

# MUSICUS

ВЕСТНИК  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ  
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 4 (76) • октябрь • ноябрь • декабрь • 2023

## Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован  
в Федеральной службе по надзору  
в сфере массовых коммуникаций, связи  
и охраны культурного наследия  
Свидетельство о регистрации средства  
массовой информации ПИ № ФС77-30963

## Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

## Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ  
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ  
Ирина Степановна ПОПОВА

## Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

## Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

## Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

## Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.  
Тел.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 01.12.2023 г.  
Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага кн.-журн.  
Печать офсетная. Зак. № 15776.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены  
в Санкт-Петербургской государственной  
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»  
197198, Санкт-Петербург, ул. Б. Пушкарская,  
д. 10, литер 3, пом. 32-Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.  
Мнение редакции не всегда совпадает  
с мнением авторов материалов. За публикацию  
предоставленных в редакцию материалов го-  
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-  
нале, не могут быть полностью или частично  
воспроизведены, тиражированы и распро-  
странены без письменного разрешения редакции.

## Содержание

### Alma mater

- А. К р у ч и н и н а. О Максиме Викторовиче Бражникове.  
Беседовал Д. Брагинский ..... 3  
К. А р х и п о в. «Мои настоящие учителя». Беседовал Д. Брагинский ..... 7

### Научные конференции

- Е. П л е т н ё в а. Международная конференция молодых специалистов  
«Музыкальная медиэвистика в XXI веке» ..... 9  
А. Ш т р о м. III Всероссийская научно-практическая конференция  
«Фортепиано сегодня» ..... 18

### Музыка и судьба

- Г. Д е в д а р и а н и. Тимур Мынбаев: дирижер, композитор, педагог,  
музыковед. К 80-летию со дня рождения музыканта ..... 22  
В. Е в т о д ё в а. Евгения Константиновна Перласова —  
певица и педагог ..... 28

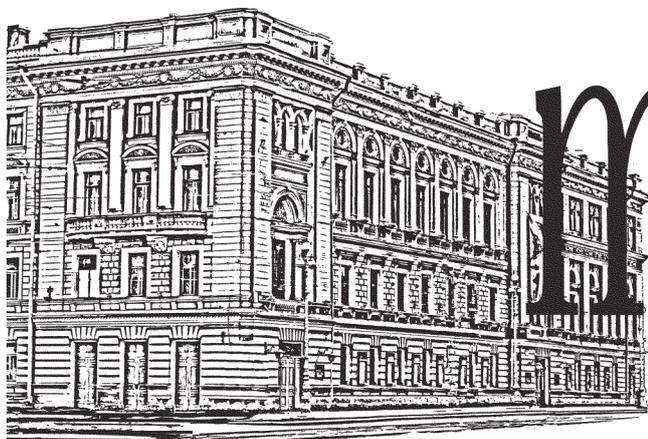
### Теория и практика

- И. И о ф ф. К вопросу о выборе каденций к скрипичным концертам  
В. А. Моцарта ..... 32

### Studia

- Е. Б и т е р я к о в а. К изучению феномена народного «виртуозного  
ансамбля» (на примере квартета села Остроглядово) ..... 39  
И. Н и к и ф о р о в. Черты экспрессионизма в творчестве М. Равеля ..... 44  
А. Х о р о ш и х. Песенная традиция пинежской деревни Веркола ..... 48

Наши авторы ..... 56



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 4 (76) • october • november • december • 2023

## Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service  
on Supervision in the Sphere of Mass Media,  
Communication and Cultural Heritage Protection.  
Registration certifiсat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

## Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

## Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

## Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

## Design and imposition

Y. NOGAREVA

## Photographer

V. KONOVALOV

## Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 01.12.2023

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.  
Offset print.

Print model and electronic imposition  
accomplished at the Saint Petersburg  
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Skifia-print LLC, Bolshaya  
Pushkarskaya str., house 10, letter Z, room 32N,  
St. Petersburg, 197198, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer  
reviewing. The Editorial Board's opinion may not  
coincide with the author's. No royalties are paid  
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be  
reproduced, circulated or distributed, completely or  
partially, without Editorial Board's permission given  
in written form.*

## Contents

### Alma mater

- A. Kruchinina. About Maxim Viktorovich Brazhnikov.  
*An interview by D. Braginsky* ..... 3  
K. Arkhipov. "My genuine teachers". *An interview by D. Braginsky* ..... 7

### Research conferences

- E. Pletneva. International Conference of young specialists  
"Musical Medieval Studies in the XXI century" ..... 9  
A. Shtröm. The Third all-Russian scientific conference "Piano today" ..... 18

### Music and fate

- G. Devdariani. Timur Mynbaev: conductor, composer, teacher,  
musicologist. To the 80<sup>th</sup> anniversary of the musician's birth ..... 22  
V. Evtdieva. Eugenia Perlasova — the singer and the teacher ..... 28

### Theory and Practice

- I. Ioff. On choosing cadenzas for Violin Concertos by W. A. Mozart ..... 32

### Studia

- E. Biteriakova. To the studying the phenomenon of the folk  
«virtuoso group» (on the example of the Ostrogladovo-quartet) ..... 39  
I. Nikiforov. Elements of expressionism in the work of M. Ravel ..... 44  
A. Khorošikh. Song tradition of the Pinezhsky village of Verkola ..... 48

- Our authors ..... 56

**Литература**

1. Богатырев П. Г. Предисловие // *Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 1* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Советский композитор, 1971. С. 7–22.
2. Виндгольц И. П. Проблемы певческой группы (аспекты и методы изучения) // *Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. XXIII. Л.: Изд-во АН СССР, 1985. С. 110–118.*
3. Гиппиус Е. В. Культура протяжной песни на Пинеге // *Искусство Севера. Том II: Пинежско-Мезенская экспедиция. Л.: Academia, 1928. (Крестыанское искусство СССР). С. 98–116.*
4. Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века // *Советская этнография. 1948. № 2. С. 86–104.*
5. Двадцать русских народных песен в звукозаписях Е. Линевой, М. Пятницкого, З. Эвальд, Е. Гиппиуса. 1897–1935 / сост., нотир. и общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1979. (Местные стили русских народных песен. Выпуск 1).
6. Елатов В. И. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике // *Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. статей и материалов* / сост. В. Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 50–64.
7. *Квитка К. В. Об историческом значении календарных песен // Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 1* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Советский композитор, 1971. С. 73–99.
8. *Квитка К. В. О критике записей произведений народного музыкального творчества // Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 2* / сост. и коммент. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырева. М.: Советский композитор, 1973. С. 30–38.
9. *Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса* / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М.: Композитор, 2003.
10. Тавлай Г. В. Искусство совместного интонирования: процесс становления крупной песенной формы (на материале белорусской обрядовой гетерофонии) // *V Всероссийский конгресс фольклористов: Современная научная мысль о традиционной народной культуре: сб. науч. ст.* / ред.-сост. Е. А. Дорохова, Д. В. Морозов. М.: ГРДНТ им. В. Д. Поленова, 2022. С. 138–151.

Ivan NIKIFOROV  
**Elements of expressionism  
 in the work of M. Ravel**

The article is devoted to the heritage of M. Ravel and the elements of expressionism in it. The reasons for Ravel to use the expressionistic style, the characteristics of the composer's musical language and the psychological context of his work are considered in detail.

**Keywords:** Maurice Ravel, expressionism, World War I, biography.

Иван НИКИФОРОВ  
**Черты экспрессионизма  
 в творчестве М. Равеля**

Статья посвящена наследию М. Равеля и чертам экспрессионизма в нем. Подробно рассматриваются причины обращения Равеля к экспрессионистским способам выражения, особенности музыкального языка композитора и психологические аспекты его творчества.

**Ключевые слова:** М. Равель, экспрессионизм, Первая мировая война, биография.

Представьте себе образ Мориса Равеля: художник, создавший такие светлые произведения как «Моя матушка гусыня», «Дитя и волшебство», Концерт G-dur для фортепиано с оркестром. Человек с горячим сердцем и нежной, легко ранимой душой, с затаенным восторгом он воспринимает красоту и величие природы, а в своем доме в Монфор-л'Амори, обставленном весьма скромно, заботится о семействе сиамских кошек. Он удивительно чутко умеет проникнуть в мир детей и понять его, с наивной увлеченностью Равель старается разгадать тайны всяческих механизмов —

от игрушек до монументальных машин, которые прячут в себе заводы и фабрики. Как человек начала XX века, он с особой силой ощущает фантастическую смелость производственных процессов и, как человек начала XX века, оказывается пропущен через жернова Первой мировой войны и является очевидцем необратимого процесса уродства цивилизации.

Может показаться, что в наследии такого художника как Равель нет места экспрессионизму, однако некоторые исследователи творчества композитора находят его черты в таких произведениях как, например,

«Болеро», которое на первый взгляд слабо коррелирует с экспрессионизмом. К сожалению, исследователи лишь вскользь упоминают о чертах этого направления, не приводя более или менее существенных доказательств.

Предпосылок для возникновения экспрессионистских течений в музыке Равеля несколько, и зачастую для каждого произведения есть свои причины, связанные с конкретными событиями жизни композитора и его психологическим состоянием, однако решающую роль для Равеля сыграла Первая мировая война. Можно говорить о трех неудачных попытках участия в конкурсе на Римскую премию, которые, несомненно, надолго оставили след в сознании композитора (в 1905 году, на четвертый раз, ему и вовсе было отказано в праве участвовать, хотя по возрасту Равель еще не потерял этого права и уже был известен как автор нескольких блестящих сочинений, исполнявшихся на эстраде); не бесследно для композитора прошла кончина горячо любимой матери в 1917 году после его возвращения с фронта; сюда же можно отнести симптоматичное восхищение фильмом «Кабинет доктора Калигари» — одним из самых ярких проявлений экспрессионистского киноискусства. «Пойдите посмотреть „Калигари“, — пишет Равель в одном из своих писем, — в первый раз в жизни я узнал, что такое настоящее кино...» [4, с. 140]. Одно лишь упоминание об этом фильме в корреспонденции человека, не любившего писать письма, говорит о живой и неподдельной заинтересованности. Все это сопутствующие события, которые, безусловно, приводили Равеля к неосознанному поиску экспрессионистских способов выражения, но эти и многие другие факты биографии композитора накладывались на годы Первой мировой войны, оставившей выжженный след в сердцах всего поколения.

Известие о войне повергло Равеля в мучительное раздумье: из-за малого роста и недостаточного веса он не подлежал призыву, однако композитор не представлял себе возможность оставаться в тылу во время всеобщего бедствия. Лишь в ноябре 1915 года он выхлопотал себе назначение в армию в качестве водителя санитарного грузовика, «на котором он выглядел „точно мышь на слоне“» [3, с. 150]. Ни в письмах военных лет<sup>1</sup>, ни в последующих Равель ни разу не упоминает об участии в боевых действиях, но это связано, по-видимому, с заботой о друзьях и, в особенности, о своей тяжело больной матери. Однако Равель как водитель санитарного грузовика не мог не видеть ужасающих последствий боевых действий, мучения раненых солдат, их бессмысленную смерть и кошмарный пейзаж «мертвого поля»; не раз он перевозил на своей «Аделаиде» (в пределах досягаемости орудий) топливо и боеприпасы весом вдвое больше, чем должен везти грузовик.

Почти во всех письмах 1914–1918 годов прослеживается состояние угнетенности, непонимания происходящего. В письме к Жану Марно от 20 сентября 1916 года Равель пишет: «Я непременно побываю у Иветты Гильбер после окончания войны, которое уже не за горами» [4, с. 106]. В комментариях к этому письму Р. Шалю задается риторическим вопросом: ирония это или наивность? А в конце войны мы находим в письмах следующую строку: «И вообще какая роковая ошибка — жить во время этой войны...» [4, с. 114]. Со временем Равель перестанет вспоминать (или упоминать) о войне, обустроится в Монфор-л'Амори и будет жить полноценной счастливой жизнью. Но события войны оставили след не только в «большом сердце» Равеля. Война вернула миру так называемое «потерянное поколение» и подарила искусству экспрессионизм.

Безусловно, Равеля нельзя причислить к приверженцам экспрессионистического направления. Черты экспрессионизма вводились им в некоторые произведения, как и черты джаза. Однако джаз и блюз серьезно изучались Равелем в 1920-е годы и были использованы им намеренно: вторая часть Сонаты для скрипки и фортепиано самим композитором озаглавлена как «Блюз» и написана с глубоким пониманием сущности жанра. Решение использовать те или иные черты экспрессионизма было *неосознанным*, более того — встречаются они зачастую в кульминациях произведений как выражение наивысшего драматизма, достигнуть которого «обычными» для Равеля способами было невозможно.

Большая часть сочинений, так или иначе отвечающих принципам экспрессионизма, была написана после Первой мировой войны. Единственным поистине драматичным опусом довоенных лет является фортепианный цикл «Ночной Гаспар», созданный в 1908 году, в разгар творческих поисков А. Шёнберга и его ближайших сподвижников<sup>2</sup>, который несет на себе отпечаток этих экспериментов. Но что могло быть более чужеродным искусству Равеля, чем ужасающая картина повешенного? «Во многих отношениях это один из последних всплесков позднего романтизма, уже перерастающего в экспрессионизм, но совсем в иные формы, чем у Шёнберга и его последователей», — пишет И. Мартынов [3, с. 90]. В отличие от музыкального языка, нового для Равеля и пользующегося заметно усложненными гармониями (например, цепь аккордов, построенная на целотонной гамме), но делающим только первые осторожные шаги в сторону принципов экспрессионизма, эмоционально-психологическое наполнение «Виселицы» отвечает эстетике экспрессионизма. Повешенный лишен каких-либо социальных примет, неизвестно кто он и откуда, и только ощущения крайней

<sup>1</sup> В них Равель, взволнованный происходящими событиями, ищет опору в тесном духовном общении с близкими и позволяет себе несвойственную для него откровенность.

<sup>2</sup> Равель живо интересовался музыкальными новинками Франции и других стран. Достаточно отметить его впечатления от Всемирной выставки 1889 года и уже упомянутый джаз. Музыку Шёнберга композитор знал и уважал.

подавленности, одиночества и тоски господствуют на протяжении всей пьесы. Репарка *sans expression* только подчеркивает эту отрешенность. Эмоциональное состояние здесь выдвигается на первый план, и интересуется Равеля не сама картина виселицы с несчастным, раскачивающимся на ней, а квинтэссенция эмоциональности, эмоциональности скверной и крайне несвойственной композитору.

«Виселица» представляет довоенный «экспрессионизм» Равеля, взращенный на почве романтизма (как и «настоящий» экспрессионизм). Из истории мы знаем, что коллективное сознание было взволновано предстоящей бурей, но вряд ли это повлияло на облик «Ночного Гаспара» и второй пьесы в частности. Неожиданный выбор литературного первоисточника и интерес к творчеству нововенской школы оставили необычный для светлого творчества Равеля того времени отпечаток на наследии композитора.

После войны автор «Дафниса и Хлои» стремится найти свое место среди нового творческого поколения, старается сойтись с его представителями, терпит нападки молодых современников, обвинявших его стиль в чрезмерной «академичности» и несоответствии требованиям начинавшего утверждаться урбанизма<sup>3</sup>. Возможно, и это обстоятельство, помимо войны, подарило нам хореографическую поэму «Вальс», которая явилась миру в таком музыкальном изображении, в каком мы ее знаем<sup>4</sup>. Сам композитор предпослал «Вальсу» пояснение, вводящее в круг музыкальных событий, отнесенных к 1855 году. Эта дата не раз оспаривалась: произведение относили то к 1870, то к 1914 году, усматривая в нем отголоски только что минувшего катаклизма, которому предшествовал «танец на вулкане». Все определения подчеркивают драматизм музыки «Вальса», так не свойственный композитору, поэтому нам кажется, что естественно искать его истоки не в давно минувших событиях, а в первую очередь в современных, свидетелем и участником которых был Равель. Об этом говорит и Альшванг: «Источник образа следует искать в современной композитору действительности. Мрачный колорит музыки и весь характер построения этого длительного танца вызывают в представлении слушателя ощущение роковой обреченности. Равель <...> своеобразно отражает свое время <...> „Вальс“ выражает в конечном счете чувства, навеянные мировой войной 1914–1918 годов» [1, с. 153].

«Роковая обреченность» — полностью эта грань искусства Равеля откроется нам, пожалуй, только в «Болеро». Неизбежное движение в бездну, ощущение не-

минуемо надвигающегося краха — именно эти черты присущи экспрессионизму. Поколение, прошедшее через мировую войну, воспринимает реальность остро субъективно, через разочарование, тревогу и страх. Естественно, каждый индивидуум по-своему сопротивляется реальности и можно сказать, что Равелю повезло — он никогда не терзал себя в послевоенные годы. Но неосознанное использование экспрессионистских приемов выражения выделяет его творчество среди современных ему французских композиторов.

«Вальс» по своему драматизму превосходит все ранее написанные страницы музыки Равеля. Изящество и грация шубертовских лендлеров соседствуют с лирикой штраусовских вальсов в этом опусе, но произведение открывает полное затаенной тревоги вступление, подчеркнутое колоритом — трели в низком регистре у контрабасов, отрывистые звучания арфы, краткие тревожные мотивы у скрипок и альтов. Далее Равель ведет нас сквозь калейдоскоп танцев, вводит *quasi*-цитаты венского вальса, своего рода реминисценции романтизма, и уже утекает из памяти тревожное начало поэмы. Но вот музыка начинает разворачиваться в постепенном *crescendo*, ускоряя свое движение, деформируя предельно четкие до сих пор вальсовые обороты. В сложных наложениях гармоний, которые, кажется, рушат все ладовые устои Равель обрушивает стонущие *glissando* струнных. Композитор выходит в шумовую сферу (в том числе с помощью инструментов ударной группы), грамотно используя сонорные эффекты. Для венского вальса это было бы немыслимо, однако для «Вальса» Равеля этот прием более чем оправдан — напряжение, не уместяющееся в классических для венского вальса композиторских приемах, прорывается сквозь иступленный возглас *tutti* оркестра.

В кульминации «Вальса» мелодика деформируется и теряет свою кантиленную основу, паузы на первую долю сбивают метрическую пульсацию и перекраивают поток торжественных танцев в сумбурную пляску. Равель нарушает многие музыкальные законы, в том числе свои собственные — еще никогда он не позволял себе настолько дерзких экспериментов с музыкальным языком. Не это ли отличает его от «академической реликвии» и вносит в последние кульминационные страницы «Вальса» экспрессионистскую технику письма?

Возвращаясь к мысли о «роковой обреченности», можно сказать, что другой опус композитора, «Болеро», кажется исключительным сочинением. Нарастание звучности, достигаемое особенностями оркестровки, и использование всего двух непрестанно повторяю-

<sup>3</sup> В 1917 году труппа С. Дягилева поставила в Париже балет «Парад», либретто которого принадлежало Ж. Кокто, музыка — Э. Сати, сценическое оформление — П. Пикассо. Оформленный в кубистском духе, с гротескной музыкой, оснащенной гудками автомобилей и стрекотом пишущих машинок, он явился своего рода манифестом нового урбанистического искусства. В 1918 году Ж. Кокто заявил в своей книге «Петух и Арлекин»: «Довольно облаков, волн, аквариумов, ундин и ароматов ночи. Нам нужна музыка земная, повседневная музыка» [2, с. 20].

<sup>4</sup> Первоначальный замысел — симфоническая поэма «Вена» — был задуман еще до написания «Испанской рапсодии». Безусловно, какие-то ранние идеи сохранились, однако такое произведение просто не могло появиться до войны, тем более за авторством такого художника как Равель.

щихся тем дают нам простое решение поставленной задачи, но при этом оно оказывает колоссальное впечатление на слушателя. Как и в случае с «Вальсом», «Болеро» являет нам картину неминуемо приближающегося нечто, и в этом «нечто» некоторые современники композитора усмотрели образ зла. Одно из таких наблюдений было высказано А. Сьюарсом: «„Болеро“ — это звуковой образ зла, которое, может быть, мучило Равеля в течение всей его жизни и в конце стало таким страшным, таким жестоким, после того, как овладело его мозгом, стало хозяином его тела» [3, с. 234].

Ощущение «роковой обреченности» ясно прослеживается в новелле швейцарского прозаика Фридриха Дюрренматта «Туннель». Ее сюжет развивается вокруг некоего молодого человека, студента, отправившегося в университет на поезде. Не раз проезжав этим маршрутом мимо деревень и крошечных городков, герой настолько свыкся с пейзажами за окном, что время, проведенное в дороге, он ощущал почти физически. Однако очередной туннель показался ему длиннее, чем обычно. Он все не кончался, поезд набирал скорость, а остальные пассажиры будто бы не замечали этого. Взволнованный этим, студент принял решение обратиться к начальнику поезда и стал пробираться из последнего вагона, в котором он расположился, в головной. Поезд мчался все быстрее, туннель углублялся под землю, тревога все сильнее охватывала героя. Понимая, что обратно ему уже не вернуться, он все же решил добраться до начальника поезда. Каково же было удивление молодого человека, когда он, с трудом проникнув в кабину машиниста под ураганным ветром, обнаружил ее пустой. Неуправляемый поезд к тому времени уже несся отвесно вниз навстречу своей гибели... Эта новелла может весьма точно описывать мироощущение экспрессионизма: неконтролируемый никем поезд, несущийся в бездну, и люди, охваченные тревогой, которые не в силах повлиять на ситуацию, обреченные на жуткое осознание безысходности своего положения.

«Вальс», а позже и «Болеро», музыкальными средствами иллюстрируют неумолимое движение к экспрессионистскому апофеозу. Словно поезд, набирающий скорость, они развертывают свое повествование таким

образом, что кульминация всего действия приходится на самый конец произведения. В обоих случаях Равель достигает этого разными средствами, однако читатель не должен обмануться — внешние эффекты зачастую говорят о концепции произведения лишь поверхностно. Внешнее — лишь способ достижения, а не сама суть.

Мы не будем описывать всем известные музыкальные средства, которые использовал Равель в «Болеро», однако обратим внимание на небольшую, но очень важную деталь. На протяжении всего произведения непрерывно развертываются две темы, однако последние шесть кульминационных тактов лишены их: композитор, как и в «Вальсе», в точке наивысшего напряжения выходит в шумовую сферу, звучат четыре возгласа или скорее стоны. А после музыка обрывается, низвергаясь в пропасть<sup>5</sup>. Вряд ли Равель думал об этом, работая над окончанием партитуры, но зачастую творение художника несет в себе больше, чем он хотел сказать на самом деле. Не это ли экспрессионизм в его ярчайшем проявлении? Где как не в «Болеро» композитор достигает такого психологического напряжения, неосознанно, по-равелевски деликатно понуждает слушателя пропитаться той самой «роковой обреченностью»?

Как мы знаем, Равель чрезвычайно остро реагировал на все музыкальные события, очевидцем которых он являлся. Последователь Шабрие, импрессионист, неоклассик, тонкий художник, «попавший в ловушку романтизма», чье наследие занимает виднейшее место в нашей современности, признавался в непонимании музыки, которая не погружает в звучащий флюид. Властно ввергая во «влажную» сферу звучаний и стараясь сказать музыкой то, что он считал неподобающим передать словами, Равель неожиданно для себя использовал экспрессионистские черты выражения. Экспрессионизм для него был не самоцелью, а откликом на эпоху, где люди будто плясали в кратере вулкана. Тяжелые потрясения заставляли использовать язык обреченности, но в конце пути дюрренматтовский поезд Равеля все же не угодил в бездну. В вокальном цикле «Три песни Дон Кихота к Дульсине» уже безнадежно больной композитор вкладывает в уста Дон Кихота последнюю строчку: «Пью за радость!»

Так завершился его путь.

#### Литература

1. Альшванг А. Произведения Дебюсси и Равеля. М.: Музгиз, 1963. 175 с.
2. Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / перевод с фр. М. Сапонов. М.: Прест, 2000. 223 с.
3. Мартынов И. И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979. 335 с.
4. Равель в зеркале своих писем / перевод с фр. В. Михелис, Н. Поляк; сост. М. Жерар, Р. Шалю. Л.: Музыка, 1988. 248 с.

<sup>5</sup> Существует хореографическая постановка на музыку «Болеро», выполненная Морисом Бежаром. С развертыванием музыки движения солиста становятся все резче, к исполнению постепенно добавляется кордебалет. В момент апофеоза, с последним глиссандо, и солист, и кордебалет падают, словно без чувств.

АРХИПОВ Кирилл Александрович — директор Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

БИТЕРЯКОВА Елена Викторовна — старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, кандидат искусствоведения. E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

ДЕВДАРИАНИ Георгий Александрович — преподаватель кафедры оперной подготовки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: georges.dni@online.nl.

ЕВТОДЬЕВА Виктория Аркадьевна — Заслуженная артистка России, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры камерного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: vyevtodieva@gmail.com.

ИОФФ Илья Вениаминович — скрипач, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, художественный руководитель камерного оркестра «Дивертисмент». E-mail: ilyaioff@gmail.com.

КРУЧИНИНА Альбина Никандровна — Заслуженный деятель искусств РФ, доцент, главный научный сотрудник, заведующая Научно-исследовательской лабораторией русской музыкальной медиавистики им. М. В. Бразникова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: kruchinina2006@rambler.ru.

НИКИФОРОВ Иван Олегович — студент фортепианного факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель фортепианного отдела ДШИ им. П. А. Серебрякова (Санкт-Петербург). E-mail: ivan.nikiforov99@mail.ru.

ПЛЕТНЁВА Екатерина Васильевна — профессор кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: epletnyova2006@mail.ru.

ХОРОШИХ Анастасия Алексеевна — бакалавр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: asya@alk0.info.

ШТРОМ Анна Александровна — лауреат международных конкурсов, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: anna-shtrom@mail.ru.

ARKHIPOV Kirill — Headmaster of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College.

BITERIAKOVA Elena — PhD, Senior Researcher of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. E-mail: elena-biteryakova@yandex.ru.

BRAGINSKY Dmitriy — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

DEVDAIANI Georgy — Lecturer of the Department of Opera Training of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: georges.dni@online.nl.

EVTODIEVA Victoria — Honored Artist of Russian Federation, laureate of International competitions, Professor of the Department of Chamber Vocal of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: vyevtodieva@gmail.com.

IOFF Ilya — violinist, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, artistic director of The Divertissement Chamber Orchestra. E-mail: ilyaioff@gmail.com.

KRUCHININA Albina — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, Associate professor, Chief researcher, Head of the Scientific and Research Maxim Brazhnikov Laboratory of the Russian musical medieval studies at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: kruchinina2006@rambler.ru.

NIKIFOROV Ivan — student of the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Lecturer of the Piano Department of the Saint Petersburg Serebryakov Children's School of Arts. E-mail: ivan.nikiforov99@mail.ru.

PLETNEVA Ekaterina — PhD, Professor of the Department of Old Russian Chant of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: epletnyova2006@mail.ru.

KHOROSHIKH Anastasia — Bachelor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: asya@alk0.info.

SHTROM Anna — PhD, Laureate of International Competitions, Professor of the Department of the General Piano Course and the Piano Teaching Methods of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: anna-shtrom@mail.ru.