



MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

№ 1 (77) • январь • февраль • март • 2024

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 25.03.2024 г.
Формат 60 × 84¹/₈. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. №2084-24.

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

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. Тираж 120 экз.

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

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

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

Содержание

Юбилей

К 85-летию со дня рождения Б. И. Тищенко

- Л. Д а в и д е н к о в а. «О работе над портретом Б. И. Тищенко».
Беседовала Е. Давиденкова-Хмара 3
И. Р а й с к и н. Человек — соната 6
О книге «Бег времени Бориса Тищенко» (А. В. Денисов, Е. С. Власова) 9

Alma mater

- А. А р а с л а н о в а. Из истории международных творческих контактов
1990-х: о сотрудничестве Ленинградской (Санкт-Петербургской)
консерватории и IRCAM 13
П. Р о с с о л о в с к и й. Применение основных положений «системы»
К. С. Станиславского к процессу обучения в классе хорового
дирижирования. Подготовил Ю. Б. Лебедев 20
С благодарностью в сердце... (С. В. Плешак, Н. М. Лебедева, Т. П. Вишнякова,
Н. В. Дурандина, О. А. Кучерова, А. П. Ахтер, С. Н. Хубежева,
Ю. В. Гришечкин). Подготовил С. В. Плешак 27
В. С м и р н о в. Иной взгляд. Подготовил Н. А. Мартынов 33

Studia

- С. Ф р о л о в. Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек 39
И. Р а й с к и н. «Написать об этом... была моя мечта» 44

Теория и практика

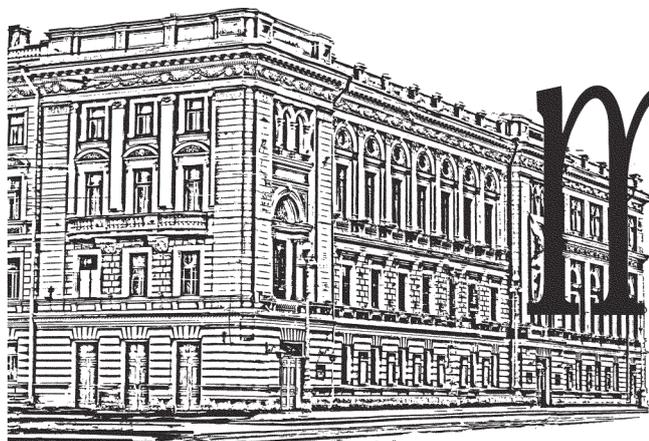
- М. Д е г т я р е в. Восьмой квартет Юрия Фалика 52

В театрах

- И. Р а й с к и н. «Мастер и Маргарита» в Самаре и Петербурге
(премьера оперы С. М. Слонимского) 59
М. Д у д и н а. «Иакинф»: небалетный балет 64
С. К л е в ц о в а. «Ленинградская новелла»... со слезами на глазах 66

- Наши авторы 68

В оформлении обложки использованы фотография Б. И. Тищенко (монография И. А. Донской-Тищенко «Бег времени Бориса Тищенко») и фотоматериалы концерта, посвященного 85-летию композитора (Концертный зал Санкт-Петербургской консерватории. 22 марта 2024 года)



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 1 (77) • january • february • march • 2024

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 certificat 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 25.03.2024

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 Amirit Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, 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.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Jubilee

To the 85th anniversary of Boris Tičšenko

- L. Davidenkova. "About my working on a portrait of Boris Tičšenko".
An interview by E. Davidenkova-Khmara 3
- I. Raiskin. A Man is a Sonata 6
About the monograph "The Run of Time by Boris Tičšenko"
(A. Denisov, E. Vlasova) 9

Alma mater

- A. Arslanova. From the history of international arts contacts
of the 1990s: on cooperation between the Leningrad (St. Petersburg)
Conservatory and IRCAM 13
- P. Rosolovskiy. The application of the basic principles of Konstantin
S. Stanislavsky's "system" to the process of teaching choral conducting
in the classroom. *Prepared by Ju. Lebedev* 20
With gratitude in our hearts... (S. Pleshak, N. Lebedeva, T. Vishnyakova,
N. Durandina, O. Kucherova, A. Akhter, S. Khubedzeva, Ju. Grishchkin).
Prepared by S. Pleshak 27
- V. Smirnov. Another view. *Prepared by N. Martynov* 33

Studia

- S. Frolov. Composer Mikhail Glinka is a restless person 39
- I. Raiskin. «Writing about this... was my dream» 44

Theory and Practice

- M. Degtyarev. Eighth Quartet by Juri Falik 52

In Theatres

- I. Raiskin. "Master and Margarita" in the Samara and St. Petersburg
(premiere of Sergey Slonimsky's opera) 59
- M. Dudina. "Iakinthos": non-ballet ballet 64
- S. Klevtsova. "The Leningrad novel"... with tears in my eyes 66

- Our authors 68

The cover design includes the photo of Boris Tičšenko from Irina A. Tičšenko's monograph "The Run of Time by Boris Tičšenko" and the photo archive of 85th Boris Tičšenko anniversary concert (Concert Hall of the St. Petersburg Conservatory, March, 22, 2024)

Теория и практика

Mikhail DEGTYAREV Eighth Quartet by Juri Falik

The article considers a range of issues related to the last Quartet of Yuri Falik — an outstanding but, unfortunately, rarely performed work, including the place of quartet opuses in the composer's heritage, and his interpretation of the content of the genre. The analysis of the Eighth Quartet highlights the following aspects: dramaturgy and form, intonational material and composition techniques, and performing techniques.

Keywords: Juri A. Falik, String quartet № 8, Znamenny chant, bell ringing, scherzo-toccata.

Михаил ДЕГТЯРЕВ Восьмой квартет Юрия Фалика

В статье рассматривается круг вопросов, связанных с последним квартетом Юрия Фалика — сочинением выдающимся, но, к сожалению, редко исполняющимся. Освещается место квартетных опусов в наследии композитора, трактовка содержания жанра. В анализе Восьмого квартета выделяются следующие аспекты: драматургия и форма, интонационный материал и техники композиции, исполнительские приемы¹.

Ключевые слова: Ю. А. Фалик, струнный квартет № 8, знаменный распев, колокольность, скерцо-токатта.

Шостакович назвал лакмусовой бумажкой для любого композитора два труднейших, с его точки зрения, жанра: музыка для хора и струнный квартет.
Юрий Фалик. «Метаморфозы» [6, с. 149]

В кругу камерно-инструментальных жанров — сфере «музыкального интеллектуализма» (Б. Асафьев²) — струнный квартет, пожалуй, в наибольшей степени отвечает подобной характеристике. И к композитору, и к исполнителям, и к слушателям он предъявляет исключительные требования: сосредоточенность, предельная концентрация внимания, умение следить за общим планом и за деталями изложения, нюансами и поворотами в развитии. Квартет (в особенности, в послебетховенскую

эпоху) противится всякому облегчению, упрощению, практически не пропускает в себя программность; его выразительность заключена во внутримызыкальном содержании, он имманентен самой музыке. Как замечает В. Берлинский, бессменный участник и один из основателей знаменитого Квартета имени А. Бородина, столь «рафинированный и элитарный ансамбль <...> требует особого устройства слуха и мышления» [7, с. 12]. Таким «устройством слуха и мышления» был наделен Юрий Александрович Фалик, один из мэтров отечественной музыки XX века.

С 1938 года квартет становится одним из ведущих направлений в творчестве Д. Д. Шостаковича. Но надо сказать, что в музыке многих ленинградских компо-

¹ В 2013 году автору настоящей статьи довелось принимать участие в исполнении Восьмого квартета Юрия Фалика. Концерт состоялся в Санкт-Петербургской консерватории, alma mater композитора. Музыка эту было интересно играть не столько из-за разнообразия экспериментальных исполнительских приемов (их, кстати, не так уж и много, и все они не представляют собой особой сложности; главная задача этого сочинения — достижение ансамблевого единства), сколько из-за необычности ее содержания. Не могу сказать, что мысли, изложенные в статье, появились уже в процессе разучивания или исполнения: это ни в коем случае не исполнительский анализ и не рекомендации будущим интерпретаторам. Трактовок квартета может быть множество, и все они будут разнообразны — каждому человеку музыка говорит о том, что именно он способен в ней услышать. Но понятно одно: музыка Фалика не отпускает, крепко держит и побуждает к размышлениям.

² См.: [1, с. 341].

зителей этот жанр не всегда занимал приоритетные позиции. Так было в 1950-е годы (время учебы Ю. Фалика в консерватории), так было и до, и после этого периода. Можно отметить спорадические обращения к нему начинающих и именитых авторов. Так, получил известность квартет В. Щербачева (1943) из музыки к кинофильму «Петр Первый»; в свои студенческие годы струнный квартет написал первый консерваторский учитель Фалика по композиции Ю. Балкашин (1944); автором двух произведений является Г. Окунев (1951, 1962). Можно назвать экспериментальные, отступающие от строгого жанрового канона сочинения — «Квартет-симфонию» Г. Попова (1951)³, «Антифоны» С. Слонимского (1968). На протяжении творческого пути неоднократно обращались к квартетному жанру А. Мнацаканян (две сюиты — 1955 (утрачена), 1957; три квартета — 1958, 1983, 2005; Второй был отмечен премией имени Д. Шостаковича) и В. Гаврилин (3 квартета, 1960–1964). Наиболее активно из композиторов старшего поколения в середине и второй половине XX века в жанре квартета работал В. Салманов (шесть опусов, появившихся в период с 1945 по 1971 год), а из более молодых — Л. Пригожин (восемь квартетов, 1970–1992), Б. Тищенко (шесть квартетов, 1957–2008) и Ю. Фалик.

Интерес к квартетному письму возник у Юрия Фалика еще в годы обучения в знаменитой одесской музыкальной школе Столярского (1945–1955), где юный музыкант занимался сразу по двум специальностям — виолончель и композиция. Хотя он уже играл в организованном им школьном квартете и пробовал свои силы в отдельных пьесах для этого состава, одним из важных побудительных мотивов для композиторского обращения к квартетному жанру стало первое знакомство с живым звучанием профессионального коллектива. Огромное впечатление на шестнадцатилетнего музыканта произвели концерты Квартета имени Большого театра, в 1952 году приехавшего в Одессу с гастролями [4, с. 7]. Не без воздействия этого впечатления в 1953–1954 годах появилось сразу два квартетных опуса Фалика: первый (незаконченный) остался в рукописи, к музыке следующего, e-moll (1954), он вернулся спустя много лет, переработав и дополнив сочинение. В 1982 году юношеский квартет в новой редакции был опубликован под номером 1⁴.

В школьные годы инструментальный ансамбль был основным жанром, увлекавшим композиторское воображение Фалика, хотя в его багаже были и другие сочинения. В последующие годы квартет сохраняет свои позиции, но в обращении к нему заметны перемены, возможно, связанные с какими-то глубинными процессами эволюции, развития композиторского само-

сознания. Так, в 1956 году Фалик начинает работу над квартетом B-dur, который остался незавершенным. Следующее обращение к жанру состоялось уже в после-консерваторский период: в 1965 году был закончен квартет, обозначенный номером 2⁵. 1970–1990-е годы приносят сразу пять опусов: квартеты № 3 (1974), № 4 (1975), № 5 (1978), № 6 (1984) и № 7 (1993); последний квартет — № 8, написан в 2001 году, за 8 лет до кончины композитора.

Почти все квартеты имеют посвящения, связанные с именами музыкантов, сыгравших определенную, иногда значительную роль в творческой судьбе Фалика, — учителей, друзей, исполнителей, а также с коллективами, игравшими его музыку. Так, Пятый квартет посвящен В. Овчаренку, первой скрипке Квартета имени С. Танеева, Шестой — Квартету имени Комитаса, Седьмой — американскому *Fine Arts Quartet* (Квартет изящных искусств). Среди квартетов есть и мемориальные: № 2 — памяти Ю. Балкашина, № 4 — памяти Д. Шостаковича. Последний, Восьмой квартет, композитор посвятил Е. Ручьевской — профессору Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории, выдающемуся музыковеду, с которой на протяжении долгих лет Фалика связывали тесные творческие и дружеские отношения. Ручьевская стала и автором первого монографического исследования о творчестве композитора [4].

Я не выполнил обещания, данного мною Дмитрию Дмитриевичу, написал реквием вместо «веселого» квартета. Но думаю, не одни жизненные обстоятельства помешали сделать это. Не случайно при попытке самого Дмитрия Дмитриевича написать «веселый» квартет музыка своей властью увела его в сторону. <...> Поэтому я пошел по проторенному пути: написал серьезное, даже трагическое, сочинение. А может быть, это единственный путь для квартета?

Юрий Фалик. «Метаморфозы» [6, с. 154–155]

Квартеты Фалика разнообразны по драматургии, по строению цикла, по количеству и темповым соотношениям частей. Среди них есть одночастные — Второй, Третий, двухчастные — Шестой, Восьмой, трехчастные — Четвертый, Пятый (при этом темповая направленность частей в них противоположна: *Con brio* — *Lento lamentoso* — *Andante cantabile* в квартете № 4, *Largo sostenuto* — *Allegro moderato, poco inquieto* — *Allegro vivo, misterioso* в № 5). В Седьмом квартете четыре части, но и они не составляют традиционной последовательности (четыре Постлюдии со следующими темповыми характеристиками: *Allegro* — *Andante tranquillo* — *Presto* — *Allegretto con moto*). Словом, у Фалика

³ Хотя с 1943 года композитор жил в Москве, в его «Квартете-симфонию» воскрешается дух раннего ленинградского музыкального авангарда, ярчайшим представителем которого был Г. Попов. После премьерного исполнения квартет был забыт на 70 лет. В 2021 году *Quartet Berlin-Tokyo* осуществил запись произведения.

⁴ См. об этом: [5, с. 273].

⁵ Начиная с 1960-х годов Фалик увлечен возможностями, открывающимися в атональной музыке, в связи с чем квартеты от Второго до Восьмого обозначаются не по тональностям, а по номерам.

нет определенной композиционной модели, которая бы воспроизводилась или трансформировалась в каждом новом сочинении, форма любого из его квартетов абсолютно индивидуальна.

Объединяющим началом в квартетном творчестве композитора является *содержание жанра*. Оно невербализуемо, его трудно выразить словесно, но яркость музыкально-смыслового ряда позволяет выстроить некоторую цепь ассоциаций. Квартеты Фалика в большинстве своем предельно серьезны («...*А может быть, это единственный путь для квартета?*»), исполнены драматизма, причем драматизма особого рода. А. С. Стратиевский называет эту линию творчества Фалика *философски-драматической* («та же драма, но в сфере идей и представлений» [5, с. 293]), подчеркивая, что ее-то как раз и репрезентируют «квартеты, а позднее — хоровая музыка, связанная с каноническими церковными жанрами» [там же]⁶. Сам же композитор, размышляя над природой квартета, утверждает: «его сфера — возвышенные эмоции человека, его духовный мир, философские размышления» [6, с. 149]. Какие темы могут быть связаны с этой сферой? По всей вероятности, самые существенные, важнейшие для каждого человека — жизнь и смерть, вера, надежда, смысл жизни... Невольно вспоминается малеровское: «...*почему ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка?*» <...> В чьей жизни хоть однажды раздался этот призыв — тот должен дать какой-нибудь ответ...» [2, с. 251]. Хотя «великий вопрос» задан Малером в связи с содержанием его Второй симфонии, думается, что такая ассоциация все-таки правомерна. Ведь для Фалика квартет — «это симфония в миниатюре» [6, с. 149]. «Ответы» Фалика непрямолинейны, часто неоднозначны, наполнены контрастными смыслами и неожиданными поворотами, таят в себе глубокий подтекст. «Ответ» (и это не обязательно финал цикла) может сочетать в себе подчас противоположные образы из тех, что композитор относит к области философского содержания в музыке: «Отторжение, приятие, просветление, угасание, возрождение — выражение таких понятий вполне доступно музыке. А это же суть философские понятия» [6, с. 150]. Образы-понятия чередуются, сопоставляются, сплетаются в неразличимое в своих частях, но сложное по ощущению единство, внезапно высвечивают те или иные его грани... Иногда «ответ» содержит в себе новый «вопрос» — неразрешимый или вызывающий сильную душевную реакцию. Из таких сопоставлений и пересечений и «рождается некая концепция восприятия мира в целом» [6, с. 150]. Все это можно наблюдать в музыке Восьмого квартета.

Восьмой квартет написан летом 2001 года. <...> Как и в предыдущих квартетах и многих хоровых сочинениях на духовные тексты, аскетичная красота и величавость древнерусского знаменного распева являлись для меня импульсом, будившим художественную фантазию и рождавшим определенные творческие идеи. На этом удивительном по свежести и самобытности интонационном материале я стремился, выражаясь языком живописцев, создать «пространственную конструкцию», используя также богатейшие возможности струнных инструментов. Эпиграфом ко второй части квартета могли бы послужить гениальные ахматовские строки: «И санок маленьких такой неверный бег под звоны древние далеких колоколен». В этих образах — пространство между Мгновением и Вечностью.

Юрий Фалик. Квартет № 8
(из аннотации к изданию)⁷

Двухчастный квартет компактен (длительность — около 16-ти минут) и необычен по пропорциям цикла, составу и жанровым функциям частей. Первая и вторая части сопоставимы по количеству тактов (I часть — 244 такта, II часть — 285 тактов), но несоизмеримы по продолжительности звучания — первая часть звучит примерно в три раза дольше второй. Части контрастны по темпу, интонационному материалу, ритмической организации, фактуре, трактовке тембровых ресурсов инструментов. На этих вопросах будет сосредоточено внимание в анализе квартета.

Первая часть — Adagio ($\text{♩} = 52$). Размер $\frac{2}{2} - \frac{3}{2}$, двухдольные и трехдольные такты чередуются, сменяя друг друга. Переменный размер создает ощущение непрерывной текучести, сильные доли размываются, музыка движется словно бы поверх тактовых черт. Это ощущение поддерживается характером тематического развития и строением музыкальной ткани: опорные звуки в вариантно развивающихся, близких по контурам мелодических линиях смещаются на разные доли такта, инструменты вступают в диалог, не дожидаясь окончания фразы в других голосах, кадансируют в разное время, голоса перекрещиваются и сливаются друг с другом в узком диапазоне⁸, при этом не всегда возможно определить, какой из них является ведущим. Такой тип изложения устанавливается во вступлении (такты 1–20) и далее воспроизводится в отдельных фрагментах основного раздела (*пример 1*).

Интонационный материал первой части, написанной в трехчастной репризной форме, развивается в двух сквозных тематических планах. Один из них берет начало во вступительном разделе. Для него характерны полимелодическая фактура, преобладание гори-

⁶ Автор рекомендует всем, кто собирается познакомиться с квартетами Фалика, прочесть эту интересную и своеобразную работу, которая была поддержана и одобрена композитором. Адам Стратиевский, ближайший друг Фалика, соученик по одесской десятилетке и по консерватории, показывал ему рукопись исследования, и Фалик не внес ни одного изменения, согласившись со всеми наблюдениями автора.

⁷ Фалик Ю. А. Квартет № 8 для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002. 36 с., 4 парт. Текст аннотации размещен на задней стороне обложки. Музыкальный текст Квартета анализируется по этому изданию.

⁸ См., например, т. 1–8, 43–49 партии второй скрипки и альты, т. 89–93 партии скрипок и альты, т. 167–175 партии первой скрипки и альты.

Пример 1

Фалик Ю. Квартет № 8. I часть (тт. 1–8)

Adagio (♩ = 52)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

зонтали в организации музыкальной ткани, плавность мелодического рисунка, поддерживаемая опеваниями и поступенным движением. Именно этот тематический слой опирается на интонационные формулы знаменного распева. Он реализуется в бесконечной череде мелодических построений, родственных друг другу, но никогда не повторяющихся дословно — цепь вариантов, первоисток которых не представлен в тексте, а растворен в совокупности всех вариантных проведений. В крайних разделах мелодическая инициатива часто принадлежит второй скрипке и альту, а звучание сосредоточено в диапазоне певческих голосов. В центральном разделе ведущую роль берет на себя первая скрипка, играющая временами в сверхвысоком, «запредельном» регистре. Аскетичная красота и величавость молитвенного настроения окрашивается здесь субъективной, взволнованно-тревожной, возвышенно-просветленной или «исповедальной» интонацией. Вспоминаются пушкинские строки:

*«Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья.
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи»⁹.*

Второй тематический пласт экспонируется в начале первого раздела, сразу же после вступления. Здесь в первую очередь привлекает внимание своеобразие тембровой трактовки инструментов. Фалик, как и другие современные ему композиторы, в поисках нового образа и нового звука экспериментирует с тембровыми характеристиками, используя необычные сочетания инструментов, особые приемы звукоизвлечения, тембровой «перекраски», изображения тембра одного инструмента средствами другого и т. д. Так, вспоминая о II части Четвертого квартета (памяти Д. Шостаковича), представляющей собой, по словам композитора, «реквием, ритуальное оплакивание, горестные размышления над нависшей над человеком неизбежностью» [6, с. 154], он отмечает: «Музыкальная идея, захватившая меня, — заставить струнные звучать как деревянные, как голоса с того света» [там же]. В Восьмом квартете Фалик заставляет струнные звучать как колокола¹⁰. Сначала (такт 21) раздается одиночный удар колокола: акцентированное *pizz.* альты (d^1 , *poco sf sempre*) на фоне выдержанного тона виолончели (d^1 , *pp sempre, dim.*). Затем пространство расширяется: в высоком регистре в партии первой скрипки проходят флажолеты, обыгрывающие звуки ре-минорного трезвучия¹¹. Они

⁹ Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836). (Прим. ред.)

¹⁰ Аналогичный прием встречается и в других квартетах Фалика. Так, по наблюдению Стратиевского, колокольные звоны есть во вторых частях Пятого и Седьмого квартетов (см.: [5, с. 296, 320, 333]).

¹¹ В Восьмом квартете, написанном в атональной манере, Фалик довольно часто обращается к тональной технике. «Вкрапления» тональности ощутимы в консонантности созвучий, в тональной основе отдельных мелодических линий и даже в намеке на некоторый тональный план в движении звуковой материи частей и цикла. Так, первая часть заканчивается ля-минорным аккордом (с добавочным звуком *h*), вторая часть — устойчивым до-мажорным трезвучием (с добавочными *h* и *d*). И можно согласиться с наблюдением А. С. Стратиевского: «Тональные „мазки“ (в виде хотя бы отдельных консонирующих трезвучий), нанесенные на атональную основу, вносят особую изысканность...» в музыку квартета [5, с. 339]).

Пример 2

Фалик Ю. Квартет № 8. I часть (тт. 21–30)

доносятся словно из далекой дали, как эхо, распространяющее обертоны отзвучавшего колокольного звона (пример 2).

Этот тематический комплекс, как и первый, развивается вариантно. В «мотиве флажолетов» при сохранении извилистого, идущего уступами нисходящего минорного рельефа варьируется звуковысотность ($f^3-a^2-d^3-a^1-d^2$; $f^3-a^3-d^2-a^1-d^2$ и т. д.), меняется тональный колорит; в дальнейших проведений флажолеты первой скрипки дополняются мягко диссонирующим мелодическим контрапунктом второй скрипки (такты 50–58, *pp*), затем они передаются виолончели (такты 60–74). В последнем, кульминационном проведений (уже без флажолетов) звучание уплотняется, сочетание разных по звуковысотному рисунку линий двух скрипок и альты, образует моноритмическую аккордовую последовательность, уступами спускающуюся вниз на фоне напевной двухголосной мелодии виолончели (такты 77–83). Однако темброво-фоническое и фактурное *crescendo* не приводит к эмоциональному «взрыву», эпизод звучит мягко, в нюансе *piano*¹².

В среднем разделе варьирование исходного тематического комплекса продолжается, но его материал меняет жанровую окраску. «Колокольность» исчезает,

растворяется в звучании трехголосного « хора » (сначала скрипки и альт — такты 89–97, затем с 98-го такта вторая скрипка, альт и виолончель) — покачивающихся, убаюкивающих минорных фигурах, выросших из « мотива флажолетов ». В начале раздела этот материал воспринимается как основной, однако через несколько тактов он оказывается аккомпанирующим, и на его фоне разворачивается цепь мелодий первой скрипки. Скрипичные *solo* сохраняют связь со знаменным распевом, но в них проникают и иные — песенно-романсовые — интонации. Два *solo*, по словам А. С. Стратиевского, звучат как « Песнь утешения — утешения состраданием, сочувствием <...> и надеждой » [5, с. 342].

Взаимодействие двух тематических пластов образует символическую « конструкцию » — образ пространства, наполненного знаками покоя и вечности, где по-особому неспешно течет время. Сам композитор в « Метаморфозах » дает основание для подобной интерпретации: « я хочу звуками, передающими древний род хорового песнопения, его аскетической красотой вызвать в человеке самый возвышенный строй мыслей и чувств — „горний дух“ » [6, с. 150]. Но музыка первой части несет в себе и другие смыслы: в нее проникают отзвуки « дольного » мира, слышна в ней, и достаточно

¹² Отметим, что вся I часть, характеризующаяся крайне детализированной динамической нюансировкой, проходит в диапазоне от *ppp* до *mf*. И лишь дважды громкость поднимается до *f* и *ff*. Это происходит в среднем разделе, впервые в тот момент, когда музыкальное повествование отклоняется от молитвенно-просветленного тона: ансамбль *tutti* на *ff* скандирует вариант « мотива флажолетов » (т. 138–141), вторая скрипка и альт на *f* отвечают фразой, которая своим « долбящим » остинатным ритмом, подчеркнутыми акцентами на каждом звуке, интонационной застылостью напоминает скрытую цитату — *memento mori* (т. 149–150). Как напоминание об этом эпизоде воспринимаются последние такты из перехода к репризе: скандирование *pizzicato* измененного « мотива флажолетов » в партии первой скрипки: *ff* (т. 203–204), *f* (т. 205–206).

явственно, интонация прощания. Такая музыка могла бы стать заключением цикла, наподобие Эпилога Пятнадцатого квартета или Adagio-финала Альтовой сонаты Шостаковича. Однако финалом Восьмого квартета становится скерцо-токатта.

Комментируя внезапный переход от первой ко второй части, А. С. Стратиевский замечает: «И когда после возвышенно-элегического истаивающего окончания первой части вбегают, словно трусцой, начальные звуки Финала (пульсирующая равномерными восьмыми квинта e^1-h^1), невольно вздыхаешь с облегчением: нет, жизнь все же продолжается!» [5, с. 342]. А дальше неожиданное: «Но какая? Чья? Жизнь вообще? <...> Или...» [там же]. Вопрос этот не праздный: драматургия второй части изобилует поворотами, и «жизнь» предстает в ней в самых неожиданных ракурсах: «...не то, что ответ получить — даже вопросом задаться не успеешь, как — глядишь, чувство облегчения обернулось чувством тревоги, стеснением в груди...» [5, с. 342]. Близкое впечатление складывается и при прочтении строк Ахматовой («такой неверный бег»), которые, по словам Фалика, могли бы стать эпиграфом ко второй части. И это впечатление усиливается, когда представляешь себе ахматовское стихотворение целиком:

«Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!
О, как невыразима грусть, как тщетно ожиданье!
И снова голосом серебряным олень
В зверинце говорит о северном сиянье.
И я поверила, что есть прохладный снег
И синяя купель для тех, кто нищ и болен,
И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен»¹³.

Более того, возникает ощущение, что в драматургии второй части квартета в какой-то степени «отражается» последовательность ахматовских образов: от бесконечной пустоты, тщеты напрасных ожиданий, к надежде и вере — в синюю купель, бег санок, звон колоколов.

Вторая часть идет в темпе Allegro ($\downarrow=126$) и размере $\frac{2}{4}$, выдержанном на всем ее протяжении. Ритмическая стабильность оказывается здесь одним из важнейших факторов, она поддерживается стабильностью фактуры и не разрушается даже при обилии синкоп. Ведущим принципом организации музыкального движения является оstinатность. *Ostinato* управляет вертикальным и горизонтальным аспектами музыкальной ткани, несет в себе и композиционную функцию.

Индивидуализированная музыкальная форма части не допускает однозначного истолкования, но в целом в ней можно выделить три сопоставимых по масштабу раздела. Они основаны на развитии однотипного материала,

при этом второй и третий разделы образуют слитную структуру: между ними нет композиционной цезуры¹⁴.

Музыкальный материал сосредоточен в трех параллельно идущих тематических пластах. Два из них представлены ритмо-фактурным *ostinato* — равномерной пульсацией чистой квинты восьмыми длительно-стями, открывающей часть, и непрерывной фигурацией шестнадцатыми, которая формируется в начале второго раздела, а далее выступает в постоянном контрапункте с квинтовым пластом. Третий пласт тематизма — звуковая последовательность, которая служит материалом для образования мелодической линии. Первоначально она состоит всего из трех звуков — ais^1 , cis^1 , dis^2 , но в ходе развития набирает все 12 звуков хроматической гаммы, а во втором разделе части порождает и связные мелодические фразы.

Как развивается этот своеобразный тематизм? Наиболее устойчивым элементом оказывается квинтовое *ostinato*, передающееся от инструмента к инструменту: вторая скрипка (т. 1–73), первая скрипка (т. 74–104), альт (т. 104–224), виолончель (т. 215–225), но меняющее высотные позиции (e^1-h^1 , c^1-g^1 , $h-fis^1$, $b-f^1$, $as-es^1/f-c^1$, $des-as/G-d$ в контрапункте альты и виолончели). Сохраняется равномерность пульсации, ритмический рисунок, и лишь однажды — в кульминационном эпизоде первого раздела — восьмые сменяются шестнадцатыми (такты 50–73).

Второй оstinатный пласт — музыкальный символ *perpetuum mobile* — также наделен постоянными характеристиками. Первоначально появляясь у второй скрипки, он охватывает в последнем разделе партии всех инструментов. Материал и квинтового, и фигурационного пластов диатоничен, в отдельных фигурах отчетливо прослушивается тоникальность, но ощущения единой тональности не возникает, так как контрапунктические наложения линий образуют сложные политональные соединения. Фигуры в мотивном составе каждой из партий ритмически однородны, но индивидуальны по мелодическим очертаниям. Они образуют протяженные оstinатные блоки, границы которых отмечены либо сменой мелодического рисунка, либо его сдвигом на ближайшие интервалы. И характер музыкального материала, и техника соединения оstinатных пластов во второй части квартета заставляют вспомнить о барочной манере, в особенности о разделах *tutti* в барочном концерте.

Третий тематический пласт динамичен. Во-первых, его материал не дается сразу в «готовом виде», а находится в становлении. Во-вторых, именно в его развитии намечаются узловые точки музыкальной драматургии, те повороты, о которых шла речь выше. Наконец, его хроматический интонационный строй предельно контрастен диатонике оstinатного материала; резкий контраст прослеживается и в ритмо-фактурном отношении.

¹³ Стихотворение А. А. Ахматовой «Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!» (1912) из сборника «Чётки». (Прим. ред.)

¹⁴ В связи с этим, третий раздел можно представить и как коду части, тогда общая композиция окажется двухчастной. Для наглядности приведем тактовые схемы двух вариантов трактовки формы: *трехчастная* — 1-й раздел (т. 1–73), 2-й раздел (т. 74–202), связка-переход (т. 203–225), 3-й раздел (т. 226–285); *двухчастная* — 1-й раздел (т. 1–73), 2-й раздел (т. 74–285).

Этот слой тематизма, как отмечалось, начинает формироваться уже в первом разделе. Игровая логика, заметная и в соотношении остигатных пластов, в его движении проявляется с особой яркостью. На фоне остигатной квинты e^1-h^1 (вторая скрипка) в пятом такте появляется точечный акцентированный ais^1 у первой скрипки (*sf in p*, такты 5–13), в четырнадцатом такте со звуком cis^1 к игре присоединяется виолончель, в двадцать третьем — альт со звуком dis^2 . Звуки, разделенные паузами, пуантилистически разбросанные по разным инструментальным партиям и этажам фактуры, чередуются беспорядочно, все время попадают на разные доли такта. В движении ощущается механистичность, возникает парадоксальный образ заводной игрушки, механизм которой постоянно дает сбой. Во втором проведении материала (такты 35–73) фактура становится более плотной, расширяется диапазон, точечные звуки удваиваются ($ais-fis$, $cis-a$, $dis-g$), превращаясь в интервалы, отмечающие теперь каждую долю такта резко диссонирующей вертикалью. Игра продолжается (интервалы взаимообращаются, партии обмениваются звуковыми элементами), но приобретает пугающий оттенок. Возрастает динамическая громкость, звучание становится все более агрессивным, и по достижении кульминации (8 тактов f , 8 тактов ff , т. 58–73¹⁵) внезапно обрывается.

После краткой паузы (восьмая) начинается второй раздел, в котором этот тематический пласт обретает мелодические очертания. Сначала виолончель и альт обмениваются краткими репликами (такты 81–104), затем в диалоге виолончели и первой скрипки возникают развернутые мелодические структуры (такты 104–131). Угловатые, наполненные широкими интервалами фразы (см., например, повторяющийся мотив трех восходящих больших нон в партии виолончели) заканчиваются то утвердительной, то вопросительной интонацией (октавные скачки h^2-h^3 с зависающим на несколько тактов флажолетом в партии первой скрипки)¹⁶. Техника преобразований этого мелодического материала в чем-то близка работе с серией, с другой стороны, ее можно

было бы назвать вариантной комбинаторикой: мелодическая структура набирается из оформившегося звукового ряда, ее варианты создаются путем изменения порядка звуков, их октавных транспозиций, трансформации ритмического рисунка и т. п.

«Ответом» на диалог виолончели и скрипки служит следующий эпизод, навевающий ностальгические воспоминания о первой части квартета (такты 134–204): на фоне непрерывного «жужжания» остигатных пластов (*sub. pp*) звучат флажолеты солирующей виолончели, обыгрывающие в высоком регистре мелодические ходы терций и секст (*mf, poco tenuto*). Эпизод плавно переходит в нечто вроде предыкта, готовящего наступление последнего раздела части. Итоговый раздел основательно подготовлен: устанавливается тональность *C-dur*, в партии виолончели оформляется до-мажорный каданс — пульсирующий органнй пункт на субдоминантовой и доминантовой квинтах.

Финал не содержит сдвигов и поворотов в развитии, практически весь он построен на материале остигатных пластов (лишь изредка в партии виолончели включаются реминисценции из предыдущего раздела — мотив больших нон, реплика из диалога со скрипкой). Обширное звуковое пространство (от *C* большой октавы до *g* третьей), наполненное фигурационными юбилеями на ff и fff звенит и переливается, подобно колокольному перезвону.

Восьмой квартет Фалика и содержанием жанра, и способами решения концепции (такими, как игра со стилями, композиционными техниками, опора на интонационный материал, принадлежащий разным эпохам и т. д.) переключается с его предшествующими квартетами. Е. А. Ручьевская в монографическом очерке о композиторе предлагает рассматривать Третий, Четвертый и Пятый квартеты как «целостный квартетный цикл, как варианты решения одной темы» [4, с. 52]¹⁷. Думается, что это наблюдение справедливо для всего квартетного наследия Фалика, и Восьмой квартет можно было бы назвать финалом сверхцикла, включающего все квартетные опусы композитора.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
2. Малер Г. Письма / сост. и коммент. И. А. Барсовой, Д. Р. Петрова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
3. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. Л.: Музыка, 1976. 240 с.
4. Ручьевская Е. Юрий Фалик: монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1981. 104 с.
5. Стратиевский А. С. О квартетах Юрия Фалика // Адам Соломонович Стратиевский: Книга памяти (1938–2013) / сост. Е. Н. Разумовская. СПб.: Арт-экспресс, 2016. С. 270–348.
6. Фалик Ю. Метаморфозы / литературная версия В. Фиалковского. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 368 с.
7. Шварцберг Д. Квартетное искусство — элитное искусство // Музыка и время. 2009. № 1. С. 12–14.

¹⁵ Любопытно, что динамические оттенки композитор указывает только в партиях первой скрипки, альты и виолончели. Вторая скрипка продолжает играть остигатную квинту (уже не восьмыми, а шестнадцатыми), подчиняясь только общему динамическому нарастанию (единственный в этом разделе нюанс в ее партии выставлен в первом такте — *p sempre*).

¹⁶ Трудно удержаться и не вспомнить блестящую характеристику диалога в бетховенских квартетах, принадлежащую Р. Роллану: «спор между голосами одной и той же души, между различными людьми, которые каждый человек носит в себе» [3, с. 61].

¹⁷ Напомним, что монографический очерк вышел в свет в 1981 году, когда еще не были написаны Шестой, Седьмой, Восьмой квартеты.

- АРАСЛАНОВА Алиса Руслановна — студентка III курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- ДАВИДЕНКОВА Лидия Сергеевна — художник, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России и Международной федерации художников, Почетный член Российской Академии художеств.
- ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА Екатерина Шандоровна — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: k_davidenkova@mail.ru.
- ДЕГТЯРЕВ Михаил Георгиевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры виолончели, контрабаса, арфы и квартета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: micello1@yandex.ru.
- ДУДИНА Мария Константиновна — доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- КЛЕВЦОВА Светлана Олеговна — музыковед, директор Санкт-Петербургского Музыкально-педагогического училища. E-mail: klevцова@mpu-spb.ru.
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.
- МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- РОССОЛОВСКИЙ Петр Алексеевич (1923–2014) — дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры хорового дирижирования (1962–2011) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- СМИРНОВ Валерий Васильевич (1937–2023) — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.
- ARASLANOVA Alisa — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- DAVIDENKOVA Lidia — painter, Professor of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, member of the Russia Painters' Union and International Federation of painters, Honored member of the Russian Academy of Arts.
- DAVIDENKOVA-KHMARA Ekaterina — PhD, Associate professor of the Department of Orchestration and Musical Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: k_davidenkova@mail.ru.
- DEGTYAREV Mikhail — Lecturer of the Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, Associate professor at the Department of Violoncello, Double bass, Harp and Quartet the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: micello1@yandex.ru.
- DUDINA Maria — Associate professor of the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, postgraduate student of Vaganova Ballet Academy. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- KLEVTSOVA Svetlana — musicologist, Headmaster of the St. Petersburg Musical and Pedagogical College. E-mail: klevcova@mpu-spb.ru.
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of the Department of Opera and Symphony Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com.
- MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.ru.
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- ROSSOLOVSKY Peter (1923–2014) — choir conductor, Honored Artist of the RSFSR, Professor of the Department of Choir conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- SMIRNOV Valery (1937–2023) — DSc, PhD, Professor, Honored Art Worker of the Russian Federation, Chief Researcher of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.