



# MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

**№ 1 (81) • январь • февраль • март • 2025**

## 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

Е. В. ВИНОГРАДОВА

## Разработка логотипа

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](mailto:edition@conservatory.ru)  
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать: 24.03.2025 г.  
Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага кн.-журн.  
Печать офсетная. Зак. № 1413-25.

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-  
норары не выплачиваются.

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

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

## Содержание

### *Alma mater*

- Ю. Лебедев. Письма с фронта ..... 3  
И. Воробьев. «Звук не любить нельзя...». Беседовала М. В. Михеева ..... 8

### *Толоса молодых*

- Е. Быкова. Что делает классическую музыку современной? ..... 17  
К. Савицкая. Жанр фортепианной импровизации в творчестве  
Н. К. Метнера ..... 21

### *Теория и практика*

- О. Мухортова. А. С. Пушкин. Театральная природа сказок.  
«Сказка о рыбаке и рыбке» ..... 27

### *Studia*

- Л. Паненкова. Тональность ля минор в произведениях Мусоргского ... 33  
И. Райскин. «Не вечный для времен, я вечен для себя» ..... 43  
И. Остромильский. Ритмические ускорения и замедления  
в музыке второй половины XX — начала XXI века ..... 48

### *Конкурсы*

- Е. Спист. Музыкальное приношение Н. А. Римскому-Корсакову ..... 52  
«Музыкальный журналист» — 2024: итоги. Подготовила М. В. Михеева ..... 56

- Наши авторы ..... 60

В оформлении обложки использованы материалы (логотип празднования, элементы стиля) брендбука «80-я годовщина Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов», утвержденного Департаментом региональной политики, образования и проектного управления Министерства культуры РФ, а также письма военных лет профессора Санкт-Петербургской консерватории Петра Алексеевича Россоловского (1923–2014).



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

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

№ 1 (81) • january • february • march • 2025

## 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 certifiat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

## Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

## Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

## Distribution Department

E. VINOGRADOVA

## Development Logo

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](mailto:edition@conservatory.ru)  
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 24.03.2025  
Size (format): 60x84 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

### Alma mater

- J. Lebedev. Letters from the front ..... 3  
I. Vorobyov. "It's impossible not to love sound..."  
*An interview by M. Mikheeva* ..... 8

### Voice of the young

- E. Bykova. What makes classical music contemporary? ..... 17  
K. Savitskaya. The genre of piano improvisation in the works  
of Nikolai K. Medtner ..... 21

### Theory and Practice

- O. Mukhortova. Alexander Pushkin. The Theatrical Nature of Fairy Tales.  
"The Tale of the Fisherman and the Fish" ..... 27

### Studia

- L. Panenkova. The key of A minor in Mussorgsky's works ..... 33  
I. Raiskin. "Not eternal for Time, I'm eternal for myself" ..... 43  
I. Ostromogilsky. Rhythmic accelerations and decelerations in music  
of the second half of the XX — early XXI century ..... 48

### Competitions

- E. Spist. Musical offering to Nikolay A. Rimsky-Korsakov ..... 52  
"The Musical journalist" — 2024: results. *Prepared by M. Mikheeva* ..... 56

- Our authors ..... 60

The cover design uses materials (celebration logo, style elements) from the brand book "80<sup>th</sup> Anniversary of Victory in the Great Patriotic War of 1941–1945", approved by the Department of Regional Policy, Education and Project Management of the Ministry of Culture of the Russian Federation, as well as letters from the war years by Professor of the Saint Petersburg Conservatory Peter Rossolovsky (1923–2014).

# Alma mater

---

---

## Juri LEBEDEV Letters from the front

The publication of the letters by Peter A. Rossolovsky (1923–2014) — Honored Artist of the RSFSR, conductor, Professor of the Department of Choir conducting of the Leningrad / Saint Petersburg Conservatory.

**Keywords:** Peter A. Rossolovsky, The Great Patriotic War, family's archive, letters.

## Юрий ЛЕБЕДЕВ Письма с фронта

Публикация писем П. А. Россоловского (1923–2014) — заслуженного деятеля искусств РСФСР, дирижера, профессора кафедры хорового дирижирования Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории.

**Ключевые слова:** П. А. Россоловский, Великая Отечественная война, семейный архив, письма.

*Год назад, совершенно случайно, я обнаружил 10 писем с фронта Петра Алексеевича Россоловского в архиве его дочери Валентины Петровны, бережно сохранившей все документы о семье: письма, фотографии, воспоминания родных. Я был совершенно потрясен их содержанием. Нет, речь в них шла не об ужасах войны, не о том, что было безвозвратно утеряно за это время, а о Музыке, о счастье ею дышать, переживать, о возможности творить и о надежде стать профессиональным музыкантом. Это пронзительные в своей искренности строки, наполненные радостными и светлыми чувствами юной души.*

*В первом же письме из Восточной Пруссии я прочитал: «Сейчас слушаю концерт Рахманинова для рояля с оркестром № 2 — сколько грусти и тихого покоя. Музыка — вот одна мечта моя». Мысль о том, что это пишет почти мальчишка, совсем недавно попавший на войну, заставила меня отложить все дела и прочитать все письма «от корки до корки», разбирая слова расплывшихся чернил или плохо заточенного карандаша. Они все были проникнуты надеждой на исполнение мечтаний, любовью, верой в грядущее счастье, высшим выражением которого было «служение музыке».*

*Все без исключения письма того времени проходили цензуру. На некоторых имеется несколько почтовых штемпелей, что говорит об их непрестом пути на фронт к адресату. Сохранились не только письма, но и треугольники с пометками «просмотрено» с не всегда разборчивым обратным адресом полевой почты<sup>1</sup>. Обязательно прочитайте эти письма. Медленно, вдумчиво, не так, как мы сегодня на ходу читаем короткие сообщения на экране смартфона, а представляя себе военный быт и обстановку того времени, задумайтесь над их содержанием, сопереживая чувствам совсем молодого человека, за плечами которого уже два года войны. Это действительно стоит того.*

*Светлая память всем защитникам Отечества, кто не смог осуществить свою мечту!*

---

<sup>1</sup> «Треугольники, написанные карандашом (откуда взяты чернила в землянках) <...> карандашный след давно стерся, мало что можно было разобрать». Цит. по: *Гранин Д. Чужой дневник. М.: Азбука-Аттикус, 2018. С. 174.*

До войны семья Россоловских жила в Петербурге на Моховой улице. Отец Петра Алексеевича воевал в гражданскую, после войны стал инженером. В 1940 году рано ушла из жизни мама, Анна Васильевна Макарова-Россоловская, поэтому все письма адресованы отцу, который во время блокады занимался восстановлением трамвайных путей.

За день до войны семнадцатилетний Петр был зачислен в военное училище связи. После года учебы (вместо положенных трех лет) — отправлен на Сталинградский фронт. Новоиспеченный лейтенант принял командование взводом связи во 2-й зенитно-артиллерийской дивизии, которая защищала фронт от вражеских налетов. При боях за Сталинград во взводе Россоловского осталось меньше половины бойцов. Путь его дивизии проходил через Ростов, Донбасс, Севастополь, затем Западный фронт — Белоруссия, Литва, Кенигсберг. Среди его военных наград орден Красной Звезды, Отечественной войны 2-й степени, медали «За оборону Сталинграда», «За взятие Кенигсберга», «За боевые заслуги» и другие.

Сразу после получения приказа на демобилизацию в 1946 году Петр Алексеевич вернулся в свой любимый город на Неве. Вступительные экзамены в Ленинградскую консерваторию уже прошли, но талантливого юношу все же зачислили на дирижерско-хоровую факультет. «Человеческий голос был самым ценным среди шума войны, наверное это и определило мой выбор профессии», — вспоминал он. Про войну, как и все фронтовики, почти не вспоминал и не любил об этом говорить.

Огромная благодарность дочерям Петра Алексеевича: Валентине Петровне Россоловской, за то, что сберегла письма, и Ольге Петровне Россоловской за решение на публикацию писем, фото и документов из семейного архива.

### Письмо 1

Ленинград 28.  
Моховая 39, кв. 19.  
Россоловскому Алексею Петровичу.  
44090 полевая почта  
Россоловский П. А.  
20.2.1945.

Дорогой папа!

Я здоров, все благополучно. Сейчас слушаю концерт Рахманинова для рояля с оркестром № 2 — сколько грусти и тихого покоя. Музыка — вот одна мечта моя. От тебя письма получаю регулярно. Я сейчас в Восточной Пруссии. Уничтожаем окруженные части в Кенигсберге и южнее его. Идут упорные бои. Пока все благополучно.

Целую Любу. Привет всем знакомым. Часто вспоминаю дни, проведенные с тобой, скорей бы кончилась война.

Комментарий к письму:

Алексей Петрович Россоловский (1886–1964) окончил Московское военное училище в 1908 году в чине подпоручика, закончил офицерскую электротехническую шко-

лу в 1914 г. в звании «военного электрика» и с началом войны назначен начальником радиостанции во 2-ю Сибирскую роту в составе 2-го Сибирского корпуса. За бои под Варшавой награжден орденом св. Анны 4-й степени (красный темляк), за сражения в Восточной Пруссии — орденами Станислава 3-й степени, Анны 3-й степени и представлен к ордену Владимира. После кратковременного отпуска в 1917 году, уже в составе Красной Армии, был направлен на Северный фронт в г. Ригу. Из «Автобиографии» Алексея Петровича: «Во Псков, на жел[езно]-дор[ожную] станцию я прибыл в ночь на 1 марта. На вокзале пришлось видеть незабываемую картину: на перроне никого не было; по отгороженному перрону ходили взад и вперед 3 человека и, по-видимому, сильно волновались. Эти три человека были: царь Николай II, генерал Рузский и член Гос[ударственной] думы Гучков. Последние двое, по-видимому, уговаривали царя отречься от престола в пользу брата Михаила Романова. Что меня сильно удивило, так это то, что солдатская масса и народ как-то не реагировали на присутствие царя на перроне, и масса не пыталась выйти на перрон; масса уже чувствовала свою силу и <...> волю в возгласах „Долой самодержавие, долой царя“».

По отбытии трехлетнего стажа, уже при Советской власти, в 1917 году удостоен звания «Военного инженера-электрика» и после заключения Брестского мира переведен с 1-м Радиодивизионом в г. Вологду, где и остался после комиссования по состоянию здоровья в 1920 году со стажем 14 лет службы в Российских войсках и Красной Армии. В августе 1922 поступил в Ленинградский институт инженеров путей сообщения. По окончании учебы поступил на службу в «Ленинградский трамвай», пройдя должности от десятника до главного инженера и начальника конторы путевого строительства. В годы блокады оставался в городе и восстанавливал трамвайные пути.

Люба — Любовь Алексеевна Россоловская — сводная сестра П. А. от второго брака отца. Всю блокаду Ленинграда, как и родители, пережила в городе. Живет и здравствует в Петербурге.

В архиве П. А. есть две пластинки фирмы «Мелодия» с записью Второго концерта С. В. Рахманинова для фортепиано с оркестром: в исполнении Владимира Крайнева (Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер К. Иванов, 1971) и Рахманинова (Филадельфийский оркестр, дирижер Л. Стоковский, архивная запись 1924 года).

### Письмо 2

Ленинград 28.  
Моховая 39, кв. 19.  
Россоловскому Алексею Петровичу.  
44090 полевая почта  
Россоловский П. А.  
4.3.45.

Дорогой папа!

Я здоров, у меня все благополучно. Изменений в работе никаких нет. Благодаря тому, что пока на фронте спокойно, имею возможность играть [на] пианино, скрипке,

Письма с фронта

и это приносит радость и мечты о прошедшем и надежду на будущее счастье!

Опять выпал снег, три дня шла пурга и метель, сегодня — весенний день: снег тает, солнышко пригревает, прилетели птички. Весна — настроение прекрасное!

Скорее беги время — скорее конец войне. К тебе, мой дорогой, любимый папа!

Привет всем знакомым. Крепко целую тебя и Любу!  
Твой сын Петр.

**Письмо 3**

Ленинград.  
Моховая 39, кв. 19.  
Росоловскому Алексею Петровичу.  
44090 полевая почта  
Росоловский П. А.  
25.3.45.

Дорогой папа!

Я здоров, в моей жизни и в работе все без перемен. Фронт пока тоже стабилизировался. Новостей никаких нет.

Сегодня тепло. Настоящая весна, поют птицы, грязь, правда уже подсыхает.

Живем в квартирах, недавно прочитал «Овод» Войнич. Теперь я ее понял гораздо глубже, эта книга мне очень понравилась, как в свое время «Вертер» Массне.

Сегодня прибыл один майор. Он был в Ленинграде, говорит, что город восстанавливается, я очень рад этому. Моя привязанность к Ленинграду, видимо, останется на всю жизнь.

Папа, пиши как с огородами: на Ржевке или теперь в другом месте?

Привет маминной могилке. Крепко целую, твой Петр.

Комментарий к письму:

После поступления в консерваторию в 1946 году, П. А. навсегда остался жить в Ленинграде.

**Письмо 4**

Без конверта.  
18.4.45.

Дорогой папа!

Я здоров, все благополучно. Сейчас все спокойно, стоим там, за что так жестоко боролись еще недавно.

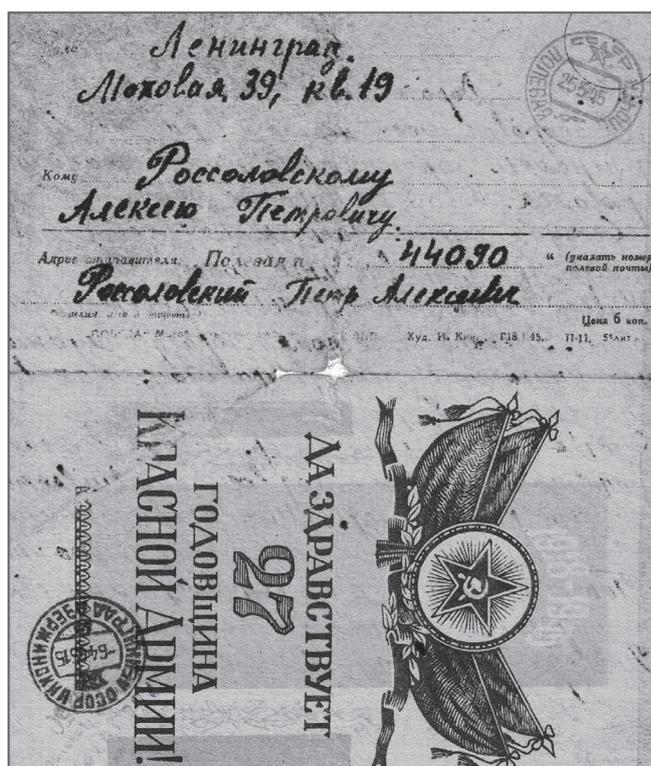
Битва за Кенигсберг была проведена исключительно успешно. Красная Армия освободила массу гражданского населения: поляков, французов, русских, цыган и других.

Конечно, немцы нас ненавидят, боятся нас, и жизнь связана с некоторой опасностью, но война есть война.

Наступление на Кенигсберг [было] очень сильным: столько артиллерии, самолетов, войск я, пожалуй, нигде не видел. Действительно, на четвертом году войны наша Армия стала сильнее, чем в 1941–1942 гг. Надо отдать должное руководству маршала Василевского, операции за Севастополь и за Кенигсберг разработаны



Петр Росоловский. 1944 год



Письмо-открытка П. А. Росоловского отцу.  
25 марта 1945 года

прекрасно. Наша армия только взяла в плен 60 т[ысяч] немцев.

Немцы были потрясены огнем нашей артиллерии и бомбежкой.

О прочих впечатлениях расскажу в следующих письмах, и о личных впечатлениях — при встрече.

Сегодня 18 апреля. В 1940-м году я видел первый раз «100 мужчин и одна девушка» — это начало моей любви к музыке, к искусству. Это день моего нравственно-го возрождения. Война помешала мне быть музыкантом.

Но я еще не теряю веры, и этот день отмечаю, как день музыки.

18 апреля — мой праздник.

Скоро 1 мая. Поздравляю тебя, Любу с этим праздником. Желаю, чтобы Вы провели его хорошо. Желаю, чтобы Люба хорошо сдала испытания и перешла в следующий класс.

Сейчас работы много и довольно трудная радиосвязь; потихоньку справляюсь, кроме того к 1 мая готовлю ансамбль нашей части.

Ну, в остальном все по-старому.

Крепко целую, твой Петр.

Комментарий к письму:

«Сто мужчин и одна девушка» — музыкальная комедия 1937 года, главную роль в которой сыграла поющая актриса Дина Дурбин. В заключительной сцене ее героиня Патриция на сцене концертного зала поет арию из «Травиаты» Дж. Верди в сопровождении оркестра, которым дирижирует Леопольд Стоковский. Дина Дурбин — юношеская любовь П. А. Он написал ей письмо и получил от нее ответ. Жена П. А. была удивительным образом похожа на американскую актрису.

«Война помешала мне быть музыкантом». Это действительно так: в музыкальной школе П. А. занимался сначала на скрипке (семья сохранила ее в блокадные дни), потом на рояле. Но война не смогла изменить судьбу: в армии он стал играть на аккордеоне, который привез с собой домой после войны. А потом — консерватория.

### Письмо 5

Ленинград.  
Моховая 39, кв. 19.  
Росоловскому Алексею Петровичу.  
44090 полевая почта  
Росоловский П. А.  
28.5.45.

Дорогой папа!

Я здоров, все благополучно.

Получил твое поздравление с Победой. Спасибо. Жизнь моя почти не изменилась. О доме пока и разговоры напрасно заводить. Я немного приболел: замучили чири, первый раз в жизни, признаюсь, они дают себя знать. Сейчас проходят.

Занимаюсь с бойцами по радиоделу, приему на слух; все вечера, а иногда и днем, музыка. Играю в нашем ансамбле на аккордеоне и вообще организатор оркестра.

Времени на это уходит много, но зато самому приятно, и как-то забываешь, что ты в Армии. Наступило настоящее лето.

Пиши о жизни в Ленинграде: как сдает экзамены Люба, как огороды, работы.

Желаю бодрости и здоровья.

Крепко целую.

### Письмо 6

Ленинград 28.  
Моховая 39, кв. 19.  
Росоловскому Алексею Петровичу.  
г. Либава (Лепая) Латвийской ССР  
44090 полевая почта  
Росоловский П. А.  
21.11.45.

Дорогой папа!

Я здоров, все благополучно, жизнь течет без перемен. С 12.11. смотрю кино «Сестра его дворецкого» и увлекаюсь также, как кино «Сто мужчин и одна девушка». Все-таки фактом является то, что роли, созданные Диной Дурбин играют большую роль в формировании моих нравственных, моральных качеств. На праздниках был в Мемеле, город приобрел совсем иной вид, чем год назад.

Занимаюсь немного музыкой; я постараюсь прислать ноты для рояля с пением; пусть Оля или Шура сыграют, а Коля споет. Хочу, чтобы ты послушал хоть не меня, так мою песенку. Очень хочется побывать дома, но отпуск еще не скоро, а совсем уйти из Армии нельзя.

Береги себя для Любы и нашей встречи!

Привет Александре Ивановне, Смирновым.

Крепко целую Любу и тебя.

Твой сын Петр.

Комментарий к письму:

Оля, Шура, Коля — дети семьи Смирновых, живших по соседству с А. П. Росоловским на Моховой улице.

Александра Ивановна — вторая жена А. П. Росоловского. «Хочу, чтобы ты послушал хоть не меня, так мою песенку». П. А. много импровизировал, но редко записывал свои «песенки». К сожалению, ничего не сохранилось.

### Письмо 7

Ленинград 28.  
Моховая 39, кв. 19.  
Росоловскому Алексею Петровичу.  
г. Либава.  
44090А полевая почта  
Росоловский П. А.  
29.11.45.

Дорогой папа!

Я здоров, все благополучно. Работаю на старом месте, в Либаве, и адрес мой не изменился; не знаю, почему возвращаются твои письма ко мне. Пока изменений

*Письма с фронта*

никаких нет. По утрам до общего подъема, часов с 5-ти иду в расположенную напротив музыкальную школу и там часа три тренируюсь и немножко сочиняю. Ложусь спать поэтому рано, вечерами никуда не хожу, знакомых в Либаве нет, друзья-товарищи живут в одном доме. Скучать времени нет, да и сам себе не позволяю.

Жду с нетерпением нашу встречу.

Привет Александре Ивановне, Смирновым.

Крепко целую Любу и тебя, твой Петр.

Комментарий к письму:

«...часа три тренируюсь и немножко сочиняю». К сожалению, никаких музыкальных записей того времени не сохранилось, но некоторые идеи позже нашли свое воплощение в хоровых произведениях.

**Письмо 8**

Ленинград.  
Моховая 39, кв. 19.  
Росоловскому Алексею Петровичу.  
44090 полевая почта  
Росоловский П. А.  
20.12.45.

Дорогой папа!

Поздравляю с Новым годом!

Верю, что этот Новый год будет годом нашей встречи! Не знаю, удастся ли совсем уйти из Армии, но отпуск, конечно, будет, всего вероятнее в апреле.

Живу я по-прежнему в Либаве; занятия с бойцами и занятия музыкой составляют мой день. В Либавском театре ставят «Тоску» и «Сильву». Это приятно радует. Иногда слушаю радио: как чудно звучит оркестр, исполняющий прекрасные вещи. Очень хочется скорее заняться музыкой, жить только музыкой! Это моя самая заветная мечта. Сбудется ли она?!

Поздравляю и целую Любу!

Привет и поздравляю Александру Ивановну, Смирновых.

Крепко целую, Петр.

**Письмо 9**

Без конверта.  
12.2.46.

Дорогой папа!

Получил твое письмо и рад, что ты чувствуешь себя бодро. Кончилась выборная кампания, и теперь стало свободнее.

Назначили на другую [работу], в школу сержантов, здесь же в Либаве. Работы больше, о ее характере напишу позднее.

Письмо адресуй: 44090А полевая почта.

С 10 февраля разрешены отпуска, но когда моя очередь, не знаю: думаю, что летом.

Очень хочется быть с тобой, в Ленинграде. Эти дни немного приболел, так что чувствовал себя неважно. Сейчас проходит.

Скорее бы кончилась зима, и наступило тепло, я думаю, что в это лето должно многое решиться в моей жизни! Мне уже 22 года и пора навсегда выбрать жизненный путь, чтобы потом не проклинать свою слабость.

Желаю тебе, Александре Ивановне, Любе быть бодрым и дожить до лучших времен, а они должны быть, ведь Сталин говорит не напрасно.

Крепко целую, твой Петр.

**Письмо 10**

Ленинград 28.  
Моховая 39, кв. 19.  
Росоловскому Алексею Петровичу.  
г. Либава.  
44090А полевая почта  
Росоловский П. А.  
6.3.46.

Дорогой папа!

Я здоров, все благополучно и без изменений.

Работаю в школе. Так как выпуск сержантов будет, сейчас идут усиленные занятия. Я преподаю радистам, и это мне нравится. Занятий много, но это хорошо, это приучает к труду, усидчивости. Плохо то, что я не могу сейчас уделять время музыке, а ты знаешь, как ее люблю.

Занятия в школе с 8.00 до 20.00, кроме того бывают всякого рода наряды и другие работы. За эти дни посмотрел оперу «Флория Тоска» с участием рижских артистов. Очень понравилось, несмотря на то, что на латышском языке.

Я рад, что Люба тоже любит театр, кино, музыку и хорошо учится, надо использовать годы учения полностью, это золотые годы. Как много сейчас людей жалеют о том, что не учились или плохо учились. Сейчас XX век, надо выжимать из жизни всё. У кого крепче руки, чтобы выжать, тут живет лучше. Отпуск мой будет, кажется, в конце мая или июня. О демобилизации пока ничего неизвестно.

Сейчас проходим медкомиссию в госпитале, только начали, не знаю каковы будут результаты.

Крепко целую, твой Петр.

Комментарий к письму:

П. А. работал в школе военных сержантов-связистов в г. Либава.

П. А. возвратился в Ленинград в сентябре 1946 года. В следующем году начал работать руководителем хорового коллектива в Ленинградском областном Доме творчества.

Igor VOROBYOV  
 “It’s impossible not to love  
 sound...”

An interview after the anniversary author’s evening (February 12, Small Hall of the Philharmonia) with Professor of the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Conservatory Igor Vorobyov. The composer recalls his years of study at the Choral School and the Conservatory, talks about his compositions, creative friendship with musicians, and shares the secrets of composer’s writing.

**Keywords:** Valery A. Gavrilin, Igor E. Rogalev, Small Hall of the St. Petersburg Philharmonia, author’s evening, jubilee.

Игорь ВОРОБЬЁВ  
 «Звук не любить нельзя...»

Интервью после юбилейного авторского вечера (12 февраля, Малый зал филармонии) с профессором кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории Игорем Станиславовичем Воробьёвым. Композитор вспоминает годы учебы в Хоровом училище и консерватории, рассказывает о своих произведениях, творческой дружбе с музыкантами, делится тайнами композиторского письма.

**Ключевые слова:** В. А. Гаврилин, И. Е. Рогалев, Малый зал Санкт-Петербургской филармонии, авторский вечер, юбилей.

*Игорь Воробьёв — петербургский композитор, музыковед, автор научно-исследовательских монографий и литературных очерков, доктор искусствоведения; выпускник ленинградского Хорового училища (1983) и Ленинградской консерватории (1990). Обладатель Благодарности Министра культуры РФ (2019) и медали «За труды в культуре и искусстве» (2024). Профессор ведущих вузов: Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, Академии русского балета им. А. Я. Вагановой и РГПУ им. А. И. Герцена. Один из организаторов и директор международных фестивалей «От авангарда до наших дней» (1992–2016) и «Мир искусства. Контрасты» (2017–2019). Участник симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Белоруссии, Украине, Литве, Германии, Грузии, Армении и др. В качестве композитора, дирижера и пианиста выступал во многих городах России. Музыка И. С. Воробьёва звучала в Англии, Албании, Германии, Греции, Италии, Канаде, США, Франции, Швеции, Южной Кореи, Японии. Среди музыкальных произведений: 4 балета, 4 оперы, оперные сцены по «Победе над солнцем» А. Крученых, «Донское каприччио», «Усть-Ижорская фантазия», «Виватная увертюра» для большого симфонического оркестра, поэма «Остается лишь свет» для органа и симфонического оркестра, 2 инструментальных концерта (фортепианный и контрабасовый), «Отче» для баяна и струнного оркестра, Реквием, Магнификат, Stabat Mater, кантата «Сергий Радонежский», «Плачи» для фольклорного ансамбля, контрабасов и фортепиано, 8 хоровых концертов и циклов, 11 вокальных циклов, 3 фортепианных, 2 виолончельных, альтовая, баянная и скрипичная сонаты, струнный квартет, трио ARARA, «Ижорская свадьба» для пяти инструментов, маленькая симфония для семи инструментов «Архипелаг», «Казнь Аввакума» для кларнета и струнного квартета и др. Музыка И. С. Воробьёва записана на радио и телевидении Санкт-Петербурга и Москвы, а также на 9 CD и 3 DVD.*

**Марина Михеева.** *Добрый день, Игорь Станиславович! Совсем недавно Вы отметили свое 60-летие. Искренне поздравляю Вас с замечательной датой! Вы решили провести этот день не только в тесном кругу семьи и близких друзей, но и со зрителями, устроив в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии свой авторский вечер. Почему именно это место?*

**Игорь Воробьёв.** С Малым залом филармонии меня связывают столь долгие отношения, что даже и не вспом-

нить, когда они начались... Впервые я пришел сюда с родителями, когда мне было лет 7 или 8. Я учился тогда в Хоровом училище. Ясно помню, что концерт мне очень не понравился, произвел буквально удручающее впечатление, так как на сцене выступали возрастные певцы и певицы, пытавшиеся изображать юношей и девушек. Таково было первое впечатление. Но позже мне подарили абонемент «Литературные чтения в Малом зале филармонии» (кажется, так он назывался), кото-

«Звук не любить нельзя»

рый многое изменил в моем восприятии этого места. В 1970-е годы было принято устраивать подобные вечера: один раз в месяц выдающиеся актеры выступали на сцене, читая стихи. Особенно мне запомнился Сергей Юрский. В те годы на него практически невозможно было попасть. Помог абонемент. Именно благодаря его удивительной манере и умению представлять материал, я практически сразу запомнил всего «Графа Нулина» и читаю его наизусть до сих пор. Дальше, уже в зрелые годы, когда я включился в проекты, связанные с фестивалями «Звезды белых ночей» (в период художественного руководства Наталии Ерёмной), «От авангарда до наших дней», «Мир искусства. Контрасты», шло мое активное сближение с филармонией. Здесь я провел самые лучшие фестивальные концерты, здесь состоялись премьеры многих моих камерно-инструментальных (и не только) сочинений, в дальнейшем я неоднократно проводил здесь авторские встречи.

Я считаю, что это самый лучший зал в России и с точки зрения акустики, и с точки зрения «гения места». Этот зал и особняк Энгельгардтов хранят в своих стенах практически всю историю «классического» Петербурга. Поэтому это не просто концертный зал, но нечто большее.

**М. М.** На концерте Вы предстали сразу в трех качествах: композитор, поэт и исполнитель-пианист. Давайте поговорим подробнее о каждом из них. Итак, когда Вы начали сочинять музыку? Кто были Ваши учителя?

**И. В.** Иногда трудно самого себя называть композитором. Просто так получилось в жизни, что среди множества выборов оказалось, что этот путь стал главным. Как это произошло? Выбор часто зависит от кого-то. Здесь в первую очередь я должен упомянуть Игоря Ефимовича Рогалева. Я начал учиться у него в классе композиции на последнем курсе Хорового училища, к окончанию которого я решил написать кантату, чтобы дирижировать своим сочинением на госэкзамене.

Итак, я принес ему эскизы своего опуса в псевдобородинском ключе... Надо сказать, что программа курса Хорового училища в годы моей учебы была довольно консервативная, дальше Мусоргского, Бородина и Рахманинова она не простиралась, музыки современной мы совсем не знали. Лишь единицы из нас играли фортепианную музыку Прокофьева. Поэтому и стилистика моих первых сочинений была очевидна. Игорь Ефимович послушал и мягко предложил начать с начала, а именно — с работы над материалом. Это так увлекло, что на втором курсе консерватории с дирижерско-хорового я перевелся на композиторское отделение. Поэтому можно сказать, что моя творческая биография началась сравнительно поздно. С большой внутренней теплотой вспоминаю Бориса Александровича Арапова, в класс которого я был официально зачислен. Благодаря ему я ощутил непрерывность и связь поколений, так как наши встречи всегда заканчивались его продолжительными воспоминаниями. Он — ученик В. В. Щер-

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ  
**ФИЛАРМОНИЯ**  
имени Д.Д.ШОСТАКОВИЧА  
МАЛЫЙ ЗАЛ имени М.И.ГЛИНКИ  
сезон 2024 / 2025

Среда, 12 февраля 2025 года  
ОБЩЕДОСТУПНЫЙ КОНЦЕРТ

**ЮБИЛЕЙНЫЙ АВТОРСКИЙ ВЕЧЕР**

**Игорь ВОРОБЬЁВ**  
К 60-летию композитора

«Контррельефы» для фортепиано  
Соната № 3 для фортепиано  
«Музыка льда» для скрипки и арфы  
«Русские скороговорки» для голоса и фортепиано  
«Пять романсов и Вокализ памяти Валерия Гаврилина» для голоса, кларнета и фортепиано  
«Ижорская свадьба», сюита для кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и электроники  
«Отче», поэма для баяна и струнного оркестра

Заслуженный деятель искусств РФ  
**Юрий ГУРЕВИЧ** баян

Заслуженная артистка РФ  
**Елизавета АЛЕКСАНДРОВА** арфа

Лауреаты международных конкурсов

**Елена ЗАСТАВНАЯ** сопрано  
**Анна СМЕРНОВА** меццо-сопрано

**Михаил ТУРПАНОВ** фортепиано  
**Эмиль ИЛЬДИРЕКОВ** скрипка

**Ренат РАКОВ** кларнет  
**Игорь МИХАЙЛОВ** фортепиано  
**Алиса ДУХОВЛИНОВА** фортепиано

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ АНСАМБЛЬ НОВОЙ МУЗЫКИ

**Михаил КРУТИК** скрипка  
**Елена ГРИГОРЬЕВА** виолончель

**Александр ОСКОЛКОВ** кларнет  
**Николай МАЖАРА** фортепиано

**Сергей ОСКОЛКОВ-мл.** электроника

КАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР СТУДЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ имени Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА  
Художественный руководитель и главный дирижер — заслуженный артист РФ  
**Аркадий ШТЕЙНЛУХТ**

Начало в 19:00

НЕВСКИЙ ПР., 30 ТЕЛЕФОН ДЛЯ СПРАВОК, КАССА 240 0170 WWW.PHILHARMONIA.SPB.RU

бачёва — начал преподавать, когда А. К. Глазунов был еще директором консерватории... Назову и Геннадия Ивановича Банщикова, у которого я завершил занятия в аспирантуре после кончины Б. А. Арапова. Но все-таки мои главным наставником (и другом) всегда был Игорь Ефимович Рогалев.

Конечно, с дирижерской профессией я не порывал полностью, приходилось даже преподавать (в РГПУ им. А. И. Герцена), иногда и дирижировать своими сочинениями. Помимо всего прочего, композитор всегда должен ставить себя на место исполнителя. Это очень важно! К слову, я не назвал бы себя исполнителем-пианистом, скорее, пианистом-концертмейстером, так как чаще я как раз аккомпанировал музыкантам-инструменталистам и очень многим вокалистам. Сейчас я редко это делаю, когда-то было чаще...

А что касается композиции, то процесс самоопределения был достаточно долгим и трудным. Конец 1980-х — начало 1990-х можно назвать «смутным временем». Союз композиторов переживал не лучшие времена, в связи с чем встала необходимость задуматься над тем, а как, собственно, ты будешь существовать. Хорошо, что благодаря усилиям И. Е. Рогалева и своих друзей удалось организовать небольшое сообщество *E3I*, которое и положило начало фестивалю «От авангарда до наших дней». Мы, молодые композиторы, сами стали создавать и режиссировать программы, как бы в альтернативу «Ленинградской музыкальной весне». И эти



Игорь Воробьев (второй слева) — ученик Хорового училища имени М. И. Глинки. 1973 год



Игорь Воробьев и Борис Александрович Арапов. 1989 год



Игорь Воробьев, Гия Канчели и Игорь Роголев. 1997 год

программы, состоявшие из музыки тогда малоизвестных композиторов 1910–1920-х, во многом предопределили спектр моей дальнейшей научной и композиторской деятельности.

**М. М.** А сколько всего опусов к настоящему моменту Вы завершили? В каких жанрах Вы работали? Может быть, музыка для театра, балеты, хоры?..

**И. В.** Их, оказывается, довольно много. Думаю, к цифре 100 я уже почти подошел, если учесть задуманное и завершенное, озвученное и неозвученное, потерянное и непотерянное, изданное и неизданное. Но в ресурсе исполнительском пребывают десятка два-три. Знаете, я следую для себя ироническому девизу: «Не пиши, пока тебя не просят». Я, действительно, сочиняю не слишком интенсивно, и сам процесс длится достаточно продолжительное время. В связи с этим скажу, что в 2020 году я вошел в международную ассоциацию *Three Essential Elements (ThreeEE)*, представителями кото-

рой являются 17 композиторов из разных стран: США, Греции, Ирландии, Португалии, Франции, Армении, Швейцарии... Основная ее задача — это продвижение музыки не авангардной, а музыки с глубокой национальной окраской. Не секрет, что существует мнение, что профессиональное развитие композиторов в России отстает от западных mainstream-ных течений. Но это не так. И за рубежом уже очевидна усталость от такого вида творчества, взгляд на музыку там значительно шире, в чем убеждает общение с моими коллегами. Так вот от этой организации исходят заказы, в основном на камерные сочинения с определенным инструментарием. Поэтому в последнее время я пишу в этой жанровой сфере.

Хотя начинал, конечно, с хоровой и вокальной музыки. Это было определено моими друзьями, многих из которых, к сожалению, уже нет с нами. Николай Ефимов всегда просил новое сочинение, чтобы исполнить

«Звук не любить нельзя»

его со студенческим хором, также и Валерий Всеволодович Успенский. Сейчас их место занял Сергей Екимов. Все началось с «Концерта из древнеармянской поэзии», который когда-то был исполнен женским хором музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова под руководством Дмитрия Смирнова. После этого я писал и для смешанного состава, и хоровые концерты, и кантаты, и Реквием, и Магнификат, и Stabat mater. Из последнего — кантата «Сергий Радонежский» для солистов, двух хоров и большого симфонического оркестра, премьера которой состоялась в Ростовском музыкальном театре, а петербургская премьера — в Капелле. Разумеется, много у меня собственно вокальной музыки. Сначала я писал для своей жены Ольги. Она прекрасная камерная певица, была солисткой театра «Санкт-Петербург Опера». Потом стал сотрудничать с пианисткой Ириной Шараповой, благодаря которой моя музыка зазвучала в исполнении выдающихся артистов. Много новых романсов и вокальных циклов было написано в 2010-е годы не просто по ее просьбе, она буквально требовала сочинять именно в тех жанрах, в которых заинтересованы вокалисты.

Из крупных театральных форм назову оперу «Елизавета Бам» по Д. Хармсу, с которой я заканчивал консерваторию; состоялось даже концертное исполнение, но сценической версии так и не было. Для Ростовского музыкального театра я написал оперу «Маленький Принц» по А. де Сент-Экзюпери. До сих пор это одновременно и моя мечта, и боль. Дело в том, что ко времени постановки оперы дирижер Андрей Аниханов вынужден был покинуть театр, поэтому на сегодняшний день озвучены только камерная версия и симфоническая сюита. Есть и камерные оперы для «экзотических» составов», которые я писал по просьбе Александра Шило. Благодаря ему возникли «Контрабас и флейта» и «Роман с контрабасом».

Что касается балетов, то здесь я неизменно сотрудничал с Александром Полубенцевым, выпускники класса которого поставили мои балеты «Ассоль» и «Дон Гуан» (в версии «Каменный гость» недавно прошла премьера в Чебоксарах). Были еще две работы на национальные темы. Ко мне когда-то обратился Национальный театр танца Республики Саха (Якутия) с предложением написать музыку на сюжеты из якутского эпоса. Результатом стали этно-балет «Куллустай Бэргэн» и музыкально-танцевальный спектакль-сказка «Эрбэхчэй и Сааскылаана». Работать с этим материалом было очень интересно. Например, я впервые писал партитуру для оркестра национальных инструментов, особенность которых заключалась в том, что их настройка, количество струн были равны обычным домре, балалайке и пр., а вот колорит звучания был совершенно иной, так как корпуса у них другие, другой резонанс, сложнее аппликатура. И музыка писалась с учетом этих особенностей. Кроме того, в якутском оркестре расширена группа ударных инструментов, используются хордофоны, хомусы. Само сценическое действие также не характерно для классического



Сцены из балета «Куллустай Бэргэн»

балета: включаются элементы обрядовых действий, спортивных состязаний, пения, игр. Очень много импровизационных форм, которые зачастую просто невозможно записать нотами. Сами исполнители лучше знают, как это играть в соответствии с традицией.

Возвращаясь к незабвенным исполнителям, не могу не вспомнить и об Игоре Урьяше. Для него я создал практически все свои фортепианные произведения: «Контррельефы» (1994), Фортепианный концерт (2006), 3 сонаты (1993, 2005, 2008). Есть сонаты и для других инструментов — скрипки, альта, виолончели, струнные ансамбли (виолончельные сонаты с Алексеем Массарским он тоже играл).

Да, работа композитора в значительной степени зависит от того, с кем он общается, от исполнителей, прежде всего. И если они уходят из жизни, я имею в виду Николая Ефимова, Игоря Урьяша, то происходит обрыв именно в той жанровой области, с которой они были связаны. Есть музыканты, кто просто озвучивает твою музыку, а есть те, кто твою музыку любит и понимает. К счастью, у меня такие были.

**М. М.** В комментариях к программе концерта Вы упомянули, что увлекались разными композиторскими

Автограф первой песни цикла «Три русские песни» («Ой, люли, моё дитячко»)

техниками и стилями. Какие из созданных Вами произведений можно считать самыми яркими образцами Ваших «музыкальных экспериментов».

**И. В.** Я бы не сказал, что я был ориентирован на них, хотя в молодости, в студенчестве, мы все осваивали алеаторику, серийную технику. Додекафонию я использовал (причем не в ортодоксальном ключе) в композиции «Три русские песни» для голоса и камерного ансамбля: русский плачевый материал там изложен именно так. Частично эта же идея (имитация додекафонии) нашла свое преломление в «Контррельефах» для фортепиано. В опере «Елизавета Бам» есть довольно много микрохроматики, алеаторных построений. Но опять-таки первичными были фарсовая ситуация, театр абсурда. Все эти приемы не просто для эксперимента, но для фиксации важных смысловых точек спектакля. И последнее сочинение подобного рода — это «Ижорская свадьба», где я применил очень многие современные средства, которые сейчас так любят: и мультифоники, и микротонику, и формы инструментального театра, и игру на струнах фортепиано... Но каждый из приемов был так или иначе связан с фольклорной традицией, ориентирован в драматургическую сферу, которая выводит их за рамки чисто экспериментального контекста.

**М. М.** Не только музыкальные направления, но также и инструментарий Ваших сочинений очень разнообразен. На концерте, например, звучали солирующий баян

(поэма «Отче») и, да, электроника в ансамбле (сюита «Ижорская свадьба»). О каких еще подобных тембровых опусах Вы можете рассказать?

**И. В.** Анализируя опыт XX века, приходишь к известной точке зрения о том, что темброколорит любого сочинения (и здесь мы в первую очередь говорим об инструментальном составе) — это часть единой драматургии. То есть, композитор должен изначально, рассматривая содержательный аспект своего замысла, учитывать индивидуальную особенность состава, потому что темброколорит в таком случае становится одним из важнейших компонентов развития, формы и т. д. Меня как раз интересовали неординарные составы, которые, может быть, прежде не использовались или редко встречались. Если говорить о поэме «Отче» для баяна и струнных, то здесь очевиден контраст: баян как образ, голос, индивидуальность протопопы Аввакума (которому посвящено сочинение), противостоящего совершенно другой, инотембровой, и потому враждебной ему, сфере. В «Ижорской свадьбе» подбор инструментов был связан с необходимостью передачи в музыке колорита национальных инструментов: скрипка, кларнет (в их народном амплу), электроника (флейта Пана), эолова арфа или кантеле (струны фортепиано).

Но были и другие опусы. Например, с участием ансамбля контрабасов. Это камерные оперы по А. Чехову, Реквием, Stabat mater, сюита «Плачи». В «Плачах» 4 контрабаса (образ погибших на войне мужчин), напри-

мер, вступают в драматический музыкальный диалог с солисткой, женским фольклорным ансамблем и фортепиано. В опере «Роман с контрабасом» я соединил контрабасовый ансамбль с аккордеоном и фортепиано, в «Контрабасе и флейте» использовал с расширенной группой ударных, флейтой и фортепиано. В обоих случаях целью было достижение комического эффекта. А вот в духовных сочинениях этот тембр трактован как оркестр старинных инструментов — виол, с их низким и почти «прямым» звуком. Получилась аллюзия на инструментальную стилистику Возрождения и барокко.

**М. М.** Мне кажется, что работа со звуком очень значима для Вас. В каждом из исполненных произведений было слышно «вслушивание» в рождение и истаяние звука. Отчетливее всего это проявилось в Третьей фортепианной сонате, сложной и для пианиста, и для слушателей. Солист Михаил Турпанов, который сыграл ее и пьесе «Контррельефы», проигрывал Вам программу до концерта? Советовался с Вами?

**И. В.** Звук — это основа музыки и не любить его нельзя. Ведь дело не только в том, какая протяженность у звука, а в том, что у него есть не только начало, окончание, но и дыхание. Это имеет прямое отношение к нашему пониманию «музыкальной речи». А речь начинается со звука, с его осмысленной артикуляции. Далее все остальное, в соответствии со смыслами, которые мы вкладываем в речь. Отсюда именно в этом ключе и мое отношение к звуку как первоисточнику речи.

А с Мишей, как и со многими музыкантами, меня свела счастливая судьба. В мае прошлого года состоялся мой авторский концерт в Московской консерватории (в зале Мясковского), где он аккомпанировал в «Плачах» и сыграл «Контррельефы», причем так, что я свою музыку не узнал. (Это к вопросу об интерпретации звуковой палитры.) Поэтому перед концертом в филармонии о Третьей сонате мы не говорили вообще, потому что этому музыканту ничего не нужно объяснять. Кроме того, исполнителю всегда необходима свобода, чтобы не процесс музыкального развития управлял им, но чтобы музыканту казалось, что он управляет процессом. Чем-то он напоминает мне Игоря Урьяша. Миша такой же неутомимый энтузиаст, так же понимает, что цель исполнителя — это не ретрансляция уже известного, когда ты становишься «спортсменом», достигающим одних и тех же рубежей (играем Шопена, Шумана и прочее), а открытие новых рубежей в искусстве. Отсюда — необходимость работы с современным репертуаром, который в действительности и определяет грани таланта.

**М. М.** Совсем другое впечатление оставил дуэт скрипки и арфы в «Музыке льда». Вы сказали, что это одно из последних Ваших сочинений и написано оно после поездки на Ладугу. Насколько вообще характерно для Вас откликаться на образы извне — звуки природы, архитектура...

**И. В.** Образы извне? Они в любой музыке есть... Я с трудом могу сказать, где они отсутствуют. Речь

не о звукоизобразительности в чистом виде. Но музыка — всегда действие, имитация какого-то жеста, движения, запечатление структуры, архитектоники.

**М. М.** В прошедшем концерте Вы показали столь разные по замыслу, по музыкальным краскам вокальные циклы, что хочется услышать про историю создания и особенно тонкости композиторской работы с текстом каждого из них. «Пять романсов и Вокализ памяти Валерия Гаврилина», судя по программке, Вы сочиняли три года. В чем была сложность? В отборе стихов? Или в композиции цикла?

**И. В.** Музыку Валерия Гаврилина я знал с детства. Еще в составе хора мальчиков Капеллы под управлением Ф. М. Козлова я участвовал в премьеры его вокально-симфонического цикла «Земля», затем, в пору своей хоровой «биографии» соприкоснулся с «Перезвонами».

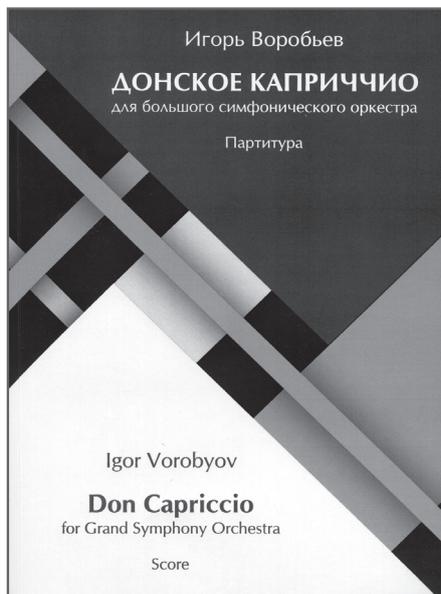
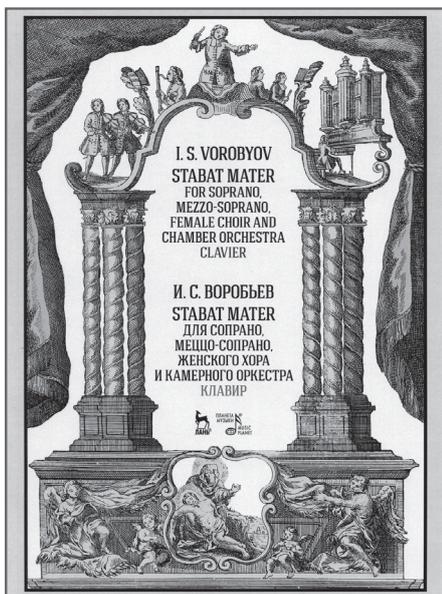
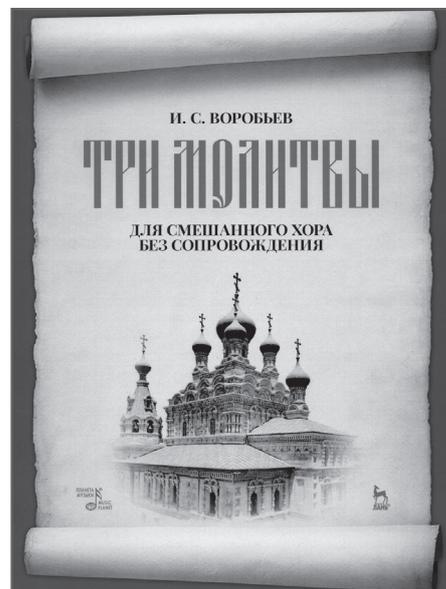
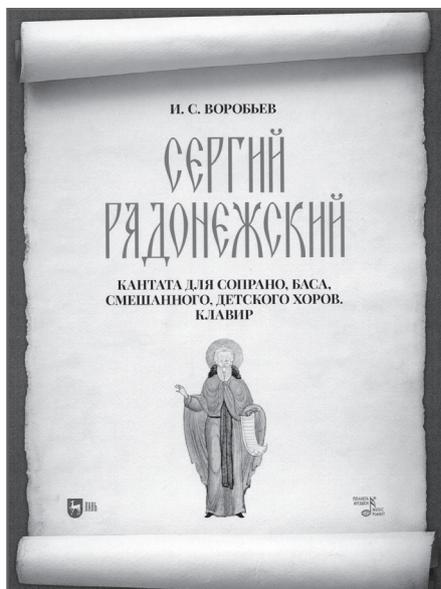
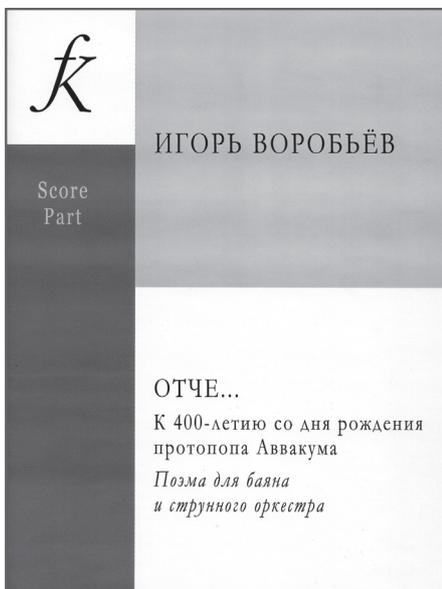
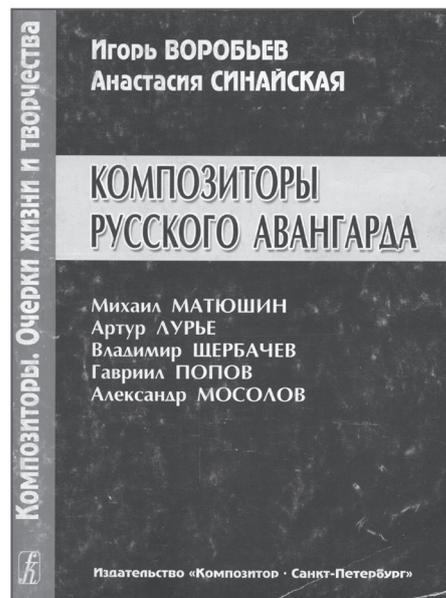
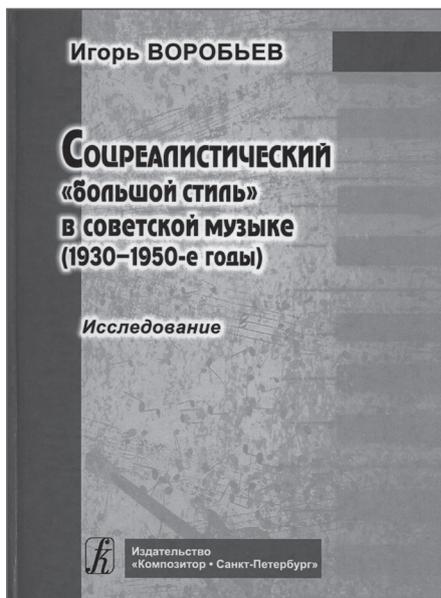
Он близкий мне по духу композитор. Связь с ним была очень тесной и непосредственной, так как Игорь Ефимович — ученик Гаврилина по музыкальному училищу. Взгляд на творчество Гаврилина, объяснение его эстетических принципов нередко являлось содержанием наших бесед. Душевная теплота и при этом внутреннее напряжение, я бы сказал «кровоточие», когда композитор отдает всего себя в каждой ноте, — главная отличительная черта его творчества. Наверное, поэтому его сердце так рано остановилось. Оно просто не выдержало эмоциональной нагрузки. Думаю, так и должен работать художник, просто многие боятся этого. Это трудно. Но правильно...

Я был лично знаком с В. А. Гаврилиным, но очень коротко, лишь во время наших фестивалей. В дальнейшем, после его кончины, я участвовал в гаврилинских конференциях в Вологде и Санкт-Петербурге, общался с Натальей Евгеньевной, в различных концертах исполнялся мой цикл памяти Гаврилина. Потом я работал над подготовкой к изданию отдельных томов Полного собрания его сочинений (издательство «Композитор-Санкт-Петербург»). Так что Гаврилин стал частью моей творческой судьбы.

Сам цикл я начал сочинять буквально сразу после панихиды, на которой присутствовал. Первым, в 1999 году, появился Вокализ. А три года на самом деле не такой уж большой срок. Ведь в жанровом отношении это, по существу, вокальная кантата продолжительностью почти в 30 минут. Что касается стихов, то обычно ты выбираешь те, которые в тебе всегда живут, т. е. которые ты знаешь уже давно. Просто когда находится интонационный эквивалент каждой строчке, тогда они становятся романсом.

**М. М.** А «Русские скороговорки»? Было интересно работать с короткой рифмой или все дело в «неакадемических сюжетах»? Надо сказать, что певица Елена Заставная каждое слово, каждую фонему буквально актерски проживала...

**И. В.** В моей композиторской биографии есть две составляющие. Одна скорее лирического, лирико-драматического свойства, другая — юмористическая.



И вот эта вторая линия проявилась уже в моих ранних сочинениях. Еще будучи студентом Хорового училища, я написал на Омара Хайяма «Вино пить грех», и мой соратник эту короткую зарисовку очень смешно тогда исполнил. К этой же области относятся опера «Елизавета Бам», вокальный цикл «Русско-английский разговорник», буффонные чеховские сюжеты, оркестровые «Донское каприччио», «Чехонте-сюита» и, да, «Русские скороговорки», которые я первоначально писал для «заграницы», чтобы на концертах *ThreeEE* представить облик России через фольклор.

Всегда желательно в поэтическом тексте открывать то, что не очевидно. Например, мы все эти скороговорки не воспринимаем как образцы поэзии. Мы их знаем наизусть, смеяемся, проговариваем, но не задумываемся над тем, что в этих двух- или четырехстишиях, также как в танка или хокку, есть все: фон, сюжет, герои, пейзажи, плюс увлекательная фонетическая игра. Это для меня и представляло собой и главную сложность, и главный интерес. Ведь задача состояла не в том, чтобы их проиллюстрировать, «проскороговорить», а, наоборот, постараться раскрыть их образный мир и лишь однажды (в начале или конце пьес) пустить их в привычном темпоритме. В результате можно услышать и их речевую форму, и игру с образом.

Елена Заставная, конечно, уникальная певица. Мы давно дружим, еще со времен фестивалей «От авангарда». Она не только певица, но и замечательная актриса, драматическая и комическая. В этом смысле у нее широчайший диапазон. Но ощущение комического и театрального совершенно феноменальное. Она сама предлагает интерпретацию сюжетов, разыгрывая какие-то истории даже в пределах вокальной миниатюры. Это ее credo. Например, она придумала, как показать жука в третьей пьеске; или причитания «юродивого» Греки в последней. В «Шли из Костромщины» изобразила подвыпившую шинкарку, у которой в глазах начинает всё раздваиваться. Сотворчество с ней — это всегда совместная режиссура.

**М. М.** *«Этноклассика» продолжилась в следующем номере концерта — инструментальной сюите «Ижорская свадьба» в исполнении Санкт-Петербургского ансамбля новой музыки. Реконструкция обрядового действия подсказала включить в партитуру ижорскую речь, аутентичные записи и топот ног?*

**И. В.** Я готовил это сочинение для фестиваля современной музыки в Перми в 2016 году, темой которого была угро-финская культура. Когда я стал исследовать ижорский материал, я обнаружил, что исконные народные попевки, бытующие в Ленинградской области, почти в точности совпадают с архаикой «Весны священной». Эта культура синтетическая: сплав славянских и ингерманландских традиций. Поэтому возникла необходимость придания аутентичности: вроде бы «русские» попевки, а язык — ижорский.

**М. М.** *Первое отделение концерта завершала масштабная поэма «Отче» для баяна и струнного ор-*

*кестра. Откуда пришла идея воплотить в музыке биографию протопопа Аввакума? Есть ли у Вас другие произведения на духовные темы?*

**И. В.** Первоначально мне и Андрею Аниханову пришла идея написать ораторию к 400-летию со дня рождения Аввакума. Привлекала историческая фигура протопопа, поскольку это знаковая личность в истории русской литературы. Как никто, он умел облекать свои мысли в очень точные риторические формы. Кроме того, он впервые в русской культуре свою судьбу подчинил принципу «живи, как пишешь и пиши, как живешь», следуя догмату о неотделимости сказанного слова и нравственной позиции. Для меня остается загадкой, почему православная церковь до сих пор не простила ему грехи и не канонизировала, ведь умер он за веру, как христианский мученик. Его биография поучительна и сегодня.

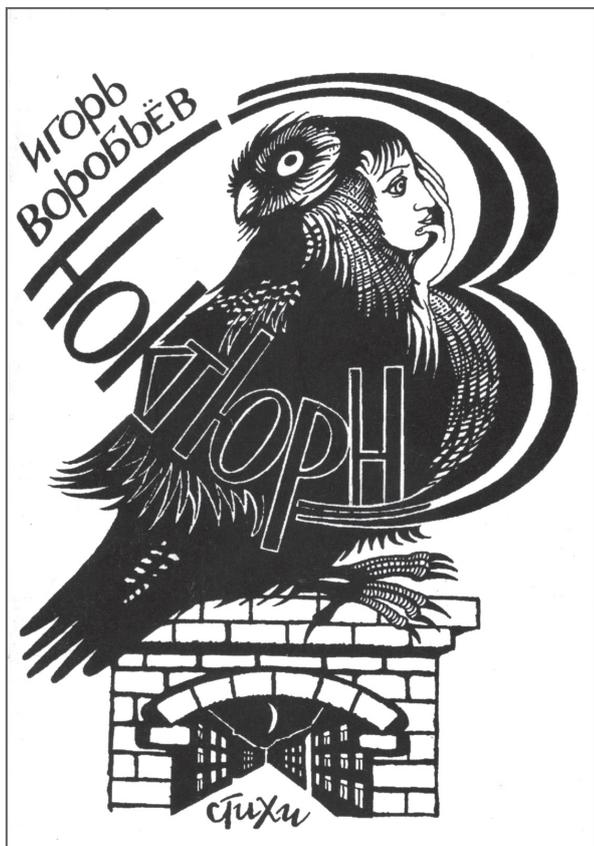
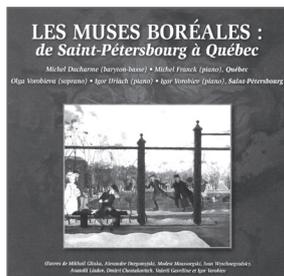
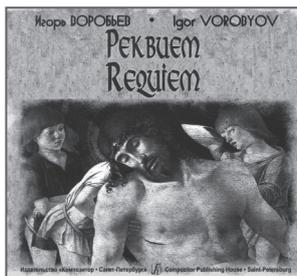
Но завершить ораторию не получилось. Главная причина — отсутствие в Волгограде хора, который смог исполнить масштабное произведение. Оставшийся довольно большой музыкальный материал, который задумывался как первая часть оратории, соответственно, перешел в два других опуса: «Казнь Аввакума» для фортепианного квинтета и в «Отче» (кстати, в этой вещи в лирическом разделе я использовал цитату из старообрядческого песнопения). Если говорить об отражении русской духовной традиции, то назову еще «Усть-Ижорскую фантазию», посвященную Александру Невскому, упомянутую кантату «Сергий Радонежский», а также несколько хоров без сопровождения на канонические тексты.

**М. М.** *Теперь обратимся к Вашему литературному творчеству. Помимо того, что Вы являетесь автором монографии об искусстве XX века и пишете научные статьи, Вы еще сочиняете стихи. Когда в Вас проснулось желание выразить себя в поэзии?*

**И. В.** Не знаю, откуда возникает такое желание, никто ведь не просит. Наверное, косвенно повлияла атмосфера наших домашних концертов в детстве, которые устраивались к праздникам. Я придумывал их программы, читал стихи, пел песни. К одному из них в семилетнем возрасте я сочинил песню «Родина»: «Ты моя счастливая, / Ты моя родная, / Сильная, красивая, / Нету лучше края». Потом написал стихотворение, посвященное младшему брату: «Раз макушка, два макушка, посредине петушок, это наш Андрюшка». Эти два стихотворения легли в основу моего первого собрания сочинений, которое я сам оформил и продемонстрировал своим родным. Стихи пользовались безумной популярностью в семье. Это было начало. Потом были и взрослые публикации в журналах и газетах.

**М. М.** *А есть ли, например, романсы, написанные на собственные тексты?*

**И. В.** Во-первых, я целиком написал стихотворное либретто для «Романа с контрабасом», либретто «Елизаветы Бам» и «Контрабаса и флейты»; для оперы «Маленький Принц» — два стихотворения, в том числе «Грустную



песенку». Также существует цикл «Три песни на собственные стихи», посвященный Ирине Шараповой.

**М. М.** Пять лет назад на Вашем прошлом юбилейном концерте (тоже в Малом зале филармонии<sup>1</sup>) была осуществлена полуконцертная постановка финала оперы «Маленький Принц». В этом году Вы включили один номер — «Грустную песенку» (вокал — Анна Смирнова, за роялем автор). Почему именно детская песенка завершила музыкальный вечер? Кроме того, это единственный дубль из прошлой программы. Или это музыка не только для детей?..

**И. В.** Эта песенка грустная, но не детская, потому что сам образ Маленького Принца не детский. Это метафора человеческой жизни в целом: что остается на земле, а что возносится к небесам? Что должно оставаться неизменным в человеке? Вот об этом речь в «Грустной песенке».

А завершение ею авторского вечера связано с драматургией концерта: необходимо было включение номера, который бы сгладил трагическое впечатление, оставшееся после романсов памяти Валерия Гаврилина в конце программы. Нужно соблюдать законы театра! Необходим катарсис. Да и блестящую Анну Смирнову нужно было представить в разных амплуа.

**М. М.** В завершении нашей беседы хочу пожелать Вам, Игорь Станиславович, творческого азарта, новых идей и, конечно, их воплощения в жизнь. Пусть Ваши стихи поставят точку в нашей сегодняшней встрече.

\* \* \*

Светись во мне! Создавшему тебя  
Названья нет, как нет тебе названия.  
Ты — мой соблазн, а я — твое сознание,  
И мы с тобой царствуем, твоя.

Светись во мне! Оставшийся в плену  
У жизни грешной, знает, что бесцельно  
Течение дней, и только то бесценно,  
Сердечную что ощущает тьму.

Светись во мне! Как чудо, как печаль,  
Как ощущение счастья и потери...  
Светись во мне! До той последней двери,  
Где нас с тобой навеки разлучат.

Светись во мне! Ведь в царстве зла и лжи  
Ты — тень свечи, ты — сон листвы осенней;  
Пристанище на острове вселенной,  
Ты то, что только мне принадлежит.

Игорь Воробьёв

Беседовала М. В. Михеева.

<sup>1</sup> См. об этом: Розалёв И. Игорь Воробьёв: приношение друзьям // Musicus. 2020. № 1. С. 50–51.

Elizaveta BYKOVA

## What makes classical music contemporary?

The author reflects on the role of classical music in the modern world. The article traces its socio-cultural functions. The current stimuli that motivate a person to come to a concert hall are determined. Particular attention is paid to the parallels between the structural features of classical music and global communication processes.

**Keywords:** classical music, society, musical education, art-therapy.

Елизавета БЫКОВА

## Что делает классическую музыку современной?

Автор размышляет о роли классической музыки в современном мире. В статье прослеживаются ее социокультурные функции. Определены актуальные стимулы, побуждающие человека прийти в концертный зал. Особое внимание уделено параллелям между структурными особенностями классической музыки и глобальными коммуникативными процессами.

**Ключевые слова:** классическая музыка, общество, музыкальное образование, арт-терапия.

Почему классическая музыка современна? Что является импульсом к популяризации классической музыки в XXI веке? Что общего между фугой и общественными процессами? За всю долгую историю человечества музыка прошла большой путь: она сопровождала ритуальные обряды, незаметно сливалась с поэзией, становилась неотъемлемой частью светской жизни, была обязательной составляющей общего гуманитарного образования и эмоциональным ответом на потрясения эпох. Слушая классику, современный человек нередко входит в особенное состояние, в котором он может постичь то, что ранее было сокрыто. Этот феномен обозначили еще древние греки и дали ему название «созерцание». Так, например, созерцание было важной частью философии Платона. Философ размышлял о том, что посредством созерцания душа может подняться к познанию добра и других божественных форм. Классическая музыка также необъяснимо позволяет человеку приблизиться к пониманию вечных божественных истин. Это возможно благодаря воплощению масштабной идеи русских и западноевропейских композиторов о музыкальной системе различий между человеком и творцом, между житейскими страстями и божественной благодатью. В XIX веке богослов Фео-

фан Затворник определил созерцание как «сосредоточение души на надумных тайнах».

Общение с природой было многовековым условием для благополучия человечества. Сегодня этот тесный контакт во многом утрачен. Но осталась генетическая память. Она бережно сохранила, передала нам музыку, которая выросла из ощущения человеком божественного природного дара и была олицетворением светлого голоса ангелов, который управлял стихиями. Именно музыка всегда была способна помочь человеку заглянуть в мир непознаваемого. Со временем, народная культура неразрывно связывала себя с примитивной музыкальной культурой. В нашей стране музыка всегда являлась частью обрядовых сезонных праздников — Масленицы (встреча весны), Ивана Купалы (день летнего солнцестояния) и важным связующим звеном между человеком и природой. Часть русской и западной классической музыки восходит к имитации пения птиц, звуковому изображению природных явлений. Музыка возвращает человека в лоно потерянного многовекового прошлого, где он жил природой, питался ее внутренней силой и надеялся на ее покровительство.

Прежде чем определить причину особенного внимания к классике сегодня, необходимо обозначить

основные эмоциональные и рациональные стимулы, побуждающие человека пойти в концертный зал или выделить время на самостоятельный поиск и прослушивание музыки. Можно предположить, что человек никогда не нуждался в классической музыке так сильно, как сегодня, во времена колоссальных падений и подъемов, постепенного коммуникативного регресса и необычайного технологического роста. Каждый человек выбирает для себя необходимый ориентир, который мог бы стать духовным проводником и незримым собеседником повседневности. Многие из нас останавливают свой выбор на музыке. Сегодня ее роль пластична, она меняется в зависимости от потребностей, как общества в целом, так и каждого человека в частности. Классическая музыка не меняет своих основных свойств, но находясь в особом агрегатном состоянии, напрямую зависит от эпохи и слушателя.

Социальное неравенство, демографический кризис, международные конфликты, распространение болезней и различных зависимостей, экологический вопрос — все эти глобальные проблемы порождают ощущение неустойчивости и хаоса, создают новую реальность, требующую от человека быстрой адаптации. Человек XXI века живет в состоянии постоянной борьбы, которая проявляется в активном противостоянии огромному потоку информации. Ускорение темпа жизни, быстрая смена событий, исторических декораций, потребность в успехе, стрессы — вся эта житейская суэта нуждается в душевной нейтрализации, успокоении, которое человек пытается найти в музыке. Находясь в поиске поддержки, обращаясь к опыту поколений, который естественно заключен в нестареющих произведениях классики, человек ищет освобождения от житейских тревог и находит это спасение в наиболее живой, искренней и подвижной форме искусства — музыке. Однажды став живым свидетелем истории, музыка сохранила для слушателя эмоциональную летопись прошлого. Возможно, именно эта особенность музыки уберегла человечество от еще более страшных социальных потрясений.

Классическая музыка для современного человека становится тем жизненным эликсиром, который во многом заменяет природу. Индустриализация, урбанизация, жизнь человека в большом городе приводят общество в абсолютно неестественное состояние. Стремясь достичь высоких результатов во всех сферах жизни, одна часть общества нацелена на постоянное совершенствование, другая не выдерживает конкуренции и возрастающего напряжения. В этом случае, музыка становится тем, что, либо стимулирует и вдохновляет, либо препятствует развитию душевных и физических недугов. Арт-терапия, которая получила широкое распространение еще в XX веке, сегодня подразделяется на более узкие методики: библиотерапия, изотерапия, танцевальная терапия и, наконец, музыкотерапия, которая показывает очень убедительные результаты при лечении, воспитании и реабилитации детей и взрослых, страдающих

от соматических и психических заболеваний. Именно классическая музыка, по сравнению с более примитивной популярной, становится мультилингвальным пространством, которое обладает большими выразительными возможностями. Для детей с расстройством аутистического спектра, музыка очень часто заменяет вербальное общение. Только в XXI веке, благодаря проведенным в разных странах исследованиям, люди начали полноценно понимать реальные механизмы воздействия классической музыки. Даже люди с умственной отсталостью, те, к кому в прошлые столетия относились в лучшем случае с сожалением, а в худшем — с жестокостью и безразличием, радуются, слушая классику, приобретая опыт элементарной игры на инструменте. Именно классическая музыка способствует тонкой настройке нейронной сети. Дети и взрослые с ограниченными возможностями здоровья, установленными когнитивными нарушениями, пройдя определенный этап освоения базовых музыкальных понятий, этап, где все нуждается в систематизации и конкретизации, переходят на новую, более тонкую ступень восприятия мира. У этих людей постепенно расширяется абстрактный ассоциативный опыт, в котором важен не просто цвет, а полутона, не просто звук, а его функция и направление. Возможность развития субъективного начала, концентрация на собственных ощущениях и чувствах, развитие творческих способностей — все это, благодаря классической музыке, способно помочь человеку понять себя и в некоторых случаях частично адаптироваться в обществе.

Самая частая причина смерти в XXI веке — заболевания сердца. Человек все чаще сталкивается со стрессовыми ситуациями, растет эмоциональная и умственная нагрузка. Ученые пришли к выводу, что классическая музыка, в противовес популярной, тормозит активность симпатической нервной системы, снижает уровень гормона стресса кортизола, повышает стрессоустойчивость. Кроме того, внутренняя природа человека, его дыхательная и сердечно-сосудистая системы и музыка имеют много общего. Как и в музыке, где ритм и темп определяют характер произведения, сердце человека бьется с определенной периодичностью, в определенном ритме. Если этот ритм сбивается, то и функционирование организма существенно нарушается.

Разнообразие гармонии, контрапунктическое развитие, ритмическое варьирование — все это является необходимыми факторами музыкальной выразительности. Популярная музыка, в отличие от классической, ограничивает уникальную возможность чувственного восприятия. Гармония в таких композициях обычно сводится к чередованию трех-четырех аккордов, а ритм практически всегда выдерживается с минимальными изменениями до конца произведения. Архитектоника же классического музыкального произведения в соединении с глубиной средств музыкальной выразительности дает современному человеку возможность

Что делает классическую музыку современной?

не только расширить кругозор, но и понять связь между искусством и историей. Структурная особенность музыки разных эпох созвучна многим глобальным мировым процессам. Идеи движения, стремления, взаимного обогащения роднят музыкальные события с событиями современности. Возможность быстрого распространения информации в XXI веке сближает взгляды, мысли и даже чувства, которые тоже зависят от наиболее авторитетных мнений общества.

Базисом основных музыкальных форм — фуги, сонаты, симфонии, сюиты — становятся определенные структурные техники, принципы которых совпадают с течением общественных процессов. Именно поэтому современный человек естественно воспринимает произведения, построенные по четким нерушимым канонам. Если рассматривать фугу, ее классический однотемный вариант на несколько голосов, то мы увидим, что каждый из них повторяет (имитирует) заданную тему. То же самое происходит и с людьми. То, что однажды было сказано человеком-лидером, первопроходцем, будет обязательно подхвачено массой. Тема, как некий идейный тезис, обычно характеризуется простотой, небольшой продолжительностью и запоминающейся мелодией. Так и то, что сказано на потребу общества, обычно имеет характер прописной истины. Именно простота, лаконичность, укрепляют идею и развивают ее популярность. В разработке фуги, которая во многом соответствует уже распространению идеи, широко используются преобразования темы: обращение и ракоход, увеличение и уменьшение. Что же соответственно происходит с идеями? Они, так же как и темы в музыке, видоизменяются: подвергаются критике, осуждаются, пересматриваются, укрепляются и т. д.

Другая форма — сонатная, наиболее развитая из всех гомофонных форм, объединяет в себе разнообразный материал. Конфликтное сопоставление тем, динамика их развития, но эстетическая стройность и устойчивость коррелируют с наличием в мире двух начал, т. е. двойственности. Контрастные темы — лирические и героические, нежные и решительные выражают полярное сопоставление мужской и женской природы, добра и зла, небесного и inferнального. Кажется, что такие начала никогда не сойдутся, они полностью независимы друг от друга. Но именно в музыке противопоставления создают единую гармоничную форму.

Таким образом, классическая музыка с ее точной структурой каждого раздела и определенной ролью темы перекликается с живой, меняющейся картиной мира. Музыка становится той линзой, через которую можно увидеть неразличимые глазом детали. И эти детали незаметно приводят человека к пониманию не только музыки, но и других искусств и наук, обогащают представление о мире и обществе.

В средние века у человека не было доступа к такому объему информации, но были люди, которые обладали особым комплексом знаний, не ограниченных од-



М. Чюрленис. «Фуга»

ной областью интересов. Человек эпохи Возрождения или «Универсальный человек» сегодня эволюционировал. Желание впитать как можно больше информации и впечатлений привело к появлению нового типа человека — «Мультипотенциала». Возможность его развития в разных сферах жизни довольно широка, но резко ограничена временем. Многие виды деятельности сегодня предполагают динамичное ознакомление, быстрое переключение с одного материала на другой, взамен постепенного и вдумчивого изучения. У этого подхода есть свои минусы и безусловные плюсы.

В XXI веке все чаще завоевывают популярность проекты, где представлены сразу несколько видов искусства. Возобновляется развитая в XX веке идея синтеза искусств. Объединение искусств в одно целое позволяет комплексно воздействовать на ощущения человека, создавая более полное представление о мире. Это сравнительно легкий путь для человека, который только начинает знакомиться с миром искусства. Глубокая эмоциональная реакция может сформировать определенного рода привязанность и дальнейший искренний интерес. Классическая музыка в таком случае становится базисом синтетических проектов — она сопровождает театральные постановки, поэтические вечера, фигурное катание, выставки изобразительного искусства, она является значимой частью киноиндустрии и многого другого. Музыка становится отдельной линией, которая является не формальным аккомпанементом, а предлагает самостоятельную точку зрения. Для одних классическая музыка становится искушенным собеседником, а для других — благодарным материалом, который способен превратиться в живой, волнующий сюжет.

XXI век представляет собой время патологического цифрового доминирования и социальной замкнутости. Профессии переходят в цифровое пространство,

происходит расширение потенциала сетевого государственного обеспечения — медицины, образования, культуры. Человек отдаляется от подобных себе и налаживает контакт с техникой, существенно сокращая естественное живое взаимодействие. С другой стороны, он нуждается в общении, поддержке, в большей культурной осведомленности, которые приходят к человеку не благодаря живому диалогу, преемственности и передаче реального опыта, как это было принято раньше, а посредством обращения к лучшим образцам творений прошлого.

Популярность классической музыки растет вместе с популярностью академического музыкального образования. Общество нуждается в определенном количестве квалифицированных музыкантов, которые будут способны донести классическую музыку до широкой публики. Это обусловлено более широкими возможностями современного музыканта. В XIX и XX веках исполнительство существовало в основном в узких границах концертных площадок — филармоний, консерваторий, локальных концертных залов и было частью традиции домашнего обучения и музицирования. Но сегодня, в век цифровых технологий, музыка, словно современный человек, следует последним тенденциям и с готовностью принимает все новшества века. Музыканты, получившие классическое образование, но не ставшие концертными артистами, сегодня общаются с публикой напрямую, с помощью медиаплатформ. Музыкант может стать своим собственным наставником и продюсером. Это происходит не только из-за потребности творческого человека выразить себя, но скорее является следствием желания публики понять музыку, язык которой иногда, все же нуждается если не в расшифровке, то в пояснении и комментариях. Начинающие музыканты и уже признанные мастера выходят в виртуальное пространство, создают блоги, чтобы рассказать о своей профессии, стимулируя интерес слушателя. Глобальная сеть открывает доступ к любым концертам, записям, тысячам фильмов и мастер-классов. Это кардинальное преображение музыкального мира, щедрый подарок нашим современникам.

Таким образом, классическая музыка дает людям возможность избавиться от чувства одиночества, от сопутствующих ему нерешительности и неуверенности. Недостаточное внимание к развитию коммуникативных способностей у детей в школах, акцент на развитие разумного отношения к жизни, построение карьеры, достижение определенного уровня благосостояния — все это разобщает людей. Классическая музыка дает человеку недостающий процент общения. Прослушивание музыки и знакомство с биографией композитора, приближает человека к пониманию временных параллелей. Он видит, что искусство, через призму божественного, говорит с одиноким человеком на его языке, предоставляет возможность мистического духовного диалога с великими мастерами, которые испытывали такие же чувства и сталкивались с такими же проблемами, как и наши современники.

Человек своими руками и своим разумом создал музыкальные инструменты, простую неоформленную мелодию превратил в систему разнообразных форм и жанров, которые, как в зеркале отражают своего творца и созданный им мир.

Музыка обладает огромной целительной силой. Можно предположить, что медицина совершит еще много открытий, доказывающих необходимость использования музыки в терапевтических целях. Ее стилиевой диапазон позволяет найти тех композиторов и исполнителей, которые дадут человеку цифрового века возможность раскрепоститься, сублимировать агрессию, найти понимание, обрести единомышленников в реальной жизни и преодолеть неизбежные сложности.

Классическая музыка нередко воспринимается как нечто элитарное и недоступное. Так представляют ее те, кто всегда находится от нее на определенном расстоянии. Но если подойти поближе, приходит понимание, что классическая музыка современна. Ее актуальность напоминает нам о том, что человечество живо, что спасением для стремительно меняющегося мира навсегда останется то, что сокрыто в партитурах — парящие под сводами залов звуки, дыхание чутких рук и живой отклик благодарных слушателей.

## Kseniya SAVITSKAYA The genre of piano improvisation in the works of Nikolai K. Medtner

### Ксения САВИЦКАЯ Жанр фортепианной импровизации в творчестве Н. К. Метнера

Одним из ярких сочинений русской фортепианной музыки являются «Три фантастические импровизации» Н. К. Метнера (1879–1951). Творческое наследие композитора — самобытная и интересная страница русской и европейской музыки конца XIX — середины XX века. О большом художественном потенциале творчества Метнера, его богатстве и актуальности высказывались многие исполнители, исследователи и слушатели. «Его музыка — всегда настоящая, и она современна только в том смысле, что является истинной музыкой, если угодно, но никогда не представляет из себя набора фальшивых нот и бессмысленных гармоний. Его сочинения всегда глубоко содержательны», — такую характеристику дал творчеству Метнера С. В. Рахманинов [5, с. 80].

Наследие Метнера не без труда завоевывало свое место в музыке XX века, в итоге войдя в золотой фонд русского и мирового искусства, завершая собой триаду знаменитых ее представителей «Рахманинов — Скрябин — Метнер». Такие сочинения Метнера, как «Соната-воспоминание» (ор. 38 № 1, 1918–1919), «Канцона-серената» (ор. 38 № 6, 1918–1919), Соната для фортепиано соль минор (ор. 22, 1909–1910), Соната-элегия (ор. 11 № 2, 1906), Сказки, стали неотъемлемой частью мирового фортепианного репертуара. И, вместе с тем, значительная часть сочинений композитора, представляющих огромный интерес, до сих пор знакома лишь узкому кругу ценителей его музыки.

В самом начале творческого пути Метнер обращается к жанру, занявшему впоследствии особое место в его композиторском наследии — фортепианной

The article is devoted to one of the central genres of piano music of the Russian composer Nikolai K. Medtner, improvisation. The article examines the peculiarities of the composer's interpretation of this genre on the example of an early composition "Three Fantastic Improvisations" Op. 2, the innovative features of this opus are noted, parallels are drawn between the composition and imagery of Medtner's composition and M. Ravel's cycle "Night Gaspard".

**Keywords:** Nikolai K. Medtner, Russian piano music, improvisation, romanticism, impressionism.

Статья посвящена одному из центральных жанров фортепианной музыки в творчестве русского композитора Н. К. Метнера — импровизации. Рассматриваются особенности трактовки этого жанра на примере раннего сочинения «Три фантастические импровизации» ор. 2, отмечаются новаторские черты этого опуса, проводятся параллели между композицией и образностью сочинения Метнера и циклом М. Равеля «Ночной Гаспар».

**Ключевые слова:** Н. К. Метнер, русская фортепианная музыка, импровизация, романтизм, импрессионизм.

импровизации. Его исключительную важность подчеркивал сам Метнер. В августовском письме 1917 года к брату, Э. К. Метнеру, композитор пишет: «Я по существу своему импровизатор» [3, с. 174].

Во всем творчестве Н. К. Метнера представлены три опуса с таким названием: ор. 2 «Три фантастические импровизации» (1896–1900), «Импровизация» ор. 31 № 1 (1914), «Вторая импровизация (в форме вариаций)» ор. 47 (1925). Каждое из сочинений демонстрирует определенные художественные искания композитора в разные периоды творчества. Кроме того, указание на импровизационность присутствует внутри некоторых сочинений Метнера, в частности, Концерта для фортепиано № 1, вариационный раздел которого сам Метнер определял как «собственно не вариации, а импровизации, Intermezzi, Capriccio»<sup>1</sup>.

Исторически жанр импровизации имеет, как известно, две основные формы воплощения: импровизация как «тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения» [6, с. 208] и импровизация как самостоятельная пьеса в свободной форме. В русской композиторской традиции XIX века была широко распространена совместная импровизация, чему способствовала культура домашнего музицирования: здесь уместно выделить известные «Беляевские пятницы», музыкальные вечера у Л. И. Шестаковой и др. К сожалению, большая часть таких импровизаций закономерно осталась не записанной, в связи с чем трудно получить полноценное представление о подобных произведениях. Одним из немногочисленных образцов импровизации, представленной

<sup>1</sup> См. об этом: [2, с. 134–169].

в нотной записи, является совместное сочинение А. К. Аренского, А. К. Глазунова, С. В. Рахманинова и С. И. Танеева «Четыре импровизации». К жанру импровизации как самостоятельному произведению обращались такие композиторы, как А. Ф. Гедике, М. Мошковский, Э. Григ<sup>2</sup>, Ф. Пуленк, П. Булез и др.

Область импровизации, подразумевающая ничем не ограниченную свободу выражения, оказалась для Метнера важнейшей экспериментальной сферой, позволившей значительно обогатить его гармонический язык. Как отмечает К. В. Зенкин, «если Метнер — интерпретатор старых романтических мотивов, то импровизация для него — это подчеркивание активно-творческих, обновляющих возможностей интерпретации» [1, с. 209]. Данное обстоятельство способствовало тому, что именно в области импровизации в музыкальном языке Метнера можно выделить наиболее новаторские черты, а также выход за рамки позднеромантической эстетики и проявление черт не свойственных ему стилей, в частности, импрессионизма.

Импрессионистические черты в метнеровском творчестве вызывают особый интерес в связи с тем, что сама эстетика импрессионизма была не только не близка Метнеру, но скорее даже противоположна его собственным творческим установкам; в частности, Метнер никогда не стремился к достижению тонкой красочной нюансировки, присущей импрессионистам<sup>3</sup>.

Особого внимания заслуживает факт, что ранние сочинения Метнера, имеющие явные черты импрессионизма (в первую очередь «Три фантастические импровизации» ор. 2 и третья часть Сонаты ор. 5) создавались в то время, когда музыкальный импрессионизм еще не был полностью сформировавшимся явлением. Таким образом, сочинения Метнера задумывались не только параллельно с крупнейшими импрессионистическими произведениями М. Равеля и К. Дебюсси, но и независимо, словно предвляли их. В результате в раннем периоде творчества Метнер не ориентировался на какие-либо конкретные импрессионистические сочинения, а формировал их самостоятельно.

Черты импрессионизма в творчестве Метнера проявляются как в особенностях музыкального языка (звуковые «пятна», разомкнутость фраз, свобода изло-

жения, гармонические наложения, внимание к красоте тембра и др.), так и в образной сфере (прежде всего выделим фантастичность, интерес к сказочно-мифическим существам, присущий импрессионистам: «Ундина», «Феи — прелестные танцовщицы» К. Дебюсси; «Ундина», «Скарбо» М. Равеля и др.).

Разумеется, ни одно из ранних сочинений Метнера нельзя в полной мере определить как импрессионистическое: зачастую данные стилевые черты встречаются в отдельных эпизодах, сменяющихся романтическими по способам выражения. Органичное сочетание в условиях одного произведения романтических и импрессионистических особенностей, не нарушающее общего ощущения целостности и стилистической завершенности, становится отличительной чертой «Трех фантастических импровизаций» ор. 2 Метнера и некоторых других его сочинений.

Кроме связей с импрессионизмом, жанр импровизации позволил обозначить в творчестве Метнера еще одну, не характерную для него параллель — в ярко новаторском как по языку, так и по эмоциональному накалу сочинении Метнера «Инфернальное скерцо» ор. 2 № 3 можно увидеть предвосхищение раннего прокофьевского стиля («Призрак» ор. 3 № 4, 1907–1911, «Наваждение» ор. 4 № 4, 1908–1911 и др.).

Ор. 2 «Три фантастические импровизации» представляет собой цикл из трех программных развернутых виртуозных сочинений — «Русалка» (1896), «Воспоминание о бале» (1898) и «Инфернальное скерцо» (1900), которые связаны общим драматургическим замыслом, но не имеют каких-либо интонационных пересечений между собой. Как следует из приведенных дат написания пьес, начало работы над «Русалкой» относится еще ко времени создания Метнером миниатюр первого опуса, что демонстрирует широту и разноплановость его творческих замыслов уже в консерваторский период.

Несмотря на то, что в «Трех фантастических импровизациях» проявятся многие черты, наметившиеся в «Восьми картинах-настроениях» ор. 1, опус № 2 принципиально иное сочинение, свидетельствующее об интенсивном росте композиторского мастерства Метнера. Как и ор. 1, следующий опус во многих отношениях

<sup>2</sup> Несмотря на то, что Метнеру вряд ли была известна «Импровизация на норвежские народные песни для фортепиано» ор. 29 Э. Грига, это сочинение во многом близко метнеровским импровизациям (в особенности «Инфернальному скерцо» ор. 2 № 3), поскольку в нем также важное место занимает фантастическая образность.

<sup>3</sup> Н. Я. Мясковский отмечает эту черту музыки Метнера как одну из причин ее неприятия современниками. «<...> мы живем в расцвете чисто живописных тенденций; почти все силы нашего восприятия и исканий направлены в сторону колорита, внешней красоты и яркости звучания; мы мечемся от пряных ароматов гармонии Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси. <...> Впрочем, в силу привычки и воспитания, мы еще позволяем угощать себя Бетховеном, Бахом, но не делаем ли и это лишь до поры до времени? Что же касается Метнера, то, скрепя сердце воздавая ему всяческое „должное“, в конечном итоге мы от него отворачиваемся, и главную тому причину я вижу в его неживописности. Меня же это качество, которое я не считаю ни недостатком, ни достоинством, а просто качеством, <...> искренно к музыке Метнера влечет. Влечет и как контраст к роскоши прочей современности, которую я люблю, вероятно, не меньше других, но которая в большом количестве и сильно утомляет; но главная причина моего устремления к неколоритному Метнеру в том, что отсутствие в его музыке красочности естественно получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли и в соответственном усложнении и уточнении общей ткани его произведений и, таким образом, усиливая процесс умственного восприятия, излишком красочной роскоши не рассеивает, не притупляет душевной впечатлительности» [4, с. 22–23].

можно назвать циклом, однако его драматургия выстраивается иначе, что в том числе обусловлено разным количеством пьес, входящих в опусы. Если ор. 1, состоящий из небольших зарисовок, предвосхищает «Забывшие мотивы» (ор. 40) и «Романтические эскизы для юношества» (ор. 54), то ор. 2, состоящий из трех развернутых пьес, во многом подготавливает сонатные циклы Метнера<sup>4</sup>.

Все три развернутые импровизации ор. 2 — отдельные самостоятельные произведения с четко продуманной структурой, каждая из них создает впечатление живого, непредсказуемого музыкального образа, возникающего словно без тщательной предварительной подготовки.

Особый интерес вызывает то, что и своим музыкальным материалом, и выстраиванием внутренней драматургии цикла, и даже названиями частей этот опус родственен циклу М. Равеля «Ночной Гаспар». Сходство опусов поражает тем, что сочинение Равеля было написано лишь в 1908 году, т. е. через пять лет после публикации «Трех фантастических импровизаций» Метнера. При этом вероятность того, что Равель мог быть знаком с ранним опусом начинающего русского композитора, практически исключена. В то же время Метнер мог иметь возможность получить представление о творчестве Равеля, сочинения которого исполнялись в «Вечерах современной музыки», где выступал и Метнер<sup>5</sup>. Однако, вероятнее всего, Метнер слышал сочинения Равеля значительно позднее написания своего второго опуса. Учитывая же, что в «Вечерах современной музыки» произведения Равеля исполнялись наряду с опусами таких композиторов, как Р. Штраус, М. Рeger, А. Шёнберг, творчество которых резко не принималось Метнером, трудно судить о том, какое мнение было тогда у Метнера о сочинениях Равеля. Лишь позднее, в 1923 году, в письме к композитору А. Н. Александрову Метнер, вновь давая резко негативную оценку современной музыке, вскользь упомянет два понравившихся ему произведения — симфоническую пьесу Ч. М. Лоффлера<sup>6</sup> и «Ундины» Равеля<sup>7</sup>. Несмотря на лаконичность этого замечания, в общем контексте обозначенных в письме настроений Метнера относительно современной музыки даже мимолетная положительная характеристика отдельной пьесы говорит о том, что творческие устремления Равеля были в определенной мере близки Метнеру. Однако трудно сказать, осознавал ли Метнер и явные пересечения своего опуса с фортепианными опусами Равеля.

Как отмечалось, связь «Трех фантастических импровизаций» и «Ночного Гаспара» прослеживается и в самом музыкальном материале, и в организации цикла. Первая пьеса обоих опусов посвящена фантастическому образу «морской девы» («Русалка» у Метнера и «Ундины» у Равеля)<sup>8</sup>. Некоторое расхождение в трактовке цикла заметно во второй, центральной пьесе («Воспоминания о бале» Метнера и «Виселице» Равеля). Несмотря на то, что обе пьесы проникнуты сумрачно-мистическим настроением, сочинение Равеля является более глубоким, становясь психологическим центром цикла. Удивительное сходство отмечается и между финальными пьесами обоих циклов («Инфернальное скерцо» Метнера и «Скарбо» Равеля), где при отсутствии интонационно родственного материала композиторами создается схожий стремительный фантастический образ.

Можно провести и более детальные параллели между циклами Равеля и Метнера, но подчеркнем, что данное сходство — лишь удивительное совпадение, а не факт влияния творчества одного композитора на другого. В связи с этим рассмотрим «Три фантастические импровизации» как самостоятельное произведение, независимо от «Ночного Гаспара».

Первую пьесу ор. 2 («Русалка») открывает импрессионистический пассаж, намечающий основную звуковую палитру всего сочинения<sup>9</sup> (пример 1).

В процессе последующего развития данного пассажа в «Русалке» ор. 2 в верхнем регистре наметится мотив, становящийся далее основной интонацией будущей темы: нисходящая секста, первоначально воспринимаемая скорее как новая гармоническая краска, чем как самостоятельная тема. Однако именно эта намечающаяся тема будет проходить через всю пьесу (пример 2).

Зародившись из импрессионистического гармонического «шлейфа», тема постепенно приобретет отчетливые песенные черты. Фактурно обогащаясь и регистрово расширяясь, «песня» достигнет своей кульминации, а после прервавшего ее пассажа в этой же несколько видоизмененной теме намечаются черты танцевальности<sup>10</sup>. В танцевальном разделе интересна измененная Метнером фразировка: если в предшествующих эпизодах лигой был обозначен именно нисходящий мотив темы, то теперь композитором выделяется восходящая интонация.

В таком расширении темы, зарождающейся в одном мотиве и развившейся до крупных построений, приобретающих разные жанровые оттенки, можно увидеть

<sup>4</sup> Стоит уточнить, что ор. 2 можно отчасти рассматривать как цикл, предвосхищающий сонатный не по количеству частей, а с точки зрения объединения в целое нескольких крупных разделов и формирования общей драматургии. Сама по себе трехчастность сонатного цикла не будет характерна для Метнера.

<sup>5</sup> В частности, Метнер пишет брату Александру о своем намерении выступить в таком концерте в сентябре 1907 года. См.: [3, с. 108].

<sup>6</sup> Лоффлер Чарльз Мартин (Charles Martin Loeffler) (1861–1935) — американский виолончелист и композитор.

<sup>7</sup> См.: [3, с. 254].

<sup>8</sup> В русской фортепианной музыке также есть пьеса с названием «Ундины», которое носит Этюд ор. 1 А. Г. Рубинштейна (1842).

<sup>9</sup> Характерно, что подобный пассаж впоследствии встретится в «Песне русалки» из «Второй импровизации» ор. 47 (1925).

<sup>10</sup> Таким образом обозначается важный для Метнера прием соединения песенности и танцевальности.

Пример 1

Метнер Н. К. «Русалка» оп. 2 № 1 (т. 1–6)

Пример 2

Метнер Н. К. «Русалка» оп. 2 № 1 (т. 10–12)

следование некой программе, заключенной в самом названии<sup>11</sup>. Образный строй мастерски воплощен композитором не только гармоническими и мелодическими средствами, но и такими формообразующими составляющими как мотив, фраза и более сложные построения. Именно логично выстроенная форма в сочетании с гармоническим богатством и прочими композиторскими находками позволили Метнеру создать зримый образ рождающейся из пены русалки, приобретающей все более явственные, «осязаемые» черты, затем постепенно растворяющейся и бесследно исчезающей.

Интересен мелодико-гармонический язык сочинения. Импрессионистические черты, намеченные в первом пассаже, присущи всему достаточно продолжительному первому разделу (такты 1–60). Однако с усилением песенно-танцевального подтекста импрессионистичность сменяется романтическим звучанием, обнажающимся в первую очередь в интонациях. Явственно в «Русалке» ощущаются связи с Трансцендентным этюдом № 10 f-moll Ф. Листа. В то же время в одной из кульминационных точек излюбленное Метнером секвенционное развитие приводит к почти прямой аналогии с Первым фортепианным концертом П. И. Чайковского (примеры 3, 4).

Но, несмотря на отмеченные аналогии, в пьесе Метнера преимущественно представлены индивидуальные элементы музыкального языка, которые будут присущи и в дальнейшем его зрелому творчеству.

Во второй пьесе оп. 2 — «Воспоминания о бале» — также ярко проявилось импровизационное начало, что прежде всего связано с протяженным избеганием однозначного тонального утверждения: определенную тональность (g-moll) можно обнаружить лишь в завершении всей пьесы. Своеобразие этого сочинения заключается в том, что его материал построен на жанровом «скрещивании» вальса и мазурки: при традиционном вальсовом аккомпанементе в музыкальную ткань вкрапливаются интонационные отголоски мазурок Шопена, Чайковского и др., таким образом демонстрируя композиторское намерение отойти от традиционных жанровых штампов.

Важное место в развитии музыкального материала занимают элементы полифонического развития — канона, имитации. Местами в сочинении можно услышать отдаленные ритмы и «перегармонизованные» интонации пьес Шопена, Шумана и др. В «Воспоминании о бале» есть яркая кульминация, оформление которой придает пьесе черты концертности и виртуозности. В определенной степени эту пьесу можно назвать фантазией на образную тему русского бала. Несмотря на «просвечивающие» тематические романтические черты, музыкальный язык пьесы не только вполне отвечал современности, но в чем-то в 1900-м году был и новаторским.

В еще большей степени новаторство Метнера проявилось в последней пьесе опуса — «Инфернальном

<sup>11</sup> Вероятнее всего, при сочинении этой пьесы Метнер имел в виду «Русалку» М. Ю. Лермонтова.

Пример 3

Метнер Н. К. «Русалка» оп. 2 № 1 (т. 120–122)

Пример 4

Чайковский П. И. Концерт для фортепиано с оркестром № 1.  
I часть (т. 369–378)

Пример 5

Метнер Н. К. «Инфернальное скерцо» оп. 2 № 3 (т. 1–14)

скерцо». Помимо уже обозначенной аналогии с пьесой Равеля «Скарбо», «Призраком» и «Наваждением» Прокофьева, «Инфернальное скерцо» во многом предвосхищает образы будущих сказок самого Метнера, а в музыкальном материале пьесы слышны и некоторые пересечения с фантастическими пьесами Листа «Хоровод гномов» и «Мефисто-вальс» № 1. Отличительные черты «Инфернального скерцо» — размер  $\frac{6}{4}$ , атональность крайних разделов, специфическое продолжительное вступление (пример 5).

Из всего оп. 2 именно «Инфернальное скерцо» по своей образности, фактуре и гармоническому языку

ближе всего к метнеровским вариациям из написанной позже «Второй импровизации» оп. 47, в частности, вариации № 9 «Леший», напоминающей «Инфернальное скерцо» не только по образному строю, но и по приемам композиторского письма (пример 6).

Впоследствии сам композитор, по-видимому, чрезмерно критично относился к этому раннему сочинению, практически не упоминал о нем и не включал его в свои концерты. Обозначив «Импровизацию» оп. 47 как «Вторую», под «Первой» Метнер подразумевал «Импровизацию» оп. 31<sup>12</sup>, таким образом как бы намеренно игнорируя свой ранний импровизационный образец.

Пример 6

Метнер Н. К. «Вторая импровизация» ор. 47, вариация № 9 «Леший» (т. 1–6)

**IX Allegro ritmico (sempre al rigore di tempo)**

Обобщая сделанные наблюдения, отметим, что с импровизации начинается формирование как одного из важных жанров в творчестве Метнера, так и его знаменательное внутреннее ощущение значимости данного принципа письма. Создав в первые же годы «Три фантастические импровизации», Метнер усмотрел в них лишь «пробу пера», считая достижениями в этой сфере последующие сочинения, непосредственно сопровождающиеся аналогичным названием: «Импровизация» ор. 31 № 1 и «Вторая импровизация (в форме вариаций)» ор. 47. Вместе с тем, черты жанра во всей полноте проявились в других сочинениях, например, в первой части Концерта № 3 для фортепиано с оркестром. Все это позволяет говорить о важнейшей роли для композитора жанра импровизации и принципа импровизационности в целом.

Опираясь в работе над пьесами на традиции преимущественно романтической европейской и русской музыки, Метнер сумел во многом предвосхитить особенности развития жанра в последующем. Поразительно, что это происходило даже в тех случаях, когда

композиторы разделены во времени и пространстве. Так, в «Трех фантастических импровизациях» Метнер обозначил черты, которые спустя какое-то время будут обнаруживаться в сочинениях французских импрессионистов, в первую очередь, М. Равеля и К. Дебюсси. Проведенные в статье параллели между сочинениями композиторов позволяют говорить о прозорливости русского музыканта и прекрасном ощущении им современных тенденций. Закономерными являются и выявленные связи между Метнером и последующими русскими композиторами, в частности, С. С. Прокофьевым, в творчестве которого усматриваются некоторые черты, свойственные Метнеру.

«Три фантастические импровизации» открыли много нового в образной сфере, фортепианном стиле, мелодике, фактуре, ладо-гармоническом языке сочинений самого Метнера, предвосхитив в этом плане его достижения в последующих сочинениях русского и зарубежного периодов, повлиявших на дальнейшее развитие отечественной и европейской музыки XX века.

#### Литература:

1. Зенкин К. В. О фортепианной миниатюре Метнера // Николай Метнер. Незабываемые мотивы. К 140-летию композитора: сб. ст. и материалов / ред.-сост. Е. Б. Долинская, М. Г. Валитова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2021. С. 206–224.
2. Келдыш Ю. В. Н. К. Метнер // История русской музыки: в 10 т. / ред. колл.: Ю. В. Келдыш и др. Т. 10А. М.: Музыка, 1997. С. 134–169.
3. Метнер Н. К. Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1973. 615 с.
4. Мясковский Н. Я. Н. К. Метнер. Впечатление от его творческого облика // Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред. З. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 22–30.
5. Рахманинов С. В. Литературное наследие: в 3 т. / ред.-сост. З. А. Апетян. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
6. Сапонов М. А. Импровизация // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 208–209.

<sup>12</sup> Это следует из письма Метнера к А. Б. Гольденвейзеру от 17 сентября 1925 года: «Что касается меня, то я за последние 4 месяца сочинил: 2-ю импровизацию (сиречь вариации) для фортепиано. Но вышла она в четыре раза больше первой. 16 вариаций — пьес страницы по две каждая» [3, с. 304].

# Теория и практика

Olga MUKHORTOVA  
Alexander Pushkin.  
The Theatrical Nature of Fairy Tales.  
“The Tale of the Fisherman  
and the Fish”

Ольга МУХОРТОВА  
**А. С. Пушкин.**  
**Театральная природа сказок.**  
**«Сказка о рыбаке и рыбке»**

Пушкин — один из первых русских писателей, который обратился к народному творчеству и ввел фольклор в литературу. Тексты сказок очень понятны по теме, просты и одновременно высокохудожественны по языку, народнопоэтический и сатирический стиль допускает различные сценические прочтения. Студенты имеют возможность проявить абсолютную свободу фантазии, могут импровизировать, придумывать, раскрепоститься и даже похулиганить. Но это, тем не менее, не исключает огромной подготовительной работы перед показом.

Программа кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской консерватории предполагает только один год сценической речи для студентов-режиссеров. За это время необходимо освоить и упражнения для тренировки дыхания, голоса и речи, и, самое главное, методику работы над литературно-художественным текстом, его содержательной, действенной и стилизованной природой. Обучение осуществляется в тесном взаимодействии с занятиями по мастерству актера

The article is an attempt to share the experience of staging educational performances based on the works of Alexander S. Pushkin “The Tale of the Fisherman and the Fish”, “The Tale of Tsar Saltan”, and “The Tale of the Golden Cockerel” through the prism of the methods of effective analysis and physical actions of Konstantin S. Stanislavsky.

**Keywords:** Alexander S. Pushkin, Konstantin S. Stanislavsky, “The Tale of the Fisherman and the Fish”, stage speech, fairy tale genre.

Статья представляет собой попытку поделиться опытом постановочной работы над учебными спектаклями по произведениям А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане» и «Сказка о Золотом петушке» сквозь призму методов действенного анализа и физических действий К. С. Станиславского.

**Ключевые слова:** А. С. Пушкин, К. С. Станиславский, «Сказка о рыбаке и рыбке», сценическая речь, жанр сказки.

и режиссуре, где методической базой является учение К. С. Станиславского о методе действенного анализа<sup>1</sup>, в котором основную роль играют сверхзадача и сквозное действие, перспектива речи, логика и последовательность, линия мыслей и видений, ясное понимание творческой задачи. Так как курс режиссерский, то я решила соединить все это в небольшом спектакле с четкой формой и понятной сверхзадачей. Я долго искала материал для экзамена по речи и остановила свой выбор на «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина (1833). Это был 2019 год. Трудность состояла в том, что на курсе было три девушки и один парень, поэтому роли распределились следующим образом: Старуха-крестьянка (начало и конец сказки), Старуха-столбовая дворянка, Старуха-царица, Золотая рыбка — 2 девушки, исполняющие поочередно роли то старухи, то рыбки, — и Старик.

Небольшой формат сказки позволил очень подробно проанализировать текст и сделать каждое слово

<sup>1</sup> Метод действенного анализа — способ перевода образов одного вида искусства (литературы, драматургии, музыкальной драматургии) в другой, на язык сценического творчества. Важной его составляющей является метод физических действий, включающий в себя совместный импровизационный анализ события и действия в нем, осуществляемый актерами под руководством режиссера.

по-настоящему действенным. Спектакль был выстроен в форме диалога<sup>2</sup> как конфликты: Старухи и Старика (вечное недовольство, упреки и ворчание старухи и тщетные попытки Старика противостоять ей); Рыбки и Старика (мудрая рыбка, которой мы передали часть текста старика, сначала понимала его и желала ему помочь, а потом постепенно начинала смеяться над ним все больше и больше). Трагическая невозможность старика вырваться из этого замкнутого круга в финале переходила в настоящую неприкрытую радость и облегчение, что все вернулось на круги своя.

Когда читаешь сказку, то все кажется достаточно простым и понятным, но когда начинаешь выстраивать отношения между персонажами, то сразу возникает множество вопросов. Как сделать текст зримым? Нужно не только произносить написанный текст, но и определить события, придумать действия, сочинить множество подтекстов, чтобы выявить конфликт и сделать каждое слово живым, осмысленным и видимым. В качестве реквизита мы взяли веревку, которая стала функциональной деталью<sup>3</sup>, своеобразным лейтмотивом спектакля: веревка-нить «связывала и сплетала» судьбы персонажей. Веревкой была нить (пряжа), которую сматывала Старуха, веревкой был и невод, которым Старик «ловил» рыбу. Еще была большая плетеная корзина-корыто. В центре сцены за раздвигающимися кулисами стоял небольшой станок-лесенка, состоящий из 2-х ступенек — вход в «землянку», а «море» предполагалось в зрительном зале. Сказка была заключительной частью тренинга по сценической речи, выстроенного в этюдно-игровой форме на материале скороговорок, поэтому первые 4 строчки были переходом от тренинга к сказке (небольшая перестановка и представление Старика и Старухи-крестьянки). Старик связывал веревки-скакалки, чтобы получился длинный невод, Старуха начинала сматывать веревку-пряжу, 2 другие девушки (будущие дворянка и царица) сдвигали в центре сцены 2 кулисы («землянку») и ставили «станок-ступеньку». Этюды-упражнения заканчивались прыжками на веревках-скакалках и скороговоркой «33 корабля лавировали, лавировали, да не вылавировали». После этого все ребята падали на пол и несколько секунд лежали не двигаясь. Первым поднимался Старик, начиная связывать «веревки-невод», и Старуха-крестьянка, которая сматывала «веревку-нить». Следом за ними поднимались с пола остальные участники спектакля и, ругая старика, расходились по кулисам. Так начиналась сказка.

**Старик** (тяжело). Жил старик... (поднимается с пола и, отступая от старухи к авансцене — к «морю», начинает связывать веревки-скакалки в длинный «невод»). ПОДТЕКСТ: ну, я пошел на рыбалку...

**Старуха-крестьянка** (с угрозой). Со своей старухой (поднимается и собирает свою веревку-пряжу, наступая на старика). ПОДТЕКСТ: куда пошел?..

**Старуха-царица** (старуку с вызовом). У самого синего моря... (тоже поднимается, поправляет кулису и уходит). ПОДТЕКСТ: опять на рыбалку...

**Старуха-дворянка** (возмущенно, старуку). Они жили... в ветхой землянке! (сдвигает кулису-«землянку» к центру и уходит). ПОДТЕКСТ: от тебя никакого толку!

**Старик** (с мольбой). Ровно тридцать лет!.. (отходит и сматывает «невод-веревку», чтобы забросить в море). ПОДТЕКСТ: сколько можно меня «пилить»?

**Старуха-крестьянка** (воинственно). И три года! Ой... (сдвигает 2-ю кулису-«землянку» к центру). ПОДТЕКСТ: как я с тобой столько прожила?..

**Старик** (с возмущением). Старик ловил неводом рыбу... (собрав «невод», подходит к авансцене, чтобы забросить веревку-невод в «море»). ПОДТЕКСТ: вообще-то я работаю!

**Старуха** (ему вслед с вызовом). Старуха пряла свою пряжу! (наматывает веревку на локоть и подходит, чтобы посмотреть на улов). ПОДТЕКСТ: я тоже работаю!

**Старик** (раздраженно). Раз... он в море закинул невод! (забрасывает невод в «море» и сразу вытаскивает его). ПОДТЕКСТ: не кричи, всю рыбу распугаешь!

**Старуха** (злорадствуя). Ой!.. Пришел невод с одною тиной!!! (заглядывает в «сети», хлопает себя по бедрам). ПОДТЕКСТ: ой, неудачник!

**Старик** (с вызовом). Он... в другой раз закинул невод... (снова забрасывает невод и вытаскивает). ПОДТЕКСТ: вечно суешься под руку!!!

**Старуха** (с издевкой). Пришел невод... с травой морской!!! (поставив руки в боки, подходит с другой стороны поближе). ПОДТЕКСТ: я же говорила: «Неудачник»!!!

**Старик** (с яростью). В третий раз закинул он невод... (бросает «невод-веревку» и вытаскивает ее уже с рыбкой, которая из 1-й кулисы быстро подныривала под веревку, набрасывая ее себе на плечи). ПОДТЕКСТ: распугала всю рыбу!

**Старуха** (язвительно, с удовольствием). О-ой! Пришел невод... с одною рыбкой!!! Ой!.. (показывая на рыбку, и махнув на него рукой, наконец, уходит в «землянку»). ПОДТЕКСТ: ой, горе ты мое... ой!

**Старик** (с радостью, разглядывая рыбку). С непостояною рыбкой (вслед старухе), — золотою!.. (вытягивая невод с рыбкой). ПОДТЕКСТ: вот видишь, поймал! (но старуха уже ушла и его не слышит).

Так начинался конфликт этих двух персонажей. Сама ситуация — очень современная и узнаваемая — сде-

<sup>2</sup> Диалог — основная форма сценической речи.

<sup>3</sup> Функциональная деталь — предмет, которому конкретная драматическая ситуация придает особое значение, выявляя его скрытый смысл. Функциональная деталь как сценический лейтмотив вплетается в драматургию спектакля, в событийный ряд, в сквозное действие, раскрывая режиссерскую сверхзадачу спектакля.

лала это столкновение интересным и понятным для студентов. Ребята сразу почувствовали правдивость этих отношений и с удовольствием включились в игру. Мы пробовали разные задачи, уточняли подтексты (которые могли меняться), обостряли предлагаемые обстоятельства. Я старалась научить ребят слушать друг друга, не заучивать интонации, а ловить реальный посыл партнера и отвечать на него словом-действием (такой своеобразный пинг-понг). Когда мы стали так подробно работать с текстом сказки, то увидели множество возможностей в актерском прочтении этого материала, от иронии до гротеска и даже остросатирического высмеивания человеческих слабостей и пороков, таких как жадность, глупость, гордыня; от лирико-романтического начала (Старик и Рыбка) до почти трагедийного финала, где бушует буря на море и обессиленный старик, потерявший надежду, зовет из последних сил рыбку: «Долго... у моря... ждал он ответа, не дождался...»

Это история и про любовь. Романтический старик, который готов сделать все для своей прекрасной дамы — старухи, и ее душевная черствость и слепота. Героем сказки может быть и старик-подкаблучник, который боится своей жены. Это история и про то, что добрые дела возвращаются добром, а злые — злом. И про удачу, которая очень непостоянна. Любая мысль, положенная в основу сквозного действия спектакля сделает эти прочтения совершенно непохожими друг на друга. И еще очень интересное наблюдение: в экспозиции мы видим, что оба (Старик и Старуха) работают, а после встречи с Золотой рыбкой, старуха только и делает, что примеряет новые образы и скушает («вот неделя, другая проходит...»), а старик все ходит и просит. От этого мы и оттолкнулись в нашей работе над спектаклем.

Много времени мы посвятили читке и разбору текста (анализу событий и действий в нем), определению актерских задач и освоению предлагаемых обстоятельств, определению сквозного действия и сверхзадачи спектакля. Нашли множество «приспособлений», которые сделали эту историю очень современной и живой. Например: Старуха все время «ойкала», и это «ой!», каждый раз совершенно с разными оценками, придавало характерность исполнительницам-«старухам», им становилось легче «присваивать» текст, который становился более естественным. Это помогло точнее выполнять задачи. Еще мы добавили «оканье» у старика и старухи, что характерно для северорусского наречия. Это добавило спектаклю особый колорит. Исполнительницы «рыбки» говорили на литературном языке (без «оканья»).

То, что старуху исполняли разные студентки, давало возможность каждую новую ступень ее преображения сделать более яркой и контрастной, не прибегая к костюму (менялся и характер, и внешность, и рост). Если Старуха-крестьянка все время ворчала и ругалась,

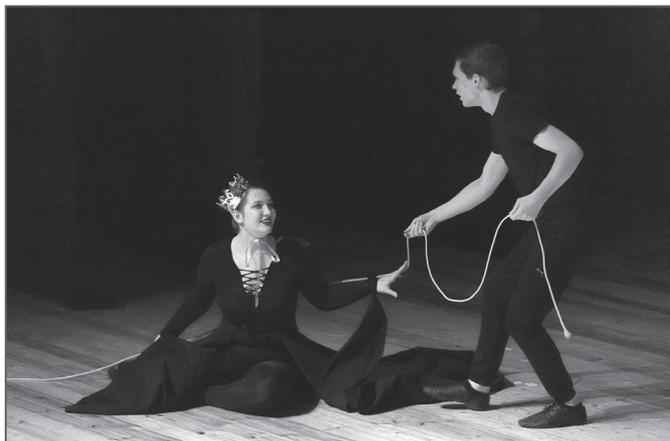
то Старуха-дворянка никак не могла налюбоваться на обновки (воображаемые!), хвастаясь ими перед стариком, а Старуха-царица была холодной и недоступной. И ругались они все совершенно по-разному: постоянное ворчание или плач (Старуха-крестьянка), самолюбование и грубые угрозы (Старуха-дворянка), холодность да побои и унижения (Старуха-царица). Золотая рыбка (также в исполнении разных девушек) постепенно от необходимости «отплатить добром» и сочувствия, все больше и больше удивлялась ненасытности человеческих желаний, будто входила в азарт (чего же еще захочет Старуха?). В конце спектакля она уже открыто смеялась над человеческой алчностью и слабохарактерностью старика.

Ребята работали с таким удовольствием и настолько осознанно, что после показа на экзамене в июне 2021 года организаторы фестиваля предложили нам принять участие в «Днях пушкинской поэзии и русской культуры», которые каждый год с 6 по 8 июня проходят в Пушкинских Горах и во Пскове. Поэтому мне пришлось еще раз возвратиться к этой сказке, которую я сделала уже для экзамена по мастерству актера со студентами III курса. Но это был совершенно другой спектакль. Здесь было три актера: Старуха, Старик и Золотая рыбка. Реквизитом были те же веревки, корытом стал старый помятый алюминиевый таз, добавились еще элементы костюма — платки, кокошник, бумажная корона у Старухи-царицы и маленькая корона и плащ-накидка у Рыбки. Все появления Рыбки в этом спектакле были решены через смех, он стал уже ее характерной чертой. Сначала рыбка смеялась весело и по-доброму, но постепенно смех менялся, становясь удивленным, потом ироничным, а в финале — отстраненным и «холодным».

Спектакль сопровождался шумовым оформлением. Переходы Старика от Старухи к Рыбке отыгрывались звуками на струнах рояля: (щипком в различных регистрах), с появлением рыбки звучала «арфа» (перебор струн на рояле), падение Старика — удар по струнам, «буря» — переборы по струнам в басовом регистре и т. д. В спектакль мы добавили песенные русские народные причитания и попевки<sup>4</sup>. Так «Сказка о рыбе и рыбке» стала музыкальным спектаклем.

Само действие спектакля начиналось с попевки «Дум-дири, дум-дири, дум-дири, дири-дири и т. д.», которая имитировала игру на балалайке: старик, сидя на ступеньке, держал пряжу, а старуха сматывала пряжу в клубок — символ бесконечно повторяющейся, однообразно текущей жизни. Эта попевка (квинта и малая секста) исполнялась стариком почти каждый раз, когда он совершал переходы от Старухи к Рыбке и обратно, но каждый раз по-разному, с разным наполнением, в зависимости от той актерской задачи, которая перед ним была поставлена: то с радостью, то со страхом и мольбой, то с возмущением, а то и с вызовом.

<sup>4</sup> Согласно требованиям учебного курса.



Сцены из спектакля «Сказка о рыбаке и рыбке» (фестиваль «Дни пушкинской поэзии и русской культуры»; Псков, Пушкинские горы, 2021). Федор Миронов (Старик), Юлия Рогулина (Старуха) и Злата Зубова (Рыбка)

Начиналось все с представления персонажей в игровой форме. Появлялся из 3-й кулисы на ступеньке «дома» старик, который выглядывал из-за кулисы и радостно обращался к зрителям: «Сказка...». Ему навстречу выбегала недовольная старуха, замахиваясь на старика веревкой-пряжей (останавливая его): «О рыбаке...». А в это время со смехом, кружась, пробежала мимо них и исчезала (по диагонали из 1-й кулисы в последнюю) Золотая рыбка со словами: «И рыбке». Старик и старуха удивленно смотрели ей вслед. После этого старуха с угрозой начинала напевать «Дум-дири, дум-дири...», наступая на старика и заставляя его сесть на ступеньку, старик подхватывал попевку, покорно вытягивал руки, и старуха, набросив ему на руки пряжу, сматывала веревку в клубок. Потеряв терпение, старик резко встал, прерывая пение.

**Старик (решительно).** Жил старик... (встает, хочет уйти). ПОДТЕКСТ: может я пойду?

**Старуха (настойчиво).** Со своею старухой (давит рукой на плечо, заставляя сесть обратно). ПОДТЕКСТ: сидеть!

**Старик (умоляя).** У самого синего моря... Они жили... (снова пытается встать). ПОДТЕКСТ: пора на рыбалку, может быть, я все-таки пойду?

**Старуха (раздраженно).** В ветхой землянке! (снова заставляет его сесть и продолжает сматывать веревку в клубок). ПОДТЕКСТ: сиди, успеешь, толку-то от тебя!

**Старик (настойчиво).** Ровно тридцать лет!.. (снова встает). ПОДТЕКСТ: каждый день одно и то же...

**Старуха (воинственно).** И три года (продолжает сматывать веревку-пряжу и, наконец, отпускает старика, освободив ему руки). ПОДТЕКСТ: да иди уже!

**Старик (с вызовом).** Старик ловил неводом рыбу... (снимает веревку-«невод» с шеи и идет к «морю», готовясь забросить невод). ПОДТЕКСТ: наконец-то, делом займусь!

**Старуха (ему вслед с вызовом).** Старуха пряла свою пряжу! (продолжает сматывать клубок и идет за ним, чтобы посмотреть на улов). ПОДТЕКСТ: а я как будто не работаю?!

**Старик (настойчиво, еле сдерживая раздражение).** Раз... он в море закинул невод! (забрасывает невод в «море» и сразу вытаскивает его). ПОДТЕКСТ: иди, дорогая, не мешай!

**Старуха (злорадно).** Ой!.. Пришел невод с одною тинной!!! (заглядывает в сети и хлопает себя по бедрам, хочет уйти, но снова возвращается). ПОДТЕКСТ: ой, конечно, это я во всем виновата!

Старик (с вызовом). Он в другой раз закинул невод... (снова забрасывает невод и вытаскивает). ПОДТЕКСТ: вообще-то я кормлю тебя!

Старуха (издеваясь). Пришел невод с травой морской!!! (поставив руки в боки, подходит поближе). ПОДТЕКСТ: вот уж накормил!

Старик (с яростью). В третий раз закинул он невод... (бросает веревку-«невод» и вытаскивает ее уже с рыбкой, которая из 1-й кулисы быстро подныривала под веревку, набрасывая ее себе на плечи). ПОДТЕКСТ: видишь, поймал!

Старуха (язвительно, с удовольствием). О-ой! Пришел невод с одной рыбкой! Ой!.. (подходит еще ближе, показывая на рыбку, и, махнув на него рукой, наконец, уходит в землянку). ПОДТЕКСТ: ой, как я с тобой до сих пор живу, ой...

Старик (с радостью). С непростою рыбкой (вслед старухе), — золотую!.. (тянет двумя руками веревку-«невод» с рыбкой). ПОДТЕКСТ: посмотри, красота-то какая!..

Отпустив на свободу рыбку и помахав ей рукой, Старик, весело напевая («дум-дири, дум-дири»), идет домой поделиться с женой радостью, удивить ее, рассказать о чуде.

Старик (восторженно). Я сегодня поймал было рыбку, золотую рыбку, не простую... (сматывает веревку-«невод»). ПОДТЕКСТ: ты представляешь, случилось чудо...

Старуха (возмущенно перебивая). Ой! По-нашему... говорила... рыбка??? Ой!.. Домой в море синее присилась?! Ой!.. Дорогою ценою откупалась?.. О-ой!.. (роняет таз-«корыто» и падает на ступеньку, держась за сердце). ПОДТЕКСТ: ты что, идиот, надеялся? Ой, умираю...

Старик (взволнованно, успокаивая ее). Откупалась, чем только пожелаю... Не посмел я взять с нее выкуп... (поднимает таз, подсаживается к ней на ступеньку, желая обнять и уговорить). ПОДТЕКСТ: прости, дорогая, успокойся...

Старуха (почти рыдая). Так пустил ее в синее море?.. (схватившись за голову и раскачиваясь). ПОДТЕКСТ: ой, горе, за что мне такое наказание?

Неожиданно, схватив таз, Старуха начинала его бить: «Ой!.. Дурачина ты, простофиля! Не умел ты взять выкупа с рыбки!..». Выпустив «пар», она бросала таз, бессильно падала на колени перед «разбитым корытом», и на повторе этих фраз возникал плач на трех нотах малой терции: Старуха то протягивала руки к Старика, то показывала на разбитое корыто, то раскачиваясь, снова брала себя за голову и причитала: «О-ой, дурачина ты, простофиля, о-ой...», не умел ты взять выкупа с рыбки, ой, хоть бы взял ты с нее корыто, ой, наше то... совсем расколосось. О-ой... и т. д.». Постепенно этот плач становился ворчанием, она тяжело поднималась и уходила в «землянку», ругая старика и волоча за собой «корыто».

«Дум-дири, дум-дири и т. д.», — сначала воинственно с возмущением пел Старик и грозил ей вслед веревкой (будто ругался), а потом мотив становился заунывным, темп замедлялся. Не зная, что делать, совершенно раздавленный, он собирал свой невод и шел к «морю» (к авансцене).

Старик (тяжело вздыхая и ворча). Вот... пошел он к синему морю (нерешительно); видит, — море слегка разыгралось... (чуть размахивая веревкой, словно дул небольшой ветерок, потом постепенно преодолевая робость, складывал руки «рупором» и начинал кричать в разные стороны, прислушиваясь, ожидая ответа). Стал он кли-ика-а-ать... золоту-у-ую-ю... ры-ыбку-у-у... ПОДТЕКСТ: Господи, помоги мне...

Рыбка появлялась, кружась и со смехом, она усаживалась перед стариком, повторяя за ним его фразы, словно переспрашивая его: «Ха-ха-ха... Чего тебе надобно, старче? Ха-ха-ха... Надобно ей новое корыто?.. Ха-ха-ха... Не печалься, ступай себе с богом, будет вам новое корыто!.. Ха-ха-ха...»

«Дум-дири, дум-дири...», — напевал счастливый Старик. Прощаясь с рыбкой и прижимая веревку к груди, он медленно отступал к «дому».

Старик (настороженно и боязливо). Воротился старик ко старухе?!.. (он повернулся, и увидев старуху с новым корытом, пошел к ней, протягивая руки, желая разглядеть и потрогать новое корыто). ПОДТЕКСТ: Господи, чудо, неужели это правда?!

Старуха (с преувеличенной радостью). У старухи... новое... корыто?! Ой!..» (Старуха демонстративно поставила перед стариком таз-«корыто»). ПОДТЕКСТ: ну, ты «молодец»!

Старик, ничего не подозревая, отбросив веревку, опускаясь на колени и, не веря своим глазам, с восторгом разглядывал «новое корыто». Но старуха, схватив веревку, начинала его бить. Он старался защититься, уверачиваясь и прикрываясь тазиком, но она, отбросив веревку, выхватила из его рук таз, оттолкнув Старика со словами: «Воротись, дурачина, ты к рыбке; поклонись ей, выпроси уж... избу!» Потрясая тазом, она показывала на землянку и уходила, злобно ругаясь и причитая, повторяя попевку: «Дурачина ты, простофиля и т. д.».

Второй раз, прощаясь с Рыбкой («Дум-дири, дум-дири...»), повернувшись и увидев «избу» (воображаемую), Старик терял дар речи и застывал, любуясь и избой, и старухой. Отбросив свой черный платок, она уже как будто «помолодела». «Ой! Изба со светелкой, о-ой, с кирпичною, беленою трубою, о-ой, с дубовыми, тесовыми вороты». Она стояла на ступеньке, поглаживая от удовольствия кулису-«избу» и стонала от наслаждения. Потом она подходила к Старика, подхватывая край веревки, которую он держал в руках, и потянув

ее на себя, будто заигрывала с ним. Нежно и кокетливо она говорила: «Воротись, поклонися рыбке: не хочу быть черною крестьянкой, хочу быть... столбовою дворянкой». Потом она начинала петь и пританцовывать, медленно и игриво набросив веревку, как платок, себе на плечи, увлекая Старика за собой: «Ой лели, лели, лели, калина, ой, лели, лели, лели, малина...». На этой кварто-квинтовой попевке, танцую и подпевая ей, Старик притягивал жену за веревку к себе, Старуха поднималась по ступенькам, и казалось, что они сейчас уйдут в эту новую избу вместе и будут счастливы. Но в последний момент она отпустила веревку, и старик падал, а она уходила, будто хлопнув перед его носом дверью.

Постепенно надежды старика на благодарность старухи таяли. В последний раз он попытался «приударить» за явно помолодевшей женой-дворянкой, у которой появился красный русский (посадский) платок и кокошник: «Уж теперь-то твоя душенька довольна?» Но старуха, довольная собой, войдя во вкус, выдвигала все новые и новые требования.

**Старуха (с бешеным азартом).** Хочу быть вольною царицей!!! (пускалась в пляс и задорно пела). Гуляйте девки пока молодые, вплетайте в косы ленты золотые... (танцевала, отбивая четку). ПОДТЕКСТ: ах, какая я умница и красавица!!!

Тут конфликт достигал своей кульминации. Старик, не выдержав такой наглости (это был уже бунт!), преграждал жене дорогу, стараясь заставить ее одуматься. Получив пощечину, он еще раз пытался остановить ее, не давая Старухе уйти в дом. Но она, резко сорвав веревку с его шеи, в ярости кричала: «Не пойдешь, поведут поневоле».

Появление Старухи-царицы в короне и с «символами власти»: в одной руке огромный пряник, в другой — кубок с вином, совершенно лишало старика надежды, он бежал от воображаемых слуг (в кулисах), падая и снова поднимаясь, жалуясь и моля о пощаде, и, наконец, он бросался ей в ноги. Старуха ставила на лежащего перед ней мужа ногу и произносила приговор: «Поделом тебе, старый невежа! Впредь тебе, невежа, наука: не садися не в свои сани!» Затем отталкивала его ногой, и он откатывался в кулису.

Последняя встреча Старика и Золотой рыбки — «буря». Старик, стоя на коленях, все время то крутил над головою веревкой, то ударял ею по планшету сцены (будто ветер ее трепал во все стороны), гудели струны рояля в низком регистре, а Рыбка, кружась вокруг Старика, хохотала, повторяя за стариком его слова, будто возмущаясь: «Уж не хочет быть она царицей? Ха-ха-ха... Хочет быть владычицей морскою? Ха-ха-ха... Чтобы жить ей в Окияне-море? Ха-ха-ха... Чтобы я сама ей служила? Ха-ха-ха... И была бы у ней на посылках? Ха-ха-ха...» Старик от этого кружения падал, теряя сознание, и наступала тишина. Наконец он медленно поднимал голову, оглядывался вокруг, звал рыбку, прислушиваясь после каждого слова и ожидая ответа: «До-о-лго-о... у мо-о-ря-я... жда-ал

о-он... отве-ет-а-а...» Медленно и тяжело он поднимался, собирая свой «невод», и постепенно отступал к дому.

**Старик (со страхом).** К старухе воротился... (поворачивался и, увидев старуху, чуть не плача от радости, шел к ней). Глядь: опять перед ним землянка! ПОДТЕКСТ: какое счастье, наконец-то я дома!

**Старуха (с плачем).** На поро-о-оге сиди-и-ит его-о-о стару-у-ха-а... А пред не-е-ею... разбитое корыто (схватившись за голову, раскачивается). ПОДТЕКСТ: горе, проклятая рыба все отняла...

В финале она неожиданно хватала тазик-«корыто» и бросалась за радостно убегающим Стариком, причитая и повторяя первую попевку-плач: «О-ой... Дурачина ты, простофиля» и т. д. Когда они скрывались за кулисами, появлялась с хохотом Рыбка, кружась и двигаясь по диагонали из первой в последнюю кулису (также, как и в начале спектакля).

Очень простые и понятные фразы «Сказки о рыбке и рыбке» А. С. Пушкина дают полную свободу импровизировать, фантазировать и придумывать; мы смогли попробовать различные сценические решения (и жанровые, и актерские). Будущие режиссеры на практике, в репетиционном процессе получили возможность освоить метод действенного анализа, используя различные приспособления, сочиняя мизансцены, стараясь воздействовать на партнера словом-действием, а небольшой формат сказки позволил проработать каждую фразу, соединив ее с поставленной задачей, и сделать ее по-настоящему действенной и осмысленной. Ребята поняли, что диалог — это всегда борьба, где подтекст играет более важную роль, чем текст. Что слово нужно всегда адресовать «глазам» партнера. Что текст рождается именно в «зонах молчания» (мысль — слово — действие), а музыкальные номера всегда вырастают из конфликта, который начинается в диалоге и продолжается в музыкальном материале.

Два варианта этой сказки позволили показать разные подходы к материалу. В первом варианте — непрактичный, слабохарактерный и трусливый старик-подкаблучник и жестокая, властная старуха. Во втором — бескорыстие, великодушие и щедрость, доброта и любовь старика-романтика и алчность, эгоизм, корысть, расчетливость старухи. Анализируя материал, мы пришли к выводу, что эта сказка не так проста, как кажется, и ее можно прочесть и как притчу. Старик — дух, старуха — тело, а рыбка — чудо, божественное начало. Старик-рыбак как символ христианства (ученики Иисуса почти все были рыбаками), рыба — монограмма имени Иисуса Христа (ихтис), а «старуха пряла свою пряжу», как греко-римские богини судьбы, олицетворяет язычество (все дохристианские религии). Еще есть «Окиян-море» («синее море», «помутилось синее море», «почернело синее море», «на море черная буря», рыбка «ушла в глубокое море») как отражение небесного, божественного. Да и прожили старик со старухой «ровно тридцать лет и три года» — возраст Христа.

(продолжение следует)

Larisa PANENKOVA  
The key of A minor  
in Mussorgsky's works

Лариса ПАНЕНКОВА  
Тональность ля минор  
в произведениях  
Мусоргского

Мусоргский очень избирательно и дифференцированно относился к тональностям. Известно, например, о его предпочтении «темных» многобемольных миноров (*b-moll*, *es-moll*, *as-moll*), связанных с трагедийными страницами его музыки. *E-dur*, напротив, редко им использовался и был в числе нелюбимых<sup>1</sup>, хотя самая светлая и возвышенная музыка — «Рассвет на Москве-реке» — начинается именно в *E-dur*. В этом могла отразиться эволюция взглядов композитора.

О художественной тонкости слуха Мусоргского свидетельствует следующее: дважды посетив оперу А. Н. Серова «Юдифь», композитор в письме к Балакиреву 10 июня 1863 года привел по памяти некоторые ее музыкальные фрагменты, причем две *Ges-dur*'ные темы он воспроизвел в *Fis-dur*. Анализируя эти записи и сравнивая их с записями, сделанными тогда же А. Гуссаковским и В. Стасовым, Е. А. Ручьевская приходит к такому выводу: «При сравнении примеров Мусоргского и Стасова – Гуссаковского бросается в глаза большая точность

The article offers an unusual look at Mussorgsky's music through the prism of the key of A minor, which has become one of the iconic characteristics of the characters in the operas "Boris Godunov", "Khovanshchina", "Sorochinskaya Fair" and a number of other works.

**Keywords:** M. P. Mussorgsky, figurative sphere in A minor, holiness and purity, lamentable formula, suffering and death, parody and grotesque, artistic masks.

Статья предлагает необычный взгляд на музыку Мусоргского сквозь призму тональности ля минор, ставшую одной из знаковых в характеристике некоторых персонажей опер «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» и ряде других произведений.

**Ключевые слова:** М. П. Мусоргский, образная сфера ля минора, святость и чистота, плачевая формула, страдание и смерть, пародия и гротеск, художественные маски.

записей Мусоргского, да и самих примеров у него гораздо больше. <...> Приведенные нотные примеры <...> дают неопровержимое „материальное“ доказательство качества музыкального слуха автора *Хованщины*. Память, слышание многоголосия, точность записи свидетельствуют о тончайшем абсолютном слухе Мусоргского. Даже запись медленной песни одалисок в диезах (*Fis-dur*) в размере  $\frac{6}{4}$  вместо  $\frac{3}{4}$  и бемолей (*Ges-dur*) у Серова, подтверждающие то обстоятельство, что Мусоргский не видел нот и приводил примеры в своем письме по памяти. Все письмо и в особенности нотные записи убеждают в том, что Мусоргский обладал феноменальным слухом и столь же феноменальной памятью» [12, с. 205].

Можно предполагать, что восточный колорит, «восточная нега» ассоциировались у Мусоргского не с бемольной сферой, а с высокой (многознаковой) диезной, чему в его музыке есть много подтверждений: *H-dur* — песнь Балеарца, ария Саламбо; *gis-moll* — «Еврейская

<sup>1</sup> Находясь в селе Волок Холмского уезда Псковской губернии, композитор писал в письме Балакиреву 31 марта 1862 г.: «Компанию веду с горячим пруссаком [у Мусоргского разрядкой] — воспитателем детей хозяйки имения; светлая и развитая голова ... Пруссаком мой порядочно играет на фортепиано и смекает в музыкальном деле. Он часто меня потчует *фужками Баха* ... из них *E-dur купно* с прелюдом\* мне особенно приятна». (\*Сноска у Мусоргского «Строй рояля понизился на полтона — fuga выходит в *Es-dur*, *E-dur*'а я не люблю») [7, с. 31].

песня» и «Старый замок» (восточный колорит в нем присутствует); *Fis* — гимн Таните («Саламбо»). Примеры трагической трактовки многодиезной сферы редки: *gis-moll* — «Быдло»<sup>2</sup>, *Fis-dur* — «Над рекой»<sup>3</sup> («Без солнца»). Есть и лирические примеры — наполненная глубокой печалью «Думка Паробка» из «Сорочинской ярмарки», начинающаяся в предельно высоких тональностях *dis-ais*. Это могло бы стать предметом специального рассмотрения.

*Ля минор* — тональность не столь заметная в музыке Мусоргского. Основной она является в фортепианной пьесе «Первое наказание» («Из воспоминаний детства»), «Рассказе Пимена», плаче Юродивого и хоре «Хлеба!» (из «Бориса Годунова»). Можно добавить еще десятка полтора примеров: это микроарии оперных сцен, небольшие разделы двух- и трехчастных форм, фрагменты, не составляющие обособленных разделов и даже отдельные темы. Перечислим произведения<sup>4</sup>, в которых тональность *ля минор* связана с характеристикой персонажа и в этом смысле является носителем определенной образности:

- фортепианная пьеса «Первое наказание» (№ 2 из цикла «Из воспоминаний детства»)<sup>5</sup>;
- вокальная сценка «Ах ты, пьяная тетеря!» (раздел середины);
- вокальная шутка «Стрекотунья белобока» (три небольших фрагмента);
- «Рассказ Пимена» («Борис Годунов», I д., 1 к.);
- плач Юродивого («Борис Годунов», IV д., 1 к.);
- хор народа «Хлеба!» («Борис Годунов», IV д., 1 к.);
- вокальная миниатюра «В углу» («Детская», № 2, первая строфа 2-го раздела);
- эпизод со столетней Афимьей («Борис Годунов», сцена под Кромами);
- два микроарии Марины: «Не мне, привыкшей к блеску» и «Мы и в хижине убогой» («Борис Годунов», III д., 1 к.; III д., 2 к.);
- тема Подьячего и его реплики в сцене с Шакловитым («Хованщина», I д.);
- микрокуплет Шакловитого «Ой, не хоти узнать» и его реплики в сцене с Подьячим («Хованщина», I д.);
- хор стрельцов «Гой вы, люди ратные» («Хованщина», I д.);
- песня Кузьки «Ох, мне не вмоготу» («Хованщина», III д.);
- 2-я строфа песни Марфы «Гордый батя твой» («Хованщина», IV д.)<sup>6</sup>;
- 2-й раздел хора черноризцев «Пламенем и огнем священным» («Хованщина», V д.);

- «Колыбельная» («Песни и пляски смерти», № 1);
- тематизм Хиври в «Сорочинской ярмарке»: микроарии «Так ты меня не слушаться» и «Это что такое!»; реплики в сцене с Черевиком (II д.); строфа «Что это за песню вы затащили!» (II д.);
- строфа Поповича «Выключая только уязвление со стороны крапивы» и его реплики («Сорочинская ярмарка», II д.).

Сфера *ля минора* у Мусоргского, конечно, не выступает некоей статичной зоной. Она трансформируется. Тем не менее внутри нее можно наметить условные градации, уловить некоторые закономерности и связи и даже выделить группы образно и интонационно родственных тем. Это наиболее очевидно в музыкальном материале произведений 1866–1870-х годов, вершиной которых явилось создание «Бориса Годунова» в 1-й редакции. В них обнаруживается некий связанный с *ля минором* образно-тематический комплекс, скрепленный общими красками диатоники и мелодическим родством. Концентрацией выразительности этой группы тем, ее особой характеристичности стал музыкальный тематизм Юродивого. Плач его, услышанный хотя бы единожды, навсегда впечатывается в память. Из плачевых интонаций Юродивого затем исходит, разрастаясь до вопля, мольба народа «Кормилец-батюшка, подай Христа ради» (хор «Хлеба!»). Интонационно близка плачу Юродивого и его пророческой песне жалоба ребенка в вокальной миниатюре «В углу» из цикла «Детская», а предшествующие ей «вздохи» фортепиано — аналог ламентаций Юродивого в обращенном виде (*e-f* вместо *f-e*).

На этом этапе творчества Мусоргский как будто приберегает *ля минор* для определенного контекста: ее «белые одежды» символизируют сферу *святости* (Юродивый) и *чистоты* (ребенок). В сущности, *чистота* и *святость* смыкаются. Не случайно в драматичном, наполненном модуляциями «Рассказе Пимена» (с тональной осью *a*) именно в *ля миноре* впервые звучит лейтмотив *святого отрока* Димитрия («Борис Годунов», I действие, 1 картина, ц. 36). Трепетно-прозрачная, словно лучом прожектора, «высвеченная» диатоникой тема царевича, уходит ввысь, как будто, по выражению Е. М. Левашева, «душа убитого возносится к небесам» [5, с. 482].

С этим сольным эпизодом оперы перекликается (и в чем-то симметрично его отражает) рассказ Пимена в «Грановитой палате» (IV действие, ц. 38), где сквозь *d-moll* вновь «просвечивает» *ля минор*. Общность двух этих рассказов в их непосредственном фокусирова-

<sup>2</sup> В *gis-moll* нотирован вариант рукописи предсказания Марфы («Хованщина», II д.), но в конечной версии композитор оставил *as-moll*.

<sup>3</sup> *Fis-dur* здесь доминантовый, при ключе Мусоргский выставил 7 диезов.

<sup>4</sup> В определении жанра и формы (песня, строфа, микрокуплет, микроария) используется терминология Е. А. Ручьевской [12].

<sup>5</sup> В пьесе № 1 «Няня и я» *ля минор* тоже есть.

<sup>6</sup> В этой строфе, являющейся вариацией 1-й строфы (с перенесением мелодии на квинту вверх при той же гармонизации), сохраняется тональная переменность устоев *d* и *a*, но устой *a* становится окончательным.

нии на образе убиенного царевича, они несут на себе его «отраженный свет». Там, где *ля минор* характеризует действие, он подвижно-изменчив, хроматизирован (как в «Рассказе Пимена», воссоздающем атмосферу смятения, надвигающегося ужаса). Но момент первого появления темы царевича Димитрия отмечен пронзительным светом диатоники *ля минора*, обнажающей жертвенную чистоту убиенного отрока.

С другим кругом интонаций связан тематизм вокальной шутки «Стрекотунья белобока». Эта прелестная жанровая зарисовка брызжет радостью жизни, затейливой игрой света и тени, звукописным мельканием фактурно-гармонических и тональных красок ( $F-A-a-A-a-F-f-F-d-F-A-F-a$ ). Небольшие *ля-минорные* фрагменты этого дивного вокального скерцо — тонкие, с оттенком грусти, штрихи в ярком калейдоскопе событий. Конечно, произведение никак не вписывается в контекст *святости*. Но его озорная свежесть, непридуманная и изменчивая легкость оставляют ощущение шаловливой *детскости* и *чистоты*.

«Белизна» *ля минора* резко выделяется на фоне «темных» многобемольных тональностей, характерных для Мусоргского. Подобно чистому источнику прозрачной воды, вдруг обретаемому среди лесных топий, она возникает порой неожиданно, из «густых бемольных глубин». Таково появление *ля минора* в сцене Юродивого с мальчишками (вслед за *Des*) и в вокальной сценке «В углу» (вслед за *f*). В этих примерах, образная близость которых очевидна, одинаков и способ «попадания» в *ля минор* — через остановку действия резким аккордом *sf* (ум. VII<sub>7</sub>), в результате чего вдруг происходит изменение звуковой материи: она истончается, становится прозрачной, невесомой, «свертывается» в один звук. Сходны и пассажи «хаотического блуждания в бемольных хроматизмах», предшествующие модуляции в *ля минор*. Смысл резкой смены тональностей — антагонизм противоположных сфер: Юродивый не от мира сего, он несовместим ни с чем земным. Появление Юродивого словно противостоит потоку времени, меняет картину мира. Так же и с наказанным мальчиком: ум. VII<sub>7</sub>, повисающий на долгой фермате (плачущий ребенок требует к себе особого внимания), разграничивает художественную форму пьесы на две части (АВ), предельный контраст которых остроумно иллюстрирует «абсолютную противоположность» грешного мира «злой и старой» няни (сфера *бемольного хаоса* — А) «райским кушам» «ангельски-безвинного» создания (сфера *ля минора* — В).

В комической вокальной сценке «Ах ты, пьяная те-теря!» (слова Мусоргского) *ля минор* (во втором эпизоде середины трехчастной формы АВА<sub>1</sub>) хотя и готовится весьма оригинальным накоплением диатонической неустойчивости<sup>7</sup>, но эффект его «вторжения» ошелом-

ляющ! Поток бранных увещеваний внезапно обрывает истовый и песенно-выразительный дуэтный «вопл» мужского и женского голосов. Подобный островку в бушующем море, он становится точкой притяжения, центром художественной формы и кульминацией произведения.

Сфера тональности *ля минор* у Мусоргского диатонична. Диатоника — совсем не редкость в его музыке. Редкостен сам союз диатоники с девственной чистотой *ля минора*, вызывающий ощущение безысходного горя. В трепетно-хрупком вступительном трехтакте темы Юродивого нет опорности, нет баса — нет земного. Обнаженно-беззащитно и пронзительно-диссонантно наложение трезвучия *ля минора* на плачущую интонацию *f-e*. Еще более печальны нисходящие аккорды постлюдии ( $a|_6-VII_6-I$  на педали тоники *a*).

Трогательен и изысканно хрупок интонационный образ «хныкающего» мальчика Мишеньки в вокальном номере «В углу» (из «Детской»). Подобно тому, как неустойчива и подвижна психика обиженного ребенка, тональность *ля минор*, едва обозначившись, мгновенно «ускользает» от своей тоники (то ли в *f-moll*, то ли в *b-moll*). «Плачущий» рисунок мелодической линии, уходящей от  $c^2$  (терция *a*/квинта *F*) в «бемольную тень» (к  $es^2$ ,  $f^2$ ) одновременно и прост, и художественно тонок. Интонационный комплекс первой реплики ребенка опирается на гармоническую последовательность  $a|_4-VI-b-b_6-a|_4$ , гибкость и естественность которой обеспечивает ладовое балансирование  $a|_4-VI$ . Органичен и мимолетный «заход» в *b-moll* (то ли тонику, то ли гармоническую субдоминанту *F*). Это характерная для Мусоргского область «расширенной диатоники» — наивный и изменчивый мир ребенка непорочно («диатонически») чист.

В музыкальном языке Мусоргского наполнена смыслом каждая деталь, «значим, семантически каждый шаг, каждое интонационное движение, смена гармонии, не говоря уже об основном характере интонаций» [11, с. 272]. Необычность красок *ля минора* в миниатюре «В углу» — это иллюстрация неординарной полиладовой природы слуха Мусоргского, для которого ладовые связи обусловлены пластикой речевой свободы мелодики. Мелодический голос в отрыве от гармонии «прочитывается» здесь в *f-moll* или *b-moll*. Пример более «упрощенной» политональной модели — главная тема «Ночи на Лысой горе», где возникает диссонантное наложение мелодии в *a-moll* на гармонические опоры *d-moll*.

Область *ля минора* в произведениях эпохи «Бориса Годунова» сопряжена со страданием. «Малая толика» его концентрации — в образе наказанного ребенка, сквозь детские слезы которого проглядывает улыбка композитора<sup>8</sup> — в столь неожиданном ракурсе здесь проявилась свойственная его стилю антиномия трагического и коми-

<sup>7</sup> Появление *ля минора* готовит диатонический предыкт на натуральной доминанте с последовательностью  $eI-eI_7-IF$  и мелодическими вершинами квинты и натуральной септимы — предвестник темы дуэта.

<sup>8</sup> В заключительном номере «Детской» («Поехал на палочке»; 1872) *ля минор* напоследок еще раз на миг напомнит о себе в плачевом взгляде упавшего Сержиньки «Ой, ногу!» (т. 52), где Мусоргский с добрым юмором словно посылает привет наказанному «В углу» Мишеньке.

ческого. Предельная степень страдания — в хоре «Хлеба!». Эпиграфом к «Борису Годунову» Мусоргский поместил слова: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею». Глубокое и очень верное уточнение к ним дал Г. В. Свиридов: «...Мусоргский обращался как к своему идеалу не просто к народу, а к народу православному, к народу, славящему Слово» [13, с. 271–272]. Трактовка этих часто цитируемых, но загадочных слов Мусоргского может быть и такой: главной идеей, главным духовным завоеванием русского народа стала *святость*, а для ее достижения «очистительным горнилом» выступает страдание. Народ предстает в хоре «Хлеба!» на пределе страдания, очищенным страданием и тем самым отделенным от греха, то есть в *парадигме святости*. Музыкальный язык Юродивого (*святого*) и *народа* един; они связаны общей судьбой, а сама эта судьба есть бесконечное страдание. Плач народа является продолжением плача Юродивого, а плач Юродивого — выражением народного горя.

В том же «страдательном поле» и *ля-минорный* дуэт в «Пьяной тетере». Ситуация трагикомична еще и потому, что смысл *причитаний* «Ох, головушка бедная, охти! Ох ты, доля горькая, охти!» совершенно различен с точки зрения Пахомыча и его жены (сценка имеет подзаголовок «Из походов Пахомыча»): жена оплакивает горькую свою судьбу, а муж скорбит о побитой голове. Экстраординарность появления дуэта — драматургический «перл» Мусоргского, равно как и его пронзительная песенность, противостоящая декламационной моноритмии крайних разделов произведения. Вопреки авторской ремарке над женской партией («капризно, с криком»), призванной усилить комизм, дуэтный вопль «взрывает», «переформатирует» ситуацию, обнажая в ней глубокий трагизм. Может быть, именно для выявления этих «невидимых миру слез» Мусоргскому понадобилась здесь трагическая выразительность *ля-минорной* диатоники, усугубленной резкой модуляцией всех музыкальных средств (мелодики, метра, ритма, фактуры). Это смысловая доминанта произведения. А ее интонационная и жанровая основа (песня-плач) стала прообразом хора «Хлеба!».

Игра смыслами — корневое свойство стиля зрелого Мусоргского. «Пьяная тетеря», созданная в начале этапа зрелости в 1866 году (такую точку отсчета определил сам композитор), — произведение выдающееся, но явно недооцененное<sup>9</sup>. Мусоргский, по-видимому, сам не давал ему хода<sup>10</sup>. Однако следует не согласиться

с авторитетным мнением А. Н. Римского-Корсакова, который первым из исследователей посвятил эссе этому вокальному опусу и увидел в нем «растянутость пьесы», «бедность аккомпанемента», «некоторую гармоническую скудость» и отсутствие «кульминационного пункта» (!) [10, с. 74]. Напротив, музыка «Пьяной тетери» отмечена ярчайшей выразительностью, достоверной оригинальностью художественного языка (и гармонии, и аккомпанемента в том числе). Его самобытной форме присущи динамичность и симметрия, а вокальной декламации — органичная гибкость и изменчивая новизна. По своим художественным достоинствам произведение не уступает созданному двадцатью днями ранее «Гопаку» (слова Т. Шевченко в переводе Л. Мея), переключаясь с ним не только сюжетно, но и в деталях музыкального текста<sup>11</sup>.

*Ля-минорная* сфера в произведениях 1866–1870 годов, кроме родства образного и диатонического, скреплена схожестью мелодического рисунка тем. Мелодия от квинтового тона движется вверх к септимере натурального минора и постепенно спускается обратно к квинте (или далее к нижней тонике).



Эта мелодическая канва схематически близка траектории движения голоса в *причете* — быстрому восхождению/забросу к фиксированной вершине (максимальное напряжение) и последующему его спаду (сброс напряжения). Можно утверждать, что выше охарактеризованные *ля-минорные* темы у Мусоргского (за исключением лейтмотива царевича и «Стрекотуны белобоки») — это плачи. Их мелодический контур исходит из единой *плачевой* формулы с вершиной на септимере натурального минора, которая по остроте напряжения становится самой выразительной и запоминаемой слухом деталью. В первой строфе песни Юродивого этого хода нет, но он появляется далее в мажоре («Христу поклонимся»), где плачевый его характер смягчен, затушеван отсутствием минора и доминантовой (а не тонической) гармонией. Вариантно формула может достигать верхней тонике, как во второй фразе ребенка («В углу»).

В группе *ля-минорных* тем этот плачевый рисунок ярко обозначился в мелодии дуэта вокальной сценки «Ах ты, пьяная тетеря!» и, видимо, послужил инвариантом для последующих<sup>12</sup>. Строгая простота мелодии дуэта, не содержащего, кроме формулы, никаких дополни-

<sup>9</sup> Весьма интересное и обоснованное объяснение этому приводится в статье В. В. Горячих [2].

<sup>10</sup> А. Н. Молас в письме к А. Н. Римскому-Корсакову, собиравшему материалы о Мусоргском, привела такой факт: «Я вспомнила пьесу Мусоргского: „Ах ты, пьяная тетеря!“ Он мне ее показывал как-то у нас после обеда, ведь он обедал у нас почти каждый день, но придавал этой вещи очень мало значения, и сколько помню, только играл ее мне один раз. Обыкновенно у нас после обеда он долго отдыхал на большом мягком кресле (дети мои называли это кресло: Мусорянина кресло, и пока он спал, не шумели), а потом садился к роялю и долго фантазировал, а потом заставлял меня петь. Вот все, что я помню об этой вещи» [6, с. 100].

<sup>11</sup> Их общность, использование приема скороговорки отметил Г. Н. Хубов [14, с. 273].

<sup>12</sup> Следует заметить, что мелодический ход от квинты к септимере вверх и обратно встречается уже в ранних произведениях Мусоргского, но большей частью в темах мажорных: в *H-dur'*ной любовной песне ливийца в «Саламбо», в *As-dur'*ной «Боевой песне ливийцев». Минор-

тельных интонаций, оттенена лишь выразительным ритмическим продлением опорных тонов (квинты и натуральной септимы) и «глубоким» спадом вниз до тоники. Драматизм достижения вершины подчеркнут и обострен ее диссонантным сочетанием с тонической гармонией (пример 1).

В следующих примерах плачевый оборот дополняется новыми деталями. В мелосе ребенка («В углу») он украсился выразительными речевыми интонациями: опеванием исходной квинты ( $e-f-e$ ), затрудняющем подъем к вершине и умножающем ее напряженность; усложнением линии спуска (утроением звука  $f$ ) и «страдательным» дактилическим окончанием на квинте  $e$ . Все эти детали усиливают художественную достоверность плача. Диссонантное сочетание мелодической вершины с аккомпанементом здесь несколько смягчено, но «ладовая конструкция» [1, с. 83], в которой осла-

блен главный устой, беззащитна и неустойчива. Мелодическая линия в этой «зыбкой ля-минорной среде» оказывается как бы в фа миноре (пример 2).

В основе хора «Хлеба!» в «Борисе Годунове» лежит наиболее развитый вариант плачевой формулы, обогащенной новыми художественно значимыми элементами (пример 3). Ее мелодический контур, опоясанный симметричными опеваниями-стяжками (исходной квинты  $e-f-e$  в начале и кварты  $d-c-d$  перед кадансом), обрел совершенную закругленность. В центре формулу дополнила ритмически сжатая попевка ( $d-c-e-c$ ). Кадансовая кварта ( $d-a$ ), словно выдох, сбрасывает напряжение. Жизненную правдивость плача подчеркивают слогораспевы. Особенно выразителен распев, рельефно выделяющий вершину мелодии  $g^2$ , с диссонантной опорой на гармонию тоники (как и в «Пьяной тетере»). В репризном возвращении ля минора эти плачевые

Пример 1

Мусоргский М. П. «Ах ты, пьяная тетеря!» (т. 54–55)

капризно, с окриком  
Жен. гол.  
Муж. гол.  
Ох, го-ло-вух-ка, бед-на-я, ох-ти!

Пример 2

Мусоргский М. П. «В углу» (т. 32–36)

Вдвое медленнее  
Я ни-че-го не сделал,  
ня-нюш-ка, я чу-лок не тро-гал, ня-нюш-ка!

ный его вариант стал основой мелодики колыбельной «Спи, усни, крестьянский сын», сочиненной в 1865 году и посвященной матери композитора Ю. И. Мусоргской. Формула угадывается и в главной теме созданной летом 1867 года симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе», мелодия которой без аккомпанеента ля-минорна.

Пример 3

Мусоргский М. П. «Борис Годунов», хор «Хлеба!»  
(IV действие I картина, ц. 24, т. 1–3)

24 **Allegro. A doppio più vivo. Скоро. Темп отсюда вдвое скорее**  
**ЮРОДИВЫЙ**

Женщины и мальчишки у паперты

Сопрано *p* А — а!

Альты *p* Кор — ми — лец ба — тюш — ка, — по — дай Хри — ста ра — ди;

НАРОД

Тенора *p*

Мужчины на сцене

Басы (Из собора начинается царское шествие; бояре раздают милостыню)

24 **Allegro. A doppio più vivo. Скоро. Темп отсюда вдвое скорее**

интонации, вливаясь в нарастающий звуковой поток, готовят кульминацию «Хлеба!».

Учитывая смысловую наполненность и повторяемость мелодической формулы в музыке Мусоргского, ее закрепленную связь с определенной образной сферой, логично было бы предположить, что композитор мог иметь в своем слуховом арсенале некие фольклорные ориентиры. Их, по логике вещей, следовало бы обнаружить в музыкально-этнографическом материале Псковской области — родного для Мусоргского края. Но, как оказалось, прямых аналогий нет. Похоронные и свадебные причеты этого региона имеют гораздо более острый мелодический абрис<sup>13</sup>. Влияние фольклорных образцов плачей, как отмечал Головинский, у Мусоргского «сказываются в опосредованном виде» [1, с. 53]. Однако искать истоки тематизма в народных песнях его родной земли дело интересное и, как нам представляется, небесполезное. На это указывают и слова самого композитора: «...недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил» [7, с. 83]<sup>14</sup>.

Заметим, что у Мусоргского есть и другие типы плачевых интонационных комплексов. Например, два *b-moll'*ных варианта плача царевны Ксении («Борис Го-

дунов», II действие). Или причетно-колыбельная мелодика песни «Спи, усни, крестьянский сын», родственная *ля-минорной* плачевой формуле, с тем же исходным мелодическим ходом, но с яркой новой «меткой» — высокой VI ступенью.

Появление в музыкальном словаре Мусоргского определенных мелодических формул явление обычное для любого композитора. Б. Асафьев называет такого рода обороты «константой, музыкальной лексемой» [2, с. 16]. Но в творчестве Мусоргского, в самой природе его художественного мышления, глубоко укоренились закономерности традиционной народной культуры. И фольклор для него, как подчеркивал И. И. Земцовский, «не материал и не прием только, но метод и принцип творчества» [3, с. 32]. Отсюда и народная «попевочно-вариационная лексика», и некоторые «предпочтительные музыкальные клише» [3, с. 33]. Плачевая *ля-минорная* мелодическая формула стала одной из знаковых, «концептуальных» [3, с. 35] в музыкальном словаре Мусоргского эпохи 1866–1870-х годов. На новом этапе творческого пути функция и место этой попевки станут иными и будут возникать среди других интонаций и тональных сфер. «Вскисая», по выражению композитора, в его творческой памяти, модифицируясь, меняя ладовую

<sup>13</sup> Примеры плачей приведены в трудах И. И. Земцовского [4], коллектива авторов Санкт-Петербургской консерватории [8], Е. Н. Разумовской [9].

<sup>14</sup> В настоящее время нет полного свода народных песен в записи Мусоргского. Единственным образцом юго-востока Псковской области (его родного края) является свадебная «Приданные, удалые», записанная композитором от М. Ф. Шишко. Это убедительно доказала М. Шейченко [15].

и тональную окраску, ритмику, жанр, эта формула будет прорасти в новых образных мирах его музыки и нести иную смысловую нагрузку. Пример тому — начало «Старого замка» из «Картинок с выставки».

С *ля-минорными* страницами сочинений последующих лет («Бориса Годунова» во второй редакции, «Хованщины», «Сорочинской ярмарки») дело обстоит иначе. Художественные задачи первого этапа творчества перестали быть актуальными для Мусоргского. Изменился его музыкальный тематизм, связанный теперь уже с другими средствами выразительности, типом интонаций и формообразования. Значение *ля минора* тоже изменилось. Иным стал «социальный» статус представляемых им персонажей. Это иллюстрирует уже музыкальный материал Марины Мнишек<sup>15</sup>. Оба ее микроариозо из III действия «Бориса Годунова» («Не мне, привыкшей к блеску», 1 картина, ц. 45; «Мы и в хижине убогой», 2 картина, ц. 56) написаны в жанре мазурки (лейтжанр Марины) и имеют интонационные переключки. Если в первом из них, пряча свою надменность, Марина *прикидывается* послушной дочерью церкви (*личина смирения*), то во втором она уже откровенно *издевается* над Григорием, высмеивая немыслимое для нее «счастье в хижине убогой». Происходит резкая трансформация сферы *ля минора* из поля *святости* и *чистоты* в область *пародии*. В этом *смеховом* контексте *ля минор* предстает и в небольшом, но значимом эпизоде со старухой Афимьей в Сцене под Кромами (ц. 9)<sup>16</sup>.

Если ранее *ля минор*, выступая даже в довольно развернутых фрагментах (рассказах Пимена), был адресно направлен на характеристику определенного персонажа, то теперь он появляется и в больших сценах как тональность *объединяющая* («Хованщина», I действие; «Сорочинская ярмарка», II действие, сцены Хиври с Черевиком, Хиври с и Поповичем)<sup>17</sup>. При этом и образная его обусловленность сохраняется. Зачастую присутствует и диатоническая краска, но уже интонационно новая, большинство перечисленных фрагментов (как темы<sup>18</sup>, так и более развернутые эпизоды — хоры, песня Марфы) диатоничны. Недиафонические включения — реплики Подьячего («страх и ужас ... в скерцозном облици» [12, с. 74]) и Шакловитого (увеличенное трезвучие как элемент «комплекса дьявола» [12, с. 75]) — приемы художественного гротеска<sup>19</sup>. *Ля минор* эпохи «Хованщины» — это балансирование на грани реального и смехового мира.

В «Хованщине» семантика этой тональности значительно сложнее поддается объяснению. Под ее «знаменателем» здесь хоровые эпизоды стрельцов и монахов-раскольников, противоположные по внутреннему и внешнему пафосу. Молодечки-буйной, разбойничье-разрушительной стрельцовой удали противостоит направленный на созидание монашеский аскетизм.

В первой сцене оперы, где *ля минор* тональность главная, в его ареале находятся совершенно несовместимые персонажи: Подьячий, Шакловитый, стрельцы. Далее, в третьем действии с *ля минором* будет связан образ стрельца Кузьки, а в четвертом и пятом — Марфа и снова раскольники. Каждый из них охарактеризован собственной *ля-минорной* темой, при этом внутренние устремления у всех разные. Роль тональности *ля минор* в «Хованщине», таким образом, вероятно, состоит в собирании всех персонажей «под одно крыло», в «единый народ».

В начале работы над «Хованщиной» в июле 1872 года композитор писал В. В. Стасову: «Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII-го Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась и дышать* стала [у Мусоргского здесь разрядка. — Л. П.]. <...> „Ушли вперед!“ — врешь, „там же!“ Бумага, книга ушла — *мы там же*. Пока народ не может проверить *воочию*, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось* — *там же!* Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же!*» [7, с. 100]. Возможно, в том и состоял замысел Мусоргского, чтобы показать всех героев «Хованщины», даже мнящих себя важными и значительными, лишь невольными фигурами на поле общей исторической драмы, равно влекомые к гибельному концу.

Е. А. Ручьевская определяет идею «Хованщины» как противопоставление *верха* и *низа*, материального и духовного. Из персонажей первой группы (к коим относятся монахи-черноризцы, Марфа и Досифей) с *ля-минорной* сферой соприкасаются Марфа и раскольники. Но интонационного родства в их тематизме нет. Однако в IV действии художественная лексика Марфы качественно меняется, в ее музыкальной речи некоторым образом отражаются языковые нормы раскольников. Это становится заметно при сопоставлении песни Марфы «Видно, ты не чуял, княже» и хора черноризцев

<sup>15</sup> Дата в конце автографа «Уборная Марины в Сандомирском замке... 10 февраля 1872 года в Петрограде».

<sup>16</sup> Дата в рукописи в конце картины «23 июля 72 г. в Петрограде».

<sup>17</sup> *Ля минор* в сцене у Василия Блаженного тональность не просто сквозная (из-за возвращения песни Юродивого в конце картины), но тональность сущностная, «удельный вес» ее не сравним ни с «Хованщиной», ни, тем более, с «Сорочинской ярмаркой».

<sup>18</sup> В «Хованщине» возникает явление нового качества тематизма — множественность микротем у того или иного персонажа, обоснованное Е. А. Ручьевской. Тематика эти микрофрагменты делает «семантически значимой, большая или меньшая синтаксическая автономия, повторность и участие в развитии» [12, с. 81].

<sup>19</sup> В тематизм Хиври в «Сорочинской ярмарке» Мусоргский вносит и «малороссийский оттенок» — гармонический и мелодический виды минора.

«Враг человеков» — двух «неочевидно»-ля-минорных фрагментов. Общность мелоса Марфы и черноризцев в архаизации тонально-ладовых конструкций тем, их нарочитой аскетизации, размытости (особенно у черноризцев) тональных устоев. Отсюда и тональная неоднозначность. Мелодика хора, близкая модально-архаичной, облачена в почти «нетональную» гармонию. Благодаря этому музыкальный образ как бы лишается земных опор, земных устремлений и обретает отрешенность и иную перспективу. Во второй строфе хора устанавливается басовая педаль *ля*. Смысл происходящего итожит «погребальный» нисходящий *ля-минорный* звукоряд — провозвестник грядущей гибели.

Такую же двухстрофную композицию имеет песня Марфы. Ладовая модель ее первой строфы, как и в хоре монахов, содержит переменные опоры *d–a*. И аналогично хору, во второй строфе басовая педаль *a* закрепляет *ля минор*, сохраняя в нем фригийскую окраску (звук *b*) — отголосок *ре минора*. *Ля минор* в «Хованщине» векторно направлен к области смерти.

Среди персонажей *низа с ля-минорными* темами впервые на сцене являются Подьячий и Шакловитый, и темы их — личины, маски. У Подьячего поначалу, это маска шута, комического персонажа (I действие, ц. 21), хотя в опере он представлен как «тип мелкого беса», по выражению Е. А. Ручьевской. Любопытно отметить ее аналогию с *ля-минорным* же эпизодом со старушкой Афимьей (из сцены под Кромами; IV действие, 2 картина, ц. 9) — комический «выход хромого» (Подьячий) и «вывод слепого» (Афимья) были для Мусоргского поводом для блестящей карикатуры. Легкими штрихами он сближает обе темы: пустые тонические квинты в них дополняет едва обозначенная «старчески-слезливая» мелодия-пунктир с интонацией-перевертышем (*c–h–h* — Афимья; *a–h–h* — Подьячий) и «хромоющей» ритмикой (синкопы в теме Афимьи; пунктир в теме Подьячего). И «дышат» эти персонажи одной «атмосферой» диатоники *ля минора*, но выхолащенной, «вывернутой» по смыслу<sup>20</sup>. Это пародия на *святость* и *чистоту*, смеховое их отражение.

Шакловитый — некий двуликий Янус. В *ля-минорном* микроариозо «Ой, не хоти узнать, с кем имеешь дело» (I действие, ц. 51, такт 2) он предстает одновременно в маске «поборника» Отечества (издевательский перепляс *alla russ*)<sup>21</sup> и Мефистофеля (четырёхкратное «инфернальное» увеличенное трезвучие). Стрелец Кузька — персонаж, «обутый в разные лапти», находящийся на стыке трагического и комического. Его *ля-минорная* песня «Ох, мне невоготу», предваряющая песню «О сплетне» (III действие, ц. 339), — «начало игры», «на-

смешка над бабами — стрелецкими женами» [12, с. 98]. Однако тональное и интонационное сходство этой строфы с драматической темой стрельцов лишают ее однозначности. Это юмор в преддверии трагедии.

«Пределы» тональности *ля минор* в «Хованщине» распространяются и в область, которую можно назвать «показным благочестием», мнимым христианством. Это целая группа небольших речевых структур, выделенных тематически и тонально (и не только в *ля миноре*), где композитор использует церковную вербальную и музыкальную лексику. Е. А. Ручьевская блестяще назвала их «травестированием хорала». Поражает мастерство Мусоргского, у которого даже самая малая структура никогда не бывает формально-проходной, шаблонной. Примером этому — две *ля-минорные* выдержанные в культовой традиции (скорее европейской, чем русской) фразы Шакловитого<sup>22</sup>. В них он аскетично церквен, в интонациях первой фразы точно расставлены акцент и пауза, призванные ненавязчиво подчеркнуть главное слово («Со мною Бог милости тебе послал»; I действие, ц. 24, такт 3). Вторая фраза («заказец важный есть тебе...», ц. 26, такт 4) — ладо-гармонический и фактурно-колорированный, изысканный вариант первой. Сфера *ля минора* в «Хованщине» весьма обширна и бифункциональна.

Весьма выразительна роль этой тональности и в «Сорочинской ярмарке». Здесь она практически локализована образом Хиври, это «природная стихия» ее сварливого нрава. С первой же сцены (I действие, ц. 60), с первого окрика «Дурень, дурень!», обращенного к Черевнику (I действие; 2 такта до ц. 61), *ля минор* становится главным маркером героини. С ним (но и не только с ним) неоднократно связано проявление недовольства или гнева Хиври. Например, в комической ситуации, когда «из-под Поповича падает жестяная посуда» (ремарка композитора), Хивря, нервничая, раздраженно передразнивает добродушное пение Кума и Черевика «Что это за песню вы затянули! Рудуду да рудуду, рудуду да рудуду! Ну и дорудудили: аж посуда с места посвлялась!» (II действие, ц. 129).

У Мусоргского, как и у Гоголя, Хивря представлена в двух обликах: гневливой «старой жинки» и молодящейся, мечтающей о любви «Хавроньи Никифоровны». Эти амплуа во втором действии разделены и тематически, и тонально. Музыка влюбленной, грезящей о свидании Хиври окрашена дизными тональностями. Это и проходящая сквозь всю вторую (и частично третью) сцену «тема любовных мечтаний», и лирическая песня «Утоптала стеженьку» (*cis-moll*), и даже бравая «песня о Брудэусе» (*fis-moll*). Тема «любовных мечтаний», от-

<sup>20</sup> *Ля минор* в теме Афимьи имеет переменные опоры *e–a*. Но конечный устой *a* позволяет отнести этот эпизод к *ля-минорной* сфере. К тому же *ля минор*, сначала дорийский, обозначается еще до появления Афимьи (с ц. 7), но направлен он именно на ее фигуру.

<sup>21</sup> Может быть, отсюда мелодическое родство этого ариозо с хором стрельцов «Гой вы, люди ратные». Парадоксальность тем-масок в «Хованщине» отмечена Е. А. Ручьевской.

<sup>22</sup> Их гармония представляет собой кадансовый оборот, с легким намеком на католическую органную традицию: 1) *a1–VI–IV–I<sub>4</sub>–V–I(A)*; 2) *cis–aIV<sub>9</sub>–II<sub>5</sub>–I<sub>5</sub>–V–I(A)*.

крывая второе действие в «лучезарном» *H-dur* (ц. 3, 10), в следующих проведениях «теряет» дизезы (*E-dur*, *D-dur*), как будто радужные надежды Хиври на любовь потихоньку тают. А там, где она «верна себе», где прощывается гневливость ее натуры, нередко возникает *ля минор*. Это замечательно иллюстрирует ситуация, когда разгоряченная пением Хивря вдруг слышит доносящийся с улицы крик («О-ой!»,  $D_9/E$ ). Не догадываясь, что это голос ее возлюбленного, с криком «Я ж тебе!» (на  $D_9/a$ ), она «берет ковш с водою и бежит к окну с намерением сделать неприятность» (ремарка Мусоргского; ц. 65). Комическое «преображение», смена амплуа героини здесь происходит на «сломленной» «теме любовных мечтаний» в «грозовом» *ля миноре*. А далее, как ни в чем не бывало, снова возвращаются «сладостные» дизезы («Ах!.. Это вы, Афанасий Иванович!»), вновь «расцветает» «тема любовных грез» (*E-dur* и *A-dur*).

Замечателен юмор Мусоргского и в диалоге Хиври с Черевиком в первой сцене второго действия, где с ростом ее раздражения происходит и «нарастание» *ля минора*, чтобы затем излиться наружу «со всей полнотой». В «миролюбиво» начинающемся диалоге (Хивря: «Кобылу продал?» — *A-dur*; Черевик: «Не знаю.») *ля минор* в виде трезвучия обозначается в возмущенной реплике Хиври «Как, не знаешь!» (ц. 15, такт 3). Далее он «пронзает» бранную тираду «Ах ты аспид!.. Изверг ты рода человеческого!.. Василиск проклятый! Что ж сидишь!.. Что ж сидишь ты!..» (ц. 20). Следом является *ля-минорная* сентенция Хиври «Нет, пожалейте меня вы, добрые люди! Истомилась я с этим Божьим наказанием!» (ц. 22). И наконец, кульминационно выступают два «яростных» *ля-минорных* микроариио: «Так ты меня не слушаться» (ц. 23) и «Это что такое!» (ц. 26). В коде сцены Хивря впадает уже в неистовство: «Что ты брешешь, дурень! Уходи скорее...» (ц. 29).

Этот блестящий по остроумию поединок Хиври и Черевика, целиком придуманный самим композитором (у Гоголя такой сцены нет!), — образец фонтанирующей комической изобретательности Мусоргского. Наступательно-агрессивные реплики Хиври каждый раз «натываются» в нем на невозмутимое и слегка плаксивое (ее поддразнивающее) микроариио Черевика, с туповатым постоянством (пятикратно!) возвращающееся в *e-moll* — тональную сферу героя. И еще один тонкий штрих добавляет сюда Мусоргский — неизменное «включение» в ариио выразительнейшей *ля-минорной* фразы, которое словно свидетельствует о невозможности вырваться из-под «ее каблука». С этой *ля-минорной* фразой связана и комическая «метафора» Черевика про кобылу («что про то уси вже знают, что мою кобылу кличут Хиврей», ц. 16, такты 5–7)<sup>23</sup>, и все дальнейшие вырастающие из нее рассуждения.

*Ля минором* отмечены также моменты, когда о Хивре заходит речь. В диалоге с Кумом *ля-минорное* трезвучие выделяет реплику усомнившегося Черевика «Хивря-то?» (II действие, ц. 109). И далее возвращается музыка того же «невозмутимого» микроариио с текстом «Да, если хочешь, Хивря изъездит самого лысого черта», все с той же *ля-минорной* «меткой» акцентированных (подчеркнутых здесь) слов.

Музыкальная характеристика Хиври в определенной мере синтезировала многие находки Мусоргского предыдущих лет. Она продолжила линию, намеченную образом «сварливой жены» из «Пьяной тетери», но в ином, чисто комедийном ключе, без трагического подтекста. В тематизме двух «яростных» микроариио Хиври, их бунтарском характере обнаруживается буквальное совпадение с интонациями хора стрельцов «Гой, вы люди ратные» и мелодическая близость с *ля-минорной* песней Кузьки «Ах, мне не вмоготу» из «Хованщины»<sup>24</sup>.

В «Сорочинской ярмарке» *ля минор* затрагивает и область «травестирования хорала». Церковная лексика здесь, как музыкальная (лад, гармония, фактура), так и вербальная (подбор и произнесение слов) — это уже гротеск. В *ля-минорном* «витийствовании» Поповича на основе церковного хорала «Выключая только уязвление со стороны крапивы, „сега змиеподобного злака“» (ц. 73, такт 1) «формула благочестия» доведена до абсурда. Ядовитый подтекст вложен и в его *ля-минорные* сетования о «малых» приношениях «пану отцу»: «Суцая безделица, Хавронья Никифоровна, суцая безделица!» (ц. 78) и «яйца<sup>25</sup> же большею частию протухлые» (с плагальной гармонией  $a1-IV-\frac{1}{4}-VII-I$ ; ц. 79, такты 7–9). Образ Поповича в некотором смысле родственен Подьячему из «Хованщины».

Подведем итоги. Тональная сфера *ля минора* у Мусоргского эволюционировала в процессе творчества. Сначала эта тональность предстала в фортепианном цикле 1865 года «Из воспоминаний детства», где определилась первая область ее применения — мир детства. Причем, с *ля минором* связаны обе пьесы цикла. В первой из них («Няня и я») *ля минор* появляясь не сразу, закрепляется в качестве основной тональности. В пьесе еще нет обособления сфер няни и ребенка (как это произойдет потом в миниатюре «В углу» из цикла «Детская»). Однако идея такого разделения уже намечена контрастом самих пьес цикла. Связь с миниатюрой «В углу» этого раннего опуса становится еще более очевидной, если обратить внимание на подзаголовок пьесы № 2 («Няня запирает меня в темной комнате») и на ее тональность *ля минор*, хотя эмоциональная сфера этого *ля минора* еще далека от той, которую Мусоргский воплотит впоследствии в «Детской».

<sup>23</sup> Здесь и далее подчеркивания в цитатах автора статьи: обозначение начала и конца фразы, звучащей в *a-moll*.

<sup>24</sup> Впрочем, сходство такого рода Е. А. Ручьевская называет «русским узором», «оборотами... некоего наджанрового слоя народной песенности» [12, с. 85].

<sup>25</sup> У Гоголя яйца.

В период творческих открытий (1866–1870) круг значений *ля минора* у Мусоргского расширяется. Акцент смещается с мира детства на святость (Юродивый), затем снова включает сферу детства («В углу») и объединяет их (лейтмотив царевича Димитрия). В восприятии *ля минора* как тональности идеальной, связанной с образами чистоты, свою роль, возможно, сыграли не только особенности слуховых впечатлений композитора, но и визуально выраженная его «белизна». Зримую (белоклавишную) чистоту *ля минора* композитор усугубляет диатоникой и особым типом интонационности. По мере взросления Мусоргского как художника и мыслителя, углубляется его понимание трагизма русской истории, становится многомерным отражение образа народа. Сфера *ля минора* соединяется с мотивом страдания («Ах ты, пьяная тетеря!», Юродивый, хор «Хлеба!»).

С середины 1870-х годов, когда в произведениях композитора на первый план выходит тема смерти, *ля минор* очень осторожно, но веско обозначился и здесь. Сопричастная *ля минору* область страдания окрашивается в мрачные смертельные тона. Но при этом по-прежнему сохраняет свою соотнесенность — теперь уже трагическую — с миром детства, с темой страдания ребенка. *Ля минор* вдруг «неожиданно» вкрался в колыбельную песню Смерти («Песни и пляски смерти», № 1; такт 37) после ее слов «Ну, да со мною он скоро уймется», обнажая страшный их смысл и подменяя «маскирующийся в доброго» *A-dur*<sup>26</sup>. С этого момента начинается борьба *fis-moll* (связанного с миром матери и ее больного дитя) и *ля минора* («персонифицированного» в образ Смерти). Эта жуткая схватка жизни и смерти отражается и во внутренней борьбе матери, в ее разнонаправленных репликах. В первой из них «Щечки бледнеют, слабеет дыханье...» (*a-moll-g-moll*), констатируя признаки смерти, она почти смиряется, но в следующей «Да замолчи же, молю!» (*fis-moll-A-dur*) с новой силой слышно ее сопротивление. *Ля минор* выигрывает эту битву.

На последнем этапе творчества *ля минор* для Мусоргского остается образно значимой тональностью, но его семантическая наполненность существенно переосмысливается. В «Хованщине» область применения *ля минора* широка и неоднородна. Во-первых, это сфе-

ра народной стихии, и в этом смысле она продолжает линию, намеченную хором «Хлеба!». Концентрацией мелодической выразительности здесь становится хор стрельцов «Гой вы, люди ратные», несущий заряд необыкновенной богатырски-разбойной мощи. С ним трансцендентно и интонационно связаны *ля-минорные* микроариио Шакловитого «Ой, не хоти узнать» и песенный куплет Кузьки «Ох, мне невозготу».

*Ля минор* в «Хованщине» распространяется на музыкальный тематизм персонажей и «высшего» (Марфа, монахи-черноризцы), и «низшего» (Подьячий, Шакловитый) рядов. Первые из них являются наследниками сферы «святости», откристаллизовавшейся в период создания первой редакции «Бориса Годунова»<sup>27</sup>. Но родство их со своими предшественниками духовного, метафизического плана, интонационной близости между ними нет. Вторая же группа («низший ряд») предстает как противоположность первой, вплоть до ее пародирования (Подьячий — это анти-Юродивый, отражение святого со знаком минус).

В «Сорочинской ярмарке», опере комической, сфера *ля минора* ограничена образом Хиври и связанными с ней комедийными ситуациями. Ее бранная «манера речи» (*ля-минорные* микроариио) вызывает ассоциации с героиней вокальной сценки «Ах ты, пьяная тетеря!», а буйный нрав «заявляет» о родстве со стрельцами из «Хованщины», вплоть до схожести тематизма. Особого рода комизм Мусоргский вложил в *ля-минорное* микроариио упавшего в крапиву Поповича, пытающегося сгладить сию «неловкость» церковно-этикетным красноречием, и в другие «благочестивые» его реплики.

Тональность *ля минор* — область особого содержательного наполнения в художественной поэтике Мусоргского. Она, как и все подвижные элементы его музыкального языка, имеет свои смысловые коды, их сдвиги и модификации. Амплитуда этой тональности — от сферы детской чистоты и святости, через страдания, через область смерти, пародию и гротеск, отражение в кривом зеркале смеховой культуры и снова к трагедии народа как некоей основополагающей сущности, «объединенной единой идеей», — позволяет сделать вывод о ее многосложной значимости в музыке Мусоргского.

#### Литература

1. Головинский Г. Л. Мусоргский и фольклор. М.: Музыка, 1994. 220 с.
2. Горячих В. В. О творчестве и стиле М. Мусоргского // Мусоргский и Римский-Корсаков: две грани великого содружества: сб. ст. / ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Скифия-принт, 2016. С. 8–27.
3. Земцовский И. И. Мелосфера Мусоргского — его «неизвестная родина» // Музыкальная академия. 2012. № 3. С. 30–36.
4. Земцовский И. И. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского. Запись, составление и комментарии И. Земцовского. Л.: Музыка, 1967. 140 с.

<sup>26</sup> *Ля минор* контурно обозначен и во вступительном трехтакте «Трепака», где в один комплекс связаны три тональные опоры *F-dur*, *a-moll* и *fis-moll*. Подчеркнем, здесь, как и «Колыбельной», сопряжение тех же *a-moll* и *fis-moll*.

<sup>27</sup> Мусоргский создавал образ Марфы, верной своей любви и вере, в противовес мнимой (фарисейской) праведности Сусанны.

5. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 744 с.
6. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текст. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319 с.
7. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 360 с.
8. Общая характеристика традиций верховьев Ловати и Куны // Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. / автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. Т. 2. Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. С. 297–302.
9. Разумовская Е. Н. Традиция похорон и поминов на территории русско-белорусского пограничья (по музыкально-этнографическим материалам 1970-х — 2000-х гг.) // Северобелорусский сборник: Обряды, песни, наигрыши, плачи, ворожба: сб. ст. / ред.-сост. А. В. Ромодин. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2012. С. 88–107.
10. Римский-Корсаков А. Н. «Из походов Пахомыча» М. П. Мусоргского // De musica: временник отдела истории и теории музыки Государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1927. Вып. 3. С. 70–75.
11. Ручьевская Е. А. Свиридов и Мусоргский // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2: О вокальной музыке / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 260–293.
12. Ручьевская Е. А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. 387 с.
13. Свиридов Г. В. О Мусоргском // Наследие Мусоргского: Сб. материалов / сост. и общ. ред. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 10.
14. Хубов Г. Н. Мусоргский: Великий новатор музыкального искусства. М.: Музыка, 1969. 803 с.
15. Шейченко М. Об одной народной песне в записи М. П. Мусоргского // М. П. Мусоргский: Истоки. Истина. Искусство: сб. ст. и материалов / отв. ред. И. В. Мациевский, сост. О. В. Колганова, Ю. Е. Бойко и др. СПб.: Великие Луки, 2015. Вып. 1. С. 45–65.

Iosif RAISKIN

## “Not eternal for Time, I’m eternal for myself”

This article is a postscript to a series of essays about the composer Nikolai Ya. Myaskovsky. The author highly values the collection of articles “The Unknown Nikolai Myaskovsky. A View from the XXI<sup>th</sup> Century” and pays special attention to Dmitry B. Gorbатов’s article “Nikolai Ya. Myaskovsky in the Context of Contemporary Musical Culture” in connection with the controversy about the so-called “second-tier composers”.

**Keywords:** Nikolai Ya. Myaskovsky, Dmitry B. Gorbатов, “first and second-tier composers”.

Иосиф РАЙСКИН

## «Не вечный для времен, я вечен для себя»

Статья-постскриптум серии очерков о композиторе Н. Я. Мясковском [10, 11]. Автор высоко оценивает сборник статей «Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века» и уделяет особое внимание статье Д. Б. Горбатова «Н. Я. Мясковский в контексте современной музыкальной культуры» в связи с полемикой о так называемых «композиторах второго ряда».

**Ключевые слова:** Н. Я. Мясковский, Д. Б. Горбатов, композиторы первого и второго ряда.

*Свой век опередив, заране слышит гений  
Рукоплескания грядущих поколений.*

Е. Баратынский

Николай Яковлевич сам, конечно, никогда бы в силу необычайной своей скромности не позволил себе такого высказывания. Скорее он выбрал бы из стихотворений духовно близкого ему поэта другие строки: «И в тишине трудясь для собственного чувства, / В искусстве находить возмездие искусства». Но решаюсь на за-

главие статьи и выбранный эпиграф по прочтении сборника статей «Неизвестный Николай Мясковский» [6]. Это достойнейшее издание открывается введением, написанным составителем, и первая же его фраза — печальная констатация: «Новые в отечественном музыкознании работы о Мясковском появляются крайне редко — грустный факт не только для XXI века, но и для последней трети XX столетия» [6, с. 5]. В статье «Николай Мясковский в XXI веке» Е. Б. Долинская отмечает: «При жизни Мастера прозвучали далеко не все из его

27 симфоний. Последняя из них была триумфально исполнена уже после завершения его земного пути; Двадцать шестая, написанная на древнерусские темы (в том числе проникновеннейший „Плач странствующего“), оказалась не услышанной и непонятой современниками. В частности, Д. Кабалевский, ученик и друг Мясковского, говорил своему учителю с осуждением: „Зачем Вы возитесь с этим старьем?“ [6, с. 9]. Долинская пишет о том, что «Мясковский, этот энциклопедически образованный музыкант, знавший все новейшие системы композиции не по рассказам <...> по его собственному признанию, „попробовал“ систему Шёнберга, которая уже тогда его заинтересовала „не алхимией интервальных построений, а кинетической энергией тематизма“. В русле исканий Шёнберга были написаны Мясковским Десятая и Тринадцатая симфонии... практически не звучавшие публично на родине» [6, с. 10]. Что ж, это лишь доказывает: эстетике так называемого «социалистического реализма» равно чужды как напевы седой древности, так и суперсовременный музыкальный авангард. Мясковский же, верный классике, был открыт любым новым художественным веянием.

Заканчивает свою статью Е. Б. Долинская гимном Мясковскому-педагогу, профессору Московской консерватории: «Через класс Мясковского прошло около 80 учеников, среди которых такие разные индивидуальности, как В. Шебалин, А. Хачатурян и Д. Кабалевский, Е. Голубев и А. Мосолов, Н. Пейко, К. Хачатурян, Б. Чайковский, А. Эшпай, Н. Макарова и еще очень многие композиторы, непохожие друг на друга. Учителем Мясковский был, как говорится, Божьей милостью... Попасты в его класс всегда было высшей честью для молодого музыканта <...>, занятия часто проходили в малюсенькой двухкомнатной квартирке в одном из переулков старого Арбата. Здесь же размещалась уникальная библиотека, представляющая гигантское собрание партитур, в том числе и зарубежной музыки первой половины XX столетия, тогда в советской России почти неизвестной <...>. И нет ничего удивительного в том, что, когда alma mater отмечала свой столетний юбилей (1966), кафедра композиции как венок памяти главе московской композиторской школы создала для торжественного концерта знаковую пьесу: Коллективные вариации на темы Шестнадцатой симфонии Мясковского. <...> Музыка Мясковского вдохновляла не только его современников. Она несомненно принадлежит будущему отечественной культуры» [6, с. 16–17]. Следом А. В. Комиссаренко в статье «Н. Я. Мясковский-педагог» резюмирует: «Николай Яковлевич Мясковский обладал необыкновенной способностью раскрыть в учениках все самое яркое и, оснащая их при этом необходимой композиторской техникой, стремился воспитать и воспитывал личности свободные и творческие. Сегодня уже преподают ученики его учеников, а потому школа Мясковского продолжает жить» [6, с. 57].

Я не пишу здесь рецензию на сборник «Неизвестный Мясковский» и поэтому, минуя ряд исследователь-

ских этюдов и воспоминаний, обращусь к одной из заключительных статей. Эссе Д. Б. Горбатова «Н. Я. Мясковский в контексте современной музыкальной культуры» привлекло и порадовало меня удивительным совпадением с моей собственной мотивацией любви к творчеству Мастера—тем более примечательным совпадением, что мы с Горбатовым принадлежим к разным поколениям. Когда в поисках оправдания большей или меньшей популярности того или иного художника, будь то поэт, живописец или композитор, прибегают к весьма условному делению их на творцов *первого* или *второго ряда*, нельзя забывать, что само это деление носит подчеркнуто субъективный характер. «Вышло так, — замечает Горбатов, — что он (Мясковский. — *И. Р.*) оказался художником „второго ряда“ (кавычки здесь красноречивы! — *И. Р.*). Почему-то многие воспринимают это обстоятельство как негативное: коли ряд „второй“ — стоит ли им заниматься? <...> Если мы, для сравнения, возьмем русскую поэзию начала XIX века, трудно будет, наряду с Пушкиным, не заметить в ней Баратынского — поэта „второго ряда“. Значит ли это, что его творчество заслуживает меньшего внимания? <...> Что касается Баратынского, именно его строки стали художественным credo Мясковского, высказанным в первом же опусе» [6, с. 202].

Ну, а сам-то Пушкин как судил о Баратынском? Поразимся его лестному взгляду не только на поэта-современника (а ведь еще и на поэта-соперника!), поразимся его всеведению — пророчеству судьбы поэта: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого, хотя несколько одаренного вкусом и чувством <...>» [8: т. 7, с. 154]. Удивительно, как Пушкин, говоря о Баратынском, словно предугадывает родственный поэту талант Мясковского, явившегося почти столетием позже: «Никогда не старался он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к <...> преувеличению для произведения большего эффекта <...>. *Время ему занять степень, ему принадлежащую <...>*» (курсив мой. — *И. Р.*) [8: т. 7, с. 154]. Еще раньше в наброске 1827 года Пушкин обращается к Баратынскому: «О, ты, который сочетал / С глубоким чувством вкус столь верный, / И точный ум, и слог примерный...» [8: т. 3, с. 39]. Вот как поэт «первого ряда» говорит о своем собрате, не подозревая, что грядущие поколения будут числить *во втором ряду* иных «отличных наших поэтов», словно чиновников, подлежащих классификации сверху вниз: от тайного советника до гоголевского Акакия Акакиевича Башмачкина («Он был титулярный советник»). И дело здесь не в том, что Александр Сергеевич похвально отождествился о Евгении Абрамовиче!

Продолжу цитировать Горбатова: «Ведь если бы не было этого *второго ряда* мы никак не смогли бы вычленить *первый*. Без Баратынского, Кюхельбекера и Дель-

вига мы бы попросту не поняли и не оценили ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Тютчева: у нас тогда была бы совершенно иная шкала отсчета!» [6, с. 203]. Можно и не во всем согласиться с этим утверждением, как и не считать, что «без Мясковского, Шебалина и Бориса Чайковского — наших классиков „второго ряда“ — оказались бы непонятыми классики „первого ряда“: Прокофьев, Шостакович, Свиридов» [6, с. 203]. Но несомненно, что рельеф культуры не состоит из одних лишь, общепризнанных вершин, говоря языком альпинистов, «восьмитысячников».

Отвлекусь ненадолго... Однажды я поспорил с весьма распространенным мнением. Стало общим местом суждение о том, что Рубинштейн, прежде всего, пианист, музыкальный деятель, педагог, композиторские опыты которого не достигают художественного уровня его пианизма. Иногда приходится даже читать, что Рубинштейн был плодовитым графоманом. Но немного найдется известных композиторов, создавших столько, выражаясь современным языком, хитов, шлягеров, бестселлеров, при упоминании которых музыка тотчас зазвучит, будет услышана внутренним слухом, настолько они популярны! Вот первые приходящие на память названия: Мелодия F-dur op. 3, Вальс-каприз (в версиях для фортепиано и для оркестра), «Тореадор и Андалузска» из сюиты «Костюмированный бал», популярнейший романс «Ночь» на стихи Пушкина («Мой голос для тебя и ласковый и томный»), дуэт «Горные вершины» на стихи Лермонтова, «Эпиталама» из оперы «Нерон»... Что же до «Демона», то он пользовался и пользуется такой безраздельной любовью в широчайшей аудитории, которой могут позавидовать и более именитые классики. Не устану повторять много раз сказанное, что «Демон» прорицал «Евгения Онегина», что фортепианные концерты, симфонии, квартеты Рубинштейна стали фундаментом для концертов, симфоний и квартетов его величайшего ученика П. И. Чайковского. По замечательно точному слову исследовательницы Е. С. Зинькевич, Антон Рубинштейн «формировал то холмогорье (курсив мой. — И. Р.) русской культуры, опираясь на которое, она смогла возвести свои вершины» [9, с. 24]. Как тут не вспомнить холмогорского мужика, ставшего по выражению Пушкина, нашим первым университетом. Вот вам и композитор *второго ряда* Антон Рубинштейн, без которого, как знать, не сложилась бы иначе судьба величайшего гения русской музыки? И это не о Рубинштейне-педагоге, а о Рубинштейне — неутомимом пахаре на ниве русской музыки. В речи по случаю девятой годовщины со дня основания Петербургской консерватории он сказал: «Искусство может процветать только тогда, когда почва хорошо вспахана» [9, с. 24].

Е. С. Зинькевич свою статью, посвященную Рубинштейну, озаглавила словами Ц. А. Кюи «Неутомимый композитор второго разряда» [2], добавив, что этим

Антону Рубинштейну было указано его место в истории русской музыки. Завершая же статью, пафос которой в отвержении такого рода «классификации», автор пишет: «Рубинштейн многому торил путь. Но и не это главное. Главное — в *продуктивности* его текстов, которые присутствовали в *активной* памяти культуры <...>. И наша задача не выявление иерархий <...>, а расширение контекста» [2, с. 174].

Пытаясь объяснить феномен *неуспеха* Мясковского в широкой аудитории, Д. Б. Горбатов в своей статье предпринимает поучительный экскурс в ряды (прибегая к сознательной тавтологии) композиторов *второго ряда*. Вот они — Сэмюэл Барбер в США, Альфредо Казелла в Италии, Богуслав Мартину в Чехии, Эрнё Дохнаньи в Венгрии, Альбер Руссель в Франции, Кароль Шимановский в Польше... Но верно ли, как пишет Горбатов, что «Барбер оказался „заслонен“ Айвзом и Гершвином, Дохнаньи — Бартоком и Кодаем, Казелла — Ноно и Беріо, Мартину — Дворжаком и Яначеком, Руссель — Равелем и Онеггером, Шимановский — Лютославским и Пендерецким? <...> Получается, что Мясковский аналогичным образом „заслонен“ Прокофьевым и Шостаковичем. Его место как раз в том самом „втором ряду“<sup>1</sup>, блистательном, первоклассном, но, увы, прочно изолированном от массового слушателя» [6, с. 211]. Заметим, что приведенные примеры весьма разноречивы: одни композиторы «второго ряда» заслонены более успешными современниками, другие — почитаемыми предшественниками, третьи — дерзкими модернистами. Но главное, все «заслоненные» составляют *первоклассный второй ряд*. За этот блистательный оксюморон отдельное спасибо Д. Б. Горбатову! Да и все ли они прочно изолированы от массового слушателя (и только ли от него)? Ведь не считаем же мы, что Лесков заслонен Толстым и Достоевским, Нестеров — Шагалом и Петровым-Водкинским, Скрябин — Рахманиновым?..

Продолжая искать причины сегодняшней *непопулярности* Мясковского, вспомним, что она была предопределена изначально самим характером дарования композитора. Какую бы из его черт мы ни взяли, тотчас найдем отклик, резонирующий этой грани таланта Мясковского. И неизбежно (концентрированно!) повторим уже сказанное ранее: «Он оригинален, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко» (А. С. Пушкин о Баратынском и, стало быть, о Мясковском); «Мясковский имеет мужество не следовать моде, отказываясь удовлетворять современному рыночному спросу, ценящему, как известно, чуть ли не исключительные гармонические небывалости и несуразности» (Г. Конюс, 1912) [5, с. 736]; «Среди современных молодых композиторов, в погоне за колоритом и „вкусными“ музыкальными пустяками забывших об истинном существе музыки, Мясковскому с его патетизмом, тонкими душевными переживаниями принадлежит осо-

<sup>1</sup> Горбатов признается, что, называя их композиторами «второго ряда», с трудом сдерживает огорчение.

бое место» (С. Розовский, 1913) [13, с. 469]; «В этом композиторе прежде всего привлекает „нутро“ — стихийная потребность души высказать себя в звуках, а не только дать что-нибудь красивое или просто музыкально „вкусное“, как это часто ныне бывает» (Ю. Энгель, 1915) [15, с. 133–134]; «Как это сейчас ни странно, меня звучность, как таковая, очень мало увлекает, я настолько бываю поглощен выражением мысли» (Н. Мясковский, 1924) [14, с. 199].

Скажите, читатель, разве что-нибудь изменилось за два послепушкинских века или за сто лет со времени первых рецензий на музыку Мясковского? Не ценит ли широкая аудитория по-прежнему «красивое или просто музыкально вкусное»? А, с другой стороны, не усугубился ли среди интеллектуалов «рыночный спрос, ценящий исключительные гармонические небывалости и несуразности»? XX столетие («век-волкодав» по выражению Осипа Мандельштама) запечатлено в музыке Дмитрия Шостаковича с необычайной силой. Его «симфонии общей судьбы» [12], чуткие сейсмограммы жизни России и всего человечества, не заслоняют «мерно создаваемое творчество Мясковского, мудрого симфониста-лирика, передавшего нашей современности высшие формы выражения музыкального сознания» (Б. Асафьев) [7, с. 11], не заслоняют свойственную Мясковскому «стихийную потребность души высказать себя в звуках». В первой большой статье о Мясковском-симфонисте Б. В. Асафьев зорко определил характер музыки Мясковского: «Ее основной колорит — мгла, серая, жуткая осенняя мгла с нависшим покровом густых облаков, переходящая в темень безлунной ночи <...>. И когда ценой отчаянных усилий, мыслью, ищущей исхода, на миг раздирается мгlistая пелена, кристально ясная, все примиряющая музыка сменяет беспокойный ток мысли: четкие, но нежно извивающиеся мелодические линии, как силуэты, скользят на фоне трепетно льющегося света гармоний <...>, тихие серебристые звучания „ноктюрна“ пронизывают бурную мглу, и обычно в такие моменты мажорный лад овладевает звучащей тканью, становящейся прозрачной и ясной, словно бы овеянной лунным светом. Лунным светом, но не солнечным» [7, с. 37].

Солнце Сергея Прокофьева впервые взошло в 1912 году над летними концертными эстрадами Народного дома в Москве и Павловского вокзала в Петербурге. В сыгранном автором Первом фортепианном концерте «все время ключом бьет жизнь, сверкает солнце живой фантазии», — писал в газетной рецензии В. Каратыгин [4, с. 4] и провидел будущее: «Направление прокофьевских стремлений — к солнцу, к полноте жизни, к праздничной радости бытия» [3, с. 238]. Но «солнце Прокофьева» не затмевает «лунный свет» Мясковского. Можно, конечно, пошутить насчет того, что луна светит отраженным солнечным светом, но в рассматриваемом случае для такой шутки нет реальной почвы. «В сохранившихся письмах Мясковского к Прокофьеву нами обнаружен лишь единственный случай прямого указания

самого автора на момент композиционного заимствования из технического арсенала его корреспондента. В одном из июльских писем 1933 года, сообщая Прокофьеву о том, что он закончил свою новую Тринадцатую симфонию, Мясковский писал: «„Между прочим, для этой штуки [симфонии] каким-то стимулом послужила Ваша Симфоническая песнь“. Мясковский имел ввиду близость формы обоих сочинений <...>. Однако на этом момент заимствования, если его и можно назвать таковым, заканчивается <...>. Тринадцатая Мясковского — это своего рода реквием, пожалуй, самое трагическое из всех его сочинений. Таких, как Тринадцатая с ее „солипсическим и пессимистическим характером“, с ее „рваным“, прерывистым тематическим материалом, с ее обилием тягучих пауз, с ее „похоронными“ литаврами, не найти среди опусов Прокофьева» [1, с. 249].

Нет, не заслонен Мясковский ни слепящими потоками прокофьевской солнечной радиации, ни раскаленными кульминациями симфоний-трагедий Шостаковича. Просто во все времена творения мастеров, победительно ярких, обладающих мощной энергетикой, быстрее покоряли мир, нежели искусство самоуглубленных художников-интровертов. К тому же (и здесь Д. Горбатов прав) «нынешний концертный репертуар крайне скуден. Исполняется главным образом либо только музыка классико-романтического периода, либо только так называемая „новая“ музыка последней четверти XX века... В итоге сформировались определенные слушательские „кланы“, которые почти совсем не соприкасаются» [6, с. 210]. Идеологически ангажированное большинство (согласуясь с Горбатовым) тоже кланово: «Для „западников“ Мясковский слишком „почвенный“ автор: его интерес к духовным стихам, вообще к русскому протяжному мелосу им глубоко чужд. Зато для „почвенников“ он слишком уж „западник“ <...>. Для „либералов“ Мясковский слишком „патриотичен“ <...>, зато для „патриотов“ он слишком уж „либерален“ <...>. Идеологическая ангажированность имеет не только политический аспект, но и эстетический тоже. Для так называемых „авангардистов“ Мясковский слишком „традиционен“ <...>, зато для так называемых „традиционалистов“ Мясковский кажется слишком уж „модернистом“» [6, с. 205, 207]. Отмечая перманентно-промежуточное положение Мясковского, не устраивающее противостоящие кланы, Д. Горбатов продолжает: «...помимо этого идеологически ангажированного большинства, необходимо отметить и противостоящее ему меньшинство, которое интуитивно стремится отойти от *всякой* идеологии вообще. И как раз у этого меньшинства есть гораздо больше шансов внутренне принять, даже полюбить творчество Мясковского» [6, с. 208].

Мне чрезвычайно близки многие мысли, высказанные Д. Б. Горбатовым в цитируемом эссе. Присоединяюсь и к его оценке нынешней культурной ситуации: «Можно сколько угодно сетовать <...> и на пещерное мещанство обывателей, и на тупиковую идеологию тотального потребления, и на цинизм политиков, и на чудовищное

падение нравов, и на компьютерно-зомбированную молодежь, и на гомерическую пошлость масскультуры — все это будет вполне справедливо. Но трагедия истории в том, что ни в чьих силах это изменить. Мы можем только терпеливо ждать... И тогда, если выдержим, мы обязательно доживем до того времени, когда знание творчества Мясковского перестанет быть элитарным... Его музыка непременно зазвучит по всей России, но уже не только благодаря отдельным энтузиастам, которые, выбиваясь из сил, будут ее „продвигать“, а еще благодаря тому, что общество, наконец, ощутит в ней подлинную духовную потребность» [6, с. 214]. Готов вместе с Д. Б. Горбатовым сказать, что время Мясковского — будущее. Но не согласен *только* ждать. Я вижу задачу музыкального (может быть, точнее *музыкантского*) сообщества в том, чтобы *приближать будущее*, каким бы идеализмом сие ни казалось. Приближать в том числе и словом о музыке: книгами, статьями, выступлениями на радио и телевидении, в сетевых форумах... Но, прежде всего, распространением музыки Мясковского (как и других несправедливо забытых мастеров) и онлайн, и офлайн, то есть, по-русски говоря, *живьем!* Разве не поучителен и не достоин подражания уже упоминавшийся мною пример американской аудитории 30-х годов ми-

нувшего века, назвавшей Мясковского (чья музыка тогда регулярно исполнялась в США) в числе десяти популярнейших композиторов современности?! Дмитрий Горбатов излишне категоричен, когда говорит, что «истинное содержание музыки *всегда* постигается ее слушанием и *никогда* — чтением о ней» [6, с. 209]. Конечно, слушание бесконечно важнее, но ведь Горбатов и сам своим собственным примером доказывает, сколь необходимо яркое и убедительное (*побудительное!*) слово о музыке, когда сетует: «По-настоящему популярной музыковедческой литературы о Мясковском до сих пор нет: любителям существующие работы малопонятны, профессионалам они попросту не нужны» [6, с. 209]. М. И. Глинка призывал писать «равно докладно и для знатоков, и для публики». Нелишне напомнить и пушкинский призыв «сочетать дельность с заманчивостью».

Наша серия статей о Мясковском рождена искренней любовью к музыке замечательного композитора, поддержана уважением к писавшим о ней — ушедшим и ныне живущим. Автор надеется на читательский отклик — коллег-музыковедов и любителей музыки, но более всего хотел бы внести посильный вклад в возрождение интереса к творчеству «художника наших дней» — Николая Яковлевича Мясковского.

#### Литература

1. Власова Е. С. Прокофьев в творческой жизни Н. Я. Мясковского // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. Вып. 4(1). С. 246–254.
2. Зинькевич Е. «Неутомимый композитор второго разряда...» // Зинькевич Е. Смыслы музыки на разломах времени / науч. ред. О. Бобрик. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2021. С. 167–178.
3. Каратыгин В. Концерты Прокофьева // Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. 352 с.
4. Каратыгин В. Симфонический концерт в Павловске // Речь. 1912. № 212. С. 4.
5. Конюс Г. Симфония № 2 cis-moll Мясковского // Музыка. 1912. № 93. С. 736–737.
6. Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века: сб. ст. / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2006. 224 с.
7. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов: в 2 т. / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Изд. 2-е. Т. 1. М.: Музыка. 1964. 393 с.
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / АН СССР; подгот. и примеч. Б. В. Томашевского. Изд. 4-е. Л.: Наука, 1977–1979.
9. Райскин И. Антон Рубинштейн. Обратная перспектива // Райскин И. Записки филарманьяка. СПб.: Международный общественный фонд культуры и образования, 2017. С. 22–24.
10. Райскин И. «...И голос мой негромок.» К 130-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского // Musicus. 2011. № 2. С. 12–17 (начало); 2011. № 3–4. С. 48–53 (продолжение); 2012. № 1. С. 30–37 (окончание).
11. Райскин И. «Написать об этом... была моя мечта» // Musicus. 2024. № 1. С. 44–51.
12. Райскин И. Симфонии общей судьбы // Д. Д. Шостакович. Pro et contra: антология / сост. Л. О. Акопян. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 707–713.
13. Розовский С. О II симфонии Мясковского // Музыка. 1913. № 138. С. 469.
14. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / ред.-сост. Н. Кравец. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2023. 808 с.
15. Энгель Ю. О III симфонии Мясковского // Музыка. 1915. № 211. С. 133–134.

## Илья OSTROMOGILSKY Rhythmic accelerations and decelerations in music of the second half of the XX – early XXI century

### Илья ОСТРОМОГИЛЬСКИЙ Ритмические ускорения и замедления в музыке второй половины XX – начала XXI века

Ритмические ускорения и замедления разрабатываются композиторами второй половины XX – начала XXI века сугубо индивидуально. Одной из тенденций музыки этого периода становится проработка длительностей по их разным пульсациям, что актуализировалось в творчестве Карлхайнца Штокхаузена и Дьёрдя Лигети. Поочередные контрасты пульсаций и их наложения как, соответственно, замедления, ускорения ритма, основа сложной фактурной организации действуют в *Orion* для оркестра (2002) Кайи Саариахо. Совмещение ритмических структур у Саариахо в данном произведении разное по своим имманентным характеристикам. Другой подход к реализации специфической ритмической полифонии задействован в «Метаболах» для оркестра (1964) Анри Дютийё в виде значимой многоуровневой организации с размещением разных ритмов по пластам фактуры. Основной пласт представляет собой замедление по отношению к вторгающимся крат-

An analytical examination of rhythmic accelerations and decelerations in the music of composers of the second half of the XX – early XXI century is based on a multi-aspect identification of the properties of dramaturgy, form-building, texture, polyphony and other compositional parameters. Accelerations and decelerations are created by composers of the period under consideration in different stylistic conditions. **Keywords:** rhythmic accelerations and decelerations, sonorous space, texture, relief, sense of musical time, new trend.

Аналитическое рассмотрение ритмических ускорений и замедлений в музыке композиторов второй половины XX – начала XXI века основано на многоаспектном выявлении свойств драматургии, формообразования, фактуры, полифонии и других композиционных параметров. Ускорения и замедления создаются композиторами рассматриваемого времени в разных стилевых условиях. **Ключевые слова:** ритмические ускорения и замедления, сонорное пространство, фактура, рельеф, ощущение музыкального времени, новая тенденция.

ким мотивам, образующим полислойность. Полифония пластов модифицируется, ритмика группировок мелких длительностей, часто обособленных, очень разнообразна (пример 1).

Взаимодействие ритмических структур по их со вмещению предстает в современной музыке в виде полиритмии или моноритмии, а также их сочетаний. Часто выходят на первый план специфические свойства, определяющие звуковой колорит и функционирующие на основе ритма. Так, размывание пульсационной моноритмии с помощью проработки множества линий на основе частичного внедрения синкоп, тремоло, трелей, глissандо привело к особой слитности звучания в первой части *Memento mori* трехчастного оркестрового произведения *Orion* Кайи Саариахо. В начальном фрагменте имитационные переключки у деревянных духовых с долгими с гармоническим «мерцанием» струнных с дрящимся «вибрирующим» звуковым колоритом

Пример 1

Дютийё А. «Метаболы»

The musical score for Example 1 consists of four staves. The top staff is for PtesFl. 1, 2, showing a complex rhythmic pattern with a sixteenth-note run and a triplet. The second staff is for G.Fl. 1\*, which is mostly silent. The third staff is for Cl. 1, featuring a long note followed by a rhythmic pattern with a dynamic marking of 'p'. The bottom staff is for Cl. 2, which is also mostly silent. The score includes various rhythmic notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

\* 2 Clarinette (en mi b)

усиливаются пластами ударных, двух арф, фортепиано и оркестровыми педальными тонами валторн. Сложная, изобретательная композиторская работа с имитационным и контрастным контрапунктом в данном построении восходит по своей вариантной повторяемости к остигматным пластам в ряде оркестровых произведений Яна Сибелиуса. Мягкость звучности у Саариахо осуществляется такими красками, как звончатое глиссандо арф, равномерный ритмический рисунок в партии рояля и т. д. Все совмещения линий слагаются благодаря отсутствию полиритмии, что компенсируется внедрением полиметрии в организации отдельных фактурных линий.

Тем не менее, вся часть *Memento mori* базируется на основополагающем ритмическом контрасте разных пульсаций: фрагментарные шестнадцатые воспринимаются как временное ускорение. Этому способствует массивность фактуры, ее детальная проработка, обилие линий с разными ритмическими структурами. В результате достигается мощная продолжительная кульминационная зона. Постоянное *tutti* во всей части воспринимается как оригинальное сонорное пространство, полислойное по своей сути, но звучащее едино с особым саундом.

Ритмические замедления и ускорения могут, естественно, отсутствовать и присутствовать в определенных частях сочинений, как, к примеру, в «Трансцендентальных этюдах» для флейты, гобоя, сопрано, клавесина и виолончели (1985) Брайана Фернихоу на слова Эрнста Майстера, Алруна Молла. В этом циклическом произведении действуют как однородные ритмы (в пятой части), так и неоднородные (в первой части). В обоих данных частях ритм организуется периодически, но асимметрично, а в третьей части появляются вышеупомянутые ускорения и замедления, как проявление аперидичности и асимметричности.

Эффект ритмического ускорения создается в *Konzentrationen* для флейты, виолончели и клавесина (1981)

Томаса Мюллера средствами уплотнения фактуры при доминировании ритмических структур на основе длительностей: шестнадцатых секстолями и тридцать вторых. Данное уплотнение возникает в середине одночастного произведения, когда преодолеваются элементы пуантилизма, смещенные в фоновый слой (пример 2). В крайних построениях *Konzentrationen* важна полифония пластов, образованная совмещением линий с разным ощущением времени. Длющиеся звуки словно отдалены друг от друга по семантике; они предстают своеобразным «пуантилизмом на легато». Контрастные им краткие мотивы с паузами несут функцию «непрерывной нити» во всем произведении.

Постепенное ритмическое ускорение возникает в начале «Движений» для 15 исполнителей (1979) Класа де Вриса. От начального гулко, но таинственно звучащего сонора большого барабана, там тама и фортепиано образуется учащение появления звуков на базе сохранения повторов высот в почти каждой линии. Появление полифонии пульсаций знаменует творческое претворение Врисом композиторских тенденций Лигети. Но в отличие от Виолончельного концерта (1966) и Камерного концерта для 13 инструменталистов (1969–1970) Лигети, техника Вриса основана на совмещении пуантилизма и длющихся тонов. Такое начальное одновременное сочетание приводит к усилению континуальности совместно ритмически учащенными повторами тонов на уровне репетитивности, действующей в чередованиях одних и тех же высот. Если у челесты точное остигматно действует вместе с варьированными по ритму и высотной последовательности повторами звуков, то у фортепиано такой принцип усложнен благодаря внедрению третьего среднего нотного стана, аналогичному по своему принципу организации материала низкой линии в партии челесты: в басовом голосе у рояля продолжающийся органнй пункт ведет к особой многослойности. Такая фактура в фортепианной партии постепенно разрастается от первого такта.

Пример 2

Мюллер Т. *Konzentrationen* для флейты, виолончели и клавесина

The image shows a musical score for three instruments: Flauto (Flute), Violoncello (Cello), and Clavecin (Clavichord). The Flauto part is in the top staff, Violoncello in the middle, and Clavecin in the bottom. The Flauto part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings *mf*, *pp*, *f*, *pp*, *p*, and *f*. The Violoncello part has a similar rhythmic pattern with dynamic markings *pp*, *p*, *pp*, and *p*. The Clavecin part has a simpler rhythmic pattern with dynamic markings *pp* and *p*. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Пуантилистические вкрапления большого барабана, там тама, а затем треугольника регламентируют восприятие музыки данного произведения, так как является рельефным фоновым пластом. Партия литавр на одном звуке си-бемоль иная по своей функциональности, то есть относится к варьированным остигнутым линиям, действующим в «Движениях». Партия арфы представляет собой рельеф мелодии. Поэтому создается в начале данного сочинения сложная конструкция по разным функциям фактуры (такты 3–7). Варьирование ритма логично. Так у литавр материал пятого такта является ракоходом «фигуры» в третьем такте. Далее выбранные композитором четверти внутри квинтолей восьмыми предстают одним мотивом, без начальных пауз. Следующие затем две четверти подряд словно разъединяют рассматриваемые мотивные построения. Полифония линий со своими характеристиками, в том числе в сфере ритма становится импульсом дальнейшему разворачиванию звукового пространства на основе действия ускорения ритма, что определяет один из ведущих процессов формообразования.

Рельеф всех драматургических модификаций в «Контра-Пунктах» для 10 исполнителей (1952) Штокхаузена строится на ведущем принципе ускорения и замедления ритма, регулирующем действие функций остальных параметров. Противоположно многим постсериальным сочинениям Штокхаузена, в «Молотке без мастера» для контральта и ансамбля (1953–1955) Пьера Булеза на слова Рене Шара функционирует стабильное ритмическое состояние в каждой части.

Специфическое ритмическое ускорение возникает в начале пятой части *Appassionato* Скрипичного концерта (1990–1992) Лигети как результат появления энергичных мотивов солирующей скрипки, контрастно выделяющихся на фоне мягко звучащих струнных со скордатурой и линий деревянных духовых, представленных как единая мелодия с меняющейся дублировкой. Полидинамика способствует данному эффекту в сфере ритма.

Ускорение в области ритмического параметра соответствует такой идее, как «сжатие времени» [3, с. 76], о которой пишет В. Ценова по отношению к творчеству Антона Веберна. В музыке второй половины XX века само «сжатие времени» стало организовываться часто как набор разных ритмических фигур на основе каких-либо пульсаций, что определило сложность конструкции сонорного пространства музыки Штокхаузена и Лигети. В произведениях этих двух композиторов замедления и ускорения ритма организуются часто согласно варьированию длительностей внутри выбранных ими пульсаций. Иной подход к данному параметру с элементами моноритмии или единой пульсации не смотря на внешнее ритмическое сходство заметен в партитурах Оливье Мессиана, где статика регулируется полифонией слоев или пластов без особых ускорений и замедлений на уровне драматургии.

Явление «остановка времени (статическое время)» В. Ценова рассматривает как концепцию «техники минимализма» [3, с. 76]. Такой феномен предстает в *Orion* для оркестра Саариахо, где в первой части элементы репетитивности регулируют сонорное пространство с его сложными ритмическими замедлениями и ускорениями. Вторая часть *Winter Sky* воспринимается как остановка времени по отношению к *Memento mori*, и в ней постепенно замедляется ритм на уровне формообразования, что определяется сменами пульсаций. Третья часть *Hunter* становится основой для полифонии ритмов с их постоянным длением в построениях.

«Наложение (контрапункты) слоев времени» [3, с. 77] исследует В. Ценова, рассматривая произведения Штокхаузена, в том числе «Группы» для трех оркестров (1955–1957). В этом произведении совмещение разных указаний по метроному и единый метр с контрастными ритмами в их полифонии становятся многоярусной композиционной основой для изощренной конструкции. «Контрапункты слоев времени» с ускорением ритма регулируют специфику появления материала в «Атмосферах» для оркестра (1961) Лигети, но не всех разделах.

Уплотнение фактуры без общего ускорения ритма действует в начале Четвертой главы «Книги для оркестра» (1968) Витольда Лютославского. В этом фрагменте оригинально претворяется такое явление, рассматриваемое В. Ценовой, как «отпущенное (неметризованное) время, не заключенное в тактовые рамки» [3, с. 78]. В начальном построении Четвертой симфонии (1992) Лютославского некоторое уплотнение фактуры ведет к сильному контрасту — тембровому и ритмическому, дающему внезапное ускорение. Далее следуют варианты этого противопоставления.

Сопоставления фрагментов с разным ощущением музыкального времени представлены в Музыка для оркестра (1969, редакция 1988) Леона Кёрчнера. После начальных диалогических высказываний духовых следуют резкие контрасты, в том числе с темповыми модификациями, двух тематических элементов. Первый из них — патетический, резко диссонантный, второй ярко экспрессивные краткие мотивы из мелких длительностей с иными фактурными формами: неподвижной «полосой» [2] (по терминологии А. Маклыгина), нерегулярными повторами интервалов. Взаимодействие всех фактурных составляющих образует сонорнику, то есть технику композиции, основанную на акцентировании темброкрасочной звучности в музыкальных произведениях. Данное взаимодействие сонорно по расположению тонов в звуковом пространстве. Темповые модификации образуют эффекты ускорения и замедления ритма, наряду со сменами фактурной организации.

Постоянная смена темпов, ведущая к метроритмическим ускорениям и замедлениям, действует в первой части Второй Фортепианной музыки (1984) Пауля-Хайнца Диттриха. Во второй части представлен изысканный

контраст алеаторики и точного ритма и метра, определяющий новые временные сопоставления. Свободные чередования ритмических группировок направлены на создание техники, немного приближающейся к «новой сложности» Брайана Фернихоу и представляющей ее необычный индивидуальный вариант, что присуще также и другим композиторам, в том числе Эрнсту Хельмуту Фламмеру.

Смена типов движения в первой и четвертой частях Камерного концерта для 13 инструменталистов Лигети построена на чередовании эффектов ритмического замедления и ускорения, и, соответственно, в обратном порядке. Данное явление связано со взаимодействием метрически точных и алеаторических элементов музыкального письма. Их взаимопроникновение базируется на воплощении идеи длящейся фактуры, что связано с реализацией сонорной техники.

Совмещения слоев фактуры в качестве оригинальной контрастной полифонии в музыке Харрисона Бёртуистла часто приводит единовременному контрасту замедления и ускорения. Смены материала изощренны и направлены часто в его оркестровых и ансамблевых произведениях на непрерывный звуковой «поток», достаточно дифференцированный, далекий от одноименного сонорного вида фактуры, но часто многослойный, приводящий к одновременности многих событий.

Большая рельефность интонаций и укрупненность деталей фактуры, чем в музыке Бёртуистла, но с меньшей событийной варианностью и более редким раскручиванием замедления и ускорения ритма, но в вертикальной плоскости, заметны в оркестровых произведениях Оливера Нассена. В сочинениях Фернихоу рассматриваемые ритмические модификации направлены на образование ощущения импровизационности, на что влияет также изощренность группировок.

Вариантность длительностей, приводящая к поочередным контрастам движения, регулирует формирование в ряде формульных композиций Штокхаузена. Более сложна ритмическая драматургия в оркестровой музыке Бруно Мадерны, где часто возникает плаваю-

щее в слуховом отношении звуковое поле, где действуют замедления и ускорения. В произведениях Лючано Берно для оркестровых составов и больших ансамблей, в том числе с солистами формообразование различно, но оно часто построено на взаимодействии нескольких контрастных элементов, что определяет модификации ритмического параметра.

Ускорения и замедления в композиторском творчестве рассматриваемого времени определили новую тенденцию. Ее противовесом стала статика ритма, к примеру в зрелом творчестве Джачинто Шельси, начиная с конца 1950-х годов, когда длящиеся тоны образуют непрерывное звучание, далекое от сильных ритмических трансформаций, ведущих к образованию своего рельефа в тематизме, как в музыке Мюллера, Фернихоу, Фламмера и многих других композиторов. У Джонатана Харви часты периодические пульсации и их отсутствие в статичном звуковом пространстве, медленно развивающемся, не включающем ускорения и замедления, которые во внезапных сменах иногда присущи музыке Питера Максвелла Дейвиса, а в постепенных модификациях — произведениям Саариахо, что только подчеркивает значимость наличия или отсутствия рассматриваемых ритмических преобразований. Кроме того, эффект замедления может возникать с акцентуацией на драматургическом уровне, как появление более медленного раздела после более быстрого, как проявление дуализма временного дления музыки, что встречается у Микаэля Жарреля.

Поиски композиторов второй половины XX века — начала XXI века в области ритма, музыкального времени стали знаковыми явлениями искусства этого времени. М. Лобанова подчеркивает: «Осмысление пространства, времени, движения в эпоху переломов отражает стремительное расширение космоса искусства, совершающийся информационный взрыв» [1, с. 54]. Ускорения и замедления в музыке определили наряду с другими новациями в области трактовки ритмического композиционного параметра основу для дальнейших творческих поисков в данной сфере музыкального языка.

### Литература

1. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 208 с.
2. Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 382–411.
3. Ценова В. С. Музыкальное время. Ритм // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 71–121.

## Elena SPIST Musical offering to Nikolay A. Rimsky-Korsakov

This material is dedicated to the Accompanist mastery competition-festival in honor of the significant date of 2024 — 180 years since the birth of Nikolay A. Rimsky-Korsakov. Contestants and teachers of the Accompanist Mastery Department talk about their impressions of the competition.  
**Keywords:** accompanist mastery competition-festival, Nikolay A. Rimsky-Korsakov, Mikhail I. Glinka, Anton G. Rubinstein.

## Елена СПИСТ Музыкальное приношение Н. А. Римскому-Корсакову

Материал посвящен конкурсу-фестивалю концертмейстерского мастерства в честь знаменательной даты 2024 года — 180-летия со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова. Конкурсанты и преподаватели кафедры концертмейстерского мастерства говорят о своих впечатлениях от конкурса.  
**Ключевые слова:** конкурс-фестиваль концертмейстерского мастерства, Н. А. Римский-Корсаков, М. И. Глинка, А. Г. Рубинштейн.

Ярким акцентом в торжественном венке событий ушедшего 2024 года прозвучали художественные инициативы кафедры концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской консерватории, посвященные юбилейным датам М. И. Глинки, А. Г. Рубинштейна и Н. А. Римского-Корсакова.

Вокальные произведения Глинки и Римского-Корсакова на стихи А. С. Пушкина и инструментальные сочинения этих композиторов в исполнении педагогов кафедры 25 сентября 2024 г. открыли концертный сезон в родной alma mater. В творческом тандеме с пианистами выступили преподаватели вокального факультета, солисты Мариинского театра и известные инструменталисты. Праздничную атмосферу происходящего на сцене в этот вечер увлеченно и динамично поддерживала профессор кафедры, заслуженная артистка России Ирина Шаропова, которая вела программу концерта. Музыкальную эстафету педагогов подхватили студенты и ассистенты кафедры: 16 декабря 2024 года в концертном зале консерватории с большим успехом прошел вечер вокальной музыки М. И. Глинки и А. Г. Рубинштейна.

Но самым главным событием стал, состоявшийся в конце ноября (с 27 по 30 ноября 2024 г.), первый в истории кафедры I Внутривузовский конкурс-фестиваль кон-

цертмейстерского мастерства, посвященный юбилею Н. А. Римского-Корсакова. В нем приняли участие как ученики Средней специальной музыкальной школы, так и студенты и ассистенты-стажеры консерватории.

В отличие от большинства существующих конкурсных положений, где категории определены возрастом участников или местом учебы (музыкальные школы, училища, вузы), для объективной оценки выступлений конкурсантов было принято решение разделить в соревновании студентов младших и старших курсов. Таким образом, конкурс был представлен тремя категориями: 1) учащиеся ССМШ, 2) студенты I–III курсов и 3) студенты IV–V курсов, магистры и ассистенты-стажеры. Чрезвычайно важным представляется участие именно школьников в консерваторском конкурсе. Это помогает им в дальнейшем легче адаптироваться к предстоящей студенческой жизни и заранее познакомиться с педагогами кафедры.

Безусловно, было интересно узнать мнение самих конкурсантов о важности проведения подобных мероприятий, о значимости для них овладения секретами концертмейстерского искусства для будущей профессиональной деятельности.

Своими впечатлениями поделились выпускницы десятилетки — неразлучные подружки, которые даже

на конкурсе разделили между собой первое место в своей возрастной категории.

**Влада РАЗУМОВА**, 11 класс ССМШ:

«Я решила принять участие в I Внутривузовском конкурсе, чтобы продемонстрировать свои навыки, наработанные и накопленные за три года работы в классе концертмейстерского мастерства. Важно отметить, что подготовка к конкурсу помогает выйти на новый профессиональный уровень, а работа с вокалистом всегда приносит удовольствие, расширяет не только репертуар, но и общий кругозор. На уроках мы обсуждаем известных исполнителей, сюжеты опер, смысл текстов арий и романсов, неразрывно связанных с музыкой».

**Екатерина ИЗОТОВА**, 11 класс ССМШ:

«Для меня участие в таком конкурсе стало первым опытом музыкального состязания в ансамбле с певцом. До этого я участвовала только в сольных и камерно-инструментальных конкурсах. Мне было интересно освоить неизвестный репертуар».

Интервьюерную эстафету подхватили студенты консерватории.

**Елизавета ИВАНОВА**, III курс СПбГК:

«Конкурс, в моем понимании, — это, в первую очередь, вызов самому себе, возможность преодолеть себя и выйти на новый уровень. А также, это место встреч и знакомств, где можно послушать других талантливых ребят! Это один из способов самосовершенствования».

**Екатерина ЗЫКОВА**, II курс СПбГК:

«Любой конкурс — это очень полезный опыт, поэтому участие в них при любом результате для меня важная часть обучения. Конкурсы предполагают более плодотворную и тщательную работу над программой, что дает толчок в развитии. Кроме того конкурсов по концертмейстерскому мастерству не так много, как, например, по специальности или камерному ансамблю, поэтому это хорошая, но довольно редкая возможность показать свои силы в этом направлении».

Организаторы конкурса<sup>1</sup> ставили перед собой цель не только активизировать интерес молодых музыкантов к концертмейстерской деятельности, но и увлечь их самим процессом подготовки к музыкальному состязанию, изучению вокального наследия Римского-Корсакова и его последователей, что было необходимым условием при составлении конкурсной программы. Требования для учащихся Средней специальной музыкальной школы (первая категория) включали исполнение арии и романса Римского-Корсакова, а также романса одного из учеников композитора (А. Глазунова,

А. Аренского, М. Ипполитова-Иванова, А. Гречанинова, С. Прокофьева, И. Стравинского, Н. Мясковского). Программы для участников второй (студенты I–III курсов и бакалавры) и третьей категорий (студенты IV–V курсов, магистры и ассистенты-стажеры) были идентичны. Консерваторцам к заявленным сочинениям добавлялся романс русского композитора XIX–XX вв., написанный не позднее 1951 года.

Всего на конкурс было подано 34 заявки, среди них семь — от школьников и две — от ассистентов-стажеров. Наряду с репертуарными романсами Римского-Корсакова на конкурсе прозвучали и малоизвестные произведения композитора: 3 романса из опуса 51 на стихи А. С. Пушкина («Медлительно влекутся», «Не пой, красавица», «Красавица»), «Сновидение» ор. 55 № 3, «Горними тихо летела душа небесами...» ор. 27 № 1 и другие. Обязательным условием для всех категорий было исполнение арии Римского-Корсакова. Жанра, требующего от пианиста тембрального слуха для передачи оркестровых красок на инструменте, мастерского владения туше и дирижерских качеств в организации музыкального времени.

Об исполнении арий на конкурсе интересно было узнать мнение одного из членов жюри<sup>2</sup>, доцента **Яны Юрьевны ГРАНКВИСТ**, совмещающей педагогическую деятельность на кафедре с работой концертмейстера оперы в Мариинском театре: «Хочу отметить, как мне кажется, главное: удивительную заинтересованность и индивидуальность исполнения. У каждого конкурсанта был свой собственный взгляд на интерпретацию. Это особенно ясно проявилось в исполнении одинаковых арий. Не было ни одной похожей на другую. Конечно, это еще и воздействие педагога, но, были ребята, которые учатся в одном классе и, тем не менее, все равно, считывалось их собственное отношение».

По завершении конкурса можно с уверенностью сказать, что поставленная цель была достигнута, о чем говорят сами конкурсанты.

**Сяо ЛИЯО**, I курс СПбГК:

«Концертмейстерский класс для меня имеет большое значение, этот предмет очень сильно отличается не только от соло: всё время надо хорошо слушать певца, но и от камерного ансамбля, так как в вокальной музыке присутствует слово».

**Владимир РЫБАКОВ**, III курс СПбГК:

«Прежде всего, этот конкурс дал возможность погрузиться в творчество Н. А. Римского-Корсакова, более точно понять стиль композитора: его оркестровое звучание, нюансы, фактуру. Было интересно расширить концертмейстерский репертуар. Так я впервые исполнил с замечательным иллюстратором Алёной Пронки-

<sup>1</sup> Состав оргкомитета конкурса: Е. А. Спист — заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства, профессор, председатель оргкомитета. Члены оргкомитета — профессор кафедры И. В. Васильева и доцент кафедры Д. П. Павлий.

<sup>2</sup> Состав жюри конкурса: Е. А. Спист (председатель), доценты кафедры концертмейстерского мастерства М. Р. Гималетдинова, Я. Ю. Гранквист, С. В. Заборин, С. В. Коннова, Д. П. Павлий, А. И. Рогалева. В стремлении добиться максимально беспристрастной работы жюри, организаторами конкурса было принято решение не печатать в протоколах фамилии педагогов конкурсантов.

ной сочинения Мясковского и Метнера. Я очень рад учиться у моего профессора по концертмейстерскому классу И. В. Васильевой. Ее уроки дают мне новое представление о музыке в целом, это другое слышание. Понимание связи музыки и поэтического текста развивает образное мышление».

**Роман ОВЧИННИКОВ**, IV курс СПбГК:

«Для меня занятия в концертмейстерском классе — это всегда изучение произведений ранее неизвестных мне композиторов и направлений в музыке или углубленное изучение уже хорошо знакомых мне циклов, опер и опер. В этом мне очень помогает мой профессор И. В. Васильева, которой я безмерно благодарен».

**Елизавета ИВАНОВА**, III курс СПбГК:

«Не всем нам суждено стать солистами-исполнителями, хотя и хотелось бы. Однако стать профессиональным востребованным концертмейстером не менее престижно. У меня замечательный педагог Елена Александровна Спист и иллюстратор, солист театра «Зазеркалье» Андрей Удалов. Так что лауреат не только я, а все мы».

**Ульяна ПЕТРОВА**, ассистент-стажер II года обучения:

«Концертмейстерский класс — это возможность общаться с разными солистами, «держать в руках» огромный разнообразный репертуар, возможность почувствовать себя в роли дирижера, когда играешь оперные арии, и быть чутким ансамблистом — надежной опорой для певца в камерных сочинениях. И, конечно же, концерт-

мейстерское искусство дает возможность часто играть на сцене».

Безусловно, что помощь педагогам в подготовке конкурсантов оказали наши замечательные певцы, не жалевшие своих сил, не считавшие репетиционного времени и с огромной отдачей выступивших на прослушиваниях. За что им всем большая благодарность и уважение. Дипломы лучших иллюстраторов получили Борис Финкельштейн, Андрей Удалов, Екатерина Беляева, Лариса Поминова, Иван Васильев, Надежда Хаджева, Анна Кучерявый, Дарья Христенкова.

Любой конкурс — это «лакмусовая бумажка» на самообладание, выдержку и умение справляться со сценическим волнением, но также, это испытание и для членов жюри. Несмотря на то, что в исполнительском искусстве, безусловно, есть объективные оценочные критерии, нельзя отрицать, что личностное начало в восприятии музыки очень сильно. Уверена, что наша «судейская команда» справилась с этой не простой задачей.

Член жюри, доцент **Дмитрий Павлович ПАВЛИЙ**:

«Конкуренция была серьезной, и жюри было нелегко оценивать участников, ведь они шли практически вровень, уступая друг другу десятые баллы... Чаще всего мнения жюри совпадали, а при спорных ситуациях старались обсуждать и приходиться к единому решению. Надеюсь, у нас все получилось, и все были оценены достойно».

**Победители I Внутривузовского конкурса-фестиваля концертмейстерского мастерства, посвященного юбилею Н. А. Римского-Корсакова**

Первая категория: учащиеся ССМШ

Лауреаты I степени — **Екатерина ИЗОТОВА** и **Влада РАЗУМОВА** (класс профессора Е. А. Спист).

Лауреат II степени — **Софья ГРИЩЕВА** (класс профессора И. В. Васильевой).

Лауреаты III степени — **Андрей БЛАГОВЧАНИН** и **Эвелина ВИТКОВСКАЯ** (класс преподавателя О. В. Ралкиной), **Мария БУЛАКОВСКАЯ** (класс профессора И. В. Васильевой).

Диплом — **Марфа БЫРКОВА** (класс преподавателя Чжа Ляньюй).

Дипломы лучших иллюстраторов — **Борис ФИНКЕЛЬШТЕЙН**, **Карина КУЗНЕЦОВА**.

Вторая категория: студенты I–III курсов

Лауреат I степени — **Елизавета ИВАНОВА** (класс профессора Е. А. Спист).

Лауреаты II степени — **Ульяна ДЕГТЯРЕВА** (класс доцента Д. П. Павлия), **Владимир РЫБАКОВ** (класс профессора И. В. Васильевой), **Александра САДИК-ОГЛИ** (класс доцента А. И. Рогалевой).

Лауреаты III степени — **Екатерина ЗЫКОВА** (класс доцента М. Ю. Бузина), **Ли ГУАНЬГЭ** (класс доцента С. В. Конновой).

Дипломы — **Ульяна ГУСЕВА** (класс профессора Г. А. Серовой), **Валентина ЛАПТЕВА** (класс профессора И. А. Шараповой), **Хань ИБО** (класс доцента М. Ю. Бузина).

Третья категория: студенты IV–V курсов, магистры, ассистенты-стажеры

Лауреаты I степени — **Лада АКСЕНОВА**, (класс профессора Е. А. Спист), **Роман ОВЧИННИКОВ** (класс профессора И. В. Васильевой).

Лауреаты II степени — **Ульяна ПЕТРОВА** и **Анна ПАНФИЛОВА** (класс доцента С. В. Заборина), **Мария СОЛОМЯННАЯ** (класс доцента С. В. Конновой).

Лауреат III степени — **Арина БАЦАЛЕВА** (класс профессора И. А. Шараповой).

Дипломы — **Ульяна СТОРОЖУК** (класс доцента М. Р. Гималетдиновой), **Во Нгуен Фыонг Тхао** (класс доцента С. В. Заборина), **Цзэн ЦЗЫЮНЬ** (класс профессора И. В. Васильевой).



Члены жюри конкурса-фестиваля концертмейстерского мастерства

Член жюри, доцент **Анастасия Игоревна РОГАЛЕВА:** «Жюри работало слаженно, единодушно в своих оценках и, судя по результатам, весьма плодотворно».

Член оргкомитета, профессор **Ирина Витальевна ВАСИЛЬЕВА:**

«Сам конкурс и все организационные вопросы прошли на высоком уровне. Это важное событие, как для участников конкурса, так и для молодых членов жюри. И те, и другие получили столь необходимый опыт».

Конкурс-фестиваль по праву можно назвать международным. В нем приняли участие студенты из Китайской Народной Республики — Ли Гуаньгэ, Сяо Лияо, Хань Ибо, Цзэн Цзыюнь, Во Нгуен Фьонг Тхао из Вьетнама, а также Андрей Благовчанин, выпускник ССМШ, приехавший в Петербург из Сербии. На вопрос «Сложно ли ему было осваивать камерно-вокальный жанр, в котором так важно понимание взаимодействия музыки и слова?» ответила педагог Андрея О. В. Ралкина: «Он хорошо говорит по-русски, понимает особенности и тонкости нашего языка. Учитывая это обстоятельство, а также то, что его родной язык, сербский, фонетически довольно близок к русскому, для Андрея исполнение русской вокальной музыки не составляет таких трудностей, как, скажем, для студентов из азиатских стран. Наоборот, мне кажется, что русская музыка очень подходит ему». Подытожила впечатления от конкурса профессор кафедры концерт-

мейстерского мастерства, заслуженная артистка России **Генриетта Алексеевна СЕРОВА:** «Мои впечатления от конкурса более чем положительные. Сама идея осуществления такого конкурса привлекает меня. Посвящение юбилею Римского-Корсакова, имя которого носит наша консерватория, ответственное отношение участников и преподавателей к подготовке программ — все это придало значительную весомость проведенному мероприятию. Понравилась инициатива привлечь к работе в жюри нашу преподавательскую смену, поэтому при обсуждении на них не было „давления“ профессорских авторитетов. Оргкомитет очень хорошо организовал прохождение конкурса: последовательность прослушиваний, время репетиций, классы для разыгрывания. Я считаю, что подобные конкурсы необходимы, они обостряют внимание и ответственность и студентов, и преподавателей в период подготовки к выступлению и привносят праздничность в нашу работу. У студентов участие в таких событиях вызывает собственную заинтересованность к концертмейстерской работе и, в результате, они ощущают значительное движение вперед в постижении нюансов будущей профессии».

Приобретенный организационный опыт вселяет уверенность в успехе запланированного в 2025 году конкурса концертмейстерского мастерства имени основателя Санкт-Петербургской консерватории Антона Григорьевича Рубинштейна.

## “The Musical journalist” — 2024: results

### «Музыкальный журналист» — 2024: итоги

Популярность петербургского музыкального фестиваля «Земля детей» с каждым годом становится все сильнее. Доказательство тому — количество концертов, уже перешедшее за «20». Растет и число заинтересованных слушателей, среди которых выделим ребят, особенно остро и внимательно наблюдающих за происходящим на сцене. Это ученики общеобразовательных и музыкальных школ, лицеев, музыкальных училищ и нашей консерватории. Рассказывать о музыке непросто, но молодые авторы рецензий очень ответственно, по-честному относятся к своей задаче. Каждый из них искренне и старательно создает художественный образ концерта, обязательно пишет о «любимом» исполнителе, о программе, о настроении, о надеждах... Радостно, что рядом с ребятами стоят заботливые наставники-педагоги, многие из которых уже стали регулярно работать с юными музыкальными журналистами. Жюри конкурса благодарит всех участников с заслуженными наградами и желает новых свершений!

#### II премия

Номинация «Статьи» (категория «Мастер»)

**Анастасия БЫКОВА.** Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель К. В. Дискин)

Недавно я посетила концерт «Пословица вовек не сломится», состоявшийся в рамках фестиваля «Земля детей». Он был организован администрацией и преподавателями Санкт-Петербургского музыкального училища имени Мусоргского и стал первым концертом в истории фестиваля, представившим разные отделы одного музыкального учебного заведения.

Открылся концерт произведением для струнного квартета «Хоровод» Наталии Богаченко, которое привлекло внимание своим оригинальным звучанием и игрой контрастами. Две пьесы из мюзикла «Гиперлоид инженера Гарина» Сергея Плешака, дуэт кларнета и рояля — «Париж» и «На яхте» — наверняка запомнятся зрителям как прекрасный пример взаимодействия между солистом и аккомпаниатором. Музыканты бук-

A collection of fragments of works by prize winners of the Fifth “The Musical journalist” review competition held within the XXXIV International musical festival “Earth of Children”.

**Keywords:** “Earth of Children”, festival, competition, St. Petersburg Composers’ Union.

Публикация фрагментов работ лауреатов V конкурса рецензий «Музыкальный журналист», прошедшего в рамках XXXIV Международного музыкального фестиваля «Земля детей».

**Ключевые слова:** «Земля детей», фестиваль, конкурс, Союз композиторов Санкт-Петербурга.

важно «дышали вместе». Пианистка Софья Мединцева проявила себя как настоящий виртуоз, вплетая красочные фортепианные пассажи в партию кларнета (Арсений Староверов). Точкой золотого сечения в концерте оказалось Концертино «Сорока-ворона» Екатерины Ивановой-Блиновой для флейты и оркестра русских народных инструментов (дирижер Александр Милютин). Как сказала сама композитор, название отсылает нас к детской потешке «Сорока-ворона кашу варила, деток кормила...». Солистка Варвара Серебрякова (флейта) продемонстрировала великолепное мастерство исполнения, хотя иногда и был нарушен баланс звучности. Кульминацией концерта стало музыкально-театральное представление «Русские пословицы» в пяти сценах Евгения Петрова, каждая из частей которого была наполнена интересными мелодическими решениями.

В целом, концерт оставил много положительных эмоций и укрепил мое понимание важности сохранения народных традиций в музыке. Я с нетерпением жду новых премьер не только среди мэтров Петербургской композиторской школы, но и их учеников.

#### II премия

Номинация «Впечатления» (категория «Мастер»)

**Ариадна ПОЛЯКОВА.** Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель К. В. Дискин)

27 октября 2024 года в здании Центрального военного музея в рамках фестиваля «Земля детей» прошел концерт с таким теплым и душевным названием «Детская». Можно сказать, что воскресная встреча стала классным концертом замечательного наставника и педагога Надежды Дробышевской. Каждый год фестиваль приносит новые открытия, премьеры и рождающихся звездочек. Сюрпризом вечера оказалась маленькая крошечная девочка восьми лет. В таком возрасте она уже предстает полноценным артистом и, самое главное, музыкантом! На концерте Мария Авакян не только исполняла забытую классику вокальной музыки, но и показала собственные сочинения: «Песня мухи» и «Хавронья».

И как же интересно наблюдать за малышами после концерта, когда девочка — юный композитор — подбегает к маме, обнимая и говоря: «Мамочка, тебе понравилось? Я скучала...» Столько тепла, искренности и доброты в таком маленьком создании. Подчеркнуло уникальность гости и то, что в концерте принимали участие только мальчики (хоровое училище, здесь все закономерно!), поэтому маленькая кроха выделилась во всех смыслах.

Не отставали и мальчишки: красивые голоса, артистичность и энтузиазм — все это, в букете с яркими произведениями, оставило незабываемые впечатления и напомнило гимназистские вечера. Особенно забавляло взаимодействие ребят в промежутках между выступлениями и реакция их на собственные выступления: строили такие гримасы, что невольно заставляли улыбаться. И не случайно, ведь в этом году маленькие вокалисты получили возможность проявить себя в качестве пианистов, аккомпанируя друг другу не сильно сложные песни и исполняя сольно небольшие пьесы.

Программа концерта была представлена произведениями петербургских композиторов: в первом отделении — творцов прошлых столетий (А. Лядова, С. Панченко, М. Мусоргского), а во втором — «нового» поколения, среди которых М. Журавлев, юная М. Авакян и другие. Особенным интересным показалась связь поколений в лице трех представителей композиторской семьи Плешак, ведь в завершении выступил вокальный ансамбль с песней «Наш мир — музыка» (А. Плешак), идеально подходящей к окончанию любого концерта.

### III премия

Номинация «Статьи» (категория «Мастер»)

**Юлия ГУСЕВА.** Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель К. В. Дискин)

С особым размахом прошло торжественное завершение фестиваля «Земля детей»: ежегодный проект «Хоровой парад» включил в себя два полномасштабных концерта в Капелле. В этом событии видится продолжение традиций детского хорового пения советского периода, когда яркость и искренность исполнения сочеталась с глубиной и содержательностью хорового репертуара. На концерте 7 ноября зрители имели возможность послушать произведения петербургских композиторов разных поколений, среди которых выделяются имена Ц. Кюи, В. Соловьева-Седого, И. Шварца, Р. Щедрина, В. Сапожникова, С. Екимова, Д. Жученко.

Заключительный концерт обратил на себя внимание, прежде всего, песнями недавно ушедшего Е. А. Рушанского, самобытного петербургского композитора и замечательного педагога музыкально-теоретических дисциплин, много лет прослужившего в Средней специальной музыкальной школе Санкт-Петербургской консерватории. Так случилось, что окончив десятилетку в 2022 году, я и мои сокурсники оказались послед-

ним выпуском, обучавшимся у Евгения Александровича по классу гармонии и композиции. Сегодня живые лиричные хоровые миниатюры композитора вызывают особенно трепетные воспоминания, ведь детская, прежде всего хоровая музыка, всегда занимала особое место среди жанров, к которым обращался Е. А. Рушанский.

Для открытия концерта было выбрано сочинение «Сложу я песню русскую» на стихи Виктора Плотицына. Перед глазами слушателей словно бы предстала русская земля-красавица: широкое ржаное поле с золотистыми колосьями, цветочные луга, березовая роща, журчанье горного потока, журавлиный клин. В музыкальном решении опора на традицию протяжной песни органично соединена композитором с индивидуальными чертами: прихотливой синкопированной ритмикой партии сопровождения и полетными секстовыми ходами в мелодии вокальной партии. Песня-гимн любви к родному городу «Город наш Петербург» — еще одно произведение Е. А. Рушанского, включенное в программу концерта. По мере драматургического развертывания песенного повествования трансформируется и его жанр: куплеты представляют собой суровый марш в до миноре, а припев — торжественный светлый гимн в одноименной тональности. Но самым запоминающимся, благодаря девочке-танцовщице, изображающей главную героиню песни, несомненно, стал музыкально-хореографический номер «Куда глядит ворона?» (слова Владимира Степанова).

Добрый, искренний, непосредственный, обладающий прекрасным чувством юмора — таким для нас навсегда запомнился Евгений Александрович, и все эти качества были присущи не только его облику, но и характеру его музыки, вызывающему улыбку. Для каждого композитора большое счастье услышать живое исполнение своей музыки. «Земля детей» всегда предоставляет такую возможность современным авторам. Евгений Александрович много лет сотрудничал с фестивалем и никогда не пропускал концертов. Сейчас, когда его не стало, его музыка продолжает звучать, ее с любовью и радостью исполняют юные таланты.

### III премия

Номинация «Статьи» (категория «Мастер»)

**Влада СИМАНКОВА.** Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель К. В. Дискин)

7 ноября 2024 года в Государственной академической капелле завершился XXXIV Международный музыкальный фестиваль «Земля детей». «Хоровой парад-2» объединил на одной сцене 10 хоровых коллективов, ознаменовав триумфальный финал ежегодного праздника музыки. В исполнении молодых музыкантов прозвучало множество разнохарактерных сочинений. В каждом номере коллективы старались создать яркий музыкальный образ. Однако некоторым из них удалось по-настоя-

щему удивить оригинальной задумкой и ее артистичным воплощением.

Одним из самых запоминающихся стало выступление хора «Невская капель» хоровой студии «Камертон» ДДЮТ Выборгского района (руководитель Р. Богданова), представившего сочинение Евгения Рушанского «Куда глядит ворона?». Использование музыкальных инструментов и хореографии в исполнении маленькой «вороны» (возможно, «запрещенный прием») придало номеру особую театральность. Но главное, был виден «огонь» в глазах самих детей. Их энтузиазм распространился и на следующую композицию того же автора — «Город наш Петербург», где под внимательным руководством дирижера ребята четко выдерживали паузы, демонстрировали яркие контрасты и самоотверженно взбирались на высокие ноты, хотя и было заметно, что это не простая для них задача.

Один из хоровых коллективов, пожалуй, мог бы претендовать на приз за самоотверженность. Концертный хор мальчиков «Искра» ДДЮТ «На Ленской» Красногвардейского района (руководитель Е. Воробьева), возможно, представил не самое идеальное исполнение, но его стремление замахнуться, казалось бы, на недостижимые высоты заслуживает отдельного восхищения. «Musica Astralis» Владимира Сапожникова прозвучала особенно тонко и точно, даже в отношении исполнения полиаккордов. Стоит отметить и высокохудожественную игру концертмейстера (А. Филатов), чьи пассажи в верхнем регистре были похожи на мерцание звезд.

### III премия

Номинация «Статьи» (категория «Юниор»)

**Ксения КУЗЬМИНА.** Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель А. В. Серякова)

Вечер — прекрасное время волшебных историй и добрых сказок. Именно в один из таких осенних вечеров в зале Екатерининского собрания состоялся показ мюзикла для детей «Белоснежка» на музыку Сергея Плешака и стихи Николая Голя. Что как не сказка всегда объединяет детей и взрослых, побуждая к размышлениям, воскрешая мечты. Детский театр «Образ» собрал полный зал зрителей всех возрастов. Известный всем с детства сюжет был несколько переработан, насыщен живыми остроумными речевыми оборотами, что сделало его интересным не только для маленьких, но и для взрослых зрителей. Сказочность и волшебство проявились также в оригинальной задумке режиссера оживить такие элементы декораций как листья, кусты, даже метла предстала перед зрителями как отдельный персонаж! Каждый герой на сцене стал важной частью целого действия. Основная сюжетная линия чередовалась с бытовыми эпизодами, добавляющими в повествование юмор, иронию, атмосферу беззаботности и веселья. В спектакле были задействованы артисты разных

возрастов. Прелестную Белоснежку и справедливое Зеркало сыграли актеры лет двенадцати, семь гномиков и «ожившие» декорации — младший состав театра, а мачеху и метлу уже взрослые ребята, студенты. Было видно, что детям приносит огромное удовольствие воплощение разных образов.

Музыкально-тематически мюзикл воспринимается цельно: у каждого из основных персонажей есть своя лейттема, заглавная интонация. Угрожающий и претенциозный джаз у королевы-мачехи, волшебная музыка леса, который может быть и добрым, приветливым, и угрожающим, милейшая озорная песенка гномов, остающаяся в сердце и продолжающая звучать в памяти и по окончании спектакля, все это погружает в сказочную атмосферу, придает неповторимое очарование знакомому сюжету.

### III премия

Номинация «Статьи» (категория «Юниор»)

**Арина РАЗУМОВСКАЯ.** Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель А. В. Серякова)

Ничто так не объединяет слушателей и исполнителей как хоровая музыка, которую хочется исполнять всем вместе. Произведения Андрея Петрова, Якова Дубравина, Юрия Корнакова, Сергея Смольянинова и Сергея Плешака обрамляли программу концерта с говорящим названием «Что услышал композитор?», которую открыл старший хор ДШИ им. М. Л. Ростроповича. Вместе с ансамблем народных инструментов «А+Б» было исполнено сочинение А. Петрова «На кургане». В продолжении концерта прозвучали «Мой любимый город» Я. Дубравина, два хора Ю. Корнакова и «Песенка солдата» А. Петрова в исполнении среднего хора учащихся инструментальных классов ДШИ им. П. А. Серебрякова. Хоровой коллектив ДДТ Калининского района сопровождал каждую композицию различными танцевальными движениями. Слушатели не только услышали, но и увидели то, что хотел передать композитор в музыке. Особенно ярко это проявилось при исполнении хора «Два барана» С. Плешака: на сцене разыграли целую сценку, прекрасно дополняющую музыкальную картинку.

### III премия

Номинация «Статьи» (категория «Юниор»)

**Ангелина ШЕСТАКОВА.** Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова (преподаватель А. В. Серякова)

3 ноября 2024 года в Дубовом зале Союза композиторов Санкт-Петербурга состоялся концерт «Перезвоны» (концертный хор «Перезвоны» ДШИ им. М. И. Глинки), где были исполнены крупные циклы современных петербургских композиторов: Михаила Гоголина, Светла-

ны Нестеровой, Евгения Петрова и Олега Хромушина. Цикл из пяти песен («Воробушек летит», «Баю баюшки», «Гори, гори ясно», «Благовестие», «Ой да на горе да на Синае») Михаила Гоголина заинтересовал слушателей необычным сценическим подходом к исполнению хоровых композиций: в начале с заднего входа с криками «Коляда, маляда» на сцену выходили участники хора, раздавая всем конфеты, а песня «Благовестие» отличалась необычным вступлением, во время которого девушки свистели, пытаясь передать пение птичек. Следующий номер программы «Псалом Давида 28» Е. Петрова произвел впечатление невероятно сильной кульминацией: сложная и непривычная современная гармония в ней прозвучала очень органично. Два фрагмента («Серебряный дождь» и «Осенняя песня») из концерта О. Хромушина на стихи Э. Межелайтиса, прежде всего, запомнились инструментальным составом: хор, фортепиано и барабаны. В партии хора были использованы необычные штрихи и приемы: щелчки, шепот, многочисленные глиссандо, речитативность. Последним произведением концерта стала семичастная Кантата для детского хора, фортепиано и ударных Светланы Нестеровой на стихи К. Чуковского, каждая часть которой наполнена позитивом, радостью, легкой иронией, что не могло не заставить улыбнуться при прослушивании.

### III премия

Номинация «Впечатления» (категория «Юниор»)

**Виктория ШУЛЬМАН.** Средняя образовательная школа № 564 Адмиралтейского района Санкт-Петербурга (преподаватель Е. А. Андрушко)

Нечасто можно посетить концерт, в котором ведущую роль играют русские народные и европейские струнные

инструменты, тем более «концерт-состязание» между ними. Но обо всем по порядку...

Открыла концерт скрипачка с пьесой «Бабочки» В. Шера. Как же было здорово представлять порхающих на лугу прекрасных бабочек! Немного грустная пьеса «Возвращение» Н. Волковой, исполненная на виолончели, рассказала о вероятно трудной дороге, но неизменно радостном возвращении домой. Далее были раскрыты особые музыкальные формы в «Анданте кантабиле» Ж. Металлиди (виолончель) и «Astortango» Е. Петрова (балалайка). Совершенно виртуозно был сыгран цикл пьес собственного сочинения. А исполняла его совсем юная арфистка Евгения Давиденкова-Хмара! Произведения «Песня русалки», «Девочка из волшебного леса» просто завораживали переливами струн арфы, перенося слушателей в волшебный мир.

Второе отделение открыл ансамбль скрипачей. Музыкальные темы из кинофильмов «Никколо Паганини» и «Человек-амфибия» были исполнены безупречно. Особенно тронула меня «Дорога без конца» — тема трагедии одинокого таланта в огромном мире. Далее прозвучал легкий и певучий вальс И. Шварца в исполнении ансамбля виолончелистов, а в завершающей части концерта — произведения, которые исполнил ансамбль народных инструментов. Эти волшебные звуки струн балалаек и домр! Как же близка нам эта музыка! Как будто из самой нашей души достали эти аккорды и презентовали нам!

Концерт «Семь струн» закончился, оставив массу ярких впечатлений и хорошее настроение на долгое время. Как же здорово, что в наши дни продолжают проводиться большие музыкальные фестивали, что мы можем посещать потрясающие концерты, в которых принимают участие юные музыканты, исполняющие музыку для столь же юных слушателей.

Материал подготовила М. В. Михеева.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полutorный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „“. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате \*.jpg, \*.tif или \*.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 3), на другие изображения — жирным курсивом: (Ил. 3, Рис. 3, Таблица 3). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение \*.mus, \*.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

- БЫКОВА Елизавета Владимировна — студентка V курса фортепианного факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: Bykovaveta@yandex.ru.
- ВОРОБЬЕВ Игорь Станиславович — композитор, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: izspbigror@mail.ru.
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.
- МИХЕЕВА Марина Владимировна — старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru.
- МУХОРТОВА Ольга Петровна — Заслуженная артистка РФ, режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.
- ОСТРОМОГИЛЬСКИЙ Илья Вениаминович — композитор, член Союза композиторов России, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, лауреат международных композиторских конкурсов, кандидат искусствоведения. E-mail: imusicostro@gmail.com.
- ПАНЕНКОВА Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Сосновской детской школы искусств. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- САВИЦКАЯ Ксения Станиславовна — аспирантка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: sks.ru@mail.ru.
- СПИСТ Елена Александровна — профессор, заведующий кафедрой концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: espist@yandex.ru.
- BYKOVA Elizaveta — student of the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: Bykovaveta@yandex.ru.
- VOROBYOV Igor — DSc, PhD, composer, Professor of the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: izspbigror@mail.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.
- MIKHEEVA Marina — PhD, Senior Lecturer of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: edition@conservatory.ru.
- MUKHORTOVA Olga — Honored Artist of the Russian Federation, production director, Professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.
- OSTROMOGILSKY Ilya — PhD, composer, member of the Union of Composers of Russia, member of the St. Petersburg Composers' Union, laureate of International composer competitions. E-mail: imusicostro@gmail.com.
- PANENKOVA Larisa — musicologist, teacher Sosnovskaya Children's Art School. E-mail: lorapanenkova@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.
- SAVITSKAYA Kseniya — postgraduate student of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sks.ru@mail.ru.
- SPIST Elena — Professor, Head of the Department of Concertmaster Art of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: espist@yandex.ru.