местом – церковью св. Марии, где работал Дитрих Букстехуде. Причем в одном случае разгадку нам предлагают искать **внутри** огромного любекского собора, во втором – **снаружи**. Поясним подробнее, что имеется в виду.

Интерпретация букстехудовского сочинения голландским органистом Пита Ки стала уже «классической» [10; 11; 12]. Ее повсеместно цитируют на мастер-классах органистов, в аннотациях к дискам и концертам¹. Ки находит ключ к пониманию Пассакалии в знаменитых астрономических часах церкви св. Марии² (напомним, что Карл Вурм усматривает в октавных ходах последнего раздела Пассакалии конкретное изображение «тикающих» часов)³.

Каким же образом подобное устройство могло вдохновить Букстехуде на создание Пассакалии?

сти, Ульрих Майер в своей статье приводит ряд цитат из работ лютеранских теологов, включая самого Лютера, свидетельствующих, что обращение к каббалистике было для ортодоксального члена евангелической церкви нереально; по мнению ученого, единственным возможным исключением является гематрия фамилии Bach, однако в богословских целях композитор число 14 не использовал [14]. Вурм полемизирует с точкой зрения Майера, правда, его аргументацию (состоящую в том, что Баха и Букстехуде нельзя считать рядовыми лютеранами) нельзя признать вполне убедительной. Тем не менее на основе художественной практики и теоретических трактатов барокко можно прийти к выводу, что обращение к каббалистике (как в игровых, так и в серьезных, в том числе в богословских, целях) было в это время распространенным явлением и не расценивалось как нечто противоречащее христианской вере; возможно, и позиция лютеранской церкви на сей счет не была столь категоричной, как ее пытается представить Майер с помощью подборки соответствующих цитат.

¹ Краткое ее изложение мы встречаем и в очерке М. Л. Насоновой [5]. Однако, будучи, очевидно, не знакомой с научным первоисточником, исследовательница ссылается на комментарии известного немецкого органиста Харальда Фогеля, неоднократно приезжавшего в 1990-е годы с концертами и мастер-классами в Россию. Можно предположить, что во время одного из таких мастер-классов Фогель и поведал русским студентам о принятых на Западе воззрениях на Пассакалию, не упомянув при этом имени автора концепции.

² Астрономические часы в любекской Мариенкирхе (уничтожены во время Второй мировой войны) были построены в 1405 году; впоследствии они несколько раз реконструировались – после пожара в 1407 году и вновь в 1561–1566 годах (соответственно, часовым мастером Матиасом ванн Оссом и мастером Хинрихом Маттесом). Эти часы состоят из трех частей: календарного диска, планетариума и механизма с движущимися фигурами – так наз. *Apostelwerk* (*Kurfürstenwerk*), которые связаны с карильоном и секцией труб. Планетарий включает в себя изображение прибывающей и убывающей Луны.

³ Хронологически версия Ки появилась раньше, чем вышла в свет статья Вурма. Он упоминает о ней в своей статье о «тайнах» Пассакалии И.-С. Баха [10], однако специальная работа о Пассакалии Букстехуде возникла позже.

Пит Ки полагает, что ключевым числом Пассакалии является 28 – то есть количество дней лунного месяца¹. С помощью музыкального анализа доказывает, что под четырьмя разделами Пассакалии Букстехуде имел в виду четыре фазы луны: четыре недели, каждая из которых состоит из «семи дней», – представленные семью проведениями темы остинатных вариаций. Второй раздел (олицетворяющий «растущую луну») характеризуется более интенсивными ритмами, чем первый, и появлением пятизвучных аккордов. В третьем («полнолуние») Пит Ки отмечает мощные аккорды в мануалах и более плотное звучание в педали (благодаря модуляции в тональность ля минор), а при третьем и четвертом проведениях темы — «праздничные взлеты» (риторическая фигура *anabasis*). Более спокойный (благодаря впервые появляющемуся здесь триольному ритму) четвертый раздел симметричен первому (возвращается основная тональность ре минор). Пит Ки обращает также внимание на использование композитором приема «барочной перестановки»: если в первых трех разделах 7 тем группировались как 4+3, то в четвертом разделе наблюдается обратный порядок (3+4)².

Пассакалия, по версии Пита Ки, демонстрирует, насколько совершенно число 28: оно может быть разделено на 14, 7, 4, 2 и 1 (и к тому же образуется путем сложения этих цифр):

14 – Пассакалия делится на две половины, каждая из которых включает по 14 проведениям темы;

7 – имеется четыре раздела, в каждом из которых по семь проведений темы;

4 – проведения темы в каждом разделе можно сгруппировать как 4+3 (или 3+4);

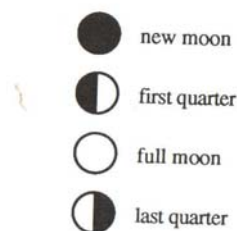
2 и 1 – в каждой группе из трех проведений обнаруживается тенденция к внутренней группировке (2+1).

Достоинства подхода Пита Ки очевидны: его идеи просты, наглядны и хорошо соотносятся с музыкальной структурой Пассакалии. Конечно, доказать, что именно данный образ имел в виду Букстехуде, создавая свой шедевр, невозможно ни сейчас, ни когда-либо в будущем. Однако популярность и востребованность комментариев Пита Ки органистами и любителями старинной музыки абсолютно оправданны.

Автор другой трактовки Пассакалии, превосходно дополняющей идеи Пита Ки, Эдди Мул соотносит произведение с изображением Девы Марии на фронтоне церкви (над словами *in excelsis*), в честь которого любекский храм и был освящен³. У ног Марии находится Луна.

Космологический образ Марии мы встречаем уже в Откровении Иоанна Богослова: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд» (Откр. 12:1–2)⁴. В космологии эпохи барокко небесным образом

¹ Примерно за это время Луна успевает обратиться вокруг Земли; из-за того, что она наполовину освещена Солнцем, мы можем легко наблюдать смену лунных фаз на небе: новолуние, растущая луна, полнолуние, убывающая луна.



² Возможно, таким образом композитор хотел подчеркнуть симметрию «растущей» и «убывающей» Луны. См. также далее наши наблюдения о необычности четвертого раздела и его явном отличии от всех предшествующих.

³ Статья Мула издана только на голландском языке [14]. Возможно, именно этим и обусловлено то, что идеи Мула известны не в той мере, в которой они того достойны. В частности, остается лишь сожалеть, что статья Эдди Мула не учтена в полной библиографии научных трудов о Букстехуде, подготовленной Международным обществом Дитриха Букстехуде и размещенной на сайте www.dieterich-buxtehude.org.

⁴ Интерпретация образа «Жены, облеченной в солнце» как Девы Марии известна с давних пор (первые дошедшие сведения относятся к VI столетию); наибольшее распространение она получила в католической

Богородицы чаще всего выступает именно Луна (в то время как Христос по традиции ассоциируется с Солнцем). Яркое свидетельство тому мы находим на титульном листе атласа «христианского звездного неба» Юлиуса Шиллера, напечатанного в 1627 году в Аугсбурге [17]. Авторы издания ставили своей целью заменить языческие по происхождению названия небесных тел и созвездий на христианские. Вследствие этого вместо античной Венеры с правой от читателя стороны титульного листа изображен (с соответствующим астрологическим символом у ног) Иоанн Креститель, а далее, справа налево, – Иисус Навин (бывший Марс), Илия (Меркурий), Христос (Солнце, в центре христианского «пантеона»), Моисей (Юпитер), Адам (Сатурн). Завершает композицию единственная женщина в этом мужском собрании – Дева Мария (Луна).

Мул обращает внимание на то, что в знаменитом описании чисел Андреасом Веркмейстером в «Музыкальном дискурсе» семерка, в одном из своих символических значений, – число Девы Марии (*numerus virgineus*); на этом основании он строит гипотезу о том, что букстехудовская Пассакалия является ее музыкальной аллегорией. В частности, Мул предполагает, что Пассакалия, возможно, звучала во время вечерни и служила прелюдией к хвалебной песни Девы Марии – Магнификату (подходящей является и тональность – *d-moll*/первый тон), олицетворяя непосредственно Царицу Небес. Во времена Тундера, Букстехуде, Баха прямое и открытое прославление Девы Марии в текстах лютеранских молитв и песнопений было невозможно в силу богословской традиции, восходящей к Лютеру¹. Ее можно было почитать, но нельзя возвеличивать и обращаться к ней с молитвой; исполняя же Магнификат, лютеране восхваляли Бога через уста Девы Марии, как бы присоединяясь к песни смиренной Его рабы. Вот почему до нас дошло множество лютеранских Магнификатов тех времен, но в кантатах Баха, например, даже в тех, которые предназначены для марианских праздников, нет прославления самой Богородицы. В то же время музыкант мог символически явить нам образ Богородицы в музыке без текста, то есть в инструментальном произведении. Эдди Мул предполагает, что это как раз та ситуация, которую мы наблюдаем в Пассакалии Букстехуде.

«Семерка» и «четверка»: неисчерпаемость смыслов

Обращение к барочным трактатам – и, в частности, к трактовке в них «ключевых» для Пассакалии чисел 4 и 7 – позволяет сформулировать ряд дополнительных гипотез; потенциально количество их может оказаться бесконечным, и развертываться они могут в самых разных направлениях. Так, о том, что в произведении присутствует идея размеренного хода времени, можно догадаться и не вдаваясь в детали числовой конструкции Пас-

церкви, в контексте присущего католикам почитания Девы Марии. Распространена, в том числе у православных богословов, и другая трактовка этого библейского образа: отождествление Жены с христианской Церковью.

¹ Основопологающей мариологической работой Лютера является «Комментарий на Магнификат» (1721). Наиболее полно и точно специфику почитания Богородицы в евангелической церкви раскрывает следующий пассаж, полемический по отношению к католицизму: «Она не лгала, говоря о своем достоинстве и ничтожности, на которые Бог призрел из чистой милости. Она не приветствует болтунов, которые много проповедуют и пишут о ее заслугах и не видят, как извращают Магнификат, как заставляют Матерь Божью лгать и умаляют Божью благодать. Сколько заслуг приписывается ей, столько же отнимается у Бога и настолько же уменьшается сила Магнификата. Приветствуя Марию, Ангел всего лишь называет ее “благодатная”, говорит, что Господь с ней, что она благословенна между женами. Поэтому те, кто навязывает ей хвалу и честь, делают из нее почти кумира. Они чтят ее и от нее ожидают благ, хотя она сама отвергает это и хочет, чтобы в ней мы славили Бога и через нее обретали уверенность в Божьей милости. Если хочешь истинно чтить ее, не думай о ней одной, но представляй ее себе перед Богом и много ниже Бога, ничтожной, как она сама говорит. Тогда ты удивись безграничной благодати и милости, которую Бог изливает на малых и ничтожных, хранит их и благословляет» [3].

Для нашей статьи также представляет интерес трактовка Лютером образа Девы Марии как Царицы Небес, запечатленного, в частности, в знаменитых латинских гимнах (*Ave Regina caelorum, Regina caeli, laetare* и др.). Богослов не решается вполне отвергнуть его (а значит, лютеранский композитор вполне мог представить данный образ в своем сочинении, не уклоняясь от церковного учения), хотя и призывает к предельной осторожности в трактовке подобных образов: «Слова гимна “Радуйся, Царица Небесная” <...> не могут быть аргументом <...> Нельзя слишком спекулировать ее титулом Царицы Небесной. Конечно, она Царица, но все-таки не богиня, чтобы давать и помогать, какой считают ее взывающие к ней и ищущие в ней прибежище. Она ничего не дает, дает один только Бог <...> Мария не хочет быть идолом» [ibid.].

сакалии; подобная идея сама собой приходит в голову многих слушателей. Конструкция сочинения опирается на числа, издревле связанные с измерением времени: 7 (дней недели), 4 (фазы луны, времени года). Напомним, что Карл Вурм отмечает еще и число 12 (месяцев?) – именно столько долей (половинных длительностей) включает в себя каждое проведение темы¹.

«Семерка» может ассоциироваться и с семью Днями Творения. Согласно тонкому наблюдению Пита Ки, каждое седьмое, заключительное в соответствующем разделе, проведение темы выделяется на фоне предшествующих: по сравнению с ними оно имеет более спокойный характер; как полагает исследователь, это можно трактовать как указание на Шаббат – седьмой день недели, в который Тора предписывает воздерживаться от работы. Кроме того, заключительные проведения темы на одну ноту и на один такт длиннее предыдущих: первые 6 проведений квадратны, но оканчиваются неустойчиво, на D, седьмое же занимает 5 тактов, заканчиваясь устойчиво, на G².

Астрономические ассоциации, связанные с «семеркой», – это число известных в эпоху барокко планет. Если вспомнить об упоминаемом Маттезоном цикле клавирных сюит Букстехуде, посвященном природе и свойствам семи планет, то вполне убедительной может быть версия о воссоздающемся в Пассакалии образе мерного вращения семи планет в Космосе – небесном «гептахорде» (обратим внимание на то, что, благодаря проведению темы на разной высоте в четырех разделах сочинения, охвачены оказываются все 7 нот).

Целую серию толкований числа 4 приводит в своей статье Вурм, по мнению которого четверка организует «пространство» Пассакалии. Ученый связывает квадратность темы с тоской по «небесному Иерусалиму»: «Город расположен четверугольником, и длина его такая же, как и широта» (Откр. 21:16)³. Кроме того, остроумный исследователь говорит о присутствии в произведении пространства макро- и микромиров. В первом случае речь идет о четырех стихиях⁴, во втором – о четырех человеческих темпераментах (напомним, что, согласно распространенным в эпоху барокко представлениям, 4 – «человеческое число»). По мнению Вурма, каждый из темпераментов представлен в соответствующем разделе Пассакалии, и расположены они в следующем порядке:

1) меланхолический (вероятно, Вурм имеет в виду фигуры *suspiratio*, присутствующие в первом разделе):



¹ Еще один случай обращения Букстехуде к числам, связанным с ходом времени, В. Блакенбург приводит как яркий образец барочной числовой символики: 24-голосный мотет композитора *Benedicam Dominum in omni tempore* ВихWV 113, возможно, отсылает нас к 24 часам в сутках [8].

² Напомним, что, в отличие от Аккерта и Вурма, мы считаем абсурдным отделять от заключительных проведений темы ультиму и одну треть пенультимы баса (как «нетематические» доли и такты, относящиеся либо к «переходным разделам», либо к краткому заключению всей Пассакалии). Об особой драматургической функции седьмого, заключительного, раздела хоральной фантазии Букстехуде *Nun freuet euch, lieben Christen g'mein* (ВихWV 210) см. в нашей статье: [1]; там же изложены представления о числе 7 А. Веркмейстера и Я. Шмидта, в соответствии с которыми семерка амбивалентна и даже «парадоксальна».

³ С квадратностью Вурм связывает неким образом и число 50 — количество басовых звуков в каждом разделе сочинения (49+1).

⁴ Эту символику Вурм, однако, не разъясняет применительно к данному произведению и не приводит ее в связь с музыкой.

2) флегматический:



Ученым отмечается фигура *circulatio* в сопрано (т. 49):



3) холерический (аккорды через паузы (т. 64) (пример 4а), интенсивные ритмы и гармония (т. 83) (пример 4б)

:



4) сангвинический (Вурм характеризует данный темперамент как «скачкообразный», что находит отражение в смене дуолями и триолями в последнем разделе).



Предположения Вурма совершенно не обязательно принимать на веру, можно даже предположить, что в большинстве случаев Букстехуде не имел в виду ничего подобного. Но вполне вероятно, что подобные трактовки возникали в эпоху Барокко – если не у самого автора сочинения, то у кого-то из тех, кто слушал Пассакалию или рассматривал ее рукопись.

Ассоциации, связанные с ролью четверки в «пространстве» Пассакалии, можно продолжить в другом ключе: четвертый раздел Пассакалии отличается от предыдущих трех (подобно тому, как седьмое проведение темы отлично от предыдущих шести); это весьма заметно в музыкальном отношении:

1) последний раздел написан в совершенной мензуре (в отличие от других разделов, где каждая счетная доля делится на 2);

2) в нем вводятся принципиально новые фигуры (в частности, «октавные биения»);

3) как уже отмечалось, семь проведений темы в первых трех разделах группируются как 4+3; в последнем перестановка – 3+4.

4) в первых трех разделах движение характеризуется ритмическим единством; другой принцип – в четвертом (чередование триолей и дуолей).

Что может означать группировка 3+1? В христианской традиции 4 Евангелия (последнее Евангелие, от Иоанна, по стилю и содержанию отличается от трех предыдущих, так называемых синоптических). Или, скорее, речь идет об ассоциациях с купленным дорогой ценой Царством Небесным, обретение которого так риторично представлено в заключительном разделе хоральной фантазии *Nun freuet euch, lieben Christen g'mein* [1]. Во всяком случае чередование октавных фигур (в которых Вурму видится знак истекающего времени) и триолей в трехдольном такте (3×3, знак «божественного совершенства») наводит на мысли о том, что свою Пассакалию Букстехуде написал «на конец времени»...

Концепции, которые можно выстроить вокруг ключевых чисел Пассакалии, как будто бесконечны: естественно, что это все только *интерпретации*, так как «символическое число» в музыкальной композиции, обладая относительной автономией по отношению к собственно музыкальному тексту, так или иначе всегда домысливается или прочитывается «между строк». Интересно, что большая часть исследователей, занимающихся числовой символикой, связана с исполнительством: подобные числовые трактовки будоражат творческую фантазию любого музыканта, а самые «удачные» из них помогают создать яркие интерпретации, осмыслить и «прочувствовать» форму сочинений.

В то же время множественность интерпретаций находится в гармонии с эстетикой барокко: мир видится в это время как текст из бесконечного числа символов, а текст (в том числе музыкальный) воспринимается как мир символов; Пассакалия Букстехуде полисемантическая. И хотя мы рассмотрели, вероятно, лишь малую часть возможных число-символических трактовок знаменитого произведения, уже этого достаточно, чтобы в полной мере оценить, сколь многогранен, прекрасен и совершенен этот мир.

Использованные источники

1. Блажевич М. «Математика веры» в музыке Дитриха Букстехуде. Числовая символика в хоральной фантазии «Nun freuet euch, lieben Christen g'mein» (ВухWV 210) // Старинная музыка. – 2010. – № 3 (49). – С. 13–19.
2. Жданов В. Хоральные обработки Франца Тундера // Музыка и время. – 2011. – № 12. – С. 37–45.
3. Лютер М. Магнификат (Песнь Богородицы) в переводе с комментариями / пер. с нем. М. Козловой. 14 с. Электронный ресурс: <http://www.rulit.net/books/magnifikat-pesn-bogorodicy-v-perevode-s-kommentariyami-download-free-77723.html> (дата обращения — 01.02.2012).
4. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 326–391.
5. Насонова М.Л. Северонемецкая органная школа // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: учебное пособие. 2-е изд., доп., испр. – М.: Музиздат, 2008. – С. 176–204.
6. Ушаков Д.Ф. Пассасaglia Дитриха Букстехуде. Опыт восприятия. – М., 2012 (рукопись).
7. Ackert St. Numerical Structures in the Organ Works of Dietrich Buxtehude. Ph. D. Madison: University of Wisconsin, 1979. 124 p. Typescript.
8. Blankenburg W., Elders W. Zahlensymbolik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In / und Auslandes. Bd. XVI. Supplement : Eardsen — Zweibrücken / Hrsg. von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1979. Sp. 1971–1978.

9. Gravenhorst T. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Dissertation. Breisgau: Universität Freiburg, 1994. 199 p.
10. Kee P. Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia // Musik und Kirche. Jg. 52 (1982). H. 4. S. 165–175; H. 5. S. 235–244; Jg. 53 (1983). H. 1. S. 19–28.
11. Kee P. Astronomy in Buxtehude's Passacaglia: Measure and Number in Ostinato Works // The Diapason. Vol. 75 (1984). № 12. P. 19–21.
12. Kee P. Maß und Zahl in Passacaglia und Ciacona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia // Ars organi 32 (1984). P. 232–241.
13. Meyer H., Suntrup R. Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. München: Wilhelm Fink, 1987. XLIV S., 1016 Sp. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56).
14. Meyer U. Zahlenalphabet bei J. S. Bach? – Zur antikabbalistischen Tradition in Luthertum // Musik und Kirche. Jg. 51 (1981). H. 1. S. 15–19.
15. Mul E. Buxtehude's Passacaglia in d: een liturgisch werk? // Het Orgel 96 (2000). № 2. S. 12–13.
16. Snyder K.J. Dieterich Buxtehude: Leben – Werk – Aufführungspraxis / Übersetzt von H.-J. Schulze. 3te Auflage. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
17. Schiller J., Bayer J., Scheck C. Coelum Stellatum Christianum Convexum Ad maiorem Dei Omnipotentis <...> Augusta Vindelicorum: Praelo Andreae Apergeri, 1627. 134 S.
18. Tatlow R. Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design? // Understanding Bach: Web Journal of Bach Network UK. Vol. 2 (2007). P. 37–58.
19. Wurm K. Christus Kosmokrator. Ein hermeneutischer Versuch zu D. Buxtehudes Passacaglia in d BuxWV 161 und zu J. S. Bachs Präludium und Fuge C-dur BWV 547 // Musik und Kirche. Jg. 54 (1984). H. 6. S. 263–271.

M. Blazhevich

BUXTEHUDE'S PASSACAGLIA: MUSIC, NUMBER, MYSTICISM

In article the symbolics of numbers and intonational "courses" in D. Buxtehude's Passacaglia is considered. Similar supervision approach to understanding of a plan of work; remarks on several treatments of the Passacaglia are provided.

Keywords: passacaglia, number, mysticism, intonational figures, treatment.

References

1. Blazhevich, M. "the Mathematics of faith" in the music of Dietrich Buxtehude. Number symbolism in the chorale Fantasia "Nun freut euch, lieben Christen g mein" (BuxWV 210) // early music. – 2010. – № 3 (49). – P. 13–19.
2. Zhdanov V. Choral arrangements of Franz Tunder // Music and time. – 2011. – No. 12. – P. 37–45.
3. M. Luther, the Magnificat (Song of Mary) in translation with commentary / translated from German. M. Kozlova. 14 S. Electron resource: <http://www.rulit.net/books/magnifikat-pesn-bogorodicy-v-perevode-s-kommentariyami-download-free-77723.html> (submission date – 01.02.2012).
4. Mikhailov A.V. the Poetics of the Baroque: complete rhetorical era // Historical poetics. Literary eras and types of artistic consciousness: collection of articles. – M.: Heritage, 1994. – S. 326–391.
5. Nasonova M.L. the Northern Germanic organ school // From the history of world organ culture of XVI–XX centuries: learning allowance. 2-e Izd., EXT., Rev. – M.: Muzizdat, 2008. – S. 176–204.
6. Ushakov, D.F. Passacaglia by Dietrich Buxtehude. The experience of perception. – M., 2012 (manuscript).
7. Ackert St. Numerical Structures in the Organ Works of Dietrich Buxtehude. Ph. D. Madison: University of Wisconsin, 1979. 124 p. Typescript.
8. Blankenburg W., Elders W. Zahlensymbolik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In / und Auslandes. Bd. XVI. Supplement : Eardsen — Zweibrücken / Hrsg. Von F. Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1979. Sp. 1971–1978.
9. Gravenhorst T. Proportion und Allegorie in der Musik des Hochbarock. Untersuchungen zur Zahlenmystik des 17. Jahrhunderts mit beigefügtem Lexikon. Dissertation. Breisgau: Universität Freiburg, 1994. 199 p.
10. Kee P. Die Geheimnisse von Bachs Passacaglia // Musik und Kirche. Jg. 52 (1982). H. 4. S. 165–175; H. 5. S. 235–244; Jg. 53 (1983). H. 1. S. 19–28.
11. Kee P. Astronomy in Buxtehude's Passacaglia: Measure and Number in Ostinato Works // The Diapason. Vol. 75 (1984). № 12. P. 19–21.
12. Kee P. Maß und Zahl in Passacaglia und Ciacona – Astronomie in Buxtehudes Passacaglia // Ars organi 32 (1984). P. 232–241.
13. Meyer H., Suntrup R. Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen. München: Wilhelm Fink, 1987. XLIV S., 1016 Sp. (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56).
14. Meyer U. Zahlenalphabet bei J. S. Bach? – Zur antikabbalistischen Tradition in Luthertum // Musik und Kirche. Jg. 51 (1981). H. 1. S. 15–19.
15. Mul E. Buxtehude's Passacaglia in d: een liturgisch werk? // Het Orgel 96 (2000). № 2. S. 12–13.
16. Snyder K.J. Dieterich Buxtehude: Leben – Werk – Aufführungspraxis / Übersetzt von H.-J. Schulze. 3te Auflage. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2007. 581 S.
17. Schiller J., Bayer J., Scheck C. Coelum Stellatum Christianum Convexum Ad maiorem Dei Omnipotentis <...> Augusta Vindelicorum: Praelo Andreae Apergeri, 1627. 134 S.
18. Tatlow R. Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design? // Understanding Bach: Web Journal of Bach Network UK. Vol. 2 (2007). P. 37–58.
19. Wurm K. Christus Kosmokrator. Ein hermeneutischer Versuch zu D. Buxtehudes Passacaglia in d BuxWV 161 und zu J.S. Bachs Präludium und Fuge C-dur BWV 547 // Musik und Kirche. Jg. 54 (1984). H. 6. S. 263–271.

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

В. Максимов

О РАБОТЕ ИНСТРУМЕНТАЛИСТА-ПЕДАГОГА

В статье излагаются основные принципы подхода инструменталиста-педагога к творческой деятельности ученика. Обозначается пара «текст + техника», лежащая в основе обучения. Подчеркивается, что «прежде чем учиться, надо выучиться учиться» (Л. Николаев).

Ключевые слова: педагог, ученик, инструментальная техника, музыкальный текст.

Музыкальная педагогика имеет много специфических особенностей, при общности с педагогикой вообще. Об этом и пойдет речь в этой статье.

Справедливо отмечал Г. Нейгауз, что, прежде чем становиться на профессиональный путь в музыкальном исполнительстве, необходимо, чтобы у будущего ученика внутри уже жила музыка. Тогда обучение принесет свои плоды.

Чему же, как правило, обучают на уроках учащихся-музыкантов? В основном двум вещам – внимательному и грамотному чтению нотного текста, пониманию музыкального замысла автора и технике, то есть приемам и средствам, позволяющим воплотить на инструменте то, что исполнитель «вычитал в нотах».

Итак, текст плюс техника. Кроме этого необходимо своевременно почувствовать и бережно пестовать в ученике ростки исполнительской самостоятельности.

Под техникой многие понимают только быстроту, точность, отчетливость, силу игры, то есть то, что раньше называли «механикой» исполнительства. Но техника – это совокупность приемов и средств, необходимых для воплощения художественных намерений исполнителя (здесь и искусство кантилены, пения на инструменте, техника звукоизвлечения, владение различными штрихами и т.д.). Настоящее мастерство измеряется не уровнем беглости, а степенью соответствия, гармонии между «хочу» и «могу».

Конечно, хороший педагог учит всему этому учеников, учит их технике как в узком, так и в широком смысле слова.

Но необходима ещё усердная и длительная работа самого ученика между уроками вне класса. Собственная, домашняя работа ученика – главное, основное в деле выработки техники. Возникает вопрос – как протекает самостоятельная работа ученика?

Главное – не *сколько* времени тратится, а *как*. Ведь можно работать и много, но неумело, так что большая часть времени будет уходить впустую и даже во вред. Педагог должен обязательно учить, как надо заниматься (профессор Л. Николаев говорил: прежде чем учиться, надо выучиться учиться).

Все указания педагога требуют от ученика приспособительной работы. Эта работа и является главной в самостоятельных занятиях.

Между «хочу» и «могу» должен быть минимальный зазор, абсолютная и мгновенная послушность рук «звукотворческой» воле. Этому и должен прежде всего научить ученика педагог.

В основе всего должен быть слух – непрерывно напряженный, различающий тончайшие оттенки звучания, сосредоточенное вслушивание во все время работы. Не делать ни одного движения, не брать ни одной ноты «мимо слуха» – этому и должен учить педагог. Вслушиваясь во все детали, важно в то же время не терять перспективы сквозного действия, ощущения текущего процесса в целом.

Два основных средства обучения в распоряжении педагога – слово и показ. Лишнего многословия надо избегать, на уроке лучше говорить кратко, образно и конкретно. При этом замечаний должно быть не слишком много. Известный педагог и пианист В. Пахульский выговаривал своему молодому, неопытному коллеге: «У бедных учеников голова идет кругом от той массы замечаний, которую вы на них обрушиваете. Ваши указания правильны и интересны, но играть после них ваши ученики станут не лучше, а хуже. Потому что до сих пор у них была хоть какая-то, пусть несовершенная, картина, которую надо было осторожно, бережно подправлять, а теперь они вместо этой картины, вместо исполнения произведения будут выделять сотню разрозненных мелких заданий – тут крещендо, там диминуэндо, здесь акцент и т.д.». Из множества напрашивающихся замечаний нужно умело выбрать важнейшие, узловые, которые поведут мыслящего ученика к дальнейшим самостоятельным выводам. Этого достаточно для начала, остальные поправки лучше отложить до следующих уроков.

Будет подозрение, что показ педагога на инструменте может привести к «натаскиванию». Между тем подражание мастеру, попытки приблизиться к его манере, скопировать сделанное им – необходимый этап воспитания всякого художника. «Натаскивание» начинается не тогда, когда ученик учится копировать, а когда от него требуют только этого и не допускают иного исполнения данного места.

В «словесной» части уроков очень важен тон, которым делаются замечания. В прежние времена многие педагоги обращались с учениками непозволительно грубо, издевались над их ошибками, кричали на них.

Берясь учить, вступая на путь преподавательской деятельности, педагог лишает себя права распускаться, давать волю своим нервам. Он обязан быть терпеливым по отношению к любым ошибкам и непонятливости тех, кто пришел к нему за помощью, пришел учиться; педагог обязан спокойно и благожелательно помочь им в трудном деле овладения исполнительским мастерством.

Использованные источники

1. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1. – М.: Музыка, 1979.
2. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2. – М., 1972.

V. Maximov

ABOUT WORK OF THE INSTRUMENTALIST-TEACHER

In article the basic principles of approach of the instrumentalist-teacher to creative activity of the pupil are stated. It is designated "text + equipment" steam, the cornerstone of training. It is emphasized that "before studying, it is necessary to be learned to study" (L. Nikolaev).

Keywords: teacher, pupil, tool equipment, musical text.

References

1. The issues of music pedagogy. Vol. 1. – М.: Music, 1979.
2. Kogan G. Selected papers. Vol. 2. – М., 1972.

СОЧИНЕНИЕ МОНООПЕРЫ: ОТ ЗАМЫСЛА К ФИКСАЦИИ ТЕКСТА

В статье рассматривается сочинение (автором статьи) монооперы «Последний лист», посвящённой солистке Томской филармонии, выпускнице Института искусств и культуры ТГУ Юлии Шинкевич, и исполненной ею в Малом зале филармонии 24 октября 2015 года (ансамбль, воплотивший оркестровую партию: Дмитрий Ушаков – орган, Павел Шинкевич – фортепиано, Александр Лакин – клавесин, Дмитрий Котылев – литавры). Утверждается, что многие факторы текста «предзаданы» его образными рядами и основными постулатами содержания.

Ключевые слова: моноопера, нотно-вербальный текст, синтез, замысел, композитор.

Моноопера «Последний лист» может фигурировать как воплощение этапа перехода от авторского замысла к его конкретизации в письменно зафиксированном нотно-вербальном тексте. Первый этап работы над текстом – осмысление замысла и закономерностей, диктуемых замыслом. Именно на этом вопросе необходимо остановиться в первую очередь.

После тщательного ознакомления с выбранным первоисточником – рассказом О’Генри в русском переводе Н. Дарузес – предстояло перед написанием либретто осуществить выбор персонажа, «глазами» которого видится всё происходящее. В рассказе три действующих лица: Джонси – девушка, заболевшая пневмонией, её соседка и подруга Сью и мистер Берман – старик-художник, живущий в том же доме. В рассказе повествование ведётся «от автора» – с позиции стороннего наблюдателя.

Поскольку моноопера сочинялась специально для конкретного исполнителя – Юлии Шинкевич, обладательницы тембра сопрано – мистер Берман в качестве персонажа монооперы не рассматривался. Следовательно, выбор предстояло сделать между двумя персонажами – Сью и Джонси. Выбор был очевиден: Джонси, находящаяся в болезненном бреду, не могла представить эту историю так, как она изложена в рассказе, – с точки зрения наблюдателя. Персонажем монооперы стала Сью, и точка зрения по сравнению с рассказом сменилась с позиции стороннего наблюдателя (автора рассказа) на позицию наблюдателя сочувствующего (участника действия).

Следующим и, пожалуй, самым значимым этапом работы было формирование плана монооперы:

Вступление. Музыка грозы.

1. Мистер Берман! Мистер Берман!

Не одолжите ли мне пару монет...

2. Так странно она говорит (эпизод про счёт листьев) + там дождь, ветер, листья опадают, слетают всё быстрее и быстрее...

3. Эпизод о докторе («Утром у нас был доктор...») + из слов доктора.

4. Эпизод возмущения (из 1-го диалога с Джонси и из слов Бермана).

Музыка возмущения продолжается – Сью уходит от Бермана к Джонси. Crescendo.

5. Эпизод возмущения уже у Джонси: «Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не считать! Запрещаю тебе! Закрываю шторы, закрываю окно...» (уходит со сцены).

6. Тема грозы: большой эпизод (ночь).

7. Утро. «Стихшая» тема грозы (солнечная земля).

8. Сцена:

- слова Сью о том, что последний лист – ты видишь! – ещё не упал – обрываются темой последнего листа (инстр.)

- тема Неаполитанского залива («ты же мечтала...») опять обрывается темой последнего листа, но уже «сломленной»

- о том, что Берман тоже хочет написать шедевр, – «и мы все уедем отсюда, далеко, далеко...» – этот эпизод обрывается темой листа, но ещё более «сломленной» – «посмотри на последний лист!»

- героическая кульминация: «Весь день и всю ночь шёл дождь, и гроза, а последний лист всё ещё не слетел! Он храбро держится один против стужи и ветра! А ты!..»

- «Доктор сказал, что мы победили! Она захотела и будет жить!» – слова Сью уже не для Джонси, а внутренний монолог.

9. Тема Неаполитанского залива: большой оркестровый эпизод (прошла ещё одна ночь...).

10. Светлая тихая колыбельная: рассказ о поступке Бермана. В конце – светлая, «переродившаяся» тема последнего листа.

Формирование плана было ключевым этапом творческого процесса – был осуществлён «переход» с точки зрения автора на точку зрения персонажа. План монооперы постепенно превратился в эмотивный план, о котором речь пойдёт далее. Специфика работы над монооперой «Последний лист» обусловлена несколькими факторами: *во-первых*, параллельно сочинению проходили поиск и осмысление научных тезисов, позже ставших основой докторской диссертации автора; *во-вторых*, работа шла в постоянном сотрудничестве с будущей солисткой, для которой моноопера и сочинялась; *в-третьих*, по практическим причинам изначально был написан клави́р, так как состав исполнителей определился достаточно поздно. Поэтому считаем нужным подчеркнуть условность хронологической последовательности выделяемых этапов творческой работы.

Первый вариант либретто:

Вечер. Гроза. Комната Бермана. Беспорядок, в углу – холст с накинутой на него тканью. Высокое кресло (спиной к зрителям).

Сью. (*из-за сцены. Тихий, робкий стук*) Мистер Берман! Мистер Берман! (*Сью заходит*) Не одолжите ли мне пару монет? Куплю лекарства для Джонси.

Она так слаба, так слаба. Целый день лежит и считает листья на плюще. Целый день их ветер срывает всё быстрее и быстрее – и она говорит так покорно и страшно: «Когда упадёт последний лист, и я улечу с ним. Устала я ждать. Я падаю вниз – так же, как слетают они»...

Утром у нас был доктор, и вот что он сказал: «Вся фармакопея не имеет смысла, если наш больной уже собрался в путь. Если человек сам не хочет жизни, как его вернуть?..». Разве можно желать себе смерти оттого, что осенью опадают листья! Разве можно! С проклятых веток падают они неудержимо быстро!..

Разве можно? Мистер Берман... Разве можно?!..

А она всё считает листья, а они всё быстрее летят. Вся фармакопея не имеет смысла, не остановить их, не удержать...

(*Сью медленно уходит, закрыв лицо рукой*)

Вечер. Гроза. Комната Джонси. Металлическая спинка кровати повернута к зрителям. Окно с открытыми шторами, за которым – молния, дождь.

Сью. (*вбегает, бросается к окну*) Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не смотреть!.. (*Закрывает шторы, уходит*)

Гроза стихает только к утру. Сью заходит в комнату Джонси, открывает шторы. Земля купается в солнце...

Сью. Смотри! Последний лист ещё не слетел.

Ты ведь мечтала – ты помнишь? – солнце садится, дремлет Неаполь, в ласковых красках море спит. Ты ведь мечтала, ты ведь мечтала! Написать Неаполитанский залив!..

Знаешь ты... Знаешь ты, что говорит мистер Берман, наш славный, добрый старик? Однажды он напишет свой шедевр, и все мы уедем далеко-далеко; там, далеко, начнётся новая жизнь, новая, весёлая жизнь.

Посмотри на последний лист! Гроза и ветер не сорвали его. Один, он храбро борется за жизнь, один против всего.

(*в зал*)

Мы победили! Доктор сказал, она будет жить!..

Смеркается. В комнате Джонси тепло и уютно. Сью зажигает огонь в камине, приносит еду на подносе и какое-то вязанье. Садится на кровать рядом с Джонси.

Сью. Вот что я скажу тебе, белая мышка. Мистер Берман умер сегодня в больнице.

Посмотри на последний лист. Гроза и ветер не сорвали его. В ту ночь нашли фонарь, что всё ещё горел, две кисти, палитру, лестницу у стены... Никто не знал, зачем старик наш выходил тогда, в грозу, в тот страшный мрак и холод... Да, мистер Берман написал свой шедевр – в ту ночь, когда слетел последний лист.

В процессах обсуждения и репетиционной работы выяснилось, что инструментальный эпизод ночной грозы слишком масштабен; идеей солистки стала молитва, написанная позднее всего клави́ра, и реплики, «наслаивающиеся» на инструментальное проведение темы Неаполитанского залива. В соответствии с этой идеей написаны следующие вербальные фрагменты:

Гроза. Гроза. Погасли огни, тяжёлым сном забылась земля. Слетит сегодня последний лист, и, значит, завтра умрёт она. К кому же звать, кого молить – на земле не бывает чудес – чтоб светлую эту, беззащитную жизнь гроза не смела?! Творец!

Мало художнику надо – кисти, краски да чистый холст. Ты ведь сам художник, холст огромный Твой от земли до звёзд... Пусть же чудо сотворит твоя кисть, пусть с плюща не слетает последний лист, только на день удержи его. Удержи...

Пусть она верит, пусть она дышит, да вершатся Твои чудеса, и однажды она напишет лучезарные небеса.

В контексте молитвы совершенно иной стала функция поступка мистера Бермана: вместе с человечностью и самоотверженностью появились некоторое предопределение, предназначение, которых не было в рассказе.

После слов «Мы победили! Доктор сказал, она будет жить!» в партитуре следует большой инструментальный эпизод, который солистка предложила «разбавить» вокальными репликами. Появились следующие реплики:

Теперь, он сказал, нужен только уход, только хороший уход. Нужно купить молока и котлет для Джонси. Нужно разжечь камин...

После обзора предварительной работы – плана и либретто – рассмотрению подлежат элементы синтетического целого.

Молодая художница Сью страшится за жизнь своей подруги и соседки по комнате – лежащей в бреду, больной пневмонией Джонси. О своём страхе она говорит мистеру Берману, старику, тоже художнику, живущему на другом этаже того же дома: утром приходил доктор и сказал, что у Джонси мало шансов выздороветь – девушка, помимо физического состояния (с которым доктор может бороться), слишком верит в близкую смерть. Джонси решила, что ей суждено умереть, когда слетит последний лист с плюща, растущего на стене соседнего дома. Она лежит и считает оставшиеся листья – а их остаётся всё меньше, на улице поздняя осень, гроза и ветер. Вечереет, Сью задёргивает шторы, понимая, что к утру листьев на плюще не останется; проходит грозовая, холодная ночь. Утро наполнено солнцем, и на стене всё ещё виднеется последний лист. Джонси начинает верить в жизнь и выздоравливать. Понимая, что опасность миновала, Сью рассказывает подруге: мистер Берман умер в больнице от воспаления лёгких; он выходил из тёплого дома в прошедшую холодную ночь, в грозу – он нарисовал последний лист на стене соседнего дома. Именно этот лист и есть, наверное, тот самый шедевр, который мистер Берман всю жизнь мечтал написать...

Архетипические/мифологические корни образа Сью восходят к образу Вестника, наблюдателя-комментатора, традиционному для древнегреческой трагедии, и, вместе с тем, к образу друга-спутника, фигурирующему в таких «парах», как Гильгамеш и Энкиду, Дон Кихот и Санчо Панса и др.; перекликается он также с образом Кормилицы из «Одиссеи». В любом случае Сью не является непосредственным носителем действия – но обо всех элементах действия, обо всём происходящем адресат (зритель / слушатель) узнаёт только с её точки зрения. При этом в моноопере присутствуют только события и явления, наблюдаемые «глазами» Сью, но не интенции её внутреннего мира.

Эмотивный план монооперы, соответственно рассказу-первоисточнику, предельно ясен. Силы действия и контрдействия, соответствующие эмотивным сферам монооперы, очерчены глобальной оппозицией «смерть – жизнь», проявившейся здесь как оппозиция «летальный исход болезни – выздоровление». Эмотивные центры, составляющие названную оппозицию эмотивных сфер, находятся в состоянии абсолютного равновесия: 4 эмотивных центра – эмотивная сфера смерти, 4 эмотивных центра – эмотивная сфера жизни.

Эмотивная сфера смерти

- 1) эмотивный центр грозы;
- 2) эмотивный центр последнего листа;
- 3) эмотивный центр печального рассказа;
- 4) эмотивный центр тревоги.

Эмотивная сфера жизни

- 1) эмотивный центр молитвы;
- 2) эмотивный центр Неаполитанского залива;
- 3) эмотивный центр воли к жизни;

4) эмотивный центр мистера Бермана.

Эмотивы – наиболее простые строительные элементы эмотивного плана – не составляют явно «читаемых» блоков; между ними постоянно происходят процессы сопоставления, борьбы и др. в силу специфики основного конфликта.

Хронотоп монооперы представляет собой достаточно прямую линию, не содержит сложных переключений субъективного настоящего; один раз «время возвращается» – при упоминании о мечте Джонси написать Неаполитанский залив. Но Неаполитанский залив несёт здесь функцию не возвращения в прошлое, а, напротив, стремления к будущему – в рамках эмотивной сферы жизни. Поэтому считаем вполне правомерным утверждать прямолинейность хронотопа монооперы «Последний лист».

Мы не слышим «саму Сью», но всё окружающее и происходящее видим её «глазами». Можно фиксировать два крупных блока, как бы «разделяющих» монооперу пополам: беседа с мистером Берманом и беседа с Джонси. Особняком стоит молитва, находящаяся между данными блоками, и несколько реплик, вербализующих переход от эмотивной сферы смерти к эмотивной сфере жизни («Мы победили! Доктор сказал, она будет жить!» и «Нужно купить молока и котлет для Джонси. Нужно разжечь камин»). Молитву, в принципе, можно отнести к внешней сигнальной системе – это тоже обращение *к кому-то другому*; реплики функционально различны, но воплощают также взгляд «со стороны» на Джонси. Тем не менее именно в этих репликах содержится косвенная характеристика внутреннего мира Сью. Данная косвенная характеристика основана на реакции Сью на выздоровление Джонси (победу эмотивной сферы жизни). Сью обращалась к Богу только в момент безвыходного отчаяния; после победы над эмотивной сферой смерти Сью думает только о конкретных практических действиях («Нужно купить... Нужно разжечь камин...»), а не благодарит высшие силы за выполненную просьбу.

Смысловой ареал монооперы «Последний лист» обозначим как *созерцательно-нарративный*. Элементы созерцательно-нарративного смыслового ареала содержатся в ряде других моноопер в эпизодах, где персонаж выступает сочувствующим наблюдателем, но не непосредственным участником действия. Яркие примеры – эпизоды «Школа» и «Дуэт супругов ван-Даан» из монооперы Г. Фрида «Дневник Анны Франк». В большой, многоперсонажной опере подобная позиция персонажа, например, представлена высказываниями Вестника в отличие от арии-аффекта, обращённой к глубинным слоям внутреннего мира персонажа. Именно созерцательно-нарративный смысловой ареал обладает обширным потенциалом воплощения в моноопере: любые события и явления, воспринимаемые «глазами» и с позиции персонажа, будут относиться к этому ареалу.

Выразительные средства академического вокала, подчинённые эмотивному плану, здесь достаточно ясно дифференцированы.

Речитативности подчинены эмотивные центры печального рассказа, тревоги и мистера Бермана; ариозности, соответственно, – эмотивные центры последнего листа, молитвы, Неаполитанского залива и воли к жизни.

Тесситурный рельеф здесь находится на уровне внешне наблюдаемого сюжета: тесситура концентрируется в высокой зоне трижды – в кульминации печального рассказа («А она всё считает листья»), после фугато на теме тревоги («Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не смотреть!») и в финале молитвы («лучезарные небеса»). Во всей остальной партии тесситура приближена к средней, там на первом плане находятся интонационные и вербальные характеристики вокальной линии.

Плотность и длина певческого дыхания распределялись согласно смысловой необходимости. Длинное и лёгкое дыхание характерно для цитирования речи Джонси («Когда упадёт последний лист»); длинное и плотное – в эпизодах кульминаций печального рассказа и в эпизоде молитвы («А она всё считает листья», например, и «Мало художнику надо»); краткое и плотное дыхание связано с эмотивным центром тревоги («Вся фармакопоя не имеет смысла»).

Средства выразительности симфонического оркестра играют в моноопере «Последний лист» значимую роль. Состав исполнителей соответствует большому ансамблю, а не симфо-

ническому оркестру, но благодаря ряду тембровых свойств органа возникает возможность почти полной имитации симфонического оркестра. Состав ансамбля был определён по практическим причинам, однако композитор постарался максимально приблизить звучание ансамбля к звучанию симфонического оркестра, задуманному «в идеале».

Состав ансамбля de facto:

Organo

Piano

Clavicembalo

Timpani

Важнейшие функции симфонического оркестра в данном тексте подразделяются на два направления:

1) воплощение внешних – преимущественно природных – факторов: так, эмотивный центр грозы полностью реализуется только инструментальными средствами;

2) воплощение подтекстовых психологических процессов.

Рассмотрим кульминационные эпизоды обоих направлений.

В первом случае это сопоставление эпизодов ночной грозы и солнечного утра. Интонационный рисунок в обоих случаях одинаковый, контраст достигается посредством перегармонизации. Синхронно с перегармонизацией действует также «перетембровка»: ночная гроза рисуется с помощью тембровой краски медных духовых (Brass в органном варианте), солнечное утро – струнным оркестром (Archî в органном варианте). В данном случае именно необходимостью такого контраста были продиктованы сюжетные изменения, наблюдаемые в моноопере при соотнесении с рассказом-первоисточником: в рассказе не было солнечного утра; в моноопере оно потребовалось как наглядное воплощение сил действия – эмотивной сферы жизни.

Во втором случае видим достаточно длительный инструментальный эпизод, отражающий процесс взаимодействия эмотивных сил жизни и смерти во внутреннем мире Джонси¹. Их борьба во внутреннем мире Джонси отражена борьбой тем последнего листа и воли к жизни; за каждой из них «закреплена» тембровая краска: в первом случае это клавесин и фортепиано, во втором – медные духовые (Brass в органном варианте). Процесс борьбы эмотивных сфер реализуется посредством соотнесения масс аудиального потока между собой: эмотивная сфера смерти постепенно «измельчается», «исчезает», тогда как эмотивная сфера жизни «вырастает» до апофеоза. Это достигается, при условии закреплённости тембров, с помощью выразительных средств регистра, фактуры и динамики.

Языковая центрация в моноопере «Последний лист» синхронизирована со смысловыми границами разделов формы. Смысловые границы коррелируют с первоначальным планом, приведённым ранее. Обозначим следующие границы:

1) гроза (ведущие языковые средства – оркестр, на оркестровую ткань «нанизываются» реплики Сью: «Мистер Берман! Мистер Берман! Не одолжите ли мне пару монет? Куплю лекарства для Джонси»);

2) печальный рассказ («Она так слаба») и цитирование речи Джонси («Когда упадёт последний лист»). Здесь ведущие выразительные средства принадлежат языковой системе академического вокала, в том числе вербальной составляющей смысловой нагрузки. Между двумя проведениями высказывания «Когда упадёт последний лист» (ключевого для данной монооперы тезиса, вербализующего эмотивную сферу смерти) расположен инструментальный эпизод, строящийся на тех же интонациях, но без вербальной нагрузки; в партитуре он носит название «Танец опадающих листьев» и рассчитан на визуализацию² тезиса;

¹ Внутренний мир Джонси фигурирует здесь как непосредственный объект внутреннего мира Сью: поворот от эмотивной сферы смерти к эмотивной сфере жизни во внутреннем мире Джонси и являлся целью всех психологических интенций Сью.

² В процессе визуализации музыкального высказывания наблюдается «преобразование мелодии в линию» [4].

3) эпизод, посвящённый детальному раскрытию эмотивного центра тревоги. Начинается он оркестровым проведением темы при наложении речитативных реплик солистки: «Утром у нас был доктор, и вот что он сказал». Далее проведение темы поручается то солистке, то оркестру, приводя в целом к кульминации эмотивного центра тревоги – эпизоду отчаяния Сью («Вся фармакопея не имеет смысла, не остановить их, не удержать»);

4) оркестровый эпизод, продолжающий «кульминационное плато» отчаяния Сью. В полифоническом голосоведении соединяются темы грозы и тревоги. Трёхголосное фугато на теме тревоги (фортепиано, клавесин, Brass и флейта пикколо, вступающие с интервалом *m.2*) идёт на *crescendo*, «прорываясь» звучанием голоса и литавр на словах «Джонси! Не смотри туда! Обещай мне до утра не смотреть!». В этот момент в визуальном ряду Сью задёргивает шторы, запрещая Джонси считать листья плюща;

5) вторая грозовая ночь. Тема грозы развивается, «захватывая» в своём движении темы тревоги и печального рассказа. Как кульминация эпизода звучит имитация раската грома – трёхступенчатое «эхо» начальной интонации темы грозы *Brass – фортепиано – клавесин*. Затем оркестровая ткань минимизируется до гармонического *ostinato*, поддерживающего реплики Сью на интонациях темы тревоги, важнейшей из которых является: «Слетит сегодня последний лист, и значит, завтра умрёт она»;

6) молитва Сью. Подобные драматургические решения в литературе встречаются неоднократно; непосредственным «источником» для себя композитор считает молитву Елены Турбиной из повести М. Булгакова «Белая гвардия». При очевидном несходстве сюжетных линий мотив обращения сочувствующего наблюдателя к высшим силам в момент кульминации отчаяния идентичен. При ариозности вокальной линии и её несомненной ведущей функции инструментальный ансамбль представлен полностью только тембром органа Solo (с пометой «Principal, как в костёле»), что создаёт дополнительную ассоциацию с католической молитвой;

7) оркестровый эпизод «стихающей грозы»;

8) оркестровый эпизод солнечного утра. На оркестровую ткань «нанизывается» речитативная реплика Сью «Смотри! Последний лист ещё не слетел». Но не всё так просто – переключение эмотивных сфер происходит не механически; как возражение солнечному утру на *ff*, *marcato*, звучит тема последнего листа у клавесина и фортепиано;

9) с этого момента начинается непосредственная борьба за жизнь Джонси. Ряд последующих эпизодов является этапами единого процесса – противодействия тем Неаполитанского залива и последнего листа. Процесс этот проходит в оркестре с речитативными «пояснениями» Сью – здесь первичное значение имеет вербальная нагрузка вокальной партии. Волнообразное крещендирующее развитие темы Неаполитанского залива содержит три волны, каждая из которых «обрывается» вторгающейся темой последнего листа, а третья волна приводит к длительному оркестровому эпизоду психологической борьбы. На третьей волне тема Неаполитанского залива – пассивной, хоть и прекрасной мечты – заменяется темой воли к жизни – активной и действенной (тема воли к жизни вербализуется именно здесь, словами «Посмотри на последний лист! Гроза и ветер не сорвали его. Один, он храбро борется за жизнь, один против всего»). После инструментального эпизода борьбы темы воли к жизни и темы последнего листа, приходящего к апофеозу темы воли к жизни, следует полный «сброс» оркестровых средств выразительности: в эпизоде «Мы победили!», выполняющем функцию вербализации завершившегося процесса борьбы, инструментальный ансамбль «останавливается» на фортепианном тремоло, не несущем никаких функций, кроме гармонической поддержки певицы. Утверждением победившей эмотивной сферы жизни выступает развёрнутый оркестровый эпизод на теме Неаполитанского залива (реплики Сью здесь второстепенны и несут «служебное» значение, восходящее к внешне наблюдаемому сюжету монооперы). Завершается эпизод темой воли к жизни в оркестре, звучащей *PP*, как бы *post-factum*;

10) «включение» темы мистера Бермана происходит не сразу; небольшой инструментальный эпизод, предваряющий рассказ Сью о мистере Бермане, содержит структуру АВА,

центральным фрагментом которой оказывается тема воли к жизни, что показывает связь победы воли к жизни с поступком мистера Бермана, выступившего той самой «кистью» на всемирном «холсте», сотворившей чудо, о чём говорилось в эпизоде молитвы;

11) рассказ Сью о мистере Бермане полностью концентрирует внимание на вокальной партии. Функция оркестра здесь – сопровождение, хоть и разными типами фактуры. Долгий поиск предшествовал сочинению последней фразы Сью («Да, мистер Берман написал свой шедевр – в ту ночь, когда слетел последний лист»), служащей драматургической развязкой всей монооперы;

12) краткий (4 такта) инструментальный «отыгрыш», завершающий монооперу, демонстрирует продолжение жизни. Длительный оркестровый эпизод здесь был бы излишним: борьба завершена, «сил» больше нет и сказать «нечего».

4. Динамический график:

ЭМОТИВЫ	Вокально-симфонический языковой интеграл	
	Средства выразительности академического вокала	Средства выразительности симфонического оркестра
Гроза (первая ночь) - ЭЦ грозы		
"Она так слаба" - ЭЦ печального рассказа		
"Когда упадёт последний лист" - ЭЦ последнего листа		
"И снова и снова" - ЭЦ печального рассказа		
"Когда упадёт последний лист" - ЭЦ последнего листа		
"Утром у нас был доктор" - ЭЦ тревоги		
"Разве можно?!" - кульминация ЭЦ печального рассказа + ЭЦ тревоги		
Отчаяние Сью: "А она всё считает листья" - ЭЦ тревоги		
Гроза (вторая ночь) - ЭЦ грозы		
Фугато - ЭЦ тревоги		
"Джонси! Не смотри туда!"		
Гроза - ЭЦ грозы + ЭЦ печального рассказа		
"Гроза. Гроза. Погасли огни" - ЭЦ тревоги		
Молитва - ЭЦ молитвы + ВПЕРВЫЕ ЭЦ воли к жизни		
Гроза <i>diminuendo</i> (гроза стихает) - ЭЦ грозы		
Эмотив солнечного утра		
ЭЦ последнего листа		
Эмотив Неаполитанского залива - ЭЦ Неаполитанского залива		
ЭЦ последнего листа		
Эмотив Неаполитанского залива - ЭЦ Неаполитанского залива		
ЭЦ последнего листа		
"Посмотри на последний лист" - ЭЦ воли к жизни		
Перелом: борьба ЭЦ последнего листа и ЭЦ воли к жизни		
"Мы победили!"		
Эмотив Неаполитанского залива - победа ЭЦ Неаполитанского залива		
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана		
Эмотив воли к жизни - ЭЦ воли к жизни		
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана		
Эмотив воли к жизни - ЭЦ воли к жизни		
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана		
Эмотив воли к жизни - победа ЭЦ воли к жизни		

Моноопера «Последний лист» соотносится в большей степени со структурной моделью симфонической поэмы.

Если говорить о крупных частях формы, можно констатировать присутствие не только формальных закономерностей сквозного развития, но и очертания безрепризной двухчастности: две эмотивные сферы «делят» монооперу «пополам», между ними находится «переломный» эпизод молитвы, самостоятельный и вербально, и интонационно.

Интонационно-тематический каркас составляют восемь тем, соответствующих эмотивным центрам монооперы:

1) тема грозы (как можно заметить, двухэлементная)

The musical score for the 'thunder' theme consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, the second in 6/8, and the third in 6/8. Dynamics include *p* and *mf*. The score features various rhythmic patterns and chordal textures.

2) тема последнего листа

The musical score for the 'last leaf' theme includes vocal lines and piano accompaniment. It features lyrics in Russian and dynamic markings like *sfz*. The score is in 6/8 time and includes a triplet marking.

Ког - да у - па-дёт пос - лед - ний лист, и

я у - ле - чу с ним. Ус - та - ла я ждать. Я па - да - ю вниз -

так же, как сле - та - ют о - ни...

3) тема печального рассказа

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия начинается с тремоло (3) и имеет лирический характер. Фортепианное сопровождение включает тремоло в правой руке и более активную линию в левой руке.

Це - лый день ле - жит и счи - та - ет лис - тья на плю - ще.

4) тема тревоги

Музыкальный фрагмент, состоящий из фортепианного сопровождения. Музыка имеет тревожный характер с частыми тремоло и динамикой *p*.

p

Продолжение музыкального фрагмента с тревожным характером.

5) тема молитвы

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия имеет молитвенный характер. Фортепианное сопровождение состоит из аккордов.

Ма - ло ху - дож-ни-ку на - до - кис-ти, крас-ки да чис-тый холст. Ты ведь сам

Продолжение музыкального фрагмента с молитвенным характером.

ху - дож - ник, холст ог - ром - ный твой от зем - ли до звезд...

6) тема Неаполитанского залива



7) тема воли к жизни



8) тема мистера Бермана



Важным для осмысления тематического процесса является то, что не все темы участвуют в динамической тематической драматургии. Если четыре темы – грозы, последнего листа, Неаполитанского залива и воли к жизни – звучат в различных модификациях на протяжении всего текста монооперы, то, например, темы печального рассказа и тревоги существуют только до эпизода молитвы; тема молитвы – только в самом эпизоде молитвы; тема мистера Бермана – только в финальном эпизоде, когда Сью рассказывает о поступке мистера Бермана.

Согласно мнению С. Яковенко, «индивидуально-жанровая специфика моноопер делает необязательным и даже излишним их сценическое воплощение» [3]; близкую мысль высказывает Р. Косачёва, утверждая необходимость исполнения моноопер «при минимуме сценического действия (а зачастую и полном отсутствии его)» [2].

Структурно-драматургический график:

ТЕМЫ ЭМОТИВЫ	ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КАРКАС							
	грозы	последнего листа	печального рассказа	тревоги	молитвы	Неаполитанского запыа	воли к жизни	мистера Бермана
Гроза (первая ночь) - ЭЦ грозы								
"Она так слаба" - ЭЦ печального рассказа								
"Когда упадёт последний лист" - ЭЦ последнего листа								
"И снова и снова" - ЭЦ печального рассказа								
"Когда упадёт последний лист" - ЭЦ последнего листа								
"Утром у нас был доктор" - ЭЦ тревоги								
"Разве можно?!" - кульминация ЭЦ печального рассказа + ЭЦ тревоги								
Отчаяние Сью: "А она всё считает листья" - ЭЦ тревоги								
Гроза (вторая ночь) - ЭЦ грозы								
Фугато - ЭЦ тревоги								
"Джонси! Не смотри туда!"								
Гроза - ЭЦ грозы + ЭЦ печального рассказа								
"Гроза. Гроза. Погасли огни" - ЭЦ тревоги								
Молитва - ЭЦ молитвы + ВПЕРВЫЕ ЭЦ воли к жизни								
Гроза <i>diminuendo</i> (гроза стихает) - ЭЦ грозы								
Эмотив солнечного утра								
ЭЦ последнего листа								
Эмотив Неаполитанского запыа - ЭЦ Неаполитанского запыа								
ЭЦ последнего листа								
Эмотив Неаполитанского запыа - ЭЦ Неаполитанского запыа								
ЭЦ последнего листа								
"Посмотри на последний лист" ЭЦ воли к жизни								
Перелом: борьба ЭЦ последнего листа и ЭЦ воли к жизни								
"Мы победили!"								
Эмотив Неаполитанского запыа - победа ЭЦ Неаполитанского запыа								
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана								
Эмотив воли к жизни - ЭЦ воли к жизни								
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана								
Эмотив воли к жизни - ЭЦ воли к жизни								
Эмотив мистера Бермана - ЭЦ мистера Бермана								
Эмотив воли к жизни - победа ЭЦ воли к жизни								

Вариант аудиовизуального воплощения монооперы «Последний лист», реализованный автором на сцене Томской филармонии, – вариант, лежащий в русле «воссоздания светомузыки» [1], вполне альтернативный сценической постановке и по некоторым параметрам более адекватный моноопере. Видеоряд, в отличие от сценического действия, не ограничен ни хронологическими, ни пространственными рамками, что способствует

более адекватному воссозданию специфики психологических процессов, протекающих во внутреннем мире персонажа в целом. В связи с этим идеальной для монооперы можно считать вариант фильма-оперы.

Использованные источники

1. Галеев Б.М. Светомузыка сегодня: развитие идей Скрябина (на примере казанской школы нового искусства) // Ученые записки Госмузея А. Скрябина. Вып. 3. – М., 1998. – С. 52–71.
2. Косачёва Р. Опера на концертной эстраде // Советская музыка. – 1971. – № 1. – С. 62–68.
3. Яковенко С.Б. Из опыта исполнения моноопер и сочинений «пограничных» жанров // Профессиональная подготовка вокалистов: проблемы, опыт, перспективы: сб. науч. трудов. – М.: Спутник+, 2009. – С. 5–19.
4. Jewanski J. Synästhesie und Musik // Zeitschrift fur Semiotik 2001 (Sonderheft Synästhesie). – Berlin, 2001. – S. 3–12.

Е. Prikhodovskaya

COMPOSITION OF THE MONOOPERA: FROM A PLAN TO FIXING OF THE TEXT

In article the composer (the author of article) of the monoopera "Last Sheet" devoted to the soloist of Tomsk Philharmonic hall, the graduate of Institute of arts and culture of TSU Yulia Shinkevich – and executed by it in the Small Hall of Philharmonic hall on October 24, 2015 (the ensemble which embodied orchestral party is considered: Dmitry Ushakov – organ, Pavel Shinkevich – a piano, Alexander Lakin – a harpsichord, Dmitry Kotylev – timpani). It is claimed that many factors of the text is logically predictable its figurative ranks and the main postulates of the contents.

Keywords: monoopera, musical and verbal text, synthesis, plan, composer.

References

1. Galeev B. M. Light-music today: the development of Scriabin's ideas (on the example of Kazan school of new art) // Scientific notes of the state Museum of A. Scriabin. Vol. 3. – M., 1998. – S. 52–71.
2. Kosachev R. Opera in concert // Soviet music. – 1971. – No. 1. – P. 62–68.
3. Yakovenko S. B. From the experience of performance monoopera and writings "edge" genres // Professional preparation the process of vocalists: problems, experience, prospects: collection of scientific works. works. – Moscow: Sputnik+, 2009. – S. 5–19.
4. Jewanski J. Synästhesie und Musik // Zeitschrift fur Semiotik 2001 (Sonderheft Synästhesie). – Berlin, 2001. – S. 3–12.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

ПОСВЯЩЕНИЕ МАСТЕРУ (симпозиум по современной музыке имени Э.В. Денисова)

С 21 по 29 октября в Томске проходил Международный симпозиум по современной музыке имени Эдисона Денисова – мероприятие, уже ставшее традиционным и, тем не менее, каждый год приобретающее всё новые и новые грани. Распределение концертов симпозиума «по залам и датам», планировка симпозиума полностью производились Василиной Витальевной Сыпченко; пост-релизы, размещённые на сайте Томского музыкального колледжа, по материалам которых составлен данный обзор, написаны Еленой Витальевной Тюриковой.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ДЕПАРТАМЕНТ ПО КУЛЬТУРЕ И ТУРИЗМУ
ТОМСКОЙ ОБЛАСТИ

ТОМСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ
ИМЕНИ Э.В. ДЕНИСОВА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ по современной музыке имени Эдисона Денисова

ПРОГРАММА

21 – 30 октября 2017 года
г. Томск

21 октября Хрустальный зал Томского музыкального колледжа	19.00 ОТКРЫТИЕ СИМПОЗИУМА Концерт солистов ансамбля «Студия новой музыки» (г. Москва) Станислав МАЛЫШЕВ (скрипка), Мона ХАБА (фортепиано)
Малый концертный зал Томского музыкального колледжа	14.00 Творческие лаборатории с участием С. Малышева и М. Хаба
22 октября, 18.00 Хрустальный зал	Концерт: АЛЕКСЕЙ ВАКЕР (фортепиано, г. Москва)
24–26 октября Хрустальный зал	Международная научно-практическая конференция «МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО XX–XXI ВЕКОВ. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ»
24 октября, 19.00 Органный зал Томской филармонии	«Диалоги современности» . Концерт. Наталья БАГИНСКАЯ (орган) Яна МАМОНОВА (сопрано) Анна БАГИНСКАЯ (фортепиано) Эдуард МИЛЛЕР (альт)
25 октября, 19.00 Хрустальный зал	Концерт: Райнберт ЭВЕРС (гитара, Германия)
26 октября Хрустальный зал	14.00 ТВОРЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА С МУЗЫКОВЕДОМ Екатериной Купровской-Денисовой (Франция) 19.00 Концерт: Кристиан САНМАРТИН (флейта, Испания)
27 октября, 14.00 Хрустальный зал	ТВОРЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА С КОМПОЗИТОРОМ Станиславом МАКОВСКИМ (Россия – Франция)
28 октября, 19.00 Хрустальный зал	«Message томских музыкантов» Концерт с участием томских исполнителей и композиторов.
29 октября, 18.00 Хрустальный зал	ЗАКРЫТИЕ СИМПОЗИУМА Концерт: Кьяра САККОНЕ (фортепиано, Италия)

Справки по тел.: 51-20-22, 51-27-42.
Сайт: tmk.tomsk.ru

городские зрелищные кассы
kassy.ru

Программа Международного симпозиума по современной музыке им. Э.В. Денисова

21 октября в Хрустальном зале Томского музыкального колледжа имени Э. В. Денисова состоялось открытие Международного симпозиума по современной музыке имени Эдисона Денисова. Оно было отмечено концертом замечательных музыкантов из Москвы, солистов ансамбля «Студия новой музыки» Станислава Малышева (скрипка) и Моны Хаба (фортепиано).



Станислав Малышев и Мона Хаба

Звучала музыка – очень разнообразная по хронологии создания, по жанрам, средствам выразительности.

Открылся концерт сьюттой из балета «Поцелуй феи» И. Стравинского. Вторым произведением концерта стала Соната для скрипки и фортепиано Эдисона Денисова, созданная в 1963 г. Но прежде чем зазвучала музыка, Мона Хаба рассказала о своем общении с композитором. Она отметила удивительную мягкость, корректность, бесконечную благодарность Денисова к музыкантам, исполняющим его музыку.

Перед исполнением сонатины «Точки соприкосновения» московского композитора Кирилла Уманского В. Сыпченко зачитала высказывание музыковеда В. Рожновского об этом сочинении, подчеркнув слова о том, что в нем слышна «экспрессивная нововенская лирика».

Затем прозвучало сочинение Георгия Дорохова «Under construction». Завершился концерт Сонатой №2 для скрипки и фортепиано Альфреда Шнитке, созданной в 1968 г.

22 октября в рамках Международного симпозиума по современной музыке состоялся концерт выпускника колледжа Алексея Вакера. Обычно в подобных случаях говорят, что здесь сошлись все звезды. Это означает, что стать участником праздника современной музыки, посвященного Эдисону Денисову, молодому пианисту велела сама судьба. Судите сами – Алексей родился в Томске, закончил Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова, слушал музыку Денисова не только в учебных курсах по истории музыки колледжа и Российской академии музыки имени Гнесиных (обучение в магистратуре которой завершил в 2017 г.), но и на концертных площадках Томска и Москвы. Поэтому совершенно закономерно музыкант пришел к исполнению современной музыки.

Алексей Вакер представил разнообразную программу, включавшую произведения одного из любимых композиторов Э. Денисова Франца Шуберта, французских композиторов начала XX века Клода Дебюсси и Мориса Равеля, также отмеченных особым отношением к ним Денисова, ярких музыкальных экспериментаторов, ставших классиками XX века, Софии Губайдуллиной, самого Эдисона Денисова, а также показал не известную томским слушате-

лям музыку башкирского композитора середины XX века Наримана Сабитова и свои собственные сочинения.

В начале концерта Алексей исполнил экспромты № 2 Ми-бемоль мажор и № 4 Ля-бемоль мажор из опуса 90 Франца Шуберта. Музыка Клода Дебюсси и Мориса Равеля перенесла слушателей в иную атмосферу. Дебюсси был представлен двумя прелюдиями – «Девушка с волосами цвета льна» и «Менестрель». Из творческого наследия М. Равеля Алексей выбрал и показал на суд слушателей Сонатину фа-диез минор. Далее последовало исполнение Второй сонаты П. Хиндемита.

Во втором отделении концерта прозвучали произведения Софии Губайдуллиной, Эдисона Денисова и Наримана Сабитова (открылось отделение исполнением Темы с вариациями ор.2 соль минор Н. Сабитова). Сам Алексей Вакер дебютировал на томской земле как композитор: исполнил свой цикл, созданный в 2015 г., Прелюдия, фуга и скерцо.

24 октября. Концерт «Диалоги современности».



Солисты концерта «Диалоги современности»

«Диалоги современности» – так называлась одна из концертных программ Международного симпозиума по современной музыке, которая состоялась 24 октября в Органном зале Томской областной государственной филармонии. Здесь прозвучала самая разная музыка: по времени создания, по национальной и региональной принадлежности композиторов, по исполнительскому составу. Несмотря на то что участников концерта было всего четверо, программа оказалась разнообразной и насыщенной, включала как вокальные, так и инструментальные произведения в разных исполнительских комбинациях.

Открылся концерт произведением Николая Рославца Соната для альты и фортепиано (1926), исполненная студентами Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки Эдуардом Миллером (альт) и Анной Багинской (фортепиано). Как и в других концертах, в этом тоже звучала музыка Эдисона Денисова. Анна Багинская исполнила две прелюдии композитора, созданные в разное время, – «Pour Daniel» (1989) и «A Jean Leduc» (1994).

Своеобразным противопоставлением прозвучавшей музыке стали Вариации на старинную немецкую тему австрийского композитора Ханса Хазельбёка. Это произведение прозвучало в ином инструментальном составе – в соединении органа и рояля. Еще одно органное произведение представило мало известной российской публике чешского композитора Пете́ра Эбена. Наталья Багинская исполнила «Посвящение Дитриху Букстехуде».

Во втором отделении концерта к инструменталистам присоединилась вокалистка Яна Мамонова. Она уже знакома томским слушателям по фестивалям Э. Денисова прежних лет. Но если до этого она пела в сопровождении фортепиано, то теперь ее спутником стал орган, который весь вечер был в ведении Натальи Багинской.

Свое выступление Яна Мамонова начала с «Ave Maria» новосибирского композитора Глеба Никулина. Затем были исполнены два духовных концерта Гербера Калхофа. Завершилась вокальная программа двумя произведениями нидерландского композитора Хендрика Андриессена.

Также можно было услышать «Готический триптих. Интрада. Канцона. Хорал» Глеба Никулина и Токкату итальянского композитора Лоренсо Бонольди.

25 октября в Хрустальном зале Томского музыкального колледжа состоялся концерт гитариста Райнберта Эверса.



Райнберт Эверс

На концерте были исполнены произведения именно авангардного направления. Слушателям была представлена музыка Эдисона Денисова, Юрия Каспарова, Рахата-Би Абдысагина, Петериса Вакса, Рене Эспере, Тосио Хосокавы.

Это были очень разные произведения. Какие-то более традиционные по технике исполнения: Соната для гитары соло Э. Денисова с ярким мелодическим наполнением, «Evocatio» Р. Эспере, экспрессивное «Serenade» Т. Хосокава. Некоторые, наоборот, были наполнены сложными, непривычными приемами исполнения, включая различные виды глиссандо, тремоло, извлечение обертоновых звуков, – «Соната одиночества» П. Вакса, «Incantation» Ю. Каспарова.

В рамках многочисленных мероприятий, посвященных Эдисону Денисову, сольный концерт гитарной музыки состоялся впервые. Выбор приглашенного исполнителя организаторами симпозиума был не случаен. Райнберт Эверс был лично знаком с Эдисоном Денисовым; Юрий Каспаров, хорошо знающий исполнителя, специально для него писал.

26 октября Концерт Кристиана Санмартина.

На сцене Хрустального зала – музыкант из Испании, флейтист Кристиан Санмартин. Исполнитель привез в Томск музыку современных каталонских композиторов Роберта Герхарда, Жоакина Хомса, Шавьера Беренгеля, Альберта Жиноварта, Сальвадора Брутонаса.



Кристиан Санмартин

Кристиан начал свое выступление с исполнения Каприччио для флейты соло Роберта Герхарда. Наверное, самым серьезным произведением концерта стоит назвать «Монолог» Жоакима Хомса. Этот композитор прожил долгую жизнь (1906–2003). Естественно, что он был ровесником многих стилистических и языковых явлений музыки XX века. Будучи учеником Герхарда, Хомс не прошел и мимо влияний Шенберга, но радикальные новации в музыкальном выражении порой уступают место более традиционному музыкальному языку. Третьим номером прозвучало сочинение Шавьера Беренгеля «Structure-2».

Во втором отделении концерта звучала музыка для флейты и фортепиано. Ее представлял международный дуэт в составе Кристиана Санмартина (флейта, Испания) и Натальи Нагайцевой (фортепиано, Россия-Томск). Музыканты исполнили два произведения: Сонату Альберта Жиноварта и Сонату op. 21 Сальвадора Брутонса – потомственного композитора, в роду которого было несколько флейтистов. Произведение было написано в конце 70-х годов. Закончился концерт исполнением на бис произведения Эдуардо Толдры «Soneti de la Rosada».

28 октября Концерт «Message томских музыкантов»



Вероника Алексеевна Кривопалова ведёт концерт

По традиции в программу концерта были включены произведения знаменитого земляка, лидера отечественного авангарда Эдисона Васильевича Денисова. Произведения, обрамлявшие программу, представляют разные периоды творчества композитора, отражают, соответственно, стилистически разный музыкальный язык. Сначала прозвучали Менуэт и Ария из «Дивертисмента в классическом стиле», раннего произведения, в котором автор опирается на музыкальные традиции, в исполнении фортепианного дуэта преподавателей Томского музыкального колледжа (Светлана Чудакова и Валентина Шитикова).

Закрывался концерт произведениями Э. Денисова зрелого периода. В исполнении Дмитрия Малышева прозвучал Этюд №4 для фагота. Трактовку вокального стиля композитора представили Светлана Черепова (сопрано) и Ирина Строкова (фортепиано), исполнив три части – «Все кончено», «Я вас любил», «Прощание» – из цикла на стихи А. Пушкина «Твой облик милый». Старшее поколение томских композиторов в этот вечер было представлено творчеством Константина Михайловича Лакина, композитора сколь современного, столь и приверженного и отстаивающего, по его собственному признанию, романтические традиции. Позиция композитора была подтверждена его несколькими фортепианными и вокальными произведениями. Недавно он закончил фортепианный цикл «Двадцать четыре прелюдии». Ольга Мазепина воспроизвела пока только четыре прелюдии, но явно показательные для образности и стилистики автора, стремящегося к воплощению и подвижных объективированных образов с маршеобразным жанровым основанием (первая прелюдия), и большого эмоционального накала (вторая прелюдия), и светло-прозрачного, как журчание ручейка, звучания (третья прелюдия), и драматичных, напряженных образов (четвертая прелюдия).

Безмятежную, легкую, с иронической ноткой детскую музыку К. Лакина на примере двух песен на стихи Жанны Рыбаковой «Шахматный конь» и «Петька был большой чудак» представила маленькая певица Милана Мазепина.

Широко известным томским композитором и мультиинструменталистом, играющим на многих музыкальных инструментах, является Алексей Вадимович Пиоттух. Он пишет музыку для самых разных инструментов и исполнительских составов, что подтвердили два сочинения, прозвучавшие в концерте: «Отзвуки минувшего бала» для балалайки-контрабаса и романс «Мне говорят» на стихи Вероники Тушновой, который исполнили Татьяна Стукалова (сопрано) и Инна Гуливицкая (фортепиано).

Ведущей концерта была известный томский музыковед Вероника Кривопалова. Кроме звучания музыки, несколько минут были отведены так называемой страничке памяти – пубlike были зачитаны рассуждения о «музыке будущего» (так сам автор сформулировал название) томского композитора Георгия Дорохова, рано ушедшего из жизни.

Екатерина Приходовская представила композицию для баритона и фортепиано «Песни Маугли», написанную совсем недавно (этим летом) специально для певца, в чьем исполнении она и прозвучала, – Вячеслава Клименко. Гимном радости бытия, обеспечиваемого Божественным началом, прозвучало произведение для баритона и смешанного хора «Благослови» Дмитрия Котылева. Его исполнили Вячеслав Клименко и вокальные ансамбли «Mia Rosa» под управлением Ольги Соколовой и «Men Singers» под руководством Михаила Казанцева Института искусств и культуры ТГУ.

Оригинальную форму представления своей музыки предложила Елизавета Згирская, закончившая Томский музыкальный колледж имени Э.В. Денисова, а ныне являющаяся студенткой композиторского факультета Московской консерватории. Свое сочинение «Стужа» для инструментального ансамбля (флейта, английский рожок, кларнет, валторна, труба, виолончель) она записала на видео, сопроводив репродукциями работ томского художника Сергея Авдеева.

И еще один молодой автор презентовал себя в концерте. Это Григорий Лосенков, довольно поздно, в 14 лет, пришедший в музыку, но очень много и активно работающий на музыкантском поприще. Он сочиняет для самых разных исполнительских составов, делает переложения и аранжировки, как правило, сам включается в исполнение своих сочинений. Вот и на этом концерте он был в составе исполнителей, представивших «Три тихих стиха Ивана

Бунина» для сопрано (Татьяна Стукалова), скрипки (Анна Штрауб), альта (Александр Штабкин), фортепиано (Инна Гуливицкая), бас-гитары и колокольчиков (Григорий Лосенков).

29 октября – Закрытие Международного симпозиума по современной музыке им. Э.В. Денисова.



Кьяра Сакконе и Василина Сыпченко

Подошел к концу Международный симпозиум по современной музыке. В честь его закрытия состоялся концерт фортепианной музыки, где исполнительницей выступила активно концертирующая по Европе молодая итальянская пианистка Кьяра Сакконе. На концерте в Томске она представила произведения Беата Фуррера, Жерара Пессона, Ребекки Сондерс, Хельмута Лахенмана, Луиджи Ноно, Франческо Филидея, Сальвадора Шарино.

Необычность предлагаемой слушателям музыки определила и нетрадиционный подход к вступительному музыковедческому слову. Ведущая концерта Василина Сыпченко обратила внимание присутствующих на особенности нотации новой музыки. Слушатели могли видеть на экране изображения нотаций, включающих необычное расположение нотных строчек, различные линии вместо привычного нотного знака, пространственные словесные комментарии, поясняющие музыканту, как исполнить тот или иной штрих или прием, чтобы воплотить замысел автора.

В пьесе Беата Фуррера «Безголосье», например, нотный текст имеет вид партитуры, хотя для фортепиано, как известно, музыка записывается на двух нотных знаках, объединенных фигурной акколадой. Здесь же пианисту следует играть сначала первые две строчки, потом партия левой руки, записанная на нижней (второй) строчке, становится партией правой руки и исполняется вместе с третьей строчкой, затем объединяются третья и четвертая строчки и так далее.

Оригинальное название оказалось у пьесы Ребекки Сондерс – «Свет мой, зеркальце, скажи». В ней к обычной исполнительской технике добавлена партия выбивания ритма ногой. В конце пьесы появляются еще и колокольные звучания. В результате соединения разных приемов игры складывается впечатление, что звучит небольшой ансамбль.

В пьесе Хельмута Лахенмана под названием «Гуэро» (латиноамериканский музыкальный инструмент) Кьяра показала технику исполнения музыки не на клавишах, а на различных других частях рояля, благодаря чему зрители в зале имели возможность слышать разные по тембру ударные звуки.

По такому же принципу использования фортепиано не по прямому назначению строится и последняя в программе концерта пьеса Франческо Филидея Токката. Но здесь появляется еще один необычный тембр. Прикосновение к роялю теперь осуществляется не привычными подушечками пальцев, а руками в специальных перчатках.

Состоявшийся 29 октября концерт стал завершением Международного симпозиума по современной музыке имени Эдисона Денисова.

*Обзор событий симпозиума
изложен по пост-релизам Е. Тюриковой
<http://tmk.tomsk.ru/struktura/denisov-center/symposium-17>*

ВСТРЕЧА С СОБРАТЬЯМИ ПО МУЗЫКЕ (выездной пленум Красноярского союза композиторов)

Несмотря ни на что выездной творческий пленум Красноярской региональной организации Союза композиторов России состоялся!

Задолго до событий конца октября 2017 года было принято решение о проведении выездного пленума в г. Томске. Томск – культурная столица большого региона – неоднократно встречал гостей разных уровней и рангов. Областной центр имеет замечательные концертные залы, прекрасных солистов и большой симфонический оркестр. А главное – это желание томичей быть в гуще культурных событий.

Хочется сразу назвать имя Натальи Игоревны Чабовской, директора Областной филармонии, которая взяла на себя основную роль организатора этого музыкального праздника в Томске. Поддержали это начинание также художественный руководитель Томского симфонического оркестра Ярослав Ткаленко и художественный руководитель Томской областной филармонии Дмитрий Ушаков. Благодаря им были преодолены все организационные препятствия, и музыка современных сибирских композиторов прозвучала!

Почему все-таки Томск? Наверное, можно было найти и другой город для проведения такого мероприятия. Но именно два томских композитора не так давно стали членами Красноярской региональной организации Союза композиторов России. И как же было приятно слушателям концертов услышать замечательные опусы молодых авторов-земляков. Вообще, в концертных программах двух дней пленума фамилии уже солидных композиторов перемежались с именами совсем молодых талантливых авторов.

Первый день был посвящен вокальной и фортепианной музыке. Вокальные сочинения томичей Дмитрия Котылева и Екатерины Приходовской (первое отделение концерта) показали широкий спектр трактовки вокальных жанров от лирической песни до вокальной баллады и вокального цикла. Исполняли эту музыку лауреаты международных конкурсов Юлия и Павел Шинкевич (сопрано, фортепиано), Ирина Макарова (меццо-сопрано), Евгений Штейнмиллер (баритон) и Мария Блажевич (фортепиано, орган).

Выступление Александра Михалева (второе отделение концерта), солиста Красноярского театра оперы и балета и одновременно члена Красноярской региональной организации СК РФ, стало открытием для томских любителей музыки. Композитор и обладатель великолепного голоса, Михалев исполнил большую программу из сочинений композиторов Красноярска, Кемерова и Барнаула, представ в конце концерта также в качестве аккомпаниатора собственного вокального цикла.

В этом концерте прозвучала также фортепианная композиция «Песня песочных часов» Е. Приходовской и Фантазия для фортепиано И. Юдина.

Концерт второго дня выездного пленума Красноярской региональной организации СК РФ, симфонический, подарил слушателям незабываемые впечатления от разнообразия звучащих произведений. Начинали концерт сочинения красноярских композиторов. Александр Михалев, показавший себя накануне как замечательный певец, пианист и автор вокальных произведений, в этой программе предстал как мастер симфонической музыки, воссоздав евангельские события в симфонической картине «Гора Фавор». А в «Музыке для оркестра» Игоря Юдина глубокие философские раздумья, нашедшие отражение в ансамблевых эпизодах и развернутом соло бас-кларнета, сменялись яркими кульминациями всего оркестра.

Молодой красноярец Андрей Лукьянец представил свое новое сочинение «Миф», в котором слышалась напряженная атмосфера древнего языческого действа. В «Asinfonia» Владимира Пономарева звучали песенные темы, порой больше похожие на распевы. С особым блеском прозвучал Концерт для двух фортепиано с оркестром Владимира Сенегина. Соревновательный треугольник двух солистов и оркестра создал в этом необычном концерте особое биение.

В фортепианном концерте томички Екатерины Приходовской автор с большой фантазией использовала сочетание рояля и оркестра, создав красивую тембровую палитру. В заво-ра-

живающих и порой пугающих звучаниях «Поэмы о солнце» томич Дмитрий Котылев показал движение через сомнения и разочарования в поисках светлого начала. Сказочным и светлым был представлен мир детства в картинках-зарисовках Маленькой сюиты для большого оркестра барнаульского автора Ольги Дюжиной. В завершение симфонической программы в качестве подарка пленуму прозвучала оркестровая пьеса «Алые паруса» старейшего томского композитора, члена Сибирской организации СК РФ Константина Лакина.

Томский симфонический оркестр под управлением Вячеслава Губанова достойно справился с этой сложной программой. Настоящим украшением обоих концертов стало выступление виртуозов-пианистов из Красноярска, лауреатов всероссийских и международных конкурсов Дениса Приходько и Павла Аракелова. Их игру можно было услышать не только в концертах выездного пленума.

В эти же дни в Томске, в Музыкальном колледже им. Эдисона Денисова, проходили мероприятия Международного симпозиума по современной музыке, в рамках которого состоялась конференция «Музыкальное пространство XX–XXI веков. Традиции и новаторство». Один из участников красноярского фортепианного дуэта – Денис Приходько – выступил на конференции с докладом, посвященным творчеству композитора Эдуарда Маркаича, в завершение которого дуэт в составе Дениса Приходько и Павла Аракелова исполнил Токкату для двух фортепиано этого автора.

Незабываемый праздник современной музыки, прошедший в эти осенние дни в Томске, вне всяких сомнений, надолго запомнится томичам, а установившиеся творческие контакты музыкантов двух городов обязательно принесут новые плоды.

Лина Архангельская



Участники пленума после концерта



Дирижёр В. Губанов и пианист Д. Приходько



«За кулисами»: солисты и композиторы

Участники пленума о пленуме

Ольга Дюжина, композитор (Барнаул): Хочется сказать слова благодарности Красноярскому региональному отделению Союза композиторов за то, что нам, молодым авторам, устроили такой праздник! Мы смогли услышать свои партитуры живьём, и в репетиционном режиме, и в концертном исполнении, а кроме того, услышать также сочинения своих коллег! Хочется, чтобы такого было больше!

Игорь Юдин, композитор (Красноярск): Я рад, что всё прошло хорошо! Хочу поблагодарить всех организаторов, особенно томичей – дирекцию областной филармонии и руководство симфонического оркестра за проделанную работу! Кстати, у меня осталось очень хорошее впечатление от города Томска.

Александр Михалёв, композитор, солист Красноярского театра оперы и балета: Во-первых, нужно сказать, что исполнение музыки для любого композитора – всегда событие. Очень ценно, что получилась панорама, и участники пленума так или иначе были представлены и в камерной, и в симфонической программах. Во-вторых, важно отметить заслугу томичей, принявших нас как гостей и устроивших такой праздник музыки.

Андрей Лукьянец, композитор (Красноярск): Для меня это мероприятие было дебютным. Думаю, оно очень важно для творческого развития Красноярской региональной организации Союза композиторов. Я очень благодарен всем, что имел возможность в этом участвовать. Вдохновляла атмосфера пленума. Я мог наблюдать работу дирижёра и увидеть, как дирижёр вместе с автором работают над партитурой, это для молодого композитора очень ценно.

Денис Приходько, пианист, лауреат всероссийских и международных конкурсов (Красноярск): На этом пленуме прозвучало много разной и довольно сложной музыки, которая потребовала от всех – и от нас, пианистов, и от музыкантов оркестра – большой собранности. Особая благодарность дирижёру Вячеславу Губанову, сумевшему за короткий срок собрать такие непростые в ансамблевом отношении сочинения и достойно их провести.

Павел Аракелов, пианист, лауреат всероссийских и международных конкурсов (Красноярск): Приятно, что сибирская музыка имеет своего слушателя, что она звучит в хороших залах, что её слушают... Хочется сказать также, что современная академическая музыка – как и в былые времена – остаётся важным средством общения. У нас в этот раз было много такого общения. Мы с удовольствием пообщались и с томскими музыкантами, и с томской публикой.

Дмитрий Котылев, композитор (Томск): Живу и работаю в Томске, рад встрече, рад выездному пленуму! Наши товарищи приехали к нам, в наш город, чтобы творить музыку – что же может быть интереснее?..

Екатерина Приходовская, композитор (Томск): Чаше бы происходили такие творческие встречи! Спасибо нашим красноярским братьям по музыкальному цеху за такой непростой, отважный и замечательный шаг!..

Константин Лакин, композитор: Спасибо за такую инициативу! Всегда интересно познакомиться с новыми сочинениями!

Владимир Пономарёв, композитор, председатель Красноярского регионального отделения Союза композиторов России: Спасибо всем, благодаря кому это мероприятие состоялось! Самый важный вывод, который я сделал после пленума, состоит в том, что я смог ещё раз убедиться: несмотря на сомнения скептиков – а они всегда возникают, когда готовится очередная программа современной музыки, – нашей музыкой, и вообще современной музыкой слушатели филармонических концертов интересуются, и интерес этот живой. После концертов многие к нам подходили, поздравляли, задавали вопросы и говорили, что с удовольствием придут на такие мероприятия ещё.

Владимир Сенегин, композитор (Красноярск): Я желаю, чтобы такие события случались чаще!

РЫЦАРЬ, ЧТО ТАКОЕ СВЕТ?..
(постановка в Томском государственном университете
оперы П.И. Чайковского «Иоланта»)

25 октября 2017 года прошла постановка оперы П.И. Чайковского «Иоланта» на сцене Концертного зала ТГУ. Так, можно сказать, было отмечено её 125-летие – премьера оперы состоялась 18 декабря 1892 года в Мариинском театре. Это последняя опера П.И. Чайковского, в основу либретто которой положен перевод одноактной драмы в стихах датского писателя Г. Герца «Дочь короля Рене».

Напомним сюжет оперы:

Действие происходит в горах Южной Франции в XV веке.

На юге Франции в горах расположен замок короля Прованса Рене. Здесь живёт юная дочь короля Иоланта. Она слепа. По требованию короля окружающие тщательно скрывают от неё тайну, никто из посторонних под страхом смерти не смеет проникнуть в замок. Иоланта не знает о своей слепоте и о том, что её отец – король. Иоланта с Мартой и подругами в саду. Марта укладывает Иоланту, девушки поют колыбельную «Спи, пусть ангел навевает тебе сны», Иоланта засыпает.

Раздаётся звук охотничьего рога и стук в калитку. В сад входит Бертран и отворяет калитку. Прибывает король и вместе с ним Эбн-Хакиа, мавританский врач. Врач осматривает Иоланту, пока она спит, и говорит королю, что Иоланта должна страстно желать прозрения, иначе надежды на исцеление нет. Король не хочет раскрывать тайну и, разгневанный, уходит.

Сбившись с пути, в сад попадают рыцари Роберт и Водемон. Роберт влюблён в графиню Лотарингии Матильду, он едет к королю, чтобы просить расторгнуть помолвку с Иолантой. Рыцари видят надпись, запрещающую входить в сад, но бесстрашно заходят.

Водемон видит спящую Иоланту, он восхищён ею. Роберт пытается силой увести Водемона, Иоланта просыпается. Она приветливо встречает рыцарей, приносит им вина. Роберт подозревает, что это западня, и уходит за отрядом. Водемон остаётся наедине с Иолантой. Он просит её сорвать красную розу в память о её жарком румянце и, когда девушка срывает белую, а потом не может сосчитать розы, не потрогав их, уверяется, что Иоланта слепа. Охваченный состраданием, Водемон рассказывает ей о том, что такое свет.

Появляются король, Эбн-Хакиа, Бертран. Становится ясно, что Иоланта знает о своей слепоте. Король в отчаянии, он предлагает дочери начать лечение. Она отвечает, что не может пламенно желать того, о чём не знает, но послушает отца. Эбн-Хакиа тихо говорит королю, что тогда надежды на успех нет. Но тому приходит мысль, как помочь Иоланте. Он (притворно) угрожает Водемону смертной казнью, если лечение не поможет Иоланте. Иоланта готова перенести мучения, чтобы спасти Водемона, но врач говорит, что она должна только пламенно желать увидеть свет. Иоланта в сопровождении врача уходит. Король признаётся Водемону, что угрожал ему притворно. Водемон сообщает, что он Готфрид Водемон, граф Иссодюна, Шампани, Клерво и Монтаржи, и просит руки Иоланты. Король отвечает, что дочь помолвлена с другим. В это время возвращается Роберт с воинами. Увидя короля Рене, он преклоняет перед ним колена, тогда Водемон понимает, что говорил с королём. Роберт признаётся, что любит Матильду, король возвращает данное им слово. Теперь король может отдать дочь Водемону. Входит Бертран с вестью, что Иоланта видит. На небе появляются звёзды, Иоланта видит людей, отца, Водемона и поёт «Прими хвалу рабы смиренной». Все славят Бога за милость и дар света, прекрасное творение, источник жизни.

Простор для возможных трактовок оперы поистине неисчерпаем. В самой партитуре *de facto* содержится ряд вопросов, на которые ответить, пожалуй, мог бы только сам композитор, но это давно уже невозможно. Поэтому свои варианты ответов реализуют на сцене режиссёры и певцы. *Во-первых*, «Иоланта» традиционно считается «лирической оперой». Так ли это? Первична ли линия любви – или она лишь сопутствует главной, сакральной линии (обряд инициации, посвящения «в свет»)? *Во-вторых*, опера завершается хором, славящим Господа за творимые Им чудеса (в данном случае прозрение Иоланты); сочетается ли это с утверждением «Велик Аллах, надейся на него», которое произносит Эбн-Хакиа, как раз, в первую очередь, и способствовавший этому чуду? Вопросы решаются каждый раз, в каждой постановке по-разному.

Данной постановкой руководили Виталий Вячеславович Сотников – дирижёр, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Института искусств и культуры ТГУ – и Валентина

Алексеевна Бекетова – режиссёр-постановщик, народная артистка РФ, актриса Томского театра драмы. Состав артистов-певцов:

Рене, король Прованса – Михаил Казанцев
Роберт, герцог Бургундский – Павел Евграфов
Водемон, граф, бургундский рыцарь – Василий Кожевников
Эбн-Хакиа, мавританский врач – Вячеслав Клименко
Бертран, привратник королевского замка – Игорь Гончаров
Иоланта, слепая дочь короля Рене – Вероника Цай
Марта, жена Бертрана, кормилица Иоланты – Светлана Черепова
Бригитта, подруга Иоланты – Анастасия Мезенцева
Лаура, подруга Иоланты – Ольга Комарова

kassy.ru U центр культуры

Опера
П. Чайковского
«Иоланта»

25
 октября | **19:00**
 ЦК ТТУ
 Солисты ТТУ и хоровая капелла | Симфонический оркестр ТТУ

Дирижер — заслуженный деятель искусств РФ
Виталий Сотников

Режиссер — народная артистка РФ
Валентина Бекетова

Хореограф — Надежда Бобрикова

стоимость билетов от 100 рублей | Телефон касс: 52-98-97 | 6+

Афиша спектакля



Водемон и Иоланта



Король Рене, молящий Бога о прозрении дочери



Врач приводит Иоланту после операции: скоро она увидит свет

Светлана Николаевна Черепова – доцент Института искусств и культуры ТГУ, певшая в спектакле партию Марты (кормилицы Иоланты):

– Рада была работать с Валентиной Алексеевной – всегда доставляет радость понимание, сотрудничество, сотворчество, когда находишься в коллективе заинтересованных людей. Рада тому, что нахожусь на сцене рядом со своими студентами – и бывшими, и настоящими. Слава Клименко, Миша Казанцев, Вероника Цай – мои выпускники, Настя Мезенцева – сейчас моя студентка. Хорошо, когда ребята, наделённые яркими голосами, не уезжают работать в другие города, а участвуют в наших спектаклях. Это наша гордость, наше будущее...

Виталий Вячеславович Сотников, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Института искусств и культуры ТГУ, дирижёр спектакля:

– Естественно, что за время, прошедшее с первой постановки «Иоланты» в ТГУ (28 июня 2017 года), все солисты – все действующие лица оперы – прошли важные этапы психологической, эмоциональной работы, углубились в свои образы, прожили их. Репетиции, проходившие сейчас, были более плодотворны, по сравнению с летними, именно с художественной точки зрения – певцы стремились не просто «вступить вовремя», не просто «спеть свои ноты», а донести образ персонажа, выстроить психологические диалоги между персонажами. Во многом это происходило благодаря сотрудничеству с талантливым режиссёром – Валентиной Алексеевной Бекетовой. Хор тоже функционировал не просто как музыкальная единица, а как люди, каждый из которых – личность, действующая в ситуациях и обстоятельствах, данных спектаклем, тем воображаемым миром, который в спектакле единственно реален... Так создаётся не опера-пение, а опера, близкая по многим характеристикам драматическому спектаклю, – та опера, о которой думал Константин Сергеевич Станиславский, развивая идеи театра переживания...

Мой учитель – профессор Семён Абрамович Казачков – руководствовался принципами К.С. Станиславского. Он говорил: «Проследите за птицей, которая готовится к полёту. Она становится гордой. Потом только взмах крыльев... В каждом произведении ты должен готовить себя к полёту».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Светлана Васильевна Черкасова – выпускница Красноярского государственного Института искусств, музыковед

Ирина Владимировна Белоносова – кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой звукорежиссуры Красноярского государственного института искусств

Галина Григорьевна Козырева

– кандидат педагогических наук, доцент Красноярского государственного института искусств

Мария Николаевна Блажевич – кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры, солистка Томской государственной филармонии

Виталий Васильевич Максимов – заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры ТГУ

Екатерина Анатольевна Приходовская – кандидат искусствоведения, член Российского союза писателей, член Союза композиторов России, доцент Института искусств и культуры ТГУ

НЕКРОЛОГ



Галина Григорьевна Козырева (1963–2017) окончила Красноярский государственный институт искусств по специальности «дирижирование академическим хором». Работала в Красноярском педагогическом колледже №1 им. М.Горького, вела класс дирижирования, руководила хором. С педагогическим колледжем были связаны хормейстерские эксперименты Г. Козыревой. На их основе она написала свою диссертацию, темой которой стало детское и юношеское хоровое пение. В конце 90-х годов работала в составе вокального квартета Красноярской филармонии (записи квартета представлены на трёх CD). В начале 2000-х была хормейстером красноярского ансамбля солистов «Тебе поем», последние годы работала на кафедре хорового дирижирования КГИИ.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ

2017 / № 3

Редактор Н.А. Сидорова
Компьютерная верстка Т.В. Дьяковой

Подписано в печать 20.12.2017.
Формат 60x84¹/₈. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Печ. л. 9,5; усл. печ. л. 8,8; уч.-изд. л. 8,8. Тираж 100. Заказ

ООО «Издательство ТГУ», 634029, г. Томск, ул. Никитина, 4