САМАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ

ЛАБОРАТОРИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО МАСТЕРСТВА



Коллективная монография

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

Лаборатория композиторского мастерства

Коллективная монография

Самара 2025

УДК 78.071.1
ББК 85.310
Л 12

Рецензенты:

Радзецкая О.В., доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина, главный редактор научного рецензируемого журнала «Культура. Искусство. Образование / Culture. Art. Education»;

Дятлов Д.А., доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры фортепиано и музыковедения Самарского государственного института культуры

Авторский коллектив:
Предисловие – Куприна Е.Ю., доктор искусствоведения, профессор СГИК
Глава 1 – Куприна Е.Ю., доктор искусствоведения, профессор СГИК
Глава 2 – Черняева А.Л., кандидат искусствоведения, доцент, профессор СГИК
Глава 3 – Васирук И.И., кандидат искусствоведения, доцент СГИК
Глава 4 – Кришталюк О.А., кандидат искусствоведения, доцент, доцент СГИК
Глава 5 – Лазанчина А.В., кандидат искусствоведения, доцент, доцент СГИК

Л 12 Лаборатория композиторского мастерства: коллективная монография / Е.Ю. Куприна, А.Л. Черняева, И.И. Васирук [и др.]; Самарский государственный институт культуры. – Самара, 2025. – 155 с. – ISBN 978-5-88293-476-6.

Композиторское творчество является наиболее сложным и многогранным явлением в музыкальном искусстве, где сходятся глубина мысли, сила интуиции и метафизическая чувствительность к структурам времени, пространства и смысла. В монографии на примере творчества Ш.-В. Алькана, Ю.В. Воронцова, Д.Н. Смирнова, Ю.С. Каспарова, А. Эйхенвальда, М. Вайнберга, С.С. Слонимского и др. композиторов представлена оригинальная концепция творческого процесса как интроспективного диалога композитора с миром – сквозь призму внутреннего резонанса, культурных аллюзий и философских осмыслений. Исследование раскрывает композитора не только как создателя звука, но и как мыслителя, чьё музыкальное мышление формируется в диалоге с прошлым, настоящим и вечным.
Монография адресована музыковедам, композиторам, философам искусства, преподавателям, аспирантам и всем, кто ищет в музыке не только красоту, но и глубину бытия.

УДК 78.071.1
ББК 85.310

ISBN 978-5-88293-476-6

© Куприна Е.Ю., Черняева А.Л., Васирук И.И., Кришталюк О.А., Лазанчина А.В., 2025
© Оформление. СГИК, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 4

ГЛАВА 1. Шарль-Валантен Алькан: взгляд в будущее 7

ГЛАВА 2. Композитор и педагог Юрий Васильевич Воронцов. Поэтика хронотопа в музыкальном пейзаже «Там, куда улетает крик...» 48

ГЛАВА 3. Растёкшееся время: полифоническая музыка в XX – начале XXI века 75

ГЛАВА 4. Философия музыкальных пространств Юрия Сергеевича Каспарова 105

ГЛАВА 5

5.1. Антон Эйхенвальд и Мечислав Вайнберг: неочевидные параллели 127

5.2. Творчество С.М. Слонимского в контексте музыкально-театральной культуры Самары 139

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 153

ПРЕДИСЛОВИЕ

В течение 2024 года в концертном зале Самарского государственного института культуры в рамках проекта «Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича» (автор – кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, доцент А.Л. Черняева) проходили лекции-концерты преподавателей кафедры теории и истории музыки (с 2025 года – кафедра фортепиано и музыковедения). С окончанием концертного сезона появилось чувство, что уникальная информация растворилась в «кипящей» атмосфере самого творческого вуза Самарского региона. Нельзя было допустить, чтобы результаты уникальных научных изысканий, озвученные в форме публичных лекций, остались лишь в воспоминаниях зрителей. Родилась идея восстановления информации, но уже в строгом научном формате. Так возникло данное издание – коллективная монография «Лаборатория композиторского мастерства», объединившая оригинальные по тематике и содержанию труды музыковедов Самарского государственного института культуры.

Все входящие в монографию работы отличает современный взгляд на факты, события и явления, произошедшие в отдаленном и недавнем прошлом. Разнообразные аспекты, которые позиционируют авторы в своих работах, не только многоплановые, но подчас неожиданные: от устремлённости творческого вклада музыканта из прошлого в будущее, до ретровзгляда на деятельность российских композиторов, волею судьбы пересекшихся с культурной жизнью города Самары. Центральные главы образуют своеобразный мировоззренческий блок, в котором ответы на поставленные вопросы изложены сквозь призму универсальных философских категорий времени и пространства.

Монография состоит из пяти глав, их названия отражают смысловые акценты и специфическую методологическую оптику авторских подходов и оценок.

Первая глава посвящена жизненному и творческому пути французского композитора-романтика, пианиста-виртуоза Ш.-В. Алькана, чьё имя долгое время было известно лишь узкому кругу музыкальных профессионалов. С открытием музыкальных творений гения обнаружилось, что этот композитор, долгое время живший уединенной

жизнью, совершил столько музыкальных открытий, что многие современные тенденции и новации, так или иначе, были им инициированы еще в XIX веке. В разделе представлена периодизация жизненного и творческого пути Алькана, произведён краткий обзор ряда произведений, прозвучавших на концерте в Самарском государственном институте культуры в исполнении преподавателей и студентов СГИК и приглашенных музыкантов из Самары, Тольятти.

Во второй главе повествуется о многогранной деятельности современного композитора Ю.В. Воронцова, творчество которого интегрирует сплав достижений от музыкального прошлого до новейших перспективных авангардных техник. В работе обращается внимание не только на биографические факты, связанные с многогранной профессиональной деятельностью музыканта, но прежде всего на масштабы жанровой палитры богатейшего творческого наследия. Приводятся воспоминания учеников, фрагменты бесед и интервью композитора, экспонируются редкие фотографии. Особое внимание уделено подходу композитора к процессу создания новых сочинений, каждое из которых находит в контексте современного академического искусства своё уникальное звуковое пространство.

В третьей главе сквозь призму философской категории времени представлены полифонические циклы – от небольших опусов до «сверхциклов» – отечественных композиторов от М.И. Глинки и Н.А. Римского-Корсакова до А.А. Бренинга и С.А. Кравчука. Основное внимание уделено разбору полифонического цикла Д.Н. Смирнова «Растёкшееся время» ор. 115 в компаративном сопоставлении с циклами Д.Д. Шостаковича «24 прелюдий и фуг», ор. 87 и В.П. Задерацкого «24 прелюдий и фуг во всех тональностях квинтового круга». Погружение в смысловые трансформации идей от зарождения и реализации столь различных композиторских замыслов обогащены реминисценциями с литературными, живописными произведениями, а также нарративами композиторов и исполнителей.

Четвертая глава монографии затрагивает наиболее сложную ипостась музыкального мышления – категорию музыкального пространства, вбирающую в себя многие характеристики звука и способы его развития, отражающую неразрывную связь между слуховым и визуально-пространственным параметрами. Многообразие граней универсалии рассматривается сквозь призму принципиальной «многомерности» пространств современной музыки на примере новаций композиторов XX века. Кульминацией повествования является анализ двух фрагментов партитур из

произведений Юрия Каспарова: Концерта для фагота с оркестром и Концерта для флейты с оркестром «Такова жизнь».

В пятой главе монографии представлены творческие портреты композиторов XX века. Первый параграф главы повествует о композиторах – А.А. Эйхенвальде и М.С. Вайнберге, до недавнего времени остававшихся в тени своих великих современников. Выявлены неожиданные параллели в судьбах и жизненных перипетиях музыкантов. В орбиту внимания вошли камерные вокальные произведения А. Эйхенвальда и М. Вайнберга, дающие представление о своеобразии музыкального стиля композиторов. Второй параграф контрастирует с предыдущим материалом, поскольку посвящен одному из выдающихся отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века, широко известному в России и за ее пределами. В статье рассказывается о малоизвестных страницах жизнедеятельности композитора, пианиста, педагога, связанных с музыкально-театральной культурой Самары.

Цельность монографии обусловливают логическая выстроенность материалов, их структуризация, онтологическая направленность и личный вклад авторов в исследования. Несмотря на формальное разделение работы на главы, внутренне материалы объединяются в целостную композицию мнений, суждений, оценок с позиции современных подходов к анализу музыковедческих проблем, независимо от того, касаются ли они творческих биографий музыкантов или музыкальных текстов.

Монография предназначена для обучающихся, преподавателей и аспирантов музыкальных факультетов и отделений вузов культуры и искусства, а также широкого круга любителей музыки. Материалы могут быть использованы в лекционных курсах по истории музыки.

ГЛАВА 1
ШАРЛЬ-ВАЛАНТЕН АЛЬКАН: ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

30 ноября 2023 года исполнилось 210 лет со дня рождения французского композитора Шарля-Валантена Алькана (1813–1888) (ил. 1), стоявшего у истоков романтизма, при жизни снискавшего славу ярчайшего пианиста-виртуоза, самобытного композитора и талантливого педагога. Несмотря на то, что музыкант жил сравнительно не так давно, имя его не известно широкой музыкальной общественности. Однако музыкальные эксперты еще при жизни композитора чрезвычайно высоко оценивали вклад композитора в музыкальное искусство. О том, что Алькан давно был причислен к категории «выдающихся», свидетельствует статья Ф.Ж. Фети[1] во «Всеобщем биографическом словаре музыкантов», увидевшем свет в 1860 г., когда Алькан жил и работал в родном Париже [10, p. 70-71].



Ил. 1. Ш.-В. Алькан. Коллаж фотографий
Источник: https://www.alkansociety.org/

[1] Фетис/Фети Франсуа Жозеф (François-Joseph Fétis, 1784–1871) – бельгийский музыковед, музыкальный критик и педагог, дирижёр, композитор. Автор многочисленных учебников и учебных пособий по различным отраслям музыкальной теории и музыкального исполнительства, капитальных трудов в области лексикографии и истории музыки. Среди всемирно известных, востребованных трудов – «Всеобщий биографический словарь музыкантов», пятитомная «Общая история музыки», «Полный трактат о теории и практике гармонии», «Метод методов для фортепиано, или Трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов, прежде написанных на эту тему» и др.

В XX веке за рубежом интерес к Алькану возник после ряда сенсационных оценок его творчества известными музыкантами (музыковедами, композиторами). В частности, в опубликованном в 1900 г. «*Биографическом словаре музыкантов Бейкера*» [8, p. 24] романтическое наследие композитора было оценено как в высокой степени оригинальное и разнообразное. В том же году в «*Музыкальном словаре Grove*» была размещена энциклопедическая статья виднейшего британского пианиста и музыковеда *Эдварда Даннройтера*[1], в которой этюды Алькана были охарактеризованы как высшее достижение технологии инструментализма, доведенной «до самой грани возможного», и которые должны осваиваться пианистами [16, p. 53].

Следом пошла волна восторженных оценок: от *Хуго Римана* в «Музыкальном словаре» (1901), отметившего все состоявшиеся профессиональные ипостаси Алькана (успешную концертную, педагогическую и композиторскую деятельность) [12, p. 18], от *Ферруччо Бузони*[2], в предисловии к первому выпуску собрания сочинений Ф. Листа со знаменитыми «Трансцендентными этюдами» (1910) сопоставившего уровень Ф. Листа с величайшими композиторами, жившими после Л. Бетховена и внесшими существенный вклад в развитие жанра этюда: Ф. Шопеном, Р. Шуманом и И. Брамсом и Альканом; наконец от *Генри Белламанна*[3], очарованного искренностью и независимостью стиля французского романтика.



Ил. 2. Американский пианист Рэймонд Левенталь
Источник: https://avatars.mds.yandex.net/i?id=5d978717e47a619c7d6c38503b19e68d-5233739-images-thumbs&n=13

В 1960-х годах ключом к пониманию стиля Алькана стали примечания и комментарии выдающегося американского пианиста Рэймонда Левенталя (ил. 2) к сборнику «Фортепианная

[1] Эдвард Даннройтер (Edward Dannreuther, 1844–1905) – британский пианист и музыковед эльзасского происхождения.

[2] Бузони Ферруччо Данте Микеланджело Бенвенуто (Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni, 1866–1924) – композитор, пианист, дирижер, педагог, литератор.

[3] Белламанн Генри Хауэр (Heinrich Hauer Bellamann / Henry Bellamann, 1882–1945) – американский музыкальный профессор, лектор, писатель, поэт и сценарист. Преподавал и занимал административные должности в различных высших учебных заведениях, таких как Джульярдская школа и Колледж Вассара.

музыка Алькана». В состоявшейся в честь 150-летия со дня рождения Алькана радиопередаче о композиторе 30 ноября 1963 года (радио WBAI, Нью-Йорк) [3] музыкант, помимо прочего, отметил, что «Алькан окутан тайной и дезинформацией» [1, т. 2, с. 83].

Другой не менее выдающийся интерпретатор музыки композитора, основатель общества *Alkan Society* британский пианист Рональд Смит (ил. 3), написавший в 1977 году двухтомное исследование о композиторе, назвал первый том «Алькан: Загадка» («Alkan: The Enigma») [18], вероятно так же, как его американский коллега, столкнувшийся с множеством вопросов, связанных с обстоятельствами жизни французского композитора, оставшихся без ответов.



Ил. 3. Британский пианист Рональд Смит
Источник: https://intoclassics.net/_nw/383/97574514.jpg

Посмертным завещанием Алькан распорядился уничтожить свой личный архив. Основными «свидетелями» мыслетворчества Алькана стали единичные уцелевшие воспоминания (например, Александра де Берта[1]), малочисленные документы, рецензии на концерты, фрагменты переписки (например, с Фердинандом Хиллером[2], вышеупомянутым Франсуа-Жозефом Фетисом и Сантьяго Масарнау[3]) и, конечно, «говорящие» тексты музыкальных сочинений композитора. Как один из его немногих кумиров Людвиг Ван Бетховен, Алькан тщательно прописывал в партитуре мельчайшие исполнительские детали.

Попытаемся приоткрыть завесу таинства и немного познакомиться с этим композитором.

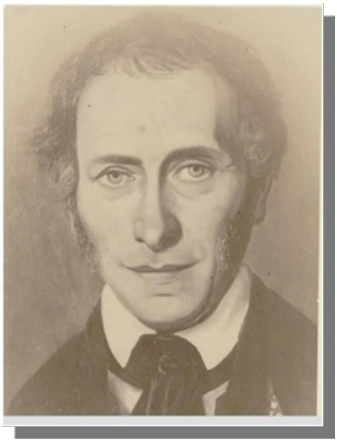
Творческий путь Алькана не поддается строгой периодизации, поскольку невозможно определить точные даты написания внушительного ряда произведений композитора (все они исчисляются по

[1] Берта Александр де / Сандор Берта (Alexandre de Bertha, Sandor Bertha, Sandor de Bertha, 1843–1912) – венгерский музыковед, критик, пианист, композитор и теоретик, один из немногих мемуаристов – современников Алькана.

[2] Хиллер Фердинанд фон (Ferdinand Hiller, 1811–1885) – немецкий пианист, композитор и дирижёр, музыкальный педагог. Был современником и состоял в дружеских отношениях с Ф. Шопеном, Ш.-В. Альканом, Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом, Ф. Листом, Р. Вагнером, Дж. Вердии др.

[3] Масарнау Сантьяго / Сантьяго Фернандес де Масарнау или Сантьяго [де] Масарнау (Santiago Masarnau, 1805–1882) – испанский пианист, композитор и религиозный деятель. В круг общения входили выдающиеся музыканты: Крамер, Монсиньи, Россини, Паганини, Мендельсон, Генри Иббот Фильд, Ш.-В. Алькан.

дате опубликования). Некоторое подобие описания творческого пути композитора будет интегрировано в общий контекст важных процессов, происходящих в Париже в то время.



Ил. 4. Алькан Моранж, отец композитора
Источник: https://www.alkansociety.org/ A collection of photographs

Композитор родился в Париже 30 ноября 1813 года в музыкальной семье. Настоящее имя было Шарль-Валантен Моранж, но он решил принять имя своего отца, Алькана Моранжа (1780–1855), владельца частной музыкальной школы в еврейском квартале (ил. 4). Мальчик с самого раннего возраста проявил удивительную одаренность и в 6-летнем возрасте был принят в Парижскую консерваторию.

Первый период (примерно до 1835 г.) включает годы обучения (1819–1833/34) и успешно начавшуюся исполнительскую карьеру виртуоза, первые сочинения.

Важным фактором, существенным образом отразившемся на судьбе Алькана, является особое влияние *салонной культуры*[1] Парижа в конце XVIII – первой трети XIX века на культурные и политические события. Мир парижских салонов был пресыщен, избалован талантами, а потому известен своим снобизмом и сверхтребовательностью, про что историк Фредерик Грандвилль напишет: «Эта публика освящает виртуозов или подрывает их репутацию, ее влияние на французскую музыкальную жизнь даже более решительно, чем в эпоху Просвещения» [15, p. 16]. Салоны Парижа были не только местом для проведения приятного досуга. На фоне блестящих выступлений литераторов, художников, музыкантов-виртуозов в кулуарах обсуждались общественные проблемы, решались вопросы, связанные с продвижением по карьерной лестнице, от которых подчас зависела судьба все тех же музыкантов, художников, литераторов. Как правило, украшением салонов являлся приглашенный «гений», как известный общественности, так и не зая-

[1] «Парижскими салонами» было принято называть одну из самых престижных художественных выставок Франции, регулярно проводившихся парижской Академией изящных искусств с 1673 года (до 1816 года – Королевской академией живописи и скульптуры). Такая форма являлась прообразом современных выставочных салонов. Другое значение «салона» в Париже означало место встречи светской знати и просвещенной интеллигенции [5].

вивший еще о себе. Алькан не стал исключением и был представлен своими консерваторскими наставниками в 8-летнем возрасте в роли скрипача в салоне Анри Папе / *Henri Pape* (в 1821 г.) и в 13 лет в качестве пианиста в салоне княгини де ля Москова (в 1826 г.)[1].

Внешний успех с раннего детства и юности сопровождал Алькана. К девяти годам он заявил о себе как вундеркинд серией серьезных побед на конкурсах, организованных Парижской консерваторией (первые премии по сольфеджио (1819), фортепиано (1824), гармонии (1827), органу (1834)).

Постепенно через музыкантов, оказывающих ему поддержку, Алькан вошёл в круг высшей музыкальной элиты Парижа (П. Виардо, В. Гюго, Э. Делакруа, А. Дюма, Ф. Калькбреннер, Ж. Санд, Ф. Шопен и др.). Наиболее ценным для Алькана было общение с Шопеном, с кем был дружен и одно время жил по соседству[2]. Алькан был занесён в избранный перечень имён, зафиксированных в записной книжечке Шопена, то есть входил в узкий круг людей, с которыми польский гений дружески общался.

Исполнительская карьера поначалу складывалась весьма удачно, и Алькан начал обретать славу выдающегося пианиста-виртуоза. В это время состоялись первые выездные сольные гастроли Алькана в Бельгию (1827). В стенах Парижской консерватории началась его преподавательская деятельность, правда, в теоретическом классе (1829–1836). Но его мечтой было стать профессором по классу фортепиано, а вообще удачный опыт работы в исполнительском классе начался еще в школе отца.

Окруженный традициями салонной музыки в этот период композитор пишет преимущественно *музыку* в виртуозном стиле – в основном рондо и вариации (Вариации на тему «Бури» из Концерта Штейбельта ор. 1, вариации «Les omnibus» («Омнибусы»[3]) ор. 2,

---

[1] Одаренный юноша был представлен парижскому бомонду его наставником по Парижской консерватории Циммерманом. Потрясающая игра на пианино 13-летнего Алькана привлекла внимание княгини Московецкой (*Princess de la Moskova*) и де Берта, впоследствии написавшего в воспоминаниях: «[Алькан] всегда с большой любовью вспоминал дружеский прием, который он получил от княгини де ля Москова, в то время, когда он считался вундеркиндом, в возрасте 13 или 14 лет, когда он играл на музыкальных вечерах у этой великой леди [около 1826 года] [9, p. 136].

[2] Относительно «маленькая» по размерам Орлеанская площадь, на которой проживал Алькан с 1837 года, «представляла собой в неспокойное революционное время тихое и тенистое местечко в Париже, в наши дни прозванное «шопеновским уголком», где «нынче по большей части корпят чиновники, а когда-то жили Шопен, Жорж Санд, Виардо и бывал весь романтический Париж... в том числе Делакруа, Бальзак, Генрих Гейне, Мари Дорваль, Гортензия Аллар» [2].

[3] Здесь и далее перевод Е.Ю. Куприной.

«Блестящее рондо» ор. 4 и др.). Рубежными являются два камерных концерта ор. 10, обратившие на себя внимание современников новизной стиля и композиторской техники, глубокими познаниями в области оркестровки.

Второй период (1834–1839) обнаруживает признаки надвигающейся депрессии Алькана.

С одной стороны, внешний «полюс» жизнедеятельности Алькана отражает продолжающаяся профессиональная активность как исполнительская, так и композиторская. Состоялись вторые и последние «выездные» сольные гастроли в Англии (1834 и 1835 гг.), Алькан участвует как сольный исполнитель в разных концертах, о которых сообщается в прессе.

В композиторском творчестве происходит постепенный переход от бравурного стиля на классицистские позиции. Коренной парижанин Алькан, наряду с приехавшими во французскую столицу Шопеном и Листом, всячески стремился противостоять «виртуозному натиску» настойчивой пропагандой классического наследия. Из-под пера композитора рождаются сочинения высокого художественного достоинства, обратившие внимание серьезной критики, в частности «Сальтарелла» ор. 23, этюд «Железная дорога» ор. 27, которые упоминаются в музыкально-критических обзорах на страницах музыкальной газеты Revue et gazette musicale de Paris («Музыкальное обозрение и парижская музыкальная газета»)». Он пишет аранжировки, выступает в салонах, музицируя с выдающимися музыкантами.

С другой стороны, внутренний «полюс» характеризуют два письма Алькана С. Масарнау: 18 апреля 1836 года композитор пишет другу: «Моя жизнь угасает. Мне 22 года. 10 моих соперников достигли своего апогея, а я чахну»[1]. Во втором письме от 22 октября 1836 года Алькан продолжает: «Мое сердце пусто и становится суше с каждым днем. Я все еще хочу вспомнить мои прежние надежды, время, когда рядом со мной были честные мужчины и женщины, когда мой поток идей дал мне целый ряд настроений, которые я пытался воспроизвести в своих композициях. Теперь я одинаков во все часы. Мои идеи остановились»[2]. Данные строки свидетельствуют о том, что, несомненно, в этот период в жизни композитора начали происходить весьма разрушительные для его внутреннего состояния явления.

Третий период (1839–1855) сопровождается каскадом личных и жизненных драм композитора, а отказы Алькана от публичных выступлений сочетаются с редкими выходами на сцену преимущественно

[1] Alkan Society Bulletin. №. 89, May 2013, p. 10.
[2] Там же.

с произведениями барочно-классических композиторов, на что критика реагировала весьма негативно.

Одними из важных мегаобстоятельств, повлиявших на судьбу не только Алькана, но и всей Франции и Европы в целом, являются революционные бури, сопровождавшие Францию с конца XVIII до середины XIX века: после 1789 года Париж пережил еще две революции – 1830 и 1848 годы. Алькан, по воспоминаниям А. де Берта, был «старомодный, неисправимый оригинал с причудами» [9, p. 136]. Он не мог примириться с кошмаром периода революционного насилия, дистанцироваться от ужаса происходящих событий, в тревожной атмосфере которых прошли его детство, юность и наступила зрелость. По политическим убеждениям он был сторонником Второй империи[1], а «его политическим кумиром был Наполеон III» [9, p. 136]. Неслучаен, в связи с этим, вывод музыковеда У. Эдди о том, что «националистические извержения в середине века спровоцировали в нем почти кататоническое состояние» [13, p. X].

Одной из возможных причин, по которым Алькан, ортодоксальный еврей, замкнулся в себе, по мнению исследователя В.Е. Смотрова, стало появление на свет в 1839 году внебрачного сына Эли Мириам Делаборда [4, с. 24], будущего блестящего пианиста-виртуоза, профессора Парижской консерватории по классу фортепиано, профессиональному воспитанию которого отец уделит значительное внимание.

Поистине разрушительное воздействие на Алькана оказал «карьерный вопрос». В 1848 году на фоне вновь вспыхнувших революционных событий он получил от дирекции Парижской консерватории, директором которой в тот период был известный композитор Даниэль Обер, отказ в назначении на должность профессора по классу фортепиано. На это место был определен однокашник Алькана по консерватории и классу Ж.-П. Циммермана Антуан Мармонтель, впоследствии вошедший в историю консерватории как крупнейший представитель французской школы фортепианной педагогики второй половины XIX века. Подчеркнём, что Алькан был талантливым педагогом, которого ценили Шопен, Лист. Он не просто мечтал занять освободившуюся вакантную должность после ухода из консерватории своего учителя П. Циммермана, но считал себя единственно достойным этого почетного места (об этом свидетельствуют его личные обращения 1 и 3 сентября 1848 года в вышестоящие инстанции «через голову» администрации консерватории, в частности директору департамента

[1] Вторая империя – период бонапартистской диктатуры в истории Франции с 1852 по 1870 год.

изящных искусств Шарлю Блану) [4, с. 27-29]. Но попасть в штат профессуры Парижской консерватории в то время было чрезвычайно сложно. И хоть Алькан проявил недюжинную настойчивость, подключал влиятельные связи (Ж. Санд и др.), все усилия оказались напрасными. Даже в прессе сей драматичный для Алькана момент нашел свое отражение. На этом фоне смерть Ф. Шопена 17 октября 1849 года стала последней каплей. Композитор замкнулся, перестал общаться с внешним миром, предельно ограничив круг личных контактов.

В период относительно замкнутого образа жизни Алькан создает множество уникальных по самобытному письму, форме, мелодическому и гармоническому языку композиций. Трудно причислить сочинения к тому или иному периоду жизни, но судя по датам публикаций, в это время были созданы: цикл из 25 прелюдий ор. 31, камерные и ансамблевые сочинения для разных составов, в том числе «Фантазия в 4 руки» на темы из «Дон Жуана», Первое фортепианное трио ор. 30 и мн. др.

Четвертый период (1855–1873). В поисках внутреннего равновесия Алькан-виртуоз уступил место Алькану-композитору. Отказ выходить на сцену стал принципиальной позицией. Его творческая энергия композитора была перенаправлена из сферы «горизонтали» – слушательского восприятия и межличностного взаимодействия (где он был не понят), в онтологическую «вертикаль» – поток, объединяющий выдающихся мастеров музыкального искусства, предшественников и современников Алькана, к которым он относился с пиететом и вступил в опосредованное сотворчество.

Кардинальное изменение жизненного уклада не происходит в одночасье, его порождает комплекс причин. Часть из них мы рассмотрели, наверное, были и другие. Как бы то ни было, избранное по собственной воле почти 20-летнее уединение обернулось для Алькана дорогой обретения нового смысла бытия.

Но Алькан не изолировал себя от людей. Он не прекращал частную педагогическую практику, которая ограничивалась редкими уроками со знатными персонами. Среди учеников Алькана, помимо внебрачного сына Э.М. Делаборда, были состоятельные русские княгини Екатерина Трубецкая[1]

[1] Екатерина Николаевна Трубецкая (1840–1875) была дочерью князя Николая Ивановича Трубецкого (1807–1874), русского публициста, дальнего родственника Л.Н. Толстого, в 1840-х гг. вместе с семьей уехавшего во Францию, где принял католицизм. Там Екатерина в 1858 г. вышла замуж за дипломата Николая Орлова, который с 1859 г. был назначен послом в Бельгию; следовательно, Алькан мог давать уроки Екатерине Николаевне в период с середины 1840-х до 1858 года. По отзывам современников, Екатерина Трубецкая была талантливой пианисткой. Екатерине Трубецкой (Орловой) Алькан посвятил два ноктюрна соч. 57.

и Зинаида Мансурова[1], а также «любимая ученица Алькана» г-жа Каруэль де Сен-Мартин.

Композитор периодически публиковался, следил за происходящими вокруг него событиями[2]. А. де Берта в своих воспоминаниях написал, что композитор был человеком далеко не нуждающимся. Он имел родственников, которые могли его поддерживать. Определенный доход приносила преподавательская деятельность. Согласно исследованиям британского музыковеда Д. Конвея, он даже сумел оставить некоторые накопления к концу жизни (ценные бумаги эквивалентом в 100 000 франков) [11]. Так что «голодным художником» Алькана никак не назовешь: его положение несопоставимо с материальной нуждой, которая преследовала нищего Шуберта, глохнущего Бетховена и т. д.

Потеряв к бренной суете какой бы то ни было интерес, Алькан погрузился в композицию, музицирование, самообразование. Он осуществил перевод Библии на французский язык, основательно изучал Талмуд. Из наследия предшественников композитор интериоризовал и развил все, что вдохновляло его богатое воображение, сумев передать свое восхищение через транскрипции, аллюзии, отсылки и цитаты, практически предвосхитив эру неопрактик XX столетия. Он создал три тетради транскрипций, которые назвал «Воспоминаниями о концертах консерватории». Эти транскрипции представляют внушительную часть композиторского опыта и были признаны образцовыми по композиторской технике.

В годы уединения Алькана посещали выдающиеся музыканты: Ганс фон Бюллов, Франц Лист, Антон Григорьевич Рубинштейн, когда бывали в Париже.

В эти годы Алькан тщательно оберегал от окружавшей его жизни не только себя и свою личную творческую свободу, но также принципы, которые исповедовал. Разорвав связи с непосредственным окружением, Алькан *никогда не прекращал опосредованного сотворческого диалога* с великими мастерами прошлого и настоящего *через тексты*, выступающие духовными посланиями. Открывшийся «духовный оазис» не только стал «порталом выхода» из затяжной депрес-

---

[1] Примечательно, что русские ученицы Алькана были двоюродными сестрами: Зинаида Александровна Мансурова – дочь Александра Мансурова и Аграфены Ивановны Трубецкой, сестры Николая Трубецкого. Зинаида Мансурова также брала уроки у Алькана. Для нее Алькан осуществил обработку трех еврейских мелодий.

[2] Об этом свидетельствует фрагмент письма к Ф.-Ж. Фетису, в котором композитор писал, что с начала 1852 г. не получал ни одной музыкальной газеты, что могло быть причиной некоторой его неосведомленности [13, p. 12].

сии, но «проводником» идей, мыслей и новых смыслов, в поток которых композитор всецело погрузился.

В период относительного затворничества рождаются новаторские фортепианные произведения Алькана: Большая соната ор. 33 «Четыре возраста», Сонатина ор. 61, два цикла по двенадцать этюдов ор. 35 (мажорные тональности) и ор. 39 (минорные), цикл «48 эскизов» ор. 63, два сборника экспромтов ор. 32, шесть сборников песен, марши, разнообразные миниатюры (экспромты, ноктюрны, марши), а также Камерная соната для виолончели и фортепиано ор. 47, цикл «13 молитв» для органа или педальера[1] ор. 64, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 30, цикл «11 больших прелюдий и транскрипция Мессии Генделя» для органа, фисгармонии или педального фортепиано, цикл «12 этюдов для органа или педальера только для ног» и мн. др.

Пятый период (1873–1888). За годы уединения Алькан «наполнился» музыкой, которая «рвалась» наружу, к слушателю. В 1873 году в Париже после 20-летнего отказа от концертной деятельности на сценическую площадку зала Эрара вышел престарелый Алькан и с этого времени стал ежегодно до 1880 года (исключение составляет 1876 год, когда концерты не состоялись из-за реконструкции в зале Эрара) устраивать сезоны концертов – по шесть представлений, которые иронично назвал «маленькими» (Petits Concerts). На концертах звучала музыка от барокко до современности. Алькан играл сам и в сотворчестве с приглашенными артистами. Теперь, в конце жизни, когда состоялся неожиданный и удивительный выход Алькана на сцену, зритель услышал глубокого музыкального мыслителя и настоящего Мастера.

Это был без преувеличения инновационный просветительский проект Алькана. Для представлений был выбран небольшой концертный зал салона Эрара (по адресу 13, Rue De Mail), хорошо изолированный от городского шума, обладающий прекрасной акустикой и идеально приспособленный к камерной музыке. Все концерты освещались в прессе. Истинной инновацией Алькана стало формирование программ «Маленьких концертов» с учетом хронологии произведений, фиксируемой в концертных афишах.

Даже с позиции сегодняшнего дня представления Алькана поражают масштабностью, отчего название «маленькие» воспринимается как его интровертная ироничность. На концертах звучали произведения для солирующего фортепиано, педальера или камерного состава.

[1] Педальер (педальное фортепиано) (от *piano-pédalier; pédalier*) – музыкальный инструмент, разновидность фортепиано, снабжённая ножной клавиатурой по аналогии с органом.

Ретроспектива всех представлений отражает впечатляющую исполнительскую и композиторскую оснащенность Алькана и, несомненно, его личные ценностные приоритеты. Жанровая и тематическая направленность была определена названием «Небольшие концерты классической музыки» («Petits Concerts de musique classique»), что свидетельствовало о том, что Алькан за годы уединения максимально погрузился в фоносферу совершенного искусства от Куперена до своих современников. А. де Берта вспоминал: «Он чувствовал себя как дома во всех школах прошлого, и, поскольку его память никогда не подводила, бесчисленные пьесы, которые он изучал в прошлом, составляли его постоянный репертуар необычайного разнообразия» [9, p. 142].

Собственные композиции Алькана звучали в так называемых интермедиях – между первым и вторым отделениями концерта, где исполнялась музыка иных композиторов. Алькан был в значительной степени сконцентрирован на наследии выдающихся мастеров эпох барокко (И.С. Бах, Ф.Э. Бах, Гендель, Д. Скарлатти, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен, К.В. Глюк и др.) и классицизма (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен, К.М. Вебер, М. Клементи), представляя их искусство в том числе в собственном транскрипторском прочтении. Выбор романтической музыки весьма избирателен (С. Геллер, Ф. Мендельсон, И. Мошелес, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Хиллер и др.) и отражает отношение Алькана к ранним романтикам. Вокальная музыка присутствует только в третьей программе, но камерная царствует во всех программах. Аудитория и критика признала такой выбор художника, за который всего пару десятилетий назад не раз порицала.

Особая значимость придавалась педальеру, возможности которого демонстрировались на старинной музыке (И.С. Бах, Г.Ф. Гендель и др.), реже – на классической (Й. Гайдн) и широко – на романтической (Ш.-В. Алькан, Г. Кесслер, Ф. Мендельсон, Р. Шуман). Инструмент и его возможности удивили, вызвали интерес.

Программа первого концерта сезона 1875 года, названного в прессе *историческим,* включала произведения мастеров игры на клавесине и фортепиано, следуя хронологическому порядку от Куперена Великого до Роберта Шумана.

Венсан д'Энди вспоминал впоследствии свои впечатления от игры Алькана: «Я слушал, прикованный к месту, пораженный выразительной, кристально чистой игрой. <...> Это был не Лист – возможно, менее совершенный технически, – но он... был более личным и по-человечески трогательным» [18, т. 1, p. 101].

Своими «Маленькими концертами» Алькан вновь заставил Париж говорить о себе, причем с нарастающим восхищением. Появление перед публикой преимущественно с «чужой» музыкой отвечало неудержимому стремлению композитора поделиться с аудиторией переполнявшим его восторгом перед немеркнущей красотой великих творений предшественников.

С 1880 года до своей кончины Алькан продолжил относительно уединенную жизнь. Периодически (по понедельникам и четвергам) он музицировал в зале Эрара в кругу избранных музыкантов общества камерной музыки. Отметим факт, характеризующий степень происшедшей личностной трансформации Алькана. Пережив в свое время карьерные амбиции, он проигнорировал попытки А. де Берта через влиятельных лиц[1] номинировать его кандидатуру на орден Почетного легиона[2], а также открыть отделение педальера в консерватории, о котором когда-то мечтал[3].

Кстати, мечта Алькана преподавать в Парижской консерватории фортепиано и «ростки» его педагогической школы реализовались через сына и ученика Эли Милиам Делаборда, ставшего в 1873 году профессором Парижской консерватории. В XX веке воспитанница Делаборда по консерватории Ольга Самарофф станет преподавателем фортепиано у Рэймонда Левенталя – будущего выдающегося американского пианиста, интерпретатора, разгадавшего «код Алькана».

30 марта 1888 года композитора не стало. Согласно легенде, смерть композитора связана с Талмудом. Однако документы устраняют мистику. Макдональд в своем исследовании «Подробнее о смерти Алькана» («More on Alkan's Death») пишет, что 29 марта 1888 года около 11:00 консьерж услышал слабые стоны из квартиры Алькана. Войдя, он обнаружил Алькана распростертым на кухне, задавленным тяжелой подставкой для зонтиков. Возможно, композитор потерял равновесие и при падении потянулся за каким-нибудь

---

[1] В частности, де Берта пишет, что пытался действовать через дипломата принца Николая Алексеевича Орлова, женой которого была княгиня Екатерина Николаевна Трубецкая, воспитанница Алькана.

[2] В 1895 году орден был присвоен брату Наполеону Алькану [Eddie W.A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. P. 24].

[3] Де Берта вспоминал: Алькан «не очень обрадовался этому, наверное, потому, что почувствовал себя униженным моей инициативой. Во всяком случае, он провалил искреннюю добрую волю князя, который девять раз ходил к нему домой, не имея возможности дозвониться до него. Алькан навещал его девять раз, не встречаясь с ним. В прошлый раз пристав указал ему, что приходить днем бесполезно, потому что Его Превосходительство всегда выходит в два часа. – "Это досадно, потому что я перевариваю ровно до двух часов!" – был ошеломляющий ответ неисправимого оригинала. И его крест Почетного легиона канул в воду» [8, p. 138-139].

предметом, чтобы опереться. Консьерж отнес его в спальню, но Алькан умер около 8:00 вечера. Фактически смерть Алькана в 1888 году в определенной степени иллюстрирует трагедию его жизни.

На похоронах на кладбище Монмартра среди небольшой группы провожавших Алькана в последний путь были Фетис и Хиллер. В некрологе по случаю кончины Алькана, опубликованном в журнале «Менестрель», французский музыковед Артюр Пужен охарактеризовал Алькана как большого и, к сожалению, *слишком скромного художника*, искавшего тишины и уединения «в отличие от тех, кому шумная скандальная слава заменяет наличие таланта...» [17].

Проекция в будущее. Есенинское «большое видится на расстоянье» в случае с Альканом реализовалось не столько через технологический, сколько концептуальный прорыв в фортепианном исполнительстве, который произошел позднее благодаря искусству таких композиторов-исполнителей, как С.В. Рахманинов[1], Ф. Бузони, Э. Петри и др., но не при жизни Алькана. Лишь согениальные мастера-интерпретаторы смогли не только освоить сложный музыкальный язык и выразительные средства Алькана, но и донести высоту его идей до современного слушателя.

В настоящее время уже нельзя утверждать, что имя Алькана забыто, а творчество мало исследовано. Могучий талант, драматически формирующаяся творческая воля Алькана и страстное духовное послание его музыкальных опусов предопределили мощный сотворческий резонанс среди выдающихся представителей разных поколений музыкантов, впитавших его идеи, интерес к которым с годами лишь возрастает.

Алькан стал кумиром для ряда композиторов-пианистов XX века. Так, его новаторские жанровые наименования мини-циклов этюдов внутри цикла «Двенадцать этюдов в минорных тональностях» op. 39 («Симфония», «Концерт», Увертюра» для фортепиано соло) в XX веке подхватил британский композитор индийского происхождения, пианист, музыкальный критик и писатель Кайхосру Сорабджи, назвав целый ряд многочасовых сочинений «Симфониями для фортепиано соло».

Рональд Стивернсон посвятил Алькану триптих «Le Festin d'Alkan. Petit Concert pour Piano Seul» («Пиршество Алькана. Маленький концерт для фортепиано соло»). Произведению композитор ниспослал предисловие, в котором написал, что триптих представляет дань уважения Алькану.

---

[1] Некоторые из сочинений Алькана – «Похоронный марш» соч. 26 и этюд № 1, «Подобно ветру» из соч. 39 (опрометчиво отнесенные В.Н. Брянцевой к рангу сочинений «малозначительных») чудесным образом оказались в репертуаре Сергея Рахманинова и исполнялись им в США

Майкл Финнисси, представитель современной традиции «новая сложность», создал гигантский цикл «The History of Photography in Sound» («История фотографии в звуке», 1995-2001), продолжительностью в несколько часов. Одна из частей «Истории» носит заглавие «Алькан – Паганини».

Помимо упомянутых, отметим, что Алькан своим творчеством посеял мощные ростки, взращенные разными поколениями композиторов (Лист, Форе, Франк, Малер, Брукнер, Мусоргский, Сати, Дебюсси, Равель, Прокофьев, Гершвин, Коуэлл и др.) и исполнителей (Феруччо Бузони, Сергей Рахманинов, Джон Огдон, Рэймонд Левенталь, Рональд Смитт, Марк-Анри Амлен (Хамелин), Джек Гиббонс, Дэниель Капелетти, Лоран Мартин, Юи Моришита и др.).

Сегодня можно с уверенностью утверждать, что возникший в XX веке интерес к личности и наследию этого французского романтика обернулся в начале XXI века мощным резонансом со стороны композиторов, исполнителей, музыковедов, редакторов и слушателей. Символичны слова «первооткрывателя» Алькана в Америке Рэймонда Левенталя: «Алькану, кажется, есть что сказать людям нашего времени. Зрители, искушенные и неискушенные, из больших и малых городов, реагируют на него... растущий интерес пианистов и публики к [его музыке]... указывает на то, что время Алькана наконец-то наступает» [17, p. VI].

Алькан великолепно знал оркестр, красочные и тембровые возможности оркестровых инструментов. Об этом свидетельствуют его два (op. 10) камерных концерта. Однако большинство своих творений Алькан написал для фортепиано, свойства которого изучал всю жизнь.

Напомним, что фортепиано было окончательно усовершенствовано Себастьяном Эраром, который в 1823 году изобрел механизм двойной репетиции, сообщивший инструменту поистине фантастические возможности. С этого времени начинается эпоха фортепианных виртуозов, которых Шуман (а кто-то утверждает, что Лист) назвал «братией рояльных акробатов». Мы все знаем, что выдающиеся композиторы (среди них Шопен, Лист, Шуман и др.) исследовали инструментальные возможности фортепиано. Алькан был в их числе. Более того, он был хорошо знаком с Пьером Эраром, племянником фортепианного мастера, изучал модификации рояля, демонстрировал на концертах возможности инструмента. Известна записка Алькана Шопену, в которой он приглашал своего друга музицировать на вечере Эрара [6, с. 84]. Ему от фирмы был подарен педальер, для которого написал много произведений.

В процессе экспериментальных поисков в области инструментальной природы фортепиано у Алькана сформировался *оркестральный фортепианный стиль*, основанный на имитации оркестровых звучностей и отражении темброво-динамических интонаций различных инструментов фортепианными средствами, предъявляющий особые требования к исполнителям.
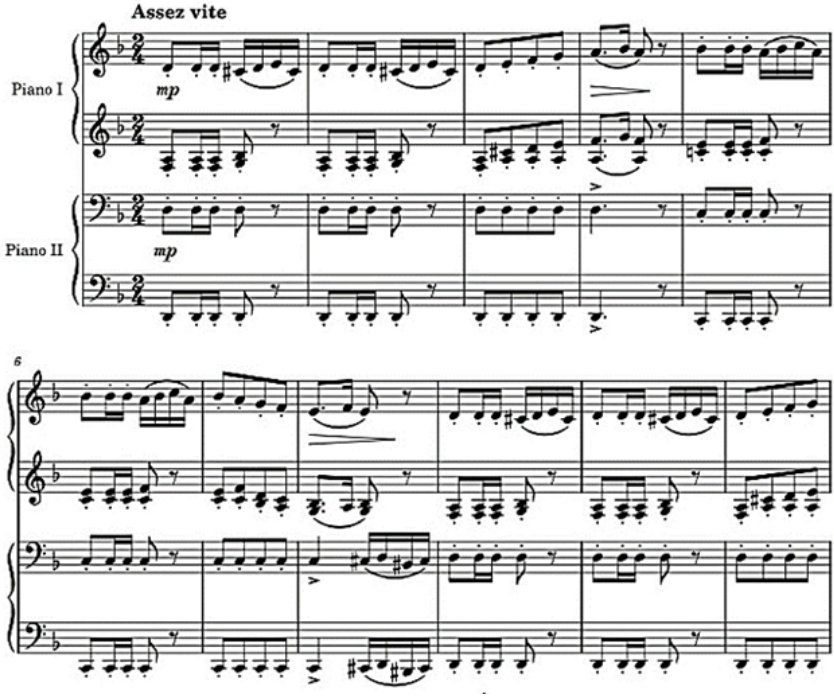
Для фортепиано Алькан написал чрезвычайно трудные произведения, которые долго считались «неисполняемыми» («неиграбельными»). Среди них – Большая соната ор. 33 «Четыре возраста», Сонатина ор. 61. Именно Алькан представил жанр этюда как форму, в рамках которой возможен творческий эксперимент: он пишет вслед за Шопеном два цикла этюдов: ор. 35 (мажорный) и ор. 39 – минорный. Последний – инновационный цикл, в котором Алькан в рамках формы этюда представляет симфонические жанры в фортепианном формате, а именно «Симфонию» (№ 4–7), «Концерт» (№ 8–10) и № 11 «Увертюра». Как цельная композиция цикл новаторски решен в плане формообразования внутренних построений («формы-внутри-формы») и устремлен к главной композиции цикла – № 12 «Пиршество Эзопа» – достойного отдельного разговора. Все этюды имеют масштаб, размах и драматургическую сложность, не свойственные камерной музыке. Они по замыслу представляют композиции оркестрового плана, в которых представлен развернутый тематизм романтических образных сфер. С технологическими и художественными задачами Алькана достойно могло справиться лишь новое поколение пианистов XX века.

Что касается «невероятно сложных» фортепианных партитур Алькана, непреодолимых технических проблем для исполнителя, то это часть легенды о композиторе, которая настолько преувеличена, что, возможно, стала одним из самых больших препятствий для широкого распространения его музыки (на это указывали все выдающиеся пианисты-интерпретаторы: Рэймонд Левенталь, Рональд Смит, Джек Гиббонс и др.). Но на самом деле у Алькана много сочинений, доступных для любого, в том числе обучающегося исполнителя. И это логично, ведь он всю жизнь обучал других игре на фортепиано. Часть композиций такого плана впервые прозвучала 5 декабря 2023 года на сцене Самарского государственного института культуры.

Кратко рассмотрим произведения, прозвучавшие на концерте.

Концерт был открыт *Финалом d-moll ор. 17 (Марш)* для 4-ручного ансамбля – сочинением из «раннего» Алькана (пример 1), написанным в бравурно-виртуозном стиле. Исполнители – лауреаты международных конкурсов, фортепианный дуэт *Дарья Щукина* и *Елена Шулепова*.

Пример 1. Алькан. Финал *d-moll* ор. 17 (Марш).
Фрагмент (т. 1-11)



Алькан любил ансамблевое музицирование: в молодости играл в ансамбле с Шопеном, другими выдающимися музыкантами, и даже ведя относительно уединенную жизнь, вплоть до своей кончины Алькан периодически музицировал в зале Эрара в кругу избранных музыкантов общества камерной музыки. Для четырехручного ансамбля им было создано немало произведений: Bombardo-carillon, Фантазия в 4 руки на темы из «Дон Жуана» Моцарта, Три марша соч. 40 и др. Первоначально опус 17 был присвоен Альканом этюду «Храбрец», а «Финал» (Марш) был без опуса. Но позже издатели почему-то присвоили этому произведению тоже 17-й опус. Почему, мы не знаем, но в этом видится одна из многочисленных «загадок» Алькана. Музыке «Финала», открывающуюся фанфарными интонациями, помимо виртуозного размаха, отличает разнообразие приемов разработки тематизма. В музыке слышны уже многие черты, которые затем станут характерными для алькановского письма: строгий ритм, «игольчатое» стаккато аккордов, разнообразие виртуозных приемов и техник.

Цикл 25 прелюдий ор. 31 был создан в конце 1830-х – начале 1840-х годов и произвел сенсацию среди профессионального сообщества наряду с другими виртуозными композициями, сразу ставшими чрезвычайно популярными в Париже – *Сальтареллой* ор. 23, и Этюдом *Железная дорога* ор. 27. Несмотря на чрезвычайные технические сложности, произведения покоряли своими высокими художественными достоинствами.

Впервые прелюдии были изданы в 1847 году известным парижским нотным издательством «Brandus et Cie» в трех тетрадях. В более поздних редакциях мы сегодня обнаруживаем несовпадение некоторых номеров с первоначальной версией. Чтобы разобраться, нужно понимать тональный принцип, по которому Алькан выстраивал миниатюры. В своих прелюдиях Алькан не использовал алгоритмы ни И.С. Баха (движение по полутонам параллельных тональностей), ни Ф. Шопена (движение по кварто-квинтовому кругу), а создал собственную модель цикла, в которую латентно ввёл *феноменальный диалог*[1] *с Творцом,* обозначив его тональной (*C-Dur*) и образной (№ 1. *Lento* – № 25 / Молитва. *Lento*) сферами начальной и финальной прелюдий. Внутри прелюдии выстраиваются по квартам чередующимися парами мажорных и минорных тональностей, сдвигаясь вверх по полутонам. Этот диалог будет продолжен в циклах «*48 Эскизов «Мотивов»*[2], «*11 больших прелюдий и транскрипция из Мессии Генделя*» для педальера или фортепиано в три руки ор. 66 (№ 12 – транскрипция на музыку из «Мессии» Генделя № 26 «Поношение сокрушило сердце мое» и № 27 «...Взгляните и посмотрите»), «*11 пьес в религиозном стиле и транскрипция из "Мессии" Генделя*» для органа, фисгармонии или педальера ор. 72 (композиция № 12 цикла представляет транскрипцию № 13 из «Мессии» Генделя «Вдруг предстал им ангел Господень»).

Прелюдии вызывают самый разнообразный спектр образных, жанровых и даже стилевых ассоциаций, чему способствуют выразительные названия миниатюр (№ 10. *В фугированном роде*; № 17. *Любовная греза*, № 19. *Утренняя молитва,* № 24. *Этюд на беглость*). Однако не менее внушительный ряд пьес сопровождает лишь темповое указание, несущее характерную установку, сопоставимую с барочным аффектом (№ 16. *Lento*).
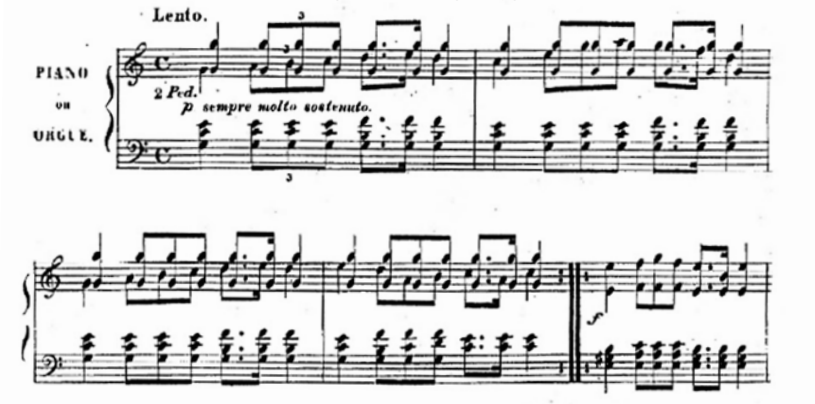
---

[1] О феноменальном диалоге см.: Куприна Е.Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: дис. ... д-ра искусствоведения: в 2 т. Саранск, 2023. С. 49, 165-167.

[2] Последняя без номера, а фактически 49-я по счету миниатюра цикла *Хвала Господу. Assez lentement* также написана в *C-dur.*

На концерте в исполнении студентов IV курса СГИК *Дмитрия Гиля и Станислава Ларенкова* (*класс профессора Д.А. Дятлова*) прозвучали некоторые прелюдии из цикла ор. 31, которые кратко рассмотрим.

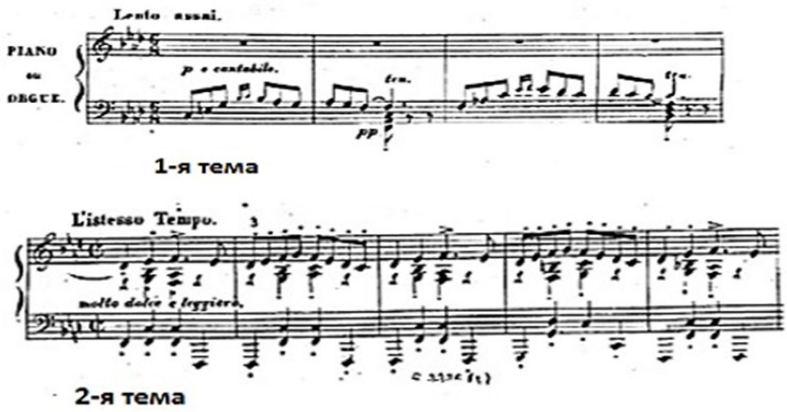
Прелюдия № 1 C-dur. Lento (пример 2) передаёт состояние размышления и глубочайшего спокойствия, которое в среднем разделе ненадолго оттеняют тревожные, даже напряженные интонации. Ответом становится репризное проведение первоначальной темы вначале в миноре, но к концу вновь восстанавливающее первоначальное умиротворенно-созерцательное душевное равновесие.

Пример 2. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 1 C-dur.
Lento. Фрагмент партитуры



Прелюдия № 2 f-moll. Lento assai (пример 3) более сложная по форме, построена на двух контрастных темах.
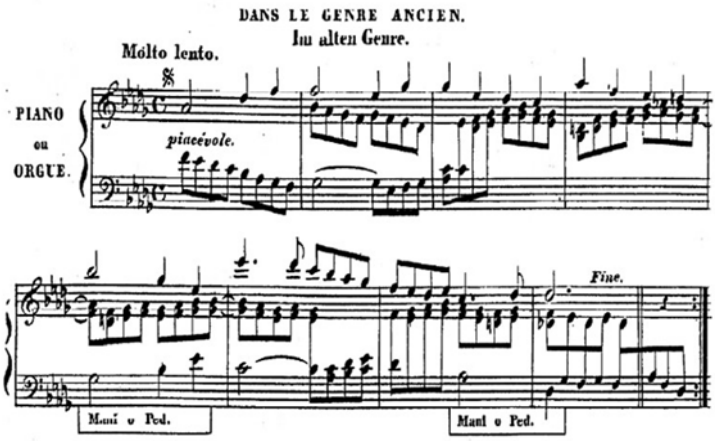
Пример 3. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 2 C-dur ор. 31.
Lento assai. Фрагмент партитуры



Первая тема (f-moll) отражает состояние грустной меланхолии, граничащей с безразличием, которое чрезвычайно выразительно сопровождают аккорды staccato, завершающие мотивы-фразы, подчеркивающее «одиночество» темы. Вторая (B-dur) – тема скерцозного плана, передаёт попытку отчаявшейся души преодолеть состояние безысходности. После экспозиции темы даны в диалогическом сопоставлении. Алькан чрезвычайно лапидарными средствами обнажает драматизм диалога, оттеняя малейшие нюансы настроений тембровыми, гармоническими, артикуляционными средствами. Заканчивается миниатюра в Фа мажоре на длинном устое квинтового тона в растворяющейся динамике. В этой миниатюре мы встречаемся с алькановским способом выстраивания формы, состоящей из несимметричных сегментов, отделяемых друг от друга двойной тактовой чертой. Для исполнителя это означает цезурный момент перехода, своеобразного «перевода дыхания», передачи звуковой светотени.
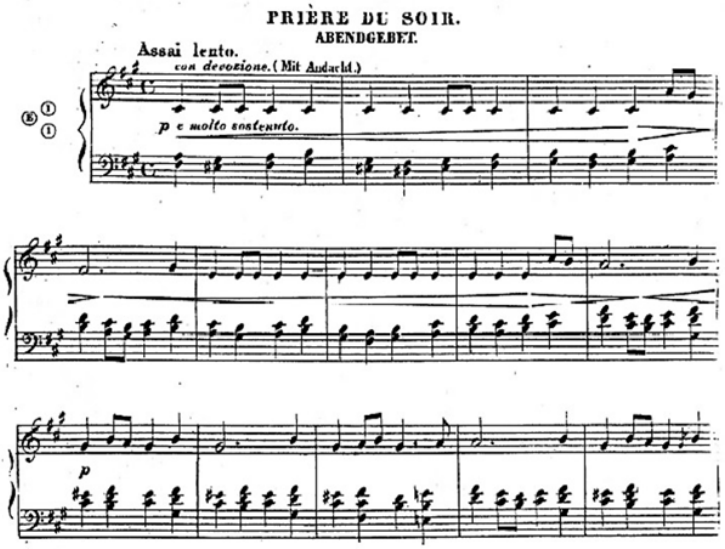
Прелюдия № 3 Des-dur Dans le genre ancien / В старинном стиле. *Molto lento* (пример 4) написана в форме *Da capo*. Разделы формы находятся в неконфликтном сопоставлении, разница между ними слегка оттенена ладовыми средствами. Миниатюра продолжает линию образов созерцательного, возвышенного плана. Полифонический склад отражает ленточное многоголосие, где мелодия парит в высоком регистре на удаленном расстоянии от сопровождения, построенного на движении голосов параллельными терциями, лишь в кадансовых построениях добавляются басовые тоны.

Пример 4. Ш.-В. Алькан. Прелюдия op. 31 № 3 Des-dur.
В старинном стиле. Фрагмент партитуры
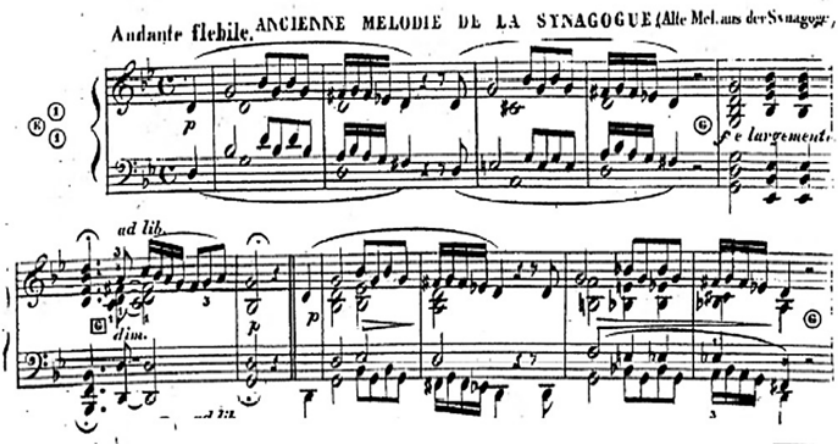


Прелюдия № 4 fis-moll. Prière du soir / Вечерняя молитва. Assai lento (пример 5) продолжает настроение предыдущей пьесы. Особенностью является остинатное вступление (на квинтовом тоне) и завершение (на тонике), обрамляющие мелодию-молитву. Тема небольшого диапазона выстраивается в «бесконечную» горизонталь, непрерывность течения создают «шаговый» ритм сопровождения, череда варьирования терцовых и секундовых нисходящих чрезвычайно выразительных интонаций. В заключении мелодия внезапно взлетает ввысь и вновь, как в первой прелюдии, зависает на квинтовом тоне на фоне спускающихся по хроматизмам голосов сопровождения и полного растворения динамики. Звуковой шлейф заключительных аккордовых staccato едва воспринимается (нюанс *ppp*).

Пример 5. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 4 fis-moll. Вечерняя молитва. Фрагмент партитуры



Прелюдия № 6 g-moll. Ancienne mélodie de la synagogue / Античная мелодия синагоги. Andante flebile (пример 6) следует за гимнической прелюдией № 5 (150-й Псалом), звучащей в праздничном D-dur в мощной органной динамике (*fff*) и передающей атмосферу литургического торжества. Античная мелодия синагоги переводит слушателя в настроение духовной сосредоточенности.
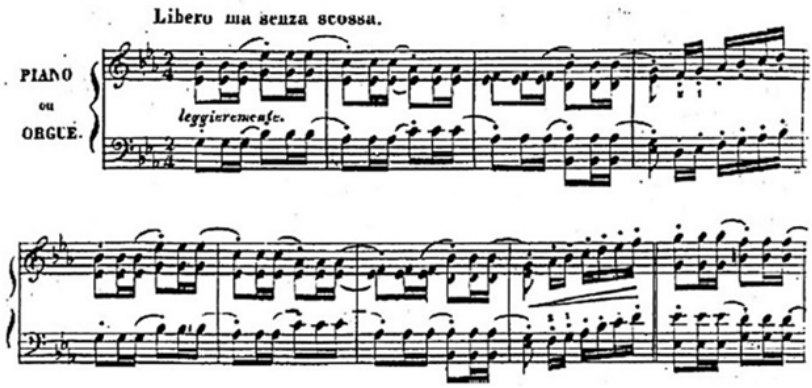
Пример 6. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 6 g-moll.
Античная мелодия синагоги. Фрагмент партитуры



Алькан был евреем по происхождению и очень замкнутым человеком. Данная прелюдия – одна из немногих, где композитор явно отсылает к своей идентичности. Прелюдия отражает не только музыкальное, но и духовное высказывание. Это редкий пример органичного синтеза еврейской литургической мелодики с романтической фортепианной эстетикой середины XIX века. Скорбный, почти молитвенный характер задаёт тональность g-moll. Основная тема – псалмоподобная, канителенная, с характерными интонациями и фразировкой, напоминающими традиционные еврейские напевы. Темп неспешный (Andantino), с частыми ритмическими отступлениями, что предполагает применение rubato и гибкость фразировки, приближенной к манере интонирования певчего, ведущего службу в синагоге. В данной миниатюре Алькан демонстрирует чрезвычайную лапидарность в средствах, распределяя полифоническую ткань гомофонной фактуры между выразительной мелодией в верхнем голосе и сдержанным аккомпанементом в левой руке. Иногда появляются элементы имитационной полифонии, но в целом структура простая, подчёркивающая вокальную природу материала.

Прелюдия № 7 Es-dur Libero ma senza scossa (пример 7) становится неким «рубежом», переводящим слушателя из духовной в сферу светской, пасторальной музыки по ритму, состоянию и образному наполнению. Обозначение *Libero ma senza scossa* (Свободно, но без потрясений/толчков, рывков) задаёт настроение: музыка течёт спокойно, но приобретает легкость и грациозную элегантность.
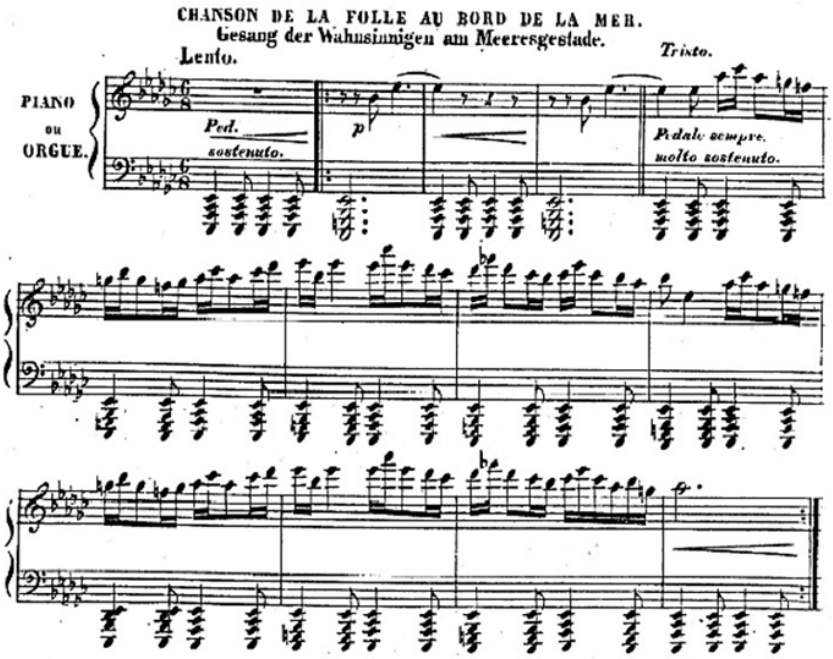
Пример 7. Ш.-В. Алькан. Прелюдия op. 31 № 7 Es-dur
Libero ma senza scossa. Фрагмент партитуры



По форме прелюдия двухчастная с элементами вариационного развития одной и той же идеи внутри каждого раздела. Это звуковая акварель, написанная в духе свободного импровизационного монолога. Мелодия скрыта в голосоведении и не сразу проявляется, создавая ощущение эфемерности. В этой прелюдии нет ярко выраженной хроматики, музыкальный язык скорее диатоничен, но с изысканными отклонениями, модуляциями, необычными гармоническими переходами в рамках тональности Es-dur. Всё, что может показаться хроматизмами, реализовано через тонкие голосовые смещения и мягкие изменения аккордовой окраски. Фактура репризного раздела усложнена двойными нотами. Так что даже при не слишком быстром темпе пьеса представляет определенную техническую трудность.

Прелюдия № 8 as-moll. Le chanson de la folle au bord de la mer / Песня безумной на морском берегу. Lento (пример 8) – это психологический этюд, переводящий слушателя в инфернальную сферу, где внутреннее выражено через ассоциацию с природной стихией, яркий пример программной фортепианной миниатюры романтической эпохи с характерным для Алькана драматическим наполнением.

Пример 8. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 8 g-moll.
Песня безумной на морском берегу. Фрагмент партитуры
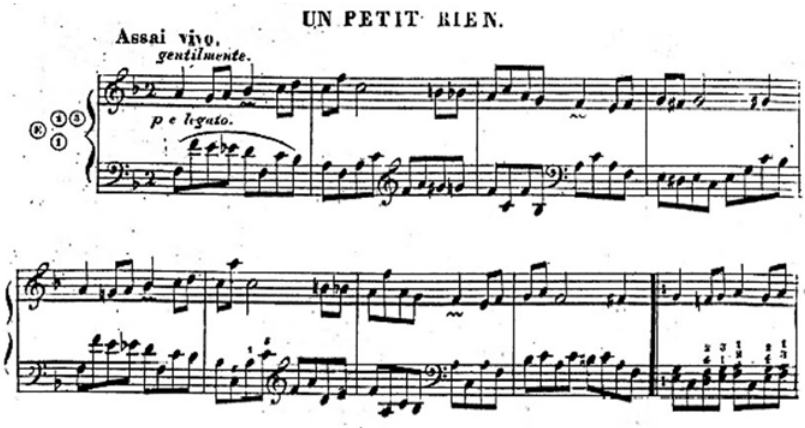


Прелюдия написана в свободной форме с чертами рондо, где тема обрисовывает «внешнюю» атмосферу, а эпизоды связаны с передачей эмоционального состояния образа. Так композитор реализует типично романтическую символику: музыка как бы иллюстрирует дистанцию между внутренним миром героини и равнодушной природой. Тональность as-moll придаёт произведению мрачную, тревожную окраску. В этой прелюдии Алькан мастерски использует контраст между голосами как выразительное средство. Синкопированный ритм фактуры сопровождения действует почти гипнотически: аккорды гулко звучат в низком регистре, на приглушённой динамике (обычно *pp*) и «сплошной» педали, создавая, с одной стороны, картину «застывшего времени», а с другой – ощущение драмы одиночества. Верхний голос (олицетворяющий образ «безумной») звучит в высоком регистре «одиноко» и фрагментарно. Через всю форму проходит и завершает прелюдию квинтовый восходящий мотив (символ жеста, стремления), играющий в пьесе ключевую структурную и символическую роль. Звучащий в разных контекстах, но всегда узнаваемый,

он даёт ощущение единства в психологически разорванной, почти импровизационной форме миниатюры.

Прелюдия № 9 F-dur: Un petit rien / Пустячок. Assai vivo (пример 9) представляет остроумный оммаж, ироничный, живой диалог Алькана с французскими клавесинистами XVIII века. В этой прелюдии Алькан предвосхищает возрождение интереса к барокко и клавесинной культуре, которое произойдёт в XX веке.

Пример 9. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 9 F-dur. Пустячок. Фрагмент партитуры
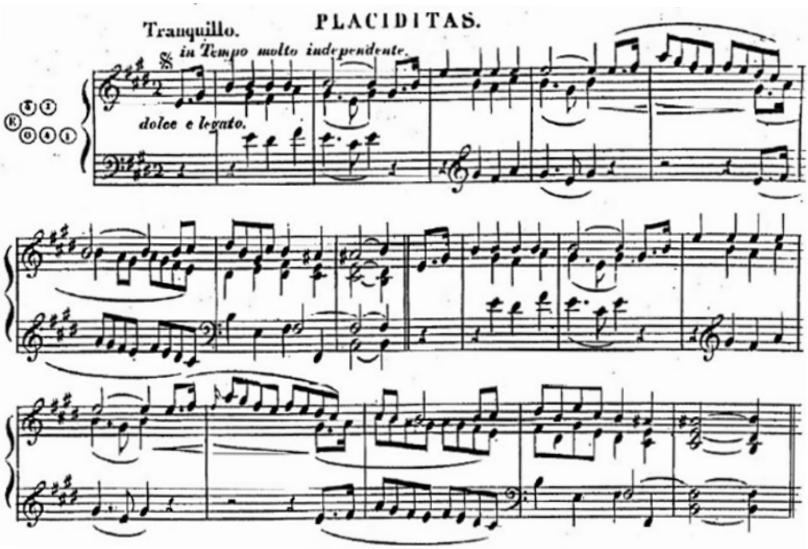


Уже название пьесы (*Un petit rien*) подобно наименованиям, которые присваивали своим миниатюрам великие Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо – кратким, образным, почти театральным, часто с оттенком иронии или аллегории. В галантном стиле, куда нас отсылает Алькан, важны изящество, экономия средств и танцевальность. Музыка проявляет свой легкомысленный, капризный, характер. Стилизация прослеживается в миниатюрности композиции, прозрачной двухголосной фактуре, украшениях, «щебечущих» пассажах в верхнем голосе, лаконизме гармонических поворотов. Прозрачная фактура не мешает мелодии в правой руке в витиеватых узорах представлять то затейливую, то нарочито простую мысль, а несколько механичная ритмика передает нечто подобное танца марионетки. Однако Алькан не стилизует буквально, а лишь намекает на него с лёгкой усмешкой, применяя средства, которые скорее характерны для позднего классицизма или даже раннего неоклассицизма (как это позже будет у Сати и Равеля).

Прелюдия № 10 E-dur: Placiditas / Безмятежность. Tranquillo (пример 10) воспроизводит необычайно ласковое и нежное состояние,

лишенное каких бы то ни было волнений, или мечтательную медитацию, или отклик на духовную или природную гармонию. Жанр пьесы напоминает пастораль. Светлый, прозрачный характер придаёт звучанию тональность E-dur. Все элементы музыкальной ткани, несмотря на внешнюю простоту, чрезвычайно благородные и грациозные, что очень свойственно Алькану, создают ощущение звуковой тишины и прозрачности. Этому способствуют классическая простота гармонии, тонкая кантиленная фактура, плавное движение голосов.
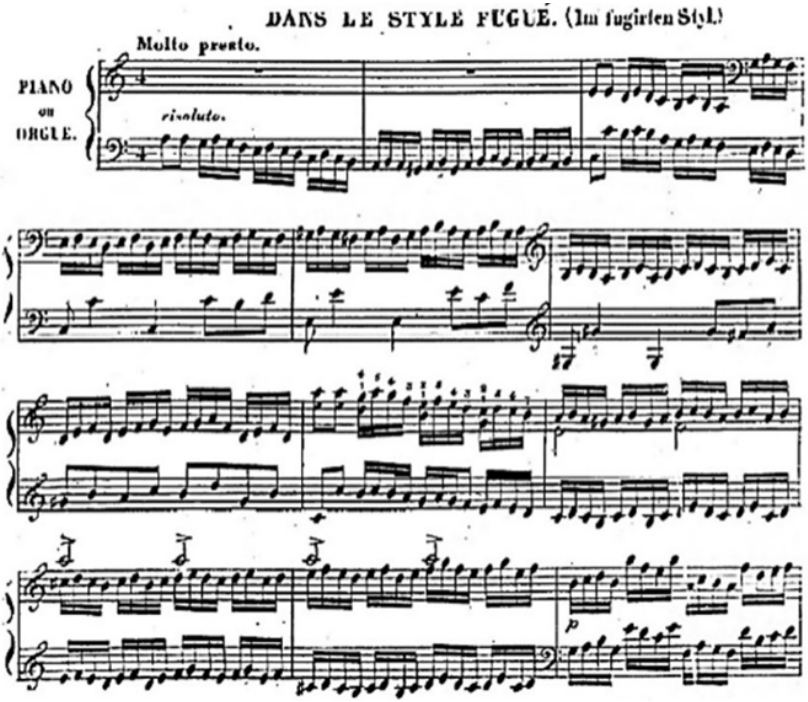
Пример 10. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 10 E-dur. Безмятежность. Фрагмент партитуры



Но и здесь композитор выступает мастером новаций, в частности в области метроритма. Формально размер 2/2 (*alla breve*) предполагает широкую поступь, более спокойную, нежели в маршеобразном 4/4. Но на слух образ воспринимается танцевально, что изящно подчеркивает пунктирный затакт (очень характерный для французских танцев, особенно гавота). Возникает двойственное ощущение: с одной стороны – плавность и спокойствие, с другой – лёгкий танцевальный импульс. Поэтому название «Безмятежность» означает не статику, а нечто вроде прогулки на свежем воздухе. Подобный эффект возникает, например, в таких миниатюрах, как Прелюдия № 7 ор. 28 Ф. Шопена, «Романс без слов», ор. 17 № 3 Г. Форе. Везде ощущается мягкая поступь, чистый свет, плавное дыхание и тонкое чувство меры.

Прелюдия № 11 a-moll. Dans le style fugue / В стиле фуги. Molto presto (пример 11) интересна не только в плане опыта стилизации баховской фуги. Алькан сочинил, скорее, свободную по структуре фугетту с ясно выраженной темой и имитационным развитием, чему соответствует фактура миниатюры. С настоящей фугой ее сближает строгость колорита, использование полифонических приемов развития.

Пример 11. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 11 a-moll. В стиле фуги. Фрагмент партитуры (т. 1-12)
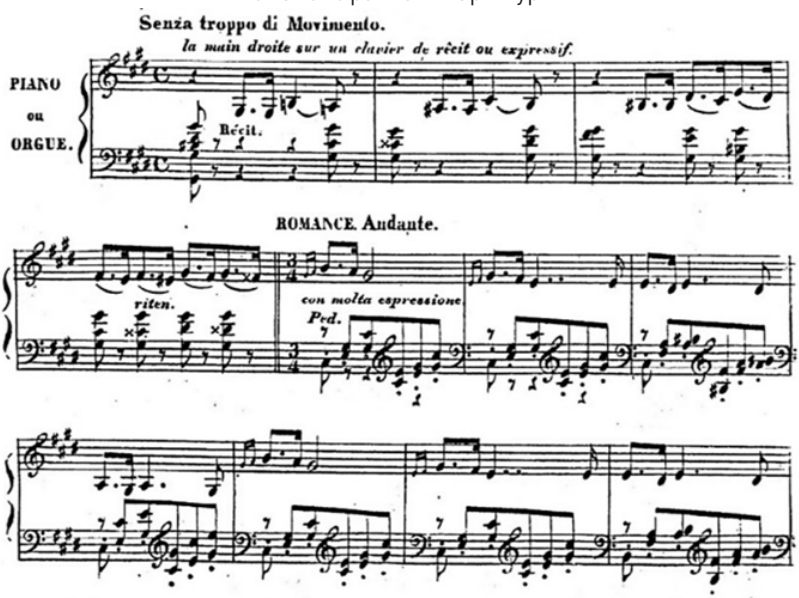


В т. 9–12 Алькан вводит акцентированные половинные ноты в среднем голосе, выполняющие важную структурно-выразительную функцию. Этот мотив, словно *cantus firmus*, «проходит сквозь» фактуру и выходит на первый план. Здесь Алькан мастерски играет с восприятием полифонии, активно используя средний регистр и внутренние акценты как выразительное средство. Акценты создают определенное ритмическое и звуковое напряжение, вступая в конфликт с ритмикой верхнего и нижнего голосов. Эти половинные звуки также поддерживают гармоническое основание на фоне окружающей их подвижной фактуры. Всё перечисленное добавляет драматизма

и напоминает стиль *antico*, применяемый некоторыми западными романтиками, которые в своих композициях имитировали фугоподобные структуры (см., например, Ф. Мендельсон *Три прелюдии и фуги для органа* ор. 37, Р. Шуман *Шесть фуг на имя Бах* ор. 60, С. Франк *Прелюдия, фуга и вариация* ор. 18 и др.).

Прелюдия № 18 Senza troppo di Movimento. Andante cis-moll с подзаголовком *Romance* (пример 12) вновь вносит образный контраст. С одной стороны, «тёмный», а с другой – один из самых «задушевных» минорных ладов cis-moll окрашивает эту «вокальную» миниатюру – своеобразное bel canto для фортепиано – в элегичное состояние с налётом меланхолии. Настроение выражается через хроматику, пунктирный ритм темы, тонкие гармонические сдвиги и неустойчивость кадансов.

Пример 12. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 18 cis-moll. Романс. Фрагмент партитуры
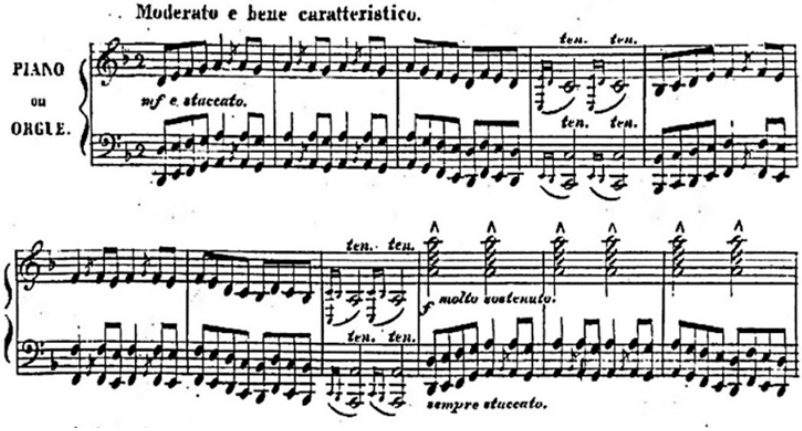


Элегичность ощущается в интонациях мелодии, передающей неспешное развёртывание лирического монолога. Мелодия меццо-сопранового диапазона развивается в мягкой динамике на фоне «гитарного» аккомпанемента в характерной манере романтического *Lied*. Алькан мастерски применяет тонкие гармонические отклонения и мягкие задержания. Чрезвычайно экономными средствами композитор передаёт ощущение внутренней драмы, скрываемой за внешним спокойствием, которую «выдают» редкие драматические

всплески. Завершается сочинение тончайшей полукаденцией, растворяющейся как незавершенное чувство. Эту миниатюру можно по духу сравнить с «Песнями без слов» Мендельсона или ноктюрнами Шопена, однако здесь музыка по образному строю более интровертна.

Прелюдия № 19 d-moll. Moderato e bene caratteristico (пример 13) отличается особой энергией и напором. Данное композитором темповое указание означает, что образная подача важнее скорости движения, а характерными средствами являются несколько угловатая ритмика, масштабная фактура, акцентуация и артикуляция, контрастная динамика, октавная техника, регистровые переклички. В этом номере тональность d-moll утрачивает трагедийность, но добавляет экспрессию марша или угловатого танца, возможно гротескного.

Пример 13. Ш.-В. Алькан. Прелюдия ор. 31 № 19 d-moll. Moderato e bene caratteristico. Фрагмент партитуры



В целом музыка прелюдий отличается благородством, искренностью, порой тончайшей проникновенностью интонаций. На каждой странице встречаем множество свежих гармонических красок, оттеняющих всегда интересную идею. Музыкальное время, что также свойственно стилю Алькана, через обилие «говорящих» пауз (или, наоборот, их практическое отсутствие) становится важным средством выразительности. Ясность формы, совокупная оригинальность средств выражения делают эти произведения настоящими жемчужинами, а тембровые и колористические задачи требуют от исполнителей высокого пианистического мастерства.
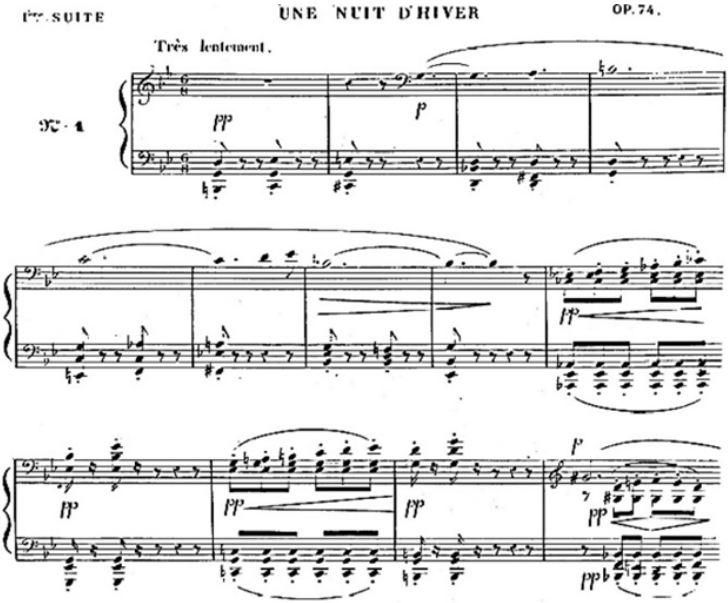
Восхитительная коллекция из двенадцати программных миниатюр «*Месяцы*» ор. 74 сложилась не сразу. Первоначально номера 1, 4, 5, 6, 7 и 12 были опубликованы под названием *Шесть характерных*

пьес ор. 8 (изданы в 1838 г.). Затем пьесы были переизданы (согласно У.А. Эдди, около 1840 г.) под опусом 74 с добавлением еще шести композиций (соответственно, под номерами 2, 3, 6, 9, 10, 11). Цикл был скомпонован в 4 тетради и назван *«Месяцы».* Опус представляет собой собрание композиций, передающих с тончайшим и неизменным мастерством внутреннее состояние образа, ассоциирующегося с временем года.

На концерте 5 декабря 2024 года в исполнении студентки IV курса СГИК *Алисы Лопаревой* (*класс профессора Д.А. Дятлова)* прозвучали несколько пьес данного цикла, которые кратко охарактеризуем.

Начальная композиция первой тетради цикла *Une nuit d'hiver / Зимней ночью. Très Lentement* (пример 14) раскрывает образ через сопоставление возвышенной сферы (хорал) и ей противопоставленной инфернальной, вызывающей ощущение холода и оцепенения. Темповое указание *Très lentement* (Очень медленно) соответствует образному содержанию. Это камерное, почти медитативное произведение, в котором Алькан демонстрирует свою тонкую лиричность и способность к глубокой выразительности, отступая от привычной для него виртуозной техники. Противопоставление двух миров делает композицию такой выразительной и глубокой.
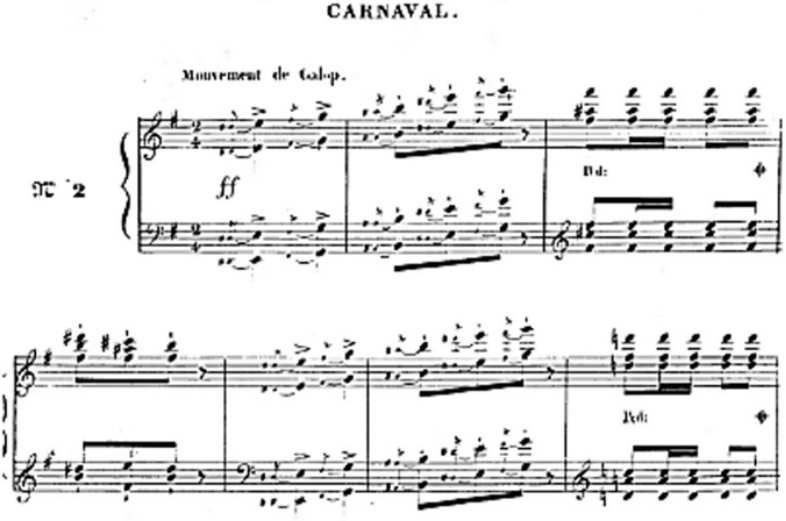
Пример 14. Ш.-В. Алькан. Зимней ночью из цикла «Месяцы» ор. 74, тетр. I № 1. Фрагмент партитуры



Фактура произведения прозрачная, гармония «мерцает» тонкими красочными оттенками. Алькан использует характерные для романтизма хроматизмы, неожиданные гармонические краски и мягкие динамические градации, создавая ощущение неподвижности и зимней тишины. Это произведение, написанное со строгой, почти монашеской сдержанностью, не несёт открытого трагизма, как, например, Прелюдия Шопена ор. 28 № 20 c-moll не столь масштабна и драматична, как «Funérailles» из *Harmonies poétiques et religieuses* (Поэтические и религиозные гармонии) Листа, и не так созерцательна, как Прелюдия Скрябина ор. 11 № 4 e-moll. Алькан показывает сопоставление света и холода: они сосуществуют, не уничтожая друг друга, что делает произведение философским размышлением о человеческом одиночестве, поиске тепла среди зимней пустоты.

Carnaval / *Карнавал. Mouvement de Galop* (пример 15). Образное состояние зимней ночи сменяет веселье карнавала, подчеркнутое острой причудливостью ритма октавных и аккордовых построений.

Пример 15. Ш.-В. Алькан. Карнавал из цикла «Месяцы» ор. 74, тетр. I № 2. Фрагмент партитуры
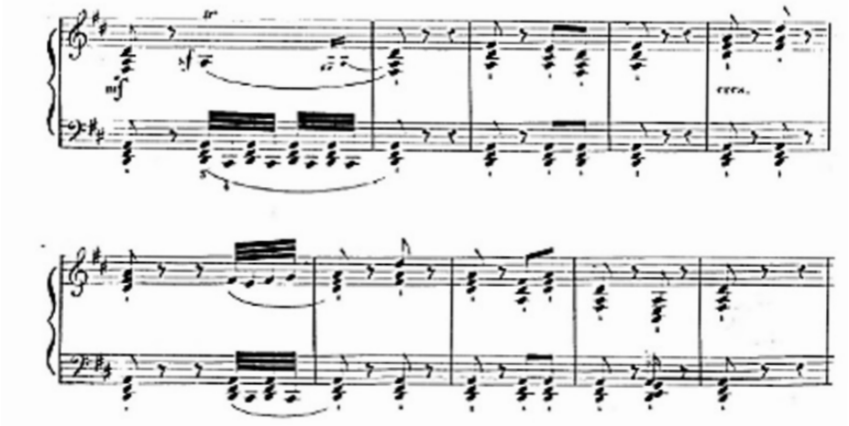


Сочинение представляет полную противоположность предыдущему номеру. Это быстрый и энергичный танец с острым ритмом, написанный в духе блестящей виртуозности и типичного для Алькана гротеска. Композиция отличается бодрым и одновременно карнавально-фантастическим настроением, создана в типичной для танцевальных пьес куплетной форме с элементами трехчастной структуры и

репризности, что сближает её с формой рондо. Написана в типичном для Алькана оркестральном стиле, сложна в техническом исполнении, насыщена быстрыми пассажами, акцентированными ритмами и контрастными динамическими эффектами. Эстетически пьеса может быть соотнесена с «Карнавалом» Шумана и Рапсодией № 9 Листа («Пештский карнавал»), но у Алькана образ более гротескный.

La retraite / Сигнал к отбою. Mouvement de Marche (пример 16)

Пример 16. Ш.-В. Алькан. Сигнал к отбою из цикла «Месяцы» ор. 74, тетр. I № 3. Фрагмент партитуры (Тема, т. 5-14)
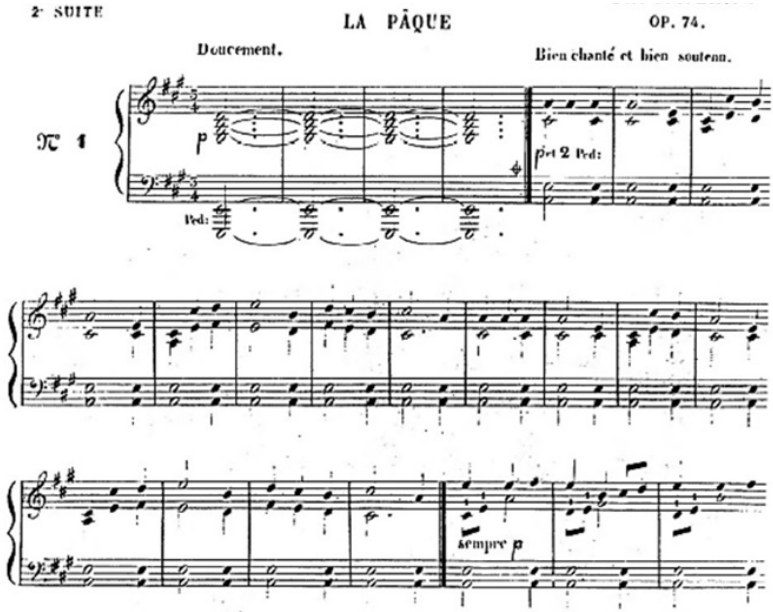


Третья композиция 1-й тетради – La retraite / Сигнал к отбою. Mouvement de Marche (пример 15) напоминает театрализованную музыкальную сцену. Это яркий образец программной фортепианной миниатюры в форме аллегорического марша с подчёркнутой стилизацией под военную музыку. Здесь Алькан использует знакомые маршеобразные клише, чтобы создать образ военной церемонии. Пьеса балансирует между торжественностью и сатирой, демонстрируя комическую сторону стиля композитора, – на грани пафоса и иронии (над муштрой). Пародийность отражена уже в названии: музыкальная зарисовка посвящена окончанию армейского дня, что побудило Алькана создать почти театрализованную сцену. Для этого композитор подобрал соответствующие средства: после 4-х вступительных тактов, рисующих суету воинских будней, вступает тема, которой свойственны строгий ритм, плотная фактура с выраженной акцентуацией, фанфарные интонации, имитация звучания духовых, барабанных перекатов. Форма пьесы, на первый взгляд, напоминает классическое рондо, поскольку содержит структуру с повторяющимися эпизодами. Однако возвраты главной темы либо изменены по фактуре

и характеру, либо не столь строго симметричны, как в классическом рондо. В коде применён эффект стихания, символизирующего вечернее затишье. Сочинение Алькана несколько напоминает выход солдат из «Осуждения Фауста» Берлиоза (сочиненного несколькими годами позже).

La Pâque / Пасха. Doucement (пример 17)

Пример 17. Ш.-В. Алькан. *Пасха* из цикла «Месяцы» op. 74, тетр. II № 1. Фрагмент партитуры
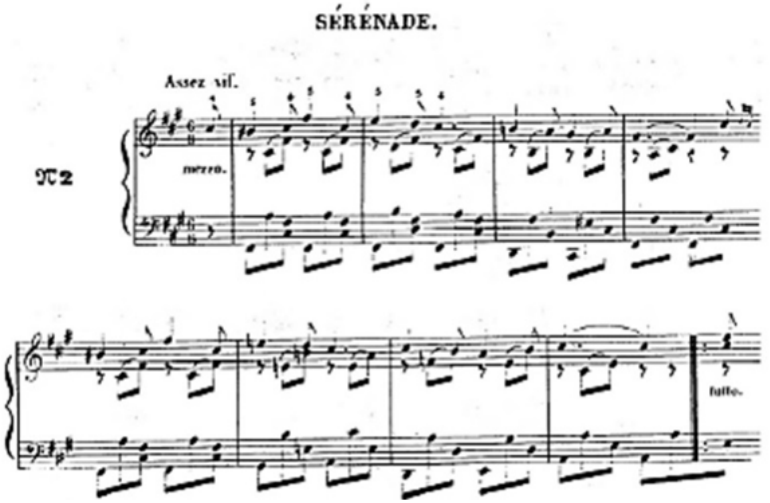


Наряду со склонностью к пародии и гротеску Алькан демонстрирует моменты высокого духовного наполнения, как в «Пасхе». В этом произведении, по форме состоящем из двух разделов повторного строения с кодой, Алькан серьёзен и благоговейно возвышен. По характеру эта контемплятивная пьеса выделяется в цикле своей сдержанной, почти литургической торжественностью, представляя религиозную медитацию в духе христианского гимна. Музыка торжественная, с ощущением духовной сосредоточенности и света. Средний раздел по экспрессивной наполненности, возможно, символизирует свет Воскресения.

Фактура гимноподобная благодаря широким аккордам и неспешному развитию. Для гармонии характерна тональная ясность и диатоническая устойчивость (часто Es-dur), что подчёркивает торжественно

духовный характер пьесы и придаёт ей светлое и возвышенное звучание. При этом Алькан мастерски вводит неожиданные, но логичные модуляции в родственные и субдоминантовые тональности, создавая эффект духовного подъёма или просветления. Он лишь изредка использует хроматику в качестве красок преображения, а не как средство драматизма.

Sérénade / Серенада. Assez vif (пример 18)

Пример 18. Ш.-В. Алькан. Серенада из цикла «Месяцы» ор. 74, тетр. II № 2. Фрагмент партитуры
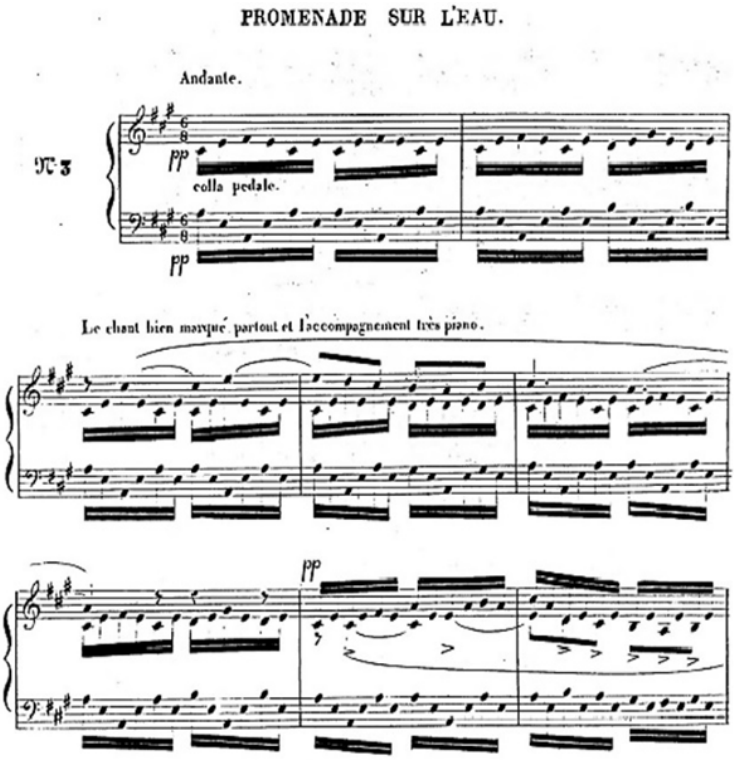


Кокетливая, игривая и галантная «Серенада» – одна из самых интимных и поэтичных пьес в ор. 74, демонстрирующая более лирическое и мягкое «измерение» Алькана в отличие от его бравурно-виртуозных или иронически-гротескных композиций. Лирическая и грациозная по настроению пьеса написана в простой двухчастной форме с кодой в стиле ночной серенады, традиционно ассоциируемой с любовным посланием, нежностью. Основной образной ауре первого раздела противопоставлен эпизод, вносящий в общую картину оттенок легкой тревоги и волнения.

Фактура пьесы прозрачная, плавная выразительная тема царит на фоне аккомпанемента арпеджированных аккордов, что типично для серенад. Следуя жанровой традиции, композитор придаёт музыке певучесть, утончённость и лёгкий флер театральности, но при этом не отказывается от технических задач, которые у Алькана всегда подчинены решению художественных.

Серенада Алькана, в отличие от шубертовской, где господствует ярко выраженная вокальная основа на фоне простого аккомпанемента, или шопеновской с характерной гармонической изысканностью и хрупкой чувственностью, наконец, листовской, для которой свойственны виртуозный размах и театральность, – это инструментальный романс с налётом артистической изысканности, сочетающий простоту формы с композиторской утончённостью. У Алькана больше оркестровой глубины, чем у Шуберта, но меньше откровенного театра, чем у Листа. Мелодика почти вокальная, но усложнена украшениями и хроматикой. Фактура также отражает индивидуальный почерк обилием красочных гармонических находок, полифонизированной тканью. Таким образом, Алькан вновь демонстрирует индивидуальный подход к традиционному жанру. В его Серенаде отражена вечерняя задумчивость с лёгкой театральной маской.

Promenade sur l'eau / Прогулка по воде. Andante (пример 19)

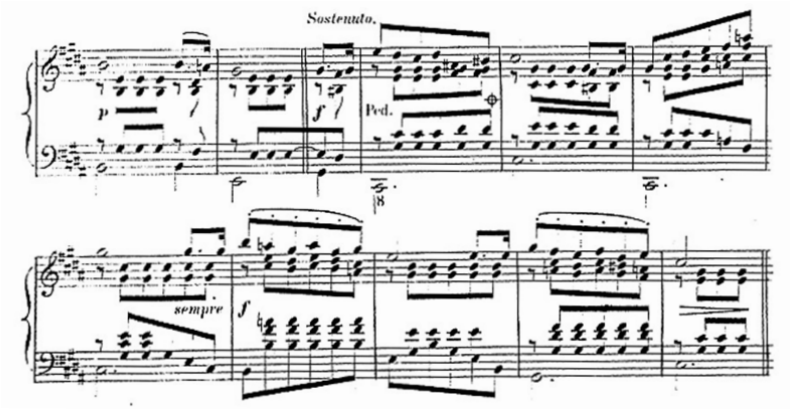
Пример 19. Ш.-В. Алькан. Прогулка по воде из цикла «Месяцы» op. 74, тетр. II № 3. Фрагмент партитуры



Это одна из наиболее поэтичных и предвосхищающих XX век пьес в цикле. Продолжая начатые в цикле 48 Esquisses (Motifs) «48 Эскизов (мотивов)» гармонические эксперименты, здесь вновь, как в пьесе № 11 (*Les soupirs* / Вздохи), Алькан демонстрирует новаторство, став предтечей импрессионизма. Название композиции отсылает слушателя к картине водного пейзажа, настраивая на созерцательное состояние. Действительно, музыкальное течение напоминает рябь на воде, блики, плавное волнообразное движение. По колориту музыка пьесы светлая, задумчивая, с элементами таинственности и отстранённости. Музыкальные средства соответствующие: разложенные аккорды, арпеджированная фактура обеих рук передаёт непрерывное течение. Выразительным средством служит педализация. Мелодия вплетена в музыкальную ткань. Гармонический язык представлен расширенной тональностью, воспринимаемой не как система тяготений, а как цветовое поле. Алькан применяет параллельные аккорды, цепочки секстаккордов и медленные гармонические смещения, предвосхищая новации Дебюсси. Атмосфера зыбкости и пространства создается благодаря использованию эффекта гармонической статики с едва различимыми переходами. По форме пьеса подобна предыдущим. Основной раздел, экспонирующий текучую и спокойную тему, сменяет более насыщенный по фактуре и эмоциональному состоянию средний эпизод, возможно имитирующий внезапно налетевший ветер, поднимающий волны. В репризе Алькан всегда варьирует основной тематизм, вносит дополнительные средства выразительности. И в заключении проводит эффект затухания, словно провожая лодку за горизонт. Таким образом, пьеса стала новым поворотным моментом в развитии. Родственная по колориту пейзажным «Песням без слов» Мендельсона («Песня венецианского гондольера»), поздним ноктюрнам Шопена, алькановская композиция по форме, гармоническому языку, эмоциональному насыщению стала новым этапом развития жанра. Это настоящий шедевр поэтической звуковой живописи, полный света и внутреннего дыхания.

Ноктюрн ор. 22 H-dur прозвучал в исполнении лауреата Всероссийского конкурса *Константина Лыкова* (г. Тольятти) (пример 20).

Пример 20. Ш.-В. Алькан. *Ноктюрн H-dur* op. 22.
Фрагмент партитуры



Алькан преклонялся перед Шопеном, исполнял много его произведений и до последнего дня хранил о нем память. А. де Берта вспоминал: «Кроме него (Шопена. – *Е.К.*), мне кажется, он (Алькан. – *Е.К.*) не говорил со мной ни о каком другом» [9, p. 137]. Неслучайны многочисленные творческие параллели произведений Алькана с Шопеном: у обоих по два концерта для фортепиано с оркестром, есть мажорные и минорные циклы по 12 этюдов, циклы прелюдий, а также пьесы в жанрах экспромта, ноктюрна.

Если говорить о жанре ноктюрна, то в отличие от Шопена, у которого они вошли в целый ряд опусов (9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62, 72), Алькан написал всего четыре ноктюрна, из которых первый – опус 22 (1844) – обнаруживает множество параллелей с ноктюрном Шопена ор. 9 № 3 (написан между 1830 и 1832 гг.) и воспринимается как оммаж Шопену. Создав его в той же тональности (H-dur), Алькан в своей композиции обнаружил близость мелодического рисунка, фактуры, вокальных фиоритур в мелодии и др. Сходство заключается и в развертывании музыкального материала, и в общем колорите, и в типичной для ноктюрна трехчастной форме.

Однако в Ноктюрне Алькана, безусловно, ощущается его индивидуальный неповторимый стиль. Эта композиция, если выражаться в духе Владимира Янкелевича, представляет философскую медитацию в ночной тишине. Тема первого раздела в сопровождении мягкого аккомпанемента создаёт атмосферу изысканности и нежности. Но в средней части уже ощущаем почерк Алькана: музыкальная ткань полифонизируется, насыщается хроматизмами и сложными модуляциями, навевающими повышенную экспрессию, диапазон звучания
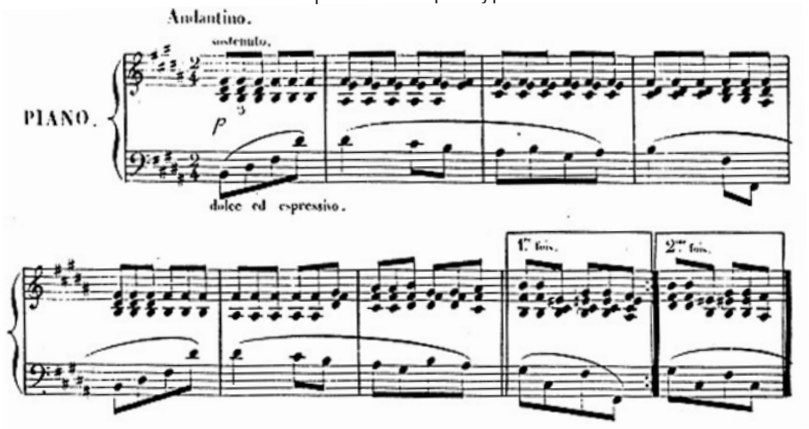
расширяется. Алькан устремляется в сторону почти «баховской» плотности, но через романтическую призму. Это отличает его от более однородной лирики Шопена и ставит ближе к Листу или даже Брамсу (в позднем контексте). В завершающем репризном разделе Алькан не просто повторяет тему, а обогащает ее многочисленными нюансами, украшениями, применяет интонационное варьирование. То есть форма Алькана обладает внутренней драматургией, процессуальностью и развитием.

На первый взгляд, данный ноктюрн не столь сложен, как другие виртуозные полотна Алькана (Большая соната, циклы этюдов, Сальтарелла и др.). Однако сочинение требует от пианиста высочайшего мастерства, тонкой педализации, чуткого прикосновения и владения полифоническим мастерством.

В исполнении доцента СГИК, лауреата международных конкурсов *Татьяны Свитовой* на концерте прозвучали два экспромта Алькана: *«Изящество»* («*Vaghezza»)* (ор. 32а) и *Andantino (ор. 32в).*

В 1847 году парижская газета «Музыкальное обозрение» привлекает Алькана, наряду с другими крупными музыкантами (в том числе Листом, Шопеном), к написанию пьес в альбом-поздравление Стефану Геллеру[1], жившему в то время в Париже. Алькан пишет композицию «*Vaghezza*» («Изящество») (пример 21), которую позднее он включил под первым номером в цикл экспромтов ор. 32.

Пример 21. Ш.-В. Алькан. Изящество из цикла экспромтов ор. 32 № 1. Фрагмент партитуры
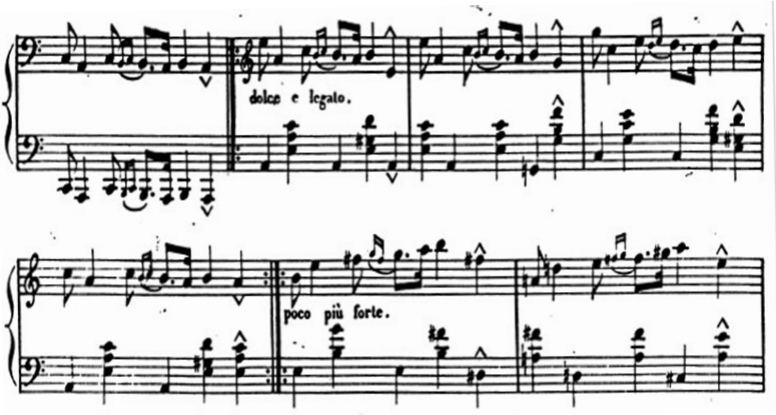


[1] Геллер Стефан/Иштван Хеллер (1813–1888) – выдающийся венгерский композитор-романтик еврейского происхождения, талантливый пианист, педагог. Этюды Геллера были включены во многие педагогические пособия как ценный педагогический материал для развития мелодической фразировки.

Данный опус, разделённый на две тетради, появился одновременно с выходом в свет Большой сонаты ор. 33 «Четыре возраста» – на тот момент самого масштабного произведения из всего созданного в этом жанре со времен Бетховена и Шуберта. Новаторская временная затейливость композитора в построениях и формах отражена, помимо прочего, в названиях экспромтов. «*Vaghezza*» происходит от итальянского слова, означающего «неопределённую прелесть», «неясную грацию» – и это очень точно отражает характер музыки. Пьеса написана в тональности *H-dur* – тональности чистого света, в некотором смысле отвлечённого от телесности. Именно такая отстранённость идеально соответствует концепции vaghezza – неопределённой, едва различимой красоты. Интересно полиритмическое изложение музыки. Правая рука озвучивает аккордовую фактуру на 6/8, а левая ведёт мелодию на 2/4. Мелодическая линия верхнего сопровождающего голоса, вплетённого в ткань аккомпанемента, находится в полифоническом диалоге с основной темой, звучащей в «виолончельном» регистре. Подобное полиритмическое соотношение голосов прослеживается в ряде прелюдий соч. 31. Очевидно некоторое сходство фактуры экспромта с прелюдией Шопена h-moll ор. 28 № 6 и с этюдом Шопена As-dur из сборника «Три новых этюда», что вновь показывает взаимопроникновение стилевых черт двух великих романтиков. Композиция насыщена внутренним движением, а пульсирующая ткань аккордового сопровождения излучает эффект волнения и восторженного трепета. Алькан избегает внешнего блеска – вместо этого он погружает слушателя в тончайший мир нюансов, гармонических колебаний, тонко используя хроматику.

Второй сборник экспромтов ор. 32b («Три пьесы в пятидольном и одна в семидольном размере») отличается особой, не типичной для той эпохи, ритмической прихотливостью. Алькан в своих сочинениях часто пользуется редкими размерами, и в данном цикле он продолжает экспериментировать с метром и ритмом. Возможно, пьесы созданы как отклик на одну из публикаций Ф.Ж. Фетиса на страницах его издания, высказавшегося о перспективах использования нетрадиционных размеров, сложносоставных и перекрёстных метров, а также форм, нарушающих регулярную симметрию. Фетис связывал это с потребностью выразить более тонкие, психологически сложные состояния, выходящие за рамки устоявшихся форм классицизма и раннего романтизма. И действительно, Алькан апробирует во второй тетради экспромтов размеры, к которым в ту эпоху западноевропейские композиторы практически не обращались.

Например, первая пьеса *Andantino* в размере 5/4 напоминает о внеопусной миниатюре Алькана «Цорцико», где композитор ориентировался на испанский танец. Данная пьеса особенно примечательна и даже «авангардная» по меркам середины XIX века, представляет пример редкой тонкости и изысканности (пример 22).

Пример 22. Ш.-В. Алькан. Andantino из цикла экспромтов op. 32b № 1. Фрагмент партитуры



Написанная в ля миноре и в размере 5/4, она раскрывает перед слушателем пространство музыкального монолога, не подчинённой строгому ритмическому квадрату. Основная тема появляется после 4-тактового вступления, где обе руки в унисон дают «настройку» на метрическую основу композиции. В правой руке звучит синкопированная мелодия – украшенная, изменчивая, в которой легко услышать отголоски французских клавесинистов XVIII века. Ее развитие напоминает живую импровизацию, однако тематизм, варьируясь от фразы к фразе, сохраняет внутреннюю логику и интонационную цельность. Левая рука сопровождает музыку аккордовыми четвертями, создавая равномерный метрический остов с «подвижным» смещением опорного времени баса, благодаря чему мелодия звучит особенно свободно. Перед нами не концертное высказывание, а музыкальная медитация, где Алькан открывает свою лирическую, созерцательную сторону и одновременно экспериментирует с временем, формой и стилем.

Ранее чрезвычайно редко исполняемое, в настоящее время именно наследие французского композитора становится своеобразным музыкальным «Измаилом» для новых поколений виртуозов, прокладывающих дорогу к постоянно отдаляющемуся музыкаль-

но-исполнительскому Олимпу. А. де Берта написал, что Алькан «мог стать апостолом искусства», поскольку в творчестве «опережал окружающих» [9, p. 144]. Масштаб, новаторство, высокие художественные достоинства творческого наследия Алькана позволяют вывести этого композитора на авансцену французского романтизма и французской фортепианной школы наряду с величайшими деятелями романтического музыкального искусства Ф. Шопеном, Р. Шуманом, Ф. Листом, Й. Брамсом и др.

Список источников и литературы

1. Куприна, Е.Ю. Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система: дис. ... д-ра искусствоведения. В 2 т. / Е.Ю. Куприна. – Саранск, 2023.
2. Прогулки по Парижу с Борисом Носиком: в 2 кн. Книга 2: Правый берег [Электронный ресурс] / В. Носик // ЛитМир: электрон. б-ка. – Москва: Текст, 2017. – URL: https://litmir.club/br/?b=594593 (дата обращения: 28.10.2019).
3. Рэймонд Левенталь рассказывает об Алькане (Raymond Lewenthal talk on Alkan), запись 1963 г. [Электронный видеоресурс] // https://rutube.ru/video/0097a7bf92ee92e2cc35fb8828701d07/?ysclid=miw6potkhc802903513 (дата обращения: 23.03.2019).
4. Смотров, В.Е. Шарль-Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.Е. Смотров. – Москва, 2019. – 415 с.
5. Хитрова, Н.И. История салонов [Электронный ресурс] / Н. Хитрова // Литература Западной Европы 17 века: сайт. – URL: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/hitrova-istoriya-salonov.htm (дата обращения: 28.08.2020).
6. Шопен, Ф. Письма. В 2 т. / Ф. Шопен; сост., коммент., вступит. ст. Г.С. Кухарского; пер. С.А. Семеновского. – Москва: Музыка. – Т. 1. 1976. – 527 с.; – Т. 2. 1980. – 468 с.
7. Янкелевич, В.И. Музыка и невыразимое / В.И. Янкелевич; пер. с фр. С. Никольской. – Москва: УРСС, 2008. – 192 с.
8. Baker's biographical dictionary of musicians / compilers by Baker Theodore, Slonimsky Nicolas. – New York: G. Schirmer, 1958. – 1882 p.

9. Bertha de A. Ch. Valentin Alkan: A Psycho-Musical Study [Электронный ресурс] / A. de Bertha // Bulletin Français de la Société Internationale de Musique, February 1909. P. 135–147. – URL: https://www.musicologie.org/Biographies/a/m/1909150652.pdf (дата обращения: 08.12.2025).
10. Biographie universelle des musiciens et bibliographie génèrale de la musique (1861) by François-Joseph Fétis. – Paris: Firmin-Didot Publisher, 1860. – 537 p.
11. Conway, D. Alkan and his Jewish Roots (Part 2 – Alkan and Judaism) [Электронный ресурс] / D. Conway // The Alkan Society Bulletin. 2003. – No. 62, June. – P. 2-11. – URL: www.alkansociety.org (дата обращения: 21.02.2021).
12. Dictionary of music by Riemann, Hugo, 1849-1919; Shedlock, J.S. (John South), 1843-1919. – London: Augener, 1901. – 922 p.
13. Eddie, W.A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music / William Alexander Eddie. – Ashgate Publishing Ltd., 2007. – 270 p.
14. Fétis, François-Joseph. Philosophie de la musique // Revue musicale. – 1834. – No. 52, 8e année, 28 décembre. – P. 409–411.
15. Grandville, F. de La. Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris 1795-1850 / F. de La Grandville; Préface de Paul Badura-Skoda. – Editions L'Harmattan, 2014. – 294 p.
16. Grove, George. Grove's dictionary of music and musicians / G. Grove; ed. by Blom Eric. – London: Macmillan, 1900. – 1522 p.
17. The Piano Music of Alkan / [ed. and annot. by Raymond Lewenthal]. – New York: G. Schirmer, 1964. – 147 p.

ГЛАВА 2

КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ ЮРИЙ ВОРОНЦОВ. ПОЭТИКА ХРОНОТОПА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПЕЙЗАЖЕ «ТАМ, КУДА УЛЕТАЕТ КРИК...»

Творчество московского композитора Юрия Васильевича Воронцова (фото 1) в современной музыкальной культуре представляет собой самобытное, исключительно яркое художественное явление. Притягательность музыки Воронцова определяется не только органичным соединением достижений музыкального прошлого и перспективных авангардных техник, масштабом жанровой палитры, но, прежде всего, глубиной драматургических решений, красотой архитектоники, сбалансированной утончённостью всех элементов звукового пространства.



Фото 1. Юрий Васильевич Воронцов

Сам подход к процессу создания нового сочинения у Воронцова заключается в том, что он «выбирает для себя путь сложного, небыстрого, как бы "ощупью" движения к художественному результату, но главным инструментом творчества считает вдохновение: "Для создания сочинения, особенно крупного, необходимо некое ощущение транса, в которое погружаешься вследствие углубления в работу. Если

моё сочинение основано на «голой технике», то это заметно прежде всего мне самому. <...> Но центр тяжести в сочинении должен падать на те фрагменты, в которых есть необходимая авторская энергетика, ведь композитор усилием воли, настройкой на образ даёт именно тот образ, который впоследствии "цепляет" слушателя"» [Цит. по: 5, с. 23].

Среди наиболее значимых фактов биографии Юрия Васильевича Воронцова упомянем следующие. Родился в Москве (1952 г.), где окончил Музыкальное училище им. Гнесиных (1972 г.), а затем композиторское отделение Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (1977 г.) в классе профессора Е.К. Голубева и аспирантуру по специальности «композиция». Инструментовку изучал в классе профессора Н.П. Ракова.

С 1979 года началась педагогическая деятельность Воронцова на теоретико-композиторском факультете Московской консерватории и в Музыкальном училище им. Гнесиных (фото 2). С 1992 года Юрий Васильевич Воронцов ведет класс композиции в консерватории, а с 1998 года является профессором Московской консерватории. Член Правления московского отделения Союза композиторов РФ с 2002 года. Член Приёмной комиссии Союза композиторов РФ с 2004 года. По версии газеты «Музыкальное обозрение» в 2005 году в проекте «События и персоны» отмечен в числе десяти лучших композиторов России.



Фото 2. Юрий Васильевич Воронцов за рабочим столом. 1980-е гг.
Фото из личного архива композитора

Особого внимания заслуживает педагогическая деятельность композитора, охватывающая на сегодняшний день период в 46 лет (!). Из класса композиции Воронцова вышло огромное количество композиторов, которые в своей дальнейшей профессиональной деятельности в полной мере реализовали накопленный в консерваторские годы опыт и достигли значительных успехов (фото 3).



Фото 3. Занятие Ю.В. Воронцова, профессора кафедры сочинения Московской консерватории. Второй учебный корпус имени Н.Я. Мясковского. 2021 г.

Рассуждая о становлении композиторского сознания, о формировании умения, мастерства, Воронцов замечает «как прихотливо природа одаривает талантами людей. Она может дать почти все необходимое, но не дать какую-то малость, без которой все остальное не работает. И случаев, когда человек одарен максимально, но чего-то не хватает, чтобы действительно превратиться в большой талант, встречалось по жизни великое множество. Главная печаль в том, что никакой усердный труд не способен компенсировать эту недодачу. И становится на этом фоне понятно, как редки случаи поистине великих композиторов, которых можно перечесть на пальцах одной руки» [4].

Несомненно, не только огромный опыт, профессионализм, мастерство, но и личностные качества композитора, его педагогическая ответственность, глубина понимания индивидуальной художественной психологии, эрудиция, отношение к самому акту творчества как к процессу постижения жизни создают особое биополе в общении Юрия Васильевича Воронцова с учениками. «В творчестве я верю

в достаточно простые (хотя, может, это на первый взгляд) вещи: глубина мира отражена внутри каждого из нас. Главная задача художника – разобраться в себе самом, это самый короткий путь к вниманию людей, к их интересу» [5, с. 35].

Общение Ю.В. Воронцова со своими учениками выходит далеко за рамки формального учебного процесса. Класс композиции Воронцова можно сравнить с большой, постоянно развивающейся, обновляющейся творческой артелью. Воронцов-педагог решает не только задачи, связанные непосредственно с учебным процессом, но обсуждает с учениками различные вопросы, касающиеся современной музыки, культуры, композиторских техник, мировоззренческих позиций, ценностно-смыслового восприятия искусства, художественного ощущения времени (фото 4).



Фото 4. Занятие Ю.В. Воронцова со студентами. 2021 г.

Процесс обучения, анализа, осознания профессиональных задач происходит не только на занятиях, но продолжается за пределами учебных аудиторий. Для мудрого педагога, каковым без сомнения является Воронцов, личностные и творческие качества каждого молодого музыканта, попадающего в его класс, независимо от степени одарённости, – в приоритете. Говоря о самом главном совете молодым композиторам, опытный учитель Воронцов отвечает: «Мой ответ будет парадоксальным. Выслушать совет и поступить по-своему. Невозможно, переступая поколения, поступить одинаково

и войти дважды в одну реку. <...> Молодые композиторы, которые у меня учатся, ощущают даже пятилетнюю разницу в возрасте, что уж говорить о разнице в полвека. Поэтому я стараюсь не давать прямых советов моим ученикам. Нужно уметь подвести их к правильному решению, но не путем совета» [4].

Воронцов-наставник уверен, что творческие способности ученика на каком-то этапе могут быть не вскрыты в полной мере, то есть «дремать». Однако их потенциал огромен и обнаружение его должно быть сопряжено с терпеливой, вдумчивой, регулярной работой, которая и позволит проявить все сильные стороны индивидуального дарования.

На концертах современной музыки, помимо общения с коллегами-композиторами, Воронцов, как правило, появляется с одним или несколькими учениками, живо обсуждая в антрактах услышанное. Формат отношений учитель – ученик раздвигается до формата старший коллега – младший коллега.

Не раз в беседах и интервью композитор отмечал, что в педагогической работе важен баланс между развитием в студенте профессиональных навыков и угадыванием его индивидуальности: «...хороший "академический профессор" – это человек, который хорошо чувствует эту среднюю составляющую. <...> В последнее время я, по крайней мере, стараюсь поддерживать в студенте то, что его отличает от остальных, его необычное видение, и развивать именно это, хотя и безусловно развивать то, что необходимо для процесса обучения» [1, с. 27].



Фото 5. Юрий Воронцов с коллегой-композитором, профессором МГК им. П.И. Чайковского Татьяной Чудовой. Фото из личного архива композитора

Чувство юмора, остроумие, доброжелательная ирония – органичные черты характера композитора, задающие в общении с ним лёгкий, доверительный, непринуждённый тон (фото 5, 6, 7).

На авторском концерте 2009 года главный редактор газеты «Музыкальное обозрение» А.А. Устинов провёл беседу-интервью с Ю.В. Воронцовым, которое впоследствии было расшифровано

О.В. Озерской[1]. В числе прочих тем разговора упоминался проект газеты «Музыкальное обозрение», в рамках которого в 2005 году десятью лучшими композиторами (по версии газеты), в том числе Воронцовым, создавалось коллективное сочинение «10 взглядов на 10 заповедей», посвященное «Музыкальному обозрению». В беседе-интервью Устинов вспомнил о десяти шутливых заповедях, составленных Воронцовым, которые напрямую связаны с композиторским творчеством в широком понимании и, в некотором смысле, отражают педагогический опыт композитора: «...не убей слушателя своего (очень громкая музыка), не возжелай музыки классика как своей собственной (сплошные коллажи), не укради (редкие коллажи), не возжелай банкета больше концерта, возлюби дирижёра и "убоись" своих переменных размеров, не сотвори себе кумира (навязчивое соло одного инструмента, например, тромбона), не буди слушателя своего (тихая музыка)» [3, с. 276].



Фото 6. Юрий Воронцов с дирижёром Игорем Дроновым. Фото из личного архива композитора



Фото 7. Юрий Воронцов с дирижёром, народным артистом РФ Валерием Полянским. 2008 г. Фото из личного архива композитора

В детальном анализе педагогической концепции Воронцова О.В. Озерская отмечает целый ряд как профессиональных, так и пси-

[1] Озерская Ольга Валерьевна – композитор, музыковед, член Союза композиторов России, ученица Ю.В. Воронцова по классу композиции в МГК им. П.И. Чайковского (2003-2008), в аспирантуре МГК им. П.И. Чайковского (2012). Автор монографии «Юрий Васильевич Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция», изданной в Германии и России (2017 г.).

хологических оснований, принципов[1]. Сформулируем лишь некоторые из них: уважение к ученику, в том числе к его индивидуальности; проницательность, внимательность, стремление обнаружить и обозначить лучшие стороны; взвешенность похвалы, деликатность критики, объективная оценка достоинств, наставническая поддержка и ободрение, корректность оценок; требовательность, эмоционально-психологический баланс, педагогическое терпение, пример и заряд позитива; тщательная, но не ультимативная проработка профессиональных проблем; активация интереса к современному искусству и культуре; побуждение к совместным дискуссиям класса и т. п.

В интервью 2022 года, обсуждая проблемы композиторской профессии, мышления, работоспособности, Воронцов изложил мысли, которыми он делится, в том числе, со своими воспитанниками: «Дар композитора предполагает тотальную обязательность ежедневного труда. Я своим студентам всегда рассказываю о И.С. Бахе. Он считал, что композитор получает от Бога дар, талант. И должен нести этот дар людям, это его предназначение на Земле. Если Бах один день не поработал, он считал себя грешником, потому что Бог дал ему дар, а он "не донес" его до людей. "Во Славу Божью" – это слова, которыми тот заканчивал каждое свое сочинение. Кстати, когда мне попала в руки рукопись клавира Шестой симфонии П.И. Чайковского, в конце каждой части угольным карандашом было написано "Во Славу Божью". И это, конечно, не демонстрация религиозности, а благодарение Бога за тот дар, который Петр Ильич получил. И пишет эти слова композитор, осуществив свою миссию, – закончив сочинение. Конечно, сейчас другое время, и людей с тотально религиозным сознанием встретить трудно, но даже без религиозной платформы эта идея продолжает работать в творчестве» [4].

Воронцов убеждён, что в творческом процессе композиторская техника, приёмы, способы выражения не должны превалировать над интуицией, поскольку «любое техническое размышление вообще мешает. <...> Если у человека в голове сидит какая-либо система – гармоническая, полифоническая или другая – обязательно возникает "стопор" по каким-то другим линиям художественного мышления...» [1, с. 27].

Кроме огромной педагогической работы в нескольких учебных заведениях Москвы, Воронцов – постоянный председатель или член жюри на различных композиторских конкурсах (фото 8).

[1] В монографии О.В. Озерской «Юрий Васильевич Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция» в Приложении подробно освещены педагогические принципы Ю.В. Воронцова.



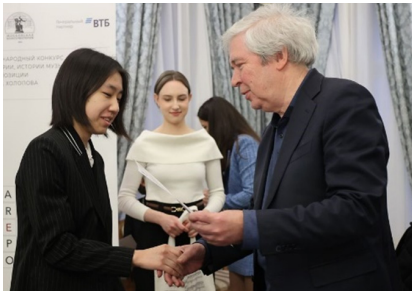


Фото 8. Юрий Воронцов – председатель жюри на композиторских конкурсах

Несмотря на высокую степень включённости в процесс воспитания и формирования новых поколений российских композиторов, в работу Союза композиторов России, Воронцов остаётся художником-творцом, создающим в контексте современного искусства своё уникальное звуковое пространство, неизменно представляя в концертных программах новые сочинения, становящиеся событием в академической музыкальной культуре.

Творческий багаж композитора отмечен многообразием жанров: камерно-инструментальная, хоровая, органная музыка, фортепианные, камерно-вокальные произведения, детские мюзиклы. Однако симфонические и камерно-инструментальные сочинения являются особой составляющей в творчестве композитора, где сформирован индивидуальный стиль и наиболее ярко проявлены концептуализм, новации языка, оригинальность драматургических подходов, глубина содержательного контекста.

Симфонические сочинения композитора охватывают огромный период – более сорока лет. Дипломная работа «Симфония № 1», написанная в ранний период творчества двадцатипятилетним композитором (1977), была отмечена в 1978 году премией на «Всесоюзном конкурсе молодых композиторов». Спустя 13 лет уже достаточно зрелый композитор, обращаясь к актуальной для современного искусства религиозно-символической образности, пишет следующее симфоническое полотно – Симфонию № 2 с программным названием «Музыкальное приношение пяти русским иконам» (1990). В звуковой интерпретации пяти русских икон каждая из частей имеет название, отражающее символику и глубинное содержание икон («Спас», «Огненное восхождение пророка Ильи на небо», «Иоанн Предтеча», «Распятие», «Богоматерь скорбящая») (фото 9).



Фото 9. Юрий Воронцов. Авторский концерт в Рахманиновском зале МГК им. П.И. Чайковского. 2013 г. Фото из личного архива композитора

Сам композитор считает началом своей зрелости в области симфонической музыки[1] Симфонию № 3 «ZERO» (2001), появившуюся на грани столетий, пронзительно воплотившую духовные проблемы жизни и смерти, веры и разочарования, покаяния и духовного воскресения.

После монолитной одночастной Симфонии № 3 «ZERO» композитор, словно на одном дыхании, создаёт один за другим следующие симфонические опусы: «Пастораль» (2003); «10 взглядов на 10 заповедей» (коллективное сочинение), посвященное газете «Музыкальное обозрение» (2005); Симфония № 4 (2006); Симфония № 5 (2008); «VERTIGO» (2010) – пьеса для симфонического оркестра. В 2019 году появляется оркестровая версия ансамблевой пьесы 2015 года «Гимн памяти Альфреда Шнитке».

Столь высокую степень продуктивности в области симфонической музыки, в частности в жанре симфонии, Озерская в монографии «Юрий Васильевич Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция» объясняет тем, что Воронцов – «...типичный представи-

[1] Структурно-драматургические и семантические особенности Симфонии № 3 «ZERO», Симфонии № 4, Симфонии № 5 Юрия Воронцова рассматриваются во второй главе («Типологические принципы жанра симфонии в творчестве Юрия Воронцова») диссертации: Черняева А.Л. Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2010.

тель московской композиторской школы, которая во многом характеризуется наличием большого количества композиторов-симфонистов, для которых симфония один из основных способов высказывания. Кроме того, Воронцов – один из поздних и наиболее ярких учеников знаменитого, талантливейшего педагога – Е.К. Голубева (в свою очередь, ученика С.С. Прокофьева и Н.Я. Мясковского), композитора-симфониста, автора большого количества симфонических и камерно-инструментальных произведений. Именно эта генеалогическая линия педагогической мастерской Н.Я. Мясковский → Е.К. Голубев → Ю.В. Воронцов сформировала и продолжает воспитывать значительное количество известных композиторов...» [3, с. 121] (фото 10).



Фото 10. Юрий Воронцов в Доме творчества композиторов. Руза. Фото из личного архива композитора

В контексте современных, зачастую весьма рациональных, подходов к сочинению музыки Воронцов как в беседах, интервью, так и в каждом своём сочинении подтверждает приоритет интуитивного начала: «...я приветствую интуицию и наиболее искреннее самовыражение, хотя это, наверное, сказал бы каждый композитор...» [1, с. 27]. Акцент на интуитивной составляющей творческого процесса позволяет композитору обнаруживать особое качество смыслового параметра. «Композитор словно заглядывает за некую невидимую, но пред-слышимую, иррационально постигаемую им черту нового знания и смысла. Можно сказать, что творческий опыт Ю.В. Воронцова представляет собой своеобразный духовный акт, направленный к расширению и обновлению не только индивидуального, но и общечеловеческого сознания, к реальной возможности выражения сокровенных основ Бытия» [6, с. 4].

В контексте проекта 2024 года научно-творческого коллектива «Лаборатория современного искусства имени Д.Д. Шостаковича» СГИК состоялась лекция-концерт «Звук, пространство, время в музыке XX-XXI веков. Камерно-инструментальные сочинения Юрия Воронцова» (лектор – автор данной главы).

В лекции-концерте были представлены три сочинения Воронцова. Композиция «Сириус» для фортепиано (2005) к 70-летию В.Н. Холоповой прозвучала в исполнении студентки СГИК, лауреата всероссийских и международных конкурсов Алисы Лопаревой (фото 14).



Фото 14. Алиса Лопарева исполняет сочинение «Сириус» для фортепиано Юрия Воронцова

Сочинение «32» для скрипки, кларнета и фортепиано (2012) исполнили студенты СГИК, лауреаты всероссийских и международных конкурсов Татьяна Терникова (скрипка), Юрий Башлыков (кларнет), Алиса Лопарева (фортепиано) под управлением Аллы Леонидовны Черняевой (дирижёр).

Сочинение «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано, написанное Ю.В. Воронцовым в 1999 году, представляет собой своеобразную звуковую импрессию, где воссоздаётся душевный отклик композитора, пробуждённый созерцанием неповторимых красот карельской природы. В различные годы композитор проводил летние месяцы в Доме творчества композиторов «Сортавала» в Карелии. Именно в Доме творчества было написано это сочинение по заказу ансамбля «Сиринкс». Премьера сочинения состоялась на фестивале «Московская осень – 1999» в Доме композиторов в исполнении ансамбля «Сиринкс» под управлением С.С. Голубенко.

Музыкальный пейзаж «Там, куда улетает крик...» для трёх флейт и фортепиано был представлен публике в аудиозаписи. В процессе

слушания сочинения зрителям был предложен интерактивный формат восприятия музыкального текста, а именно – все присутствующие в зале рисовали в свободно избранной манере карандашами на листах бумаги. Затем состоялось обсуждение впечатлений, ассоциаций, возникших в процессе слушания, сопоставление рисунков и обстоятельный рассказ лектора о данном сочинении.

Областью исследовательского интереса в фокусе данного сочинения становится пространственно-временной параметр, особенности его индивидуализированной организации. Композиция «Там, куда улетает крик...» – это своего рода звуковая метафора бесконечного, разомкнутого во времени и в пространстве диалога человека с Миром, диалога, построенного в модусе красоты, совершенства, гармонии.

Отношение к понятию «красота» композитор высказывает, размышляя о самом ценном для него в музыке и о своём творческом кредо: «...я всегда ценил в музыке способность захватывать внимание, магнетизировать слушателя. <...> В музыке важно присутствие некоей звуковой ауры, особой для каждого сочинения. <...> Для меня имеет большое значение красота. Люблю её как в жизни, так и в музыке. Несмотря на то многое в нашей жизни, что мешает ей существовать, красота не может исчезнуть совсем. Она – в нас и вокруг нас» [5, с. 35].

Сочинение «Там, куда улетает крик...» не имеет традиционного жанрового обозначения, но содержит в скобках авторский комментарий – пейзаж по стихотворению Басё. Трёхстрочное стихотворение (хокку) теоретика стихосложения, японского поэта Мацуо Басё (1644-1694) относится к жанру пейзажной лирики и содержит философский «обертон»:

Там, куда улетает
Крик предрассветный кукушки,
Что там? – Далекий остров.

Очевидно, что композитор использует в качестве названия сочинения четыре слова, не имеющих завершённого смыслового контекста с последующим многоточием, что создаёт загадочную недосказанность, очарование, непостижимость. Так, семантическое поле произведения размыкается, становится многослойным уже на предкомпозиционном уровне – на уровне «имени» опуса. Подобный подход к именованию сочинений является одной из устойчивых констант творческого метода композитора. Камерно-инструментальные произведения Воронцова всегда наделены особыми «именами», сво-

его рода символами. В них аккумулируются мировоззренческие переживания композитора и тенденции общечеловеческого ощущения Бытия на современном этапе[1].

Драматургия сочинения «Там, куда улетает крик...» может быть отнесена к лирико-психологическому, бесконфликтному типу, что роднит его с другим опусом композитора – пьесой для большого симфонического оркестра «Пастораль»[2]. Со слов композитора, на обсуждении в Ассоциации современной музыки (АСМ) кто-то из коллег-композиторов назвал «Пастораль» «визитной карточкой» Воронцова. В беседах композитор признавался: «Пастораль остается моим самым любимым сочинением» [7]. В одном из интервью композитор комментирует драматургию обоих сочинений. «Бесконфликтное сочинение сделать сложнее. На этом пути у меня было только две удачи – это "Пастораль" и "Там, куда улетает крик..."». Это сочинение одной краски, в нём я попытался выйти из привычной конфликтной драматургии, которая, с одной стороны, естественна, а, с другой – более академична и традиционна. <...> И такая драматургия просто уже отшлифована веками, она решалась в разных ключах, а бесконфликтность – явление более позднее, уже XX века...» [1, с. 29].

Время написания композиции «Там, куда улетает крик...» совпадает с тем периодом (1990–2000-е гг.), когда в ряду разнообразных художественных направлений конца XX – начала XXI века особое значение приобретает тип художественного мышления, связанный с медитативностью и, соответственно, с отражением состояний самоуглубления, философской концентрации, рефлексии, созерцания.

В рассматриваемом сочинении Воронцова (впрочем, как и во многих других его опусах) медитативность, как явление концептуального порядка, проявлена через специфическую процессуальность, сопряжённую с особым балансом статики и динамики. Так, комментарий композитора – «это сочинение одной краски», указывает на тип драматургии с длительным пребыванием в одном состоянии, где образная сфера монохромна, статична. Однако скрытая процессуальность присутствует в деталях, в постоянно происходящих на всех уровнях организации материала микроизменениях, приобретающих статус образно-смысловых паттернов. Вследствие этого, драматурги-

[1] Феномен «имени» музыкального сочинения в контексте современной отечественной музыки с локализацией внимания на камерно-инструментальных опусах Юрия Васильевича Воронцова, написанных в первом десятилетии XXI века см.: [6].

[2] Индивидуализированный подход композитора к образной выразительности, к параметрам пространства и времени, к семантике жанра пасторали в контексте постмодернизма рассмотрены см.: Черняева А.Л. Юрий Воронцов: «Пастораль» для симфонического оркестра // Музыка и время. 2020. № 9. С. 38-42.

ческий рельеф сочинения характеризуется динамической статикой, в которой соединяются неплотная событийность с высокой степенью информативности музыкального текста. При этом полнота, ёмкость информативного поля формируется не на основе линейной логики, а, скорее, является результатом ризоматического типа развития, при котором музыкальная ткань постоянно проявляет потенцию к самообнаружению, самостановлению.

Философско-эстетический параметр сочинения сопряжён с идеей красоты, гармоничности, равновесия Бытия и подтверждает представление о неисчерпаемости, бесконечности, постоянстве, цельности течения бытийственных процессов. Вспомним, что позже, уже перешагнув через границу XX и XXI веков, Юрий Васильевич Воронцов не раз создаст звуковые образы, стремящиеся отразить вечные процессы эволюции живой материи. Так, в опусе «Микрокосмос» (2007) для флейты, кларнета, 2-х ударных, 2-х скрипок, альта, виолончели композитор «...словно пытается почувствовать и претворить посредством звуковых моделей законы Времени и Пространства. <...> В "Микрокосмосе" запечатлены две различные формы восприятия и проживания Времени. Одна из них – культурная – связана с человеком, другая – природная – проявлена в Бытии» [6, с. 6-7]. В композиции «Status quo» (2009) для кларнета, скрипки, альта, виолончели, фортепиано, при написании которой особое влияние оказал документальный фильм «Генезис», смысловой параметр сочинения обнаруживается «через самоорганизацию сонорно-фонических структур, актуализирующих память природы, жизни» [6, с. 7]. Исходя из вышеизложенного, отметим, что обостренное чувство онтологизированности является неотъемлемым качеством ментальной организации композитора и, соответственно, одной из устойчивых стилевых констант его творчества.

Партитура японского пейзажа «Там, куда улетает крик...» изумляет и очаровывает красотой, звукописью, непредсказуемостью череды состояний, оригинальностью фактурных «узоров», изысканностью ритмических пульсаций. В десятиминутной композиции словно слились воедино все звуки, краски, ароматы, движения, лики природы: щебетание птиц, сверкание воды, шорох леса, мерцание капель росы, дыхание ветра, отражения облаков в озёрной глади, трепет листвы, гул пещер.

Состав инструментов сочинения (три флейты и фортепиано) является сугубо индивидуальным авторским «проектом», выбор которого обусловлен концептуальной, образно-смысловой задачей создания лирико-философского музыкального пейзажа. В культур-

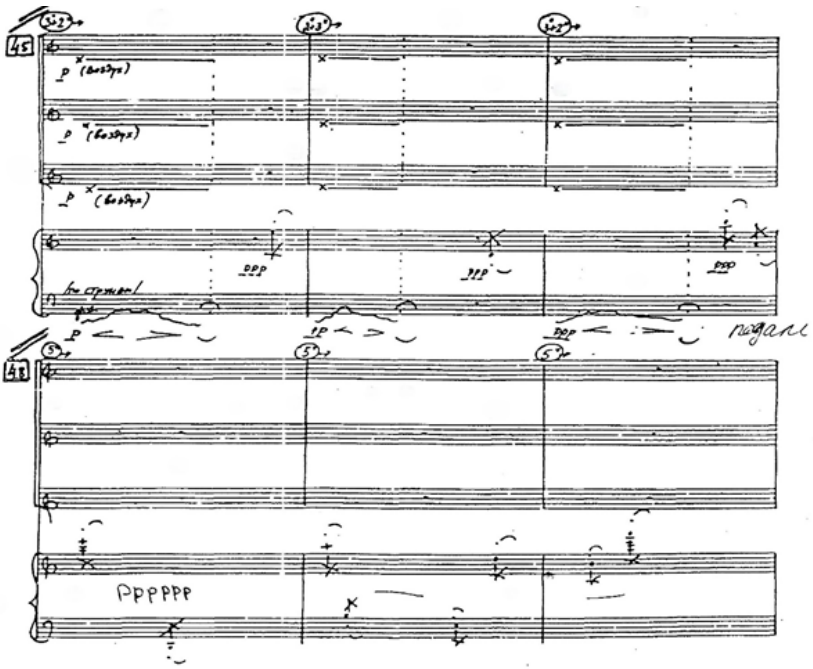
но-исторической ретроспективе тембровая окраска флейты созвучна образам, мотивам, темам природы. В данном случае этот устойчивый тембровый прототип укрупняется (3 флейты), расслаивается, усиливается, становясь поистине живописным и получая таким образом ещё большее утверждение в правах звукового моделирования пейзажной зарисовки. Темброво-регистровые, фактурно-ритмические возможности фортепиано вносят не только ощутимый контраст относительно флейтового трио, но значительно раздвигают общую звуковую панораму сочинения.

Фактурный параметр в рассматриваемой партитуре – основной мощный «механизм» всех происходящих микро- и макропроцессов, создающих особую художественную картину мира. Несколько десятков фактурных моделей (прозрачных, плотных, континуальных, дискретных, организованных горизонтально, вертикально, диагонально) рождают завораживающую пространственно-временную перспективу: время то сжимается, то растягивается, то стремительно мчится, то замирает в созерцательной неподвижности, а звуковые образы то детально приближаются, то отдаляются, отступают, создавая эффект постоянно меняющейся оптики восприятия.

Художественный универсум сочинения рождается из синтеза композиторских техник, подчинённых единому образному замыслу. Фундаментом звукового пространства становится сонористика и ограниченная алеаторика, привносящие в музыку ощущение непредсказуемого дыхания жизни. Сонорно-алеаторическая основа обогащается целым спектром приёмов. Уникальная ладовая аура сочинения создаётся индивидуализированной модальной техникой, отсылающей к вневременным, архетипическим истокам. Элементы пуантилизма образуют эффект мерцания звуковых событий в разных регистрах. Квазиимитационность рождает ритмические отражения, раздвигая музыкальное пространство. Минимализм ощущается в длящихся пластах фактуры и повторяющихся паттернах, привносящих в музыку медитативный модус.

Нельзя не обратить внимание на динамическую шкалу – своеобразную драматургическую ось сочинения, простирающуюся от умиротворённого погружения (*pppppp)* до ярких, сверкающих кульминационных всплесков (*fff*). Минимальные звуковые жесты, рождающиеся на грани слышимого, воспринимаются как ожидание события (пример 1).

Пример 1. Нижний предел динамической шкалы партитуры (т. 48)



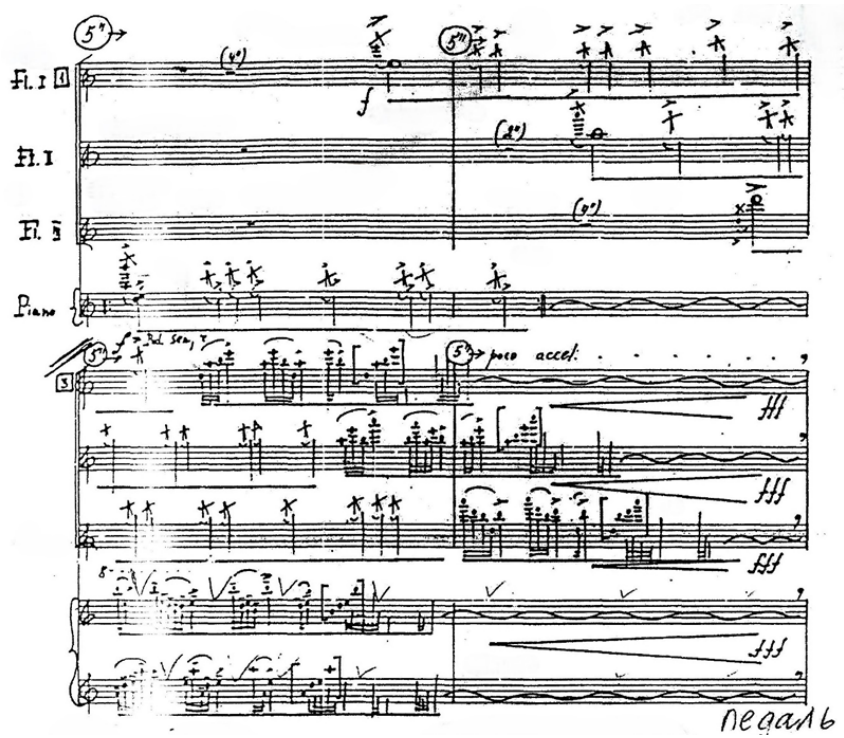
Весьма значимые оттенки в бесконечно-многообразную колористику партитуры привносят артикуляционный, штриховой, регистровый, темповый, агогический параметры, запечатлевающие все тончайшие движения и преобразования звукового континуума. В партиях флейт – изящная комбинаторика акцентов, форшлагов, длящихся алеаторических фигур, нот-точек, многочисленных пауз, приёмов игры «воздух», frullato, свободных ускорений и замедлений. Партия фортепиано содержит элементы, приёмы, не менее продуктивные для общей звуковой картины: алеаторические блоки, glissando по струнам среднего и низкого регистров, длящиеся педали, ферматные остановки, игра с зажатыми струнами.

Особый интерес представляет звуковысотный параметр, содержащий от начала до конца произведения только четыре звука *e*, *a*, *d*, *h*, что дало основание упомянуть технику минимализма и индивидуализированную авторскую модальность, ставшую единой, уникально организованной основой всего опуса. Причём подобный звуковой лимит никак не отражается на объёмности, глубине, информативности семантического поля сочинения. Мастерство композитора не может

не вызывать восторг самой идеей построения живописнейшего звукового пространства из четырёх звуков и техникой её воплощения.

Графика нотного текста содержит множество сменяющих друг друга элементов, каждый из которых представляет собой некое подобие предыдущего и в то же время последующего элемента. Кроме того, вновь появляющийся элемент, несмотря на сходство с другими элементами, на некоторое мгновение становится автономной, самодостаточной семантической структурой (пример 2). Так, даже в графическом образе сочинения вырисовывается специфическая нелинейная, децентрализованная организация пространства.
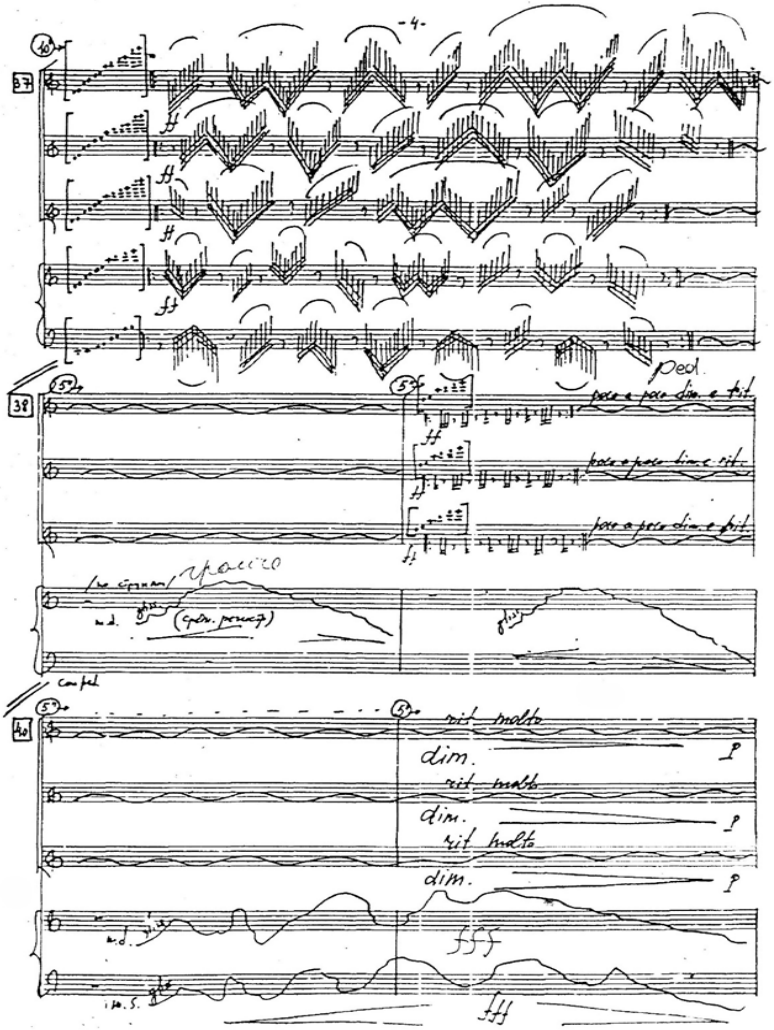
Пример 2. Начало композиции «Там, куда улетает крик...»



Несмотря на вышеупомянутый ризоматический (самовоспроизводящий) тип организации и движения материала, в структурном параметре сочинения можно обозначить три фазы. С одной стороны, фазы скоординированы друг с другом на интонационном, ритмическом, фактурном, тембровом уровнях. В то же время каждая фаза содержит отличительные, особые звуковые «алгоритмы», отражающие общую логику смыслообразования.

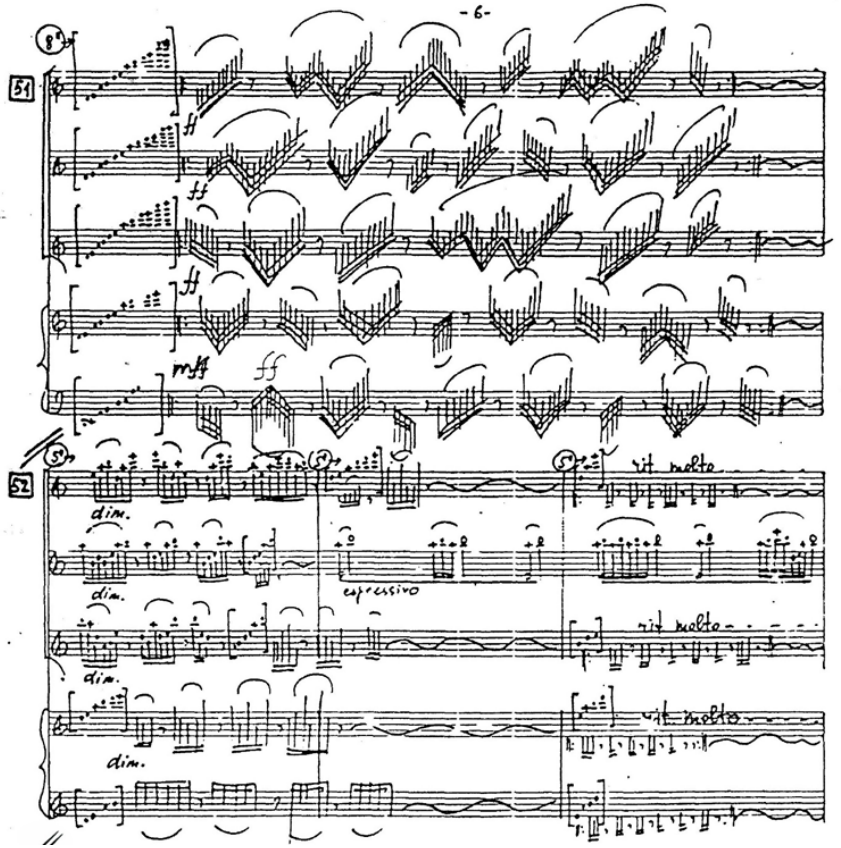
Первая фаза (т. 1-77) характеризуется более частыми контрастами ритма, динамики, штрихов, регистров, неожиданной сменой фактурных паттернов, что в образно-смысловом поле произведения реализует идею постоянного движения, обновления. Постоянное изменение фактурных «рисунков» способствует ощущению непрерывного движения в сочетании с образной монологичностью – своего рода множественность в единстве (пример 3).

Пример 3. Разнообразие фактурных решений в первой фазе сочинения



Причём принцип волновых подъёмов и спадов (фактурно-тембровых, регистровых, динамических), ассоциируемых с непрерывной цикличностью всех природных микро- и макропроцессов, наиболее рельефно проявлен в первой фазе, заканчивающейся наивысшей звуковой волной во всей композиции, невольно вызывающей ассоциации с ярко светящейся материей как особой пространственно-временной субстанцией, неизбежно воздействующей на всё окружающее (пример 4).
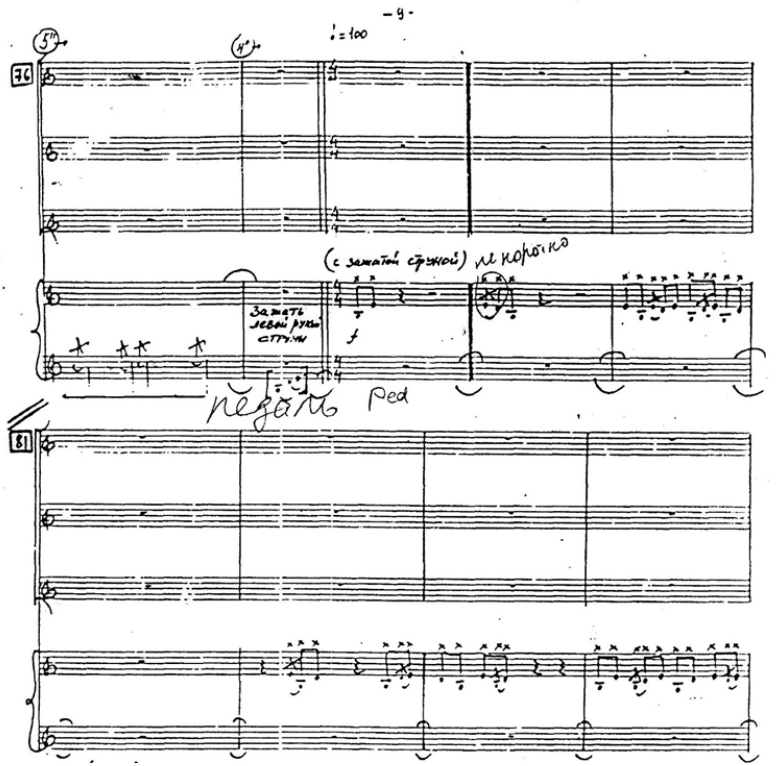
Пример 4. Кульминационная зона первой фазы сочинения



Динамический спад и фактурно-ритмическое замирание предвещают следующую фазу процесса. Действительно, во второй фазе (т. 78-118) обнаруживается новое качество звучания, порождающее

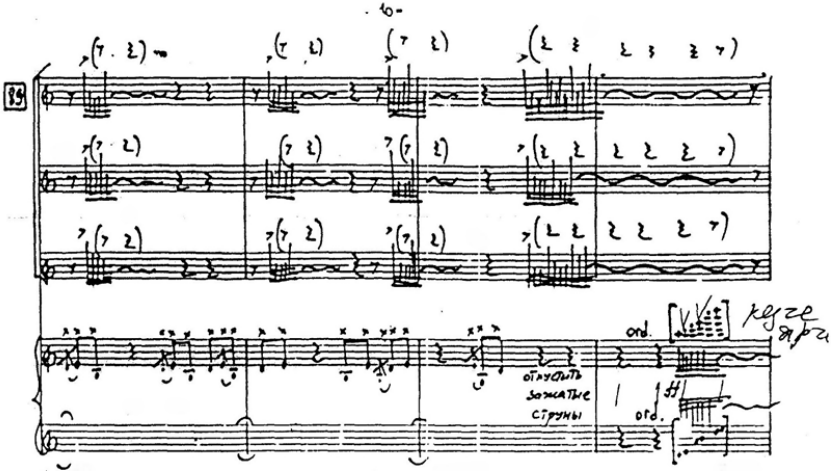
новый ментально-чувственный «обертон». На зажатых струнах фортепиано исполняются звуки, складывающиеся в конкретную интонацию – попевку, тембральная окраска которой (благодаря зажатым струнам) ассоциируется с звучанием одного из традиционных японских струнно-щипковых инструментов (сямисэн, кото, бива) (пример 5).

Пример 5. Начало второй фазы сочинения (т. 78)



В отличие от первой фазы, где звуковой континуум складывался из многообразно вибрирующих фактурных пластов (символически – объективное природное начало), здесь рождается мелодический параметр (символически – субъективное начало). Установившийся новый звуковой «паттерн» лишь частично «нарушается» сонорными всплесками трёх флейт – отголоски «природной энергии» первой фазы (пример 6).

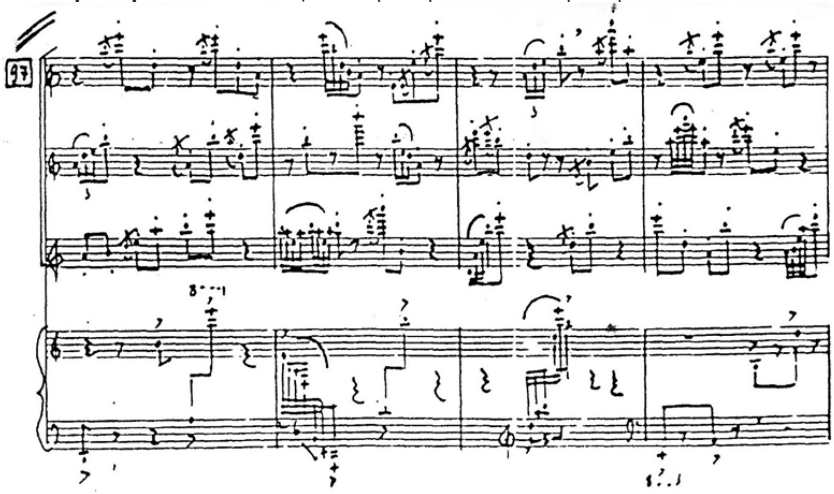
Пример 6. «Японский напев» у фортепиано (зажатые струны) на фоне сонорных всплесков флейт



Всё заметнее проступает концепт тишины – паузирование в партиях всех инструментов на фоне гаснущих, растворяющихся в пространстве педальных звуков фортепиано.

В метро-ритмической организации партитуры постепенно ослабевают признаки «самопроизвольности», «инстинктивности», уступая место всё более «урегулированным» с точки зрения ритма и метра структурам (пример 7).
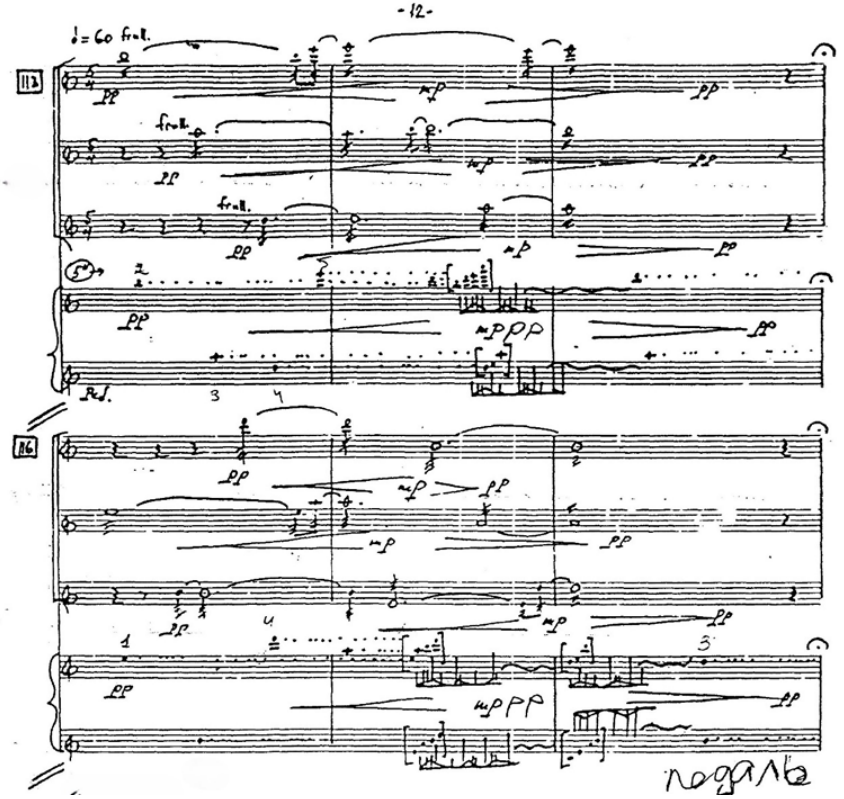
Пример 7. Стабилизация метра и ритма во второй фазе сочинения



В целом первая фаза сочинения превосходит вторую как по масштабу, так и по интенсивности происходящих фактурных, регистровых, ритмических изменений. Таким образом, более упорядоченный «рельеф» второй фазы сочинения сменяет непредсказуемый гетерогенный «ландшафт» первой фазы.

В свою очередь, во второй фазе можно выделить две волны, направленные на постепенное успокоение всех процессов. Первая волна, описанная выше, – с аллюзией на звучание традиционного японского инструмента. Во второй – все параметры музыкального языка (метр, ритм, динамика, фактура, регистр) ещё более стабилизируются, уравновешиваются, наполняясь состоянием умиротворения. Нежно колышущееся frullato трёх флейт с разновременным вступлением инструментов, едва уловимые вибрации нот-точек у фортепиано словно сигналят о рождении благодатного пространства (пример 8).

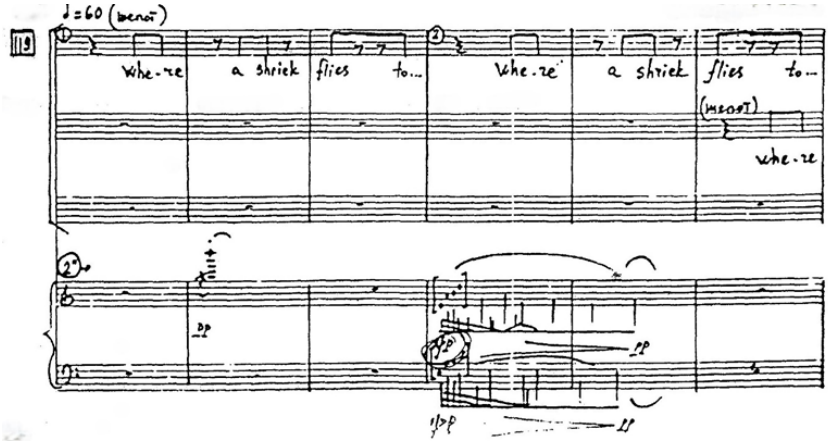
Пример 8. Окончание второй фазы сочинения



Фактура всё более уподобляется мерцанию, трепетному свечению. Можно предположить, что окончание второй фазы сочинения является символическим звуковым воплощением таинственного, многозначительного вопрошания из хокку Басё, фокусирующего внимание на некоей точке в пространстве: «Что там?».

Третья фаза композиции (т. 119-156), по сути, является заключением, в котором автору удаётся вновь найти совершенно неожиданный, новый звуковой модус, подтверждающий в драматургическом пространстве сочинения онтологизированность мироощущения. Представляется, что здесь, в последней фазе сочинения, возникают ассоциативные параллели с последней строкой из хокку Басё, где звучит ответ (на предшествующий вопрос «Что там?»): «Далекий остров». Возможно, речь идёт о некоем неведомом, но манящем пространстве. В партитуре на фоне тихо покачивающегося сонорного «пятна» фортепиано исполнители-флейтисты многократно, ритмически организованно, шепотом с каноническим вступлением голосов произносят строку из хокку Басё на английском языке: «Where a shriek flies to...» (пример 9).
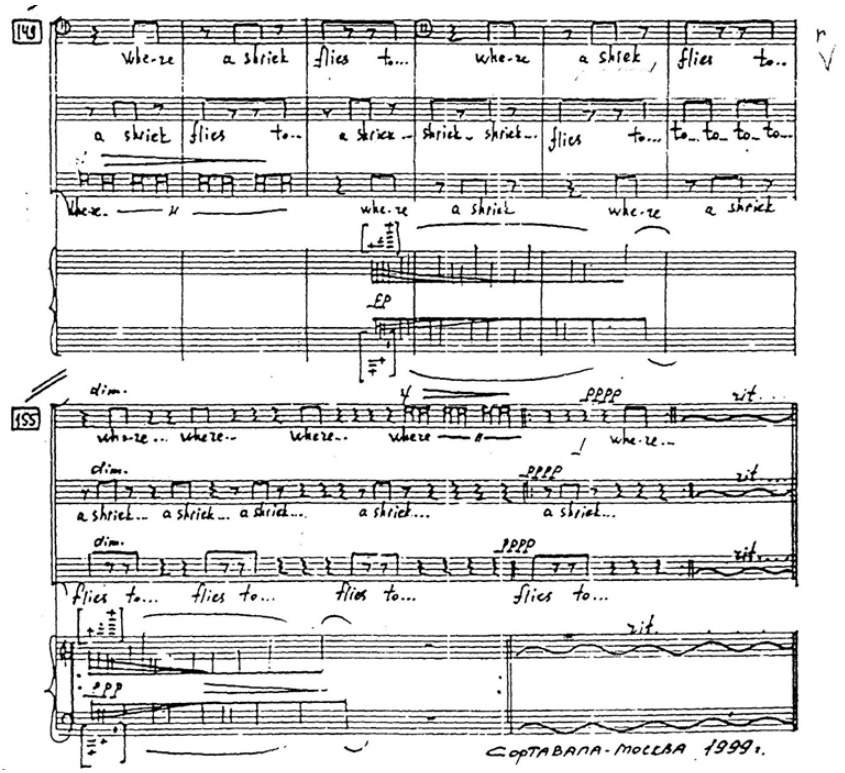
Пример 9. Начало третьей фазы сочинения



Как акустический, так и семантико-драматургический эффект, производимый в данном случае, нельзя недооценить. С точки зрения звуковой ауры сочинения слова, проговариваемые шепотом (трактовка голоса как инструмента или как звука природы) на иностранном языке, являются своеобразным сонором, в котором композитор сознательно использует английский язык для усиления звукового результата. Динамический уровень произнесения слов (тихо, затем

ещё тише и тише) в сочетании с иностранным языком, с повторением отдельных слогов, явно акцентирует внимание не на смысле слов. В данном случае происходит акцент на фонематическом аспекте произносимого текста, к тому же тремя разными голосами, соотносящимися по принципу канонической имитации. Звуковые фигуры, произносимые подобным образом, обладают определённым магнетизмом (пример 10).

Пример 10. Окончание сочинения «Там, куда улетает крик...»



Семантико-драматургический контекст представляется ещё более значимым в последней фазе сочинения, которая, по сути, является созерцательно-тихим, полным восхищения гимном красоте Бытия. Появление человеческого голоса воспринимается как символ личностного начала. Причём подобно тому, как тембр флейты в предыдущих разделах был расслоен, «увеличен» до трёх партий, так и человеческое звучание «размножено» здесь до трёх линий.

Упомянутый модус личностного начала «перестраивается» в модус соборного, объединённого, согласованного, общинного – множественность в единстве[1].

Третья заключительная фаза сочинения через описанные выше приёмы (голос, шёпот, повторение текстовой фразы, организованный ритм произносимого текста, фонизм, постепенное торможение и затихание общей звучности) и производимый ими результат-воздействие уподобляется в обобщённом значении ритуальному мгновению, смысл которого – многократное «повторение некой структуры бытия с целью её актуализации в настоящем» [2, с. 11]. Многократное повторение фразы «Там, куда улетает крик...» размыкает семантическое поле сочинения в бесконечность – к невысказанной тайне Бытия.

Подводя итоги, отметим те свойства организации пространственно-временного параметра в музыкальном пейзаже «Там, куда улетает крик...», которые можно назвать стилевыми константами данного сочинения. В первую очередь, это *индивидуализированный многомерный подход к формированию хронотопа*.

С одной стороны, в композиции едва угадываются «намёки» на традиционные структурные модели: 1) маркирование граней разделов в большей степени темповыми замедлениями, ферматами, паузами, цезурами, изменением фактурного параметра; 2) создание незначительного, в большей степени фактурного или тембрового, контраста между разделами, что не уменьшает степень индивидуализированности драматургических процессов. С другой – преобладание *сонористического типа звучания*, активизирующего *ресурсы медитативной логики* в организации хронотопа. При этом медитативность проявляется как форма художественного интуитивно-символического мышления, обнаруживающего в пространственно-временных соотношениях самые различные модели.

Так, в данном сочинении отметим следующие временные модели: свободное (отпущенное) или неметризованное алеаторическое время, сжатое время (концентрация микрособытий), торможение, остановка, замирание времени (зоны рефлексии или переключения), наложение слоёв времени (ритмический контраст между слоями фактуры).

В свою очередь, пространственные модели, проявленные в данном опусе, неоднородны (плотные, разреженные, синхронные, асинхронные, диагональные, континуальные, дискретные).

[1] Бог, проявленный во множестве форм и качеств; природа, вмещающая различные виды единой экосистемы; общество, состоящее из разных культур, религий, этносов, связанных общечеловеческими ценностями и т. п.

Экстенсивный характер повествования, присущий лирико-философскому пейзажу «Там, куда улетает крик...» приводит к *отказу от линейной логики*, порождая *ризоматический принцип саморазвития материала*. Образная монологичность, «разряженность» событийного ряда повышает внимание к деталям, к периферийным элементам. «Акцент смещается, условно говоря, на тире – на те взаимосвязи и переходы, которыми скрепляются части формы. Сами эти переходы есть не что иное, как момент трансформации, метаморфозы – когда индивидуальность одного момента уже ушла, или растворяется прямо на наших глазах с помощью простых и прозрачных, но в то же время тонких и малозаметных приемов» [5, с. 32]. Результатом подобной работы с материалом становится уплотнение семантического поля. Формообразующие процессы характеризуются *динамической статикой*.

Метафоричность и иносказательность, присутствующие в звуковом поле сочинения Воронцова, свидетельствуют о потребности таинства, недосказанности с *актуализацией архетипических звуковых символов*. В свою очередь, это приводит в действие метакультурные универсалии, опирающиеся, в том числе, на *онтологические, ритуальные модели*. «Слово "жизнь" – одно из ключевых слов композиторского лексикона. Эта субстанция диктует направление композиторских поисков. <...> Непостижимость жизни рождает острое ощущение её тайны. <...> Непосредственная жизнь, "экзистенция", выступает как переживание, где самоощущение художника есть самое подлинное из того, что с ним происходит. <...> Это некое тотальное самоощущение, разлитое в непосредственности бытия» [5, с. 22].

Особое внимание к параметрам времени и пространства отличает произведения Ю.В. Воронцова. Музыкальный пейзаж «Там, куда улетает крик...» не является исключением. Пространственно-временной континуум сочинения содержит качество бесконечности; он не подчиняется причинно-следственной логике, а максимально приближается ко времени природному, онтологическому, проявляя, кроме того, неоднородность, многослойность.

Выразительные возможности и структурно-драматургические законы, обнаруженные в сочинении «Там, куда улетает крик...», отвечают онтологизированной на современном этапе парадигме музыкального искусства, где актуализированы архетипические модели надличностного, неизменного и вечного. Ментальная система композитора, тяготеющая к философско-абстрактным концептам, моделирует в звуковом пространстве экзистенциальный опыт как акт переживания «таинства».

Список источников и литературы

1. Астахова, И.В. «Формула творчества» (Беседа с Ю. Воронцовым) / И.В. Астахова // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 26–31.
2. Кузнецова, М.В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М.В. Кузнецова. – Москва, 2007. – 26 с.
3. Небыкова, А.В. «Дар композитора предполагает тотальную обязательность ежедневного труда»: интервью с Ю.В. Воронцовым к юбилею известного композитора и педагога [Электронный ресурс] / А.В. Небыкова. – URL: https://pechorin.net/articles/view/dar-kompozitora-priedpolaghaiet-total-nuiu-obiazatiel-nost-iezhiednievnogho-truda-intierv-iu-s-iu-v-vorontsovym-k-iubilieiu-izviestnogho-kompozitora-i-piedaghogha (дата обращения: 28.05.2025).
4. Озерская, О.В. Юрий Васильевич Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция / О.В. Озерская. – Москва: Рус. шахмат. дом, 2017. – 283 с.; нот., ил.
5. Цареградская, Т.В. Главное для композитора – создать свой мир (к 60-летию Ю.В. Воронцова) / Т.В. Цареградская // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2012. – № 3. – С. 20–35.
6. Черняева, А.Л. «Философия имени» в камерно-инструментальных сочинениях Юрия Воронцова (первое десятилетие XXI века) / А.Л. Черняева // Музыковедение. – 2018. – №1. – С. 3–9.
7. Черняева, А.Л. Беседы с композитором Юрием Воронцовым, 2008–2020. Рукопись.

ГЛАВА 3

РАСТЁКШЕЕСЯ ВРЕМЯ: ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Время – категория универсальная и в искусстве рассматривается, и осмысляется по-разному. Художник любого вида искусства является выразителем многообразных смыслов, которые преобразуют исходное содержание. Конечно же, любое творение выступает как итог субъективных усилий автора, но и «как феномен культуры, как голос своего времени, как претворение устойчивых форм психологии эпохи» [12, с. 9]. Время становится темой или образом в литературных, музыкальных, изобразительных или кинематографических произведениях. А субъективный дискурс творческого процесса объясняет мысль, что «каждый художник вкладывает свои смыслы в понятие "Время" и выражает его индивидуальными средствами» [19, с. 162].

Музыка в этом плане многогранна, и «через звучание мы можем в буквальном смысле слова ощутить время, прожить его, двигаться вместе с ним, покоясь в границах постоянного реального "сейчас"» [18, с. 62]. Игорь Фёдорович Стравинский говорил о назначении музыки «реализовать настоящее. Внести порядок в отношения между человеком и временем». Можно проследить в музыкальном установлении этого взаимодействия (человек и время) «изощрённую разновидность эскапизма – бегства от времени. Созерцание музыкальной структуры помогает забывать о реальном времени» [18, с. 64]. Звучащая музыка даёт нам ощущение времени, организованного композитором. У каждого автора своё время, а культурная атмосфера определяет представления, которые служат основными концептами их способности ориентироваться во времени, мыслить, действовать, творить.

Тема времени и вечности интересует многих современных композиторов, и они иногда пересекаются в своих размышлениях. В полифонической музыке эта художественно-содержательная сфера также фигурирует. Необычное название полифонического произведения Дмитрия Николаевича Смирнова «Растёкшееся время» поднимает проблему времени и сразу указывает на необычность его рассмотрения. Текст американо-британского поэта и драматурга Томаса Стернза Элиота (1888–1965), который озвучен в цикле, инспирирует тему

времени, безвременья и вечности. Ещё София Асгатовна Губайдулина глубоко осмысляет эту тему в «Посвящении Элиоту», где перечисляет четыре времени, вокруг которых вращается мир: прошлое, настоящее, будущее и вечное.

Дмитрий Николаевич Смирнов (1948–2020) – крупный русский и британский композитор (ил. 1), автор двух симфоний («Времена года», «Судьба»), опер «Тириэль», «Тэль», ораторий и кантат, концертов для фортепиано, виолончели, необычных по составу тройных концертов (№ 1 для саксофона, фортепиано и контрабаса (1977); № 2 для скрипки, арфы и контрабаса (2003)), многочисленных вокальных и камерно-инструментальных сочинений.



Ил. 1. Дмитрий Николаевич Смирнов. Источник: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dmitri_N_Smirnov_%C2%A-9Kompozitor.jpg?uselang=ru

В 2005 году появилась первая часть «Семейного концерта» Red Bells («Красные колокола», памяти Дмитрия Дмитриевича Шостаковича) для фортепиано и семи инструментов, написанная совместно с Е. Фирсовой и А. Фирсовой. Учителями композитора были Э. Денисов, Н. Сидельников, Ю. Холопов, Ф. Гершкович. Дмитрий Николаевич Смирнов является одним из инициаторов второй АСМа (Ассоциация современной музыки), открывшейся в 1990 году. И в то же время музыка композитора подверглась жёсткой и незаслуженной критике на Съезде композиторов в 1979 году, что возможно и послужило одной из причин его эмиграции в Великобританию в 1991 году.

Полифонический цикл Д.Н. Смирнова «Растёкшееся время» ор. 115 (1967-1999) – сочинение уникальное и не похожее на другие полифонические опусы. Произведение написано для фортепиано, но является «образцом своеобразного жанра, заявившего о себе в эпоху постмодернизма, – *инструментальной композиции со словом*» [19, с. 163]. Синтез инструментального и вербального начал решается в необычной коллаборации текста и музыки. Текст является фактором, «опредмечивающим» программу сочинения. Слово выражает авторскую идею более полно и точно. Как известно, этот постмодернистский жанр привлекает многих композиторов – Дж. Кейджа, С. Губайдулину, Р. Щедрина, И. Соколова. Кстати, И. Соколову и посвящает свое сочинение Дмитрий Николаевич Смирнов. В интервью с музыковедом В. Петровым автор определяет один

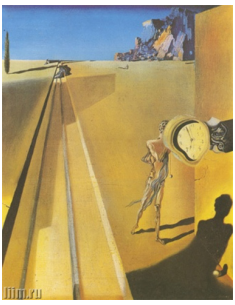
из импульсов написания этого опуса – «выступление Вани Соколова, исполнявшего свою музыку с одновременным чтением стихов, прозы и своих словесных комментариев. Поэтому я и посвятил цикл ему» [6].

Программа цикла явно ориентирует на ощущение времени в современном мире. Хронологическое формирование цикла на протяжении 33-х лет уже концептуально и создаёт внутренний сюжетно-композиционный каркас. Название произведения метафорично: в нем заключён сложный символический смысл, который служит «отправной точкой в развёртывании художественного целого» [10, с. 52]. Знакомство со схемой цикла помогает понять всю продуманность структуры сочинения (таблица 1):

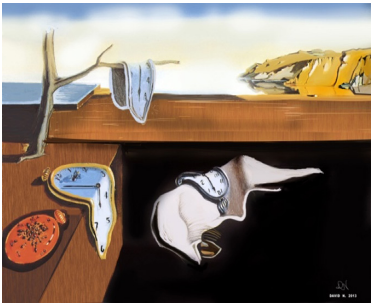
Таблица 1

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
Прелюдия 1967	Призрак фуги 1999	Прелюдия 1975	Призрак фуги 1999	Прелюдия 1987	Призрак фуги 1999	Прелюдия 1999	Фуга 1967

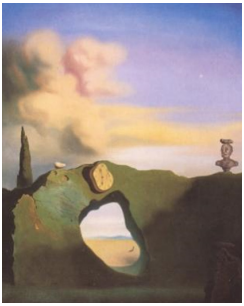
В появлении четырёх прелюдий наблюдается временная прерывность в несколько лет (1967, 1975, 1987, 1999 годы), а все призраки фуги написаны в 1999 году. И время создания всего опуса как бы растянулось, растеклось, хотя реальное время звучания всего цикла – шесть с половиной минут. Такое ощущение текучести и мягкости времени рождает возможные аналогии и параллели с полотнами Сальвадора Дали, такими как «Внезапное оцепенение железнодорожной станции» (1930) (ил. 2), «Постоянство памяти» или «Мягкие часы» (1931) (ил. 3), «Треугольный час» (1933) (ил. 4), где гибкие расплывчатые циферблаты изображены в природе и в жизни человека.



Ил. 2.
С. Дали. Внезапное оцепенение железнодорожной станции. Репродукция картины
Источник: https://art.liim.ru/galleries/05dg/d05g/d05g_068.html



Ил. 3. С. Дали. Мягкие часы. Репродукция картины
Источник: https://artchive.ru/salvadordali/works/316548~Postojanstvo_pamjati?ysclid=mippliduca804361753



Ил. 4. С. Дали. Треугольный час. Репродукция картины
Источник: https://art.liim.ru/galleries/05dg/d05g/d05g_114.html
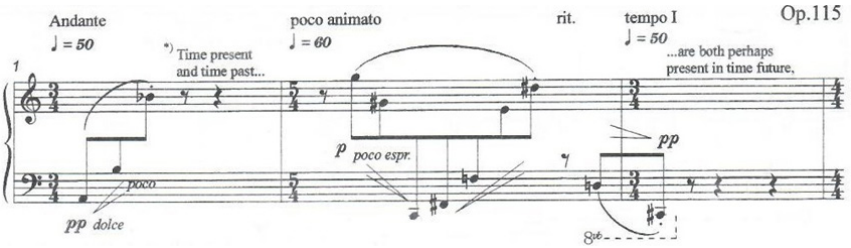
Музыкальная категория вечного, «дистанцированного от бытия человека» оформляется в виде нерельефного интонационного материала (ходы на тритон, большую септиму, 12-звучная серия), регистровой необъятности, быстрого перемещения в многомерном «бездонном» пространстве, в результате музыкальный материал воспринимается неохватным, эмоционально нейтральным, абстрактным. Эти факторы являются отражением специфики элиотовской поэзии. При этом композитор избирает самые философично окрашенные стихи, а «особенности философского настроения, господствующего в литературном источнике, утрируются Смирновым в музыке, которая сплошь диссонантна (тритон – лейтинтервал произведения), отражает специфику содержания поэтического цикла» [19, с. 163].

Для точного понимания содержательного аспекта произведения важны мысли и воспоминания самого композитора. «Идея фортепианного цикла "Растёкшееся время" возникла когда-то совершенно спонтанно от чтения поэзии Т.С. Элиота, показавшейся мне весьма привлекательной и глубокой. На Элиота меня натолкнула София Губайдулина, читавшая когда-то в Сортавале... отрывки из его "Четырёх квартетов" по-английски...» [6]. Дмитрий Николаевич Смирнов указывает и на музыкальный стимул в создании этого сочинения. Именно в 1967 году он поступил в Московскую консерваторию и увлёкся полифонией, написав серию фуг. «Одна из них на квази-додекафонную тему (в самой теме 10 звуков – фа и соль отсутствовали, но они восполнялись далее в противосложении) – показалась мне особенно удачной (здесь в цикле ч. VIII). Но прелюдия (здесь ч. I) тогда не показалась слишком подходящей к фуге. Через 8 лет (в 1975) я написал другую (ч. III), опять же не полностью меня удовлетворившей в качестве прелюдии к этой фуге, так что через 12 лет (в 1987) я вновь вернулся к этой идее, написав третью прелюдию (здесь ч. V). И когда, наконец, ещё через 12 лет в 1999 я написал четвёртую (здесь ч. VII), я решил всё это "так надолго растёкшееся время" объединить в один цикл, добавив туда ещё три так сказать "призрака фуги", а затем и текст Элиота» [6].

Та самая, «неподходящая» для фуги прелюдия (в цикле это № 1) основана на додекафонном тематизме. Ключевое число 12 – сверхсовершенное и передающее полноту равномерно темперированного строя – считается символом «философского камня» и божественного круга, вращающего Вселенную.

Тема – это 12-тоновая серия – A H B G GIS C FIS F E DIS D CIS – звучит восемь раз[1]. Её регистровая масштабность впечатляет, тем более что звуки серии инверсионно переставляются в пространстве, образуя музыкально-логическую основу текста. В интервальной канве темы прослеживаются диссонантность и неточная симметрия: в центре звучит тритон, вокруг которого по три больших септимы, а в обрамлении – ноны (пример 1).

Пример 1. Д.Н. Смирнов «Растекшееся время», № 1 Прелюдия (т. 1-3)



Причём текст синтезируется с музыкой в первых трёх и последнем проведении темы, в которых серия располагается горизонтально. Как только 12 звуков начинают «сгущаться» и складываться вертикально в диссонансы-созвучия, текст уступает место музыкальным вариациям. Возвращается он только в восьмом проведении темы, где два последних звука не «падают» в контроктаву, а взлетают вверх, ассоциируясь с идеей вечного времени, конца как начала. Таким образом, прелюдия тонко иллюстрирует смысловую канву текста Элиота и соответствует первому номеру цикла, являясь, по сути, прелюдией ко всему сочинению.
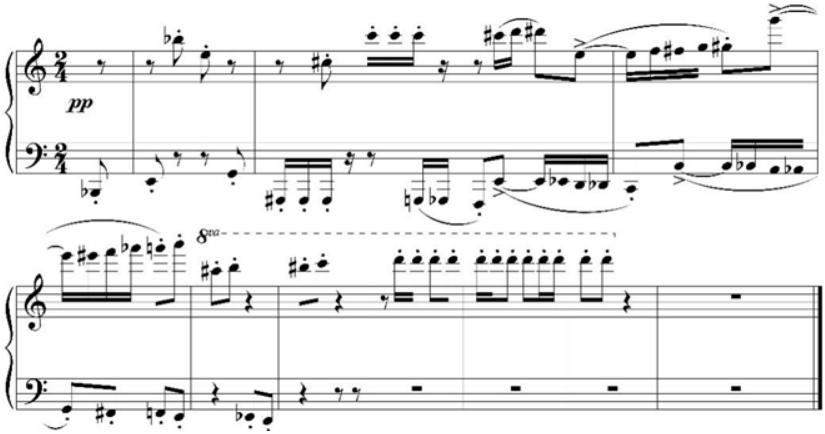
Выбор текста к музыке определился не сразу. Для этого композитору надо было почувствовать (как он признавался, «мне вдруг почудилось») внутреннее соответствие между музыкальной идеей этих пьес и стихами Элиота. Пьесы 1999 года (три «призрака фуги» и прелюдия) сочинялись уже с намерением использовать читаемый текст. Смирнов много размышляет об этой теме времени. Хотя времени не существует, как сказал Л. Витгенштейн, но все говорят и размышляют о нём. Как считает композитор, «музыка проникает в самую его суть. Она и есть Время, или вернее Время – это есть музыка». Чувствуя и понимая значительность темы и глубину проникновения в неё, Д.Н. Смирнов находит аналогии. «Хотя Элиот – поэт, его Поэзия уже

[1] Весьма не случайно число восемь фигурирует в прелюдии, открывающей такой цикл. Вспомним, что число 8 является в антично-средневековых учениях и барочной эстетике символом бесконечности (графически скрученный круг), это двойной квадрат, обусловливающий стабильность, доведенную до совершенства. Да и в рассматриваемом цикле 8 частей.

приближается к Музыке. Он многое взял у своих предшественников. Все эти мысли уже есть в Библии, а также у Уильяма Блейка, которого Элиот так любил (и которого я так люблю), и которому он так беспардонно подражал. Однако мне нравится та афористичность и та форма, в которой эти мысли, пытающиеся разгадать загадку нашей жизни, выражены» [6].
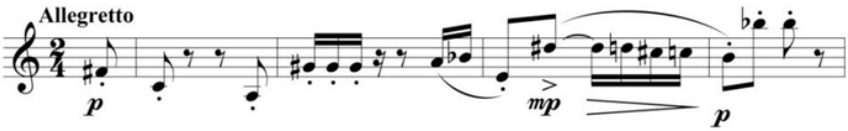
«Призраки фуги» (№ 2, 4, 6) лишь некоторыми чертами определяют жанровую характеристику фуги (темой, наметившимся ответом, имитацией темы в инверсии, совместным звучанием темы и ракохода). Эти три пьесы – предшественники финальной фуги (№ 8), её видения, силуэты, едва наметившиеся образы. Интересно трактован № 4 в аспекте музыкально-поэтического сочетания. Тема и её инверсия в имитационном звучании останавливаются на одном пульсирующем звуке, что ощущается как последние стуки сердца (пример 2). По окончании такого призрачного видения смысл конкретизируется словами Элиота: «Пока мы стареем, мир становится все непривычнее, рисунок запутывается. Между смертью и жизнью».

Пример 2. Д.Н. Смирнов «Растёкшееся время», № 4 «Призрак фуги 2»
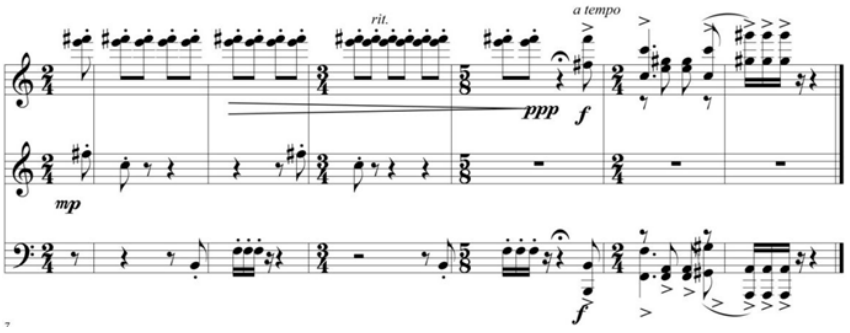


Если первые номера максимально наделены словом, то последний – чисто музыкальный логический вывод, который родился у композитора в форме реальной, а не призрачной фуги. Важно, что «в прелюдиях да "призраках" – можно было ещё поговорить... Но в фуге – это разрушило бы структуру, или повредило бы ей». Причём «фуга здесь – центр, к которому всё ведёт, который – в конце (сочинения), но с которого всё началось (то есть процесс сочинения начался именно с фуги)» [6]. А точнее начинается финальный номер с темы фуги, в которой неточная 12-звучная серия звучит с повторениями некоторых звуков (пример 3).

Пример 3. Д.Н. Смирнов «Растёкшееся время»? № 8 «Фуга» (тема, т. 1-4)



Конечно, «композитор, сочиняя сознательно или неосознанно (подсознательно), думает о многом, в том числе о времени как таковом – та основная сфера, в которой музыке предстоит протекать – и стихи эти о времени. Время в нашем представлении, как это ни звучит наивно, лучше, яснее и проще всего символизируется звуком тикающих часов. Это как раз то, что сразу слышно – "бросается в уши" слушателю в этой фуге, да и в некоторых прелюдиях, ведущих к ней. Моя фуга не подражание им; и она не претендует на философичность или глубину – она несерьёзна, иронична и весела, в ней есть юношеский задор» [6]. Симметричная конструкция фуги (№ 8) с центром в виде мощного кластера образует два раздела: первый с утверждением темы фуги и второй – с разрушением фуги (сокращение темы до первого интервала тритона, который был в первом призраке). В финальном номере всё конструирует тритон – интонационный атом тематической серии, всего цикла. Лейтинтервал произведения как бы озвучивает сложную и противоречивую сферу бытия, человеческого существования. «В Фуге всевластвует тритон (возможно, олицетворяющийся с негативностью, наполняющей любое Время – человеческое, историческое)» [19, с. 166]. Но и интервал большой септимы всё-таки внедряется в завершение цикла как в горизонтальном (в басу), так и в вертикальном звучании (последнее созвучие), а также трансформируясь в интервал обращения (малую секунду) в верхнем регистре (пример 4).

Пример 4. Д.Н. Смирнов «Растёкшееся время», № 8 «Фуга» (т. 41-46)



Таким образом, здесь налицо связь начала и конца в рамках всего цикла, то есть именно фуга невербально, чисто звуковыми компонентами и их «умной» конструкцией концентрирует текстовые символы поэзии Элиота. «То, что мы называем началом, есть часто конец, И прийти к концу – всё равно, что начать. Конец – там, где мы начинаем» (Т. Элиот). Это текст 1 части цикла поэм «Четыре квартета» в переводе самого Д.Н. Смирнова сопровождает № 6 цикла («Призрак фуги 3»). Следовательно, сочинение «Растёкшееся время» Дмитрия Смирнова, его композиция, временна̀я протяжённость и смысловая концепция ярко иллюстрируют мысли о способности музыкального произведения не фиксировать реальное время, а в процессе звучания и вдумчивого погружения в текст уводить в пространство иного времени, которое растеклось, исчезло, передвинулось, перевернулось, трансформировалось...

***

В музыкальном пространстве XX – начала XXI столетия тема времени и вечности обретает особый смысл. И связано это с апокалиптическим ощущением жизни в этом современном времени. Особенно глубоко философски и разнообразно запечатлевается эта тема в современной полифонической музыке. Этот пласт музыкального искусства, кажется, уже давно исчерпал себя. Однако нет. Вся палитра полифонических жанров и форм, наиболее сложная для восприятия и понимания сфера музыки, вновь и вновь «открывает» свои художественно-содержательные и структурно-композиционные особенности.

Ещё в начале XX века С.И. Танеев пророчески писал в «Подвижном контрапункте строгого письма»: «Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая». Действительно, очень часто музыка этого столетия стимулирована полифонией. Однако «полифония XX века – явление огромного масштаба и внутренней сложности, которое концентрирует в себе художественные принципы, характеризующие современное музыкальное мышление» [14, с. 6]. Музыка современных отечественных композиторов связана с полифонией во многих параметрах. Прежде всего, это различные способы и варианты пространственного конструирования музыкальной ткани произведений всех жанров. Не менее часто встречается применение приёмов полифонической техники. И обращение к полифоническим жанрам и формам в творчестве отечественных композиторов XX – начала XXI века – явление нередкое.

Как хорошо известно, первым фуги начал писать М.И. Глинка, позже его идею подхватил Н.А. Римский-Корсаков. А вот история

полифонического цикла в отечественной музыке начинается с имени А.Г. Рубинштейна. Написав в 1857 году шесть прелюдий и фуг, он продолжил традицию «шестеричности», идущую от барочных композиторов и композиторов-романтиков: К.М. Вебера (6 фугетт ор. 1), Ф. Мендельсона (6 прелюдий и фуг ор. 35), Р. Шумана (6 фуг на тему BACH), М. Регера (6 фуг ор. 131). Конечно, первый опыт создания полифонического цикла был ориентирован на стилизацию в барочном ключе, но прелюдии и фуги А.Г. Рубинштейна открыли дорогу фортепианным диптихам П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, А.В. Станчинского, С.М. Ляпунова, С.И. Танеева, А.Ф. Гедике. Постепенно малые полифонические циклы начали объединять в более крупные конструкции. В 1919 году А.К. Глазунов четыре фортепианных диптиха оформил в один опус (ор. 101). Далее исторический обзор показывает множество малых, средних и крупных полифонических циклов – от 4-х, 6-ти, 10-ти, 12-ти номеров до 24-х и 34-х частей в одном сборнике.

Совершенно очевидно, что полифонический цикл в отечественной музыке занимает своё место: далеко не главное, но весьма важное в творческих поисках композиторов, в отражении их индивидуальных художественных устремлений, профессионального мастерства и принципов музыкального мышления. Более того, большой полифонический цикл переживает настоящий ренессанс. Начинается такой процесс со второй половины XX столетия, и причиной тому стали «24 прелюдии и фуги» (1951) Д.Д. Шостаковича. Действительно, «опус 87 вошёл в музыку XX столетия как один из ярчайших примеров культурного диалога. Энергетический запас этого примера оказался столь мощным, что он повлёк за собой цепную реакцию последующих опытов» [26, с. 226].

Поэтому не случайно начнём разговор о полифонии XX века с имени Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906-1975) (ил. 5). Послевоенные годы ознаменованы в фортепианном творчестве композитора появлением цикла «24 прелюдии и фуги», ор. 87. Стоит отметить профессиональную сторону творчества Шостаковича, о которой вспоминает Татьяна Николаева, первая испол-



Ил. 5. Дмитрий Дмитриевич Шостакович
Источник: https://videouroki.net/video/04-dmitrij-shostakovich-239.html

нительница всего цикла, – «феноменальную, необычайную быстроту сочинения музыки» [17, с. 290]. Пианистка называет это качество «одержимость творчеством». Действительно, записывались прелюдии и фуги с молниеносной быстротой – всего за 4 с половиной месяца (с октября 1950 по февраль 1951 года). Как известно, замысел этого сочинения возник под впечатлением состоявшихся летом 1950 года торжеств по случаю 200-летия со дня смерти И.С. Баха. Шостакович тогда возглавил делегацию советских музыкантов. Написанный вскоре фортепианный цикл прелюдий и фуг стал своеобразным приношением немецкому мастеру.

Подчеркнём, что рождение цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича стало крупным событием и повлекло за собой острую борьбу мнений. Как и большинство произведений Шостаковича, прелюдии и фуги вызвали резкие и страстные споры среди музыкантов. Некоторые критики, не дав себе, по-видимому, труда вдуматься в это сочинение, обвиняли композитора в отходе от актуальных задач советской музыки и чуть ли не в рецидиве формализма. В одной из статей 1953 года читаем: «Реалистические новаторские находки причудливо сочетаются в нём [цикле Шостаковича] с пережитками былых формалистических увлечений» [23, с. 18]. Многим казалось, что самый жанр подобных пьес далёк от современности, является своего рода архаизмом, ненужным подражанием Баху. Такой обзор первых научных оценок даёт А.А. Николаев.

Необходимо подчеркнуть, что «обвинительные заключения» 1950-х годов не характеризовали истинной ситуации в восприятии полифонического цикла. Исполнявшееся самим автором и рядом советских пианистов (Т. Николаева, С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, М. Гринберг) прелюдии и фуги Шостаковича были тепло встречены широкой аудиторией. Для нас весьма ценными являются воспоминания Р. Щедрина о первом исполнении цикла самим автором. Памятное исполнение Шостаковичем своих прелюдий и фуг в 1951 году произвело на молодого Щедрина очень сильное впечатление, и он загорелся желанием тоже написать подобный же цикл. Восторженность студента-второкурсника связана и со смелостью Шостаковича, ведь он «в такое жестокое, опасное для жизни время пишет высокоинтеллектуальное "западническое" сочинение, публично играет его» [2, с. 277]. Это самый первый отклик молодого Щедрина, но и другие также высоко оценили цикл Дмитрия Дмитриевича.

Интерес к этому сочинению растёт, и в настоящее время прелюдии и фуги Шостаковича заняли определённое место не только в концертном репертуаре пианистов, но и в учебно-методической

работе музыкальных училищ и консерваторий. Необходимо иметь в виду, что этот совершенно очевидный факт оспаривался в 1950-е годы. Так, в одной из книг читаем: фуги Шостаковича «с точки зрения учёбы… могут быть признаны как менее приемлемые для обучения молодых советских музыкантов» [9, с. 379]. Остаётся добавить, что на исполнение и интерпретацию пьес сборника заметно влияет особый тип пианизма Шостаковича – «лирико-интеллектуальный» (термин Д.А. Рабиновича).

Двигаясь по квинтовому кругу, Шостакович написал «"полнометражную" серию прелюдий и фуг по примеру "Хорошо темперированного клавира"… наделённую неоспоримой – и притом высочайшей – художественной ценностью», что и позволило А.Н. Должанскому дать ему определение «Третьего тома Хорошо темперированного клавира». Нельзя не согласиться с мнением А.Ю. Кудряшова, что это «больше, нежели благозвучная музыковедческая метафора» [13, с. 345], аргументируя данное утверждение историей появления этого опуса после сильного впечатления от поездки в Лейпциг. Исследователь даёт своё название циклу – первый русский «Хорошо темперированный клавир».

Первой исполнительницей после автора была Т. Николаева. Дирижёр Курт Зандерлинг сказал как-то: «Знаете, Татьяна, прелюдии и фуги – это интимный дневник Дмитрия Шостаковича». И подумала пианистка: «Действительно, так, это дневник, который он вёл для себя. И осчастливил всех нас». Счастье – иметь возможность слушать и исполнять диптихи и весь цикл Д.Д. Шостаковича. Каждая часть цикла уникальна по своим композиционным и художественно-содержательным особенностям, как и весь цикл в целом.

Конечно, Д.Д. Шостакович следовал в основном модели баховского «Хорошо темперированного клавира». Он никогда не скрывал своего восхищения полифоническими циклами И.С. Баха. При этом все 24 части большого полифонического цикла Д.Д. Шостаковича представляют собой художественную концепцию, в которой звучит многообразие мышления композитора. А воплощается этот формат с помощью отточенной и разнообразной по приёмам полифонической техники. При этом обнаруживается двухвекторность целостности сочинения. С одной стороны, автор признавался в том, что процесс сочинения крупного циклического произведения начинается с «видения» целого, то есть каждому диптиху предшествовала сюжетно-композиционная сверхзадача. С другой – Шостакович не стремился к единству и строгой цикличности, а рассматривал свой «макроцикл» как серию пьес, не связанных между собой какой-либо общностью идеи.

Однако полифонический цикл Шостаковича является как музыкальное сочинение драматургически цельным и воплощает различные стороны жизни и душевные состояния. Всю палитру жизни, красоту мира, окружающего человека, показывает композитор в своём сочинении. «Внутренний драматургический стержень здесь – не только кварто-квинтовый круг; есть ещё и другой "круг" – образно-смысловой, тесно связанный с первым» [16, с. 268]. В прелюдиях и фугах отразилась вся антология образов Шостаковича: трагизм и веселье, героика и юмор, драматизм и лирика, эпос и радость.

Отметим, что прелюдии и фуги показывают разные образно-смысловые сочетания – контрастные и бесконтрастные. Связь прелюдии и фуги обеспечивается интонационно, а звучание их характеризуется отсутствием перерыва (*attaca*). В результате, следуя традициям русской полифонической школы, идущей от А.К. Глазунова и С.И. Танеева, Д.Д. Шостакович преобразует циклическую форму в слитно-циклическую, точнее контрастно-составную. Аналогично будут выстраивать свои полифонические диады Р.К. Щедрин, И.М. Ельчева и другие отечественные композиторы.

Все пьесы в «макроцикле» названы прелюдии и фуги, но наполнены качествами других жанровых моделей – импровизации, скерцо, юморески, размышления, инвенции, пассакалии, хорала, токкаты, причитания, протяжной песни, частушки, плясовой, наигрыша, старинного распева, духовного стиха.

Функционирование принципа диалогичности в прелюдиях Шостаковича можно понять через поиск нового, построения новой версии, перетолкования исходной идеи-мысли. А осуществляется такой образный ход с помощью переинтонирования, жанровой трансформации, как, например, в прелюдии G-dur с эпической темы на модель «темы причитаний». Прелюдия c-moll демонстрирует перекодировку синтеза-сплава старинного распева и протяжной песни в дискурс наигрыша. В прелюдиях происходит и формирование темы-тезиса фуги. Этот процесс воплощается двумя способами: в виде «интеграции темой фуги интонационных зерен прелюдийного тематизма» [13, с. 163] или в виде оформления предвестий темы фуги чаще в конце прелюдии. Даже «если в прелюдии не очерчивается узнаваемый абрис тезиса фуги, то в ней обычно намечаются его основные ладово-мелодические опоры» [25, с. 175].

Фуги обладают весомостью и важностью в организации цикличности. Исследователи А.Н. Должанский, В.П. Бобровский, В.В. Задерацкий, Т.Н. Левая, Ю.Н. Холопов, И.К. Кузнецов вывели интересные выводы о линеарности, «превышающей линеарность» полифонии

И.С. Баха, о манере контрапунктирования в стиле строгого письма, о модальном (неомодальном) способе организации компонентов фуги, о широком применении мелодических ладов. В процессе глубокого анализа И.О. Цахер резюмирует: «Определяющим фактором в организации фуг (ор. 87) Шостаковича является не логический (диалектический) принцип, а закономерность другого порядка – формирование второго семантического уровня ("сверхсмысла") посредством переориентации на иную модель (ладово-мелодическую, стилистическую и т. д.)» [25, с. 155]. Музыковед показывает канонические и специфические модели в разных аспектах. К примеру, в ладово-мелодическом формате рассматриваются диатонические и хроматические формулы. Новомодальная техника применяется на основе двенадцатиступенности, хроматика образуется от взаимодействия диатонических ячеек, а также обнаруживается «тетрахордовость как основа сложных ладовых образований; принцип переменности ладовых функций, верность которому прослеживается у Шостаковича на всех этапах творческого пути» [25, с. 158].

В системе организации всех фуг Шостаковича определяется типичная для композитора стабильность и неизменность материала при контрапунктировании. Вертикальный контрапункт ограничивается октавным показателем при двух-, трёх- и даже четырёхголосии. Широкая тональная вариантность и полиладовость выстраиваются в специфических тональных планах, ориентированных на баховский образец. И большинство фуг демонстрируют единый композиционный план из четырёх разделов. Если же сборник из 24-х микроциклов взять как целое произведение, то «нащупывается вроде драматургического треугольника, вершины которого составляют, соответственно, "интродукцию" (Прелюдия и Фуга № 1 До мажор), "кульминационную зону" близ точки золотого сечения (Прелюдии и Фуги № 15 Ре-бемоль мажор и № 16 си-бемоль минор) и торжественно-патетический "финал" (Прелюдия и Фуга ре минор) [1, с. 303]. Конечно, первая фуга – это «"символ веры" всего произведения», музыка которой полна «высшей гармонии», «простоты и величия», «торжественного покоя» [7, с. 8-9].

Размышления о цикле Д.Д. Шостаковича хочется закончить яркими словами исследователя Л.О. Акопяна: «На унылом исходе сталинщины Шостакович создал произведение, предназначенное – если не бояться громких слов – для вечности» [1, с. 307]. Этот факт неоспорим, так как для многих отечественных композиторов Шостакович был и остаётся высшим эталоном творчества, учителем и наставником в композиторском мастерстве. Вспоминаются слова Е. Стан-

ковича: «Я всё сравниваю с Шостаковичем, потому что он является вершиной – по крайней мере, для меня, для моего поколения, – вершиной духовной значительности, духовного масштаба искусства».

Необходимо вспомнить и о В.П. Задерацком, который первым среди отечественных композиторов создал цикл «24 прелюдии и фуги» в 1939 году, причём в ГУЛАГе, где в течение двух лет своей нелёгкой жизни воссоздал и сохранил крупный полифонический цикл. «Заслуга возрождения прелюдий и фуг в XX веке принадлежит В.П. Задерацкому» [14, с. 140]. Как отмечает В.В. Задерацкий, сын автора первого всетонального сборника, «создание 24-х прелюдий и фуг в колымском лагере можно отнести в разряд самых удивительных духовных подвигов, совершённых людьми в годину испытаний» [8, с. 184]. Наверное, это «поступок беспримерной смелости и уникальной силы духа, феномен, который, по многим причинам, должен войти в историю музыки XX века» [4, с. 22]. Цикл является «фактически самым первым многочастным полифоническим циклом в XX столетии», но узнали о нем лишь в 1983 году. Эта музыка «даже способна до некоторой степени составить "конкуренцию" циклу Шостаковича – несмотря на то, что последний остается и поныне непревзойдённым по диапазону образного содержания и мастерству воплощения полифонической техники» [22, с. 644], но в те годы этот «макроцикл» (К.И. Южак) был неизвестен.



Ил. 6. Всеволод Петрович Задерацкий. Источник: https://rm.mosconsv.ru/wp-content/uploads/2011/04/zaderatsky.jpg

Всеволод Петрович Задерацкий (1891–1953) (ил. 6) был не только композитором, но и прекрасным пианистом, великолепно знавшим все технические возможности фортепиано. В.П. Задерацкий ещё в 1939 году воплотил в реальность идею создания прелюдий и фуг во всех тональностях квинтового круга, и возникла она не случайно. Дело в том, что В.П. Задерацкий занимался гармонией и контрапунктом в Московской консерватории у С.И. Танеева. Несомненно, влияние Танеева, «его теоретического гения на формирование… творческих склонностей» В.П. Задерацкого велико. В результате «внутреннее ощущение жизненности танеевских заветов, осознание почвенности русской художественной традиции и её органической связи

с развитием полифонического мышления в музыке XX века, блестящая "пианистическая вооружённость" естественно привели В.П. к идее создания фортепианного полифонического цикла» [8, с. 188].

Все 24 малых цикла «могут быть отнесены к произведениям концертного жанра, отчасти продолжающим традицию романтических концертных фуг Глазунова» [22, с. 644], поскольку все полифонические пьесы цикла виртуозны, основаны на позиционной технике. Масштаб прелюдий и фуг тоже говорит об этом: примерное число – 100 тактов в каждой пьесе. Концертность и приподнятость связаны и с образным миром этого произведения. Здесь много света, движения, активной воли, радости, даже ликования. Особенно поражает контрастность образов, их резкое сопоставление. При этом заметна повышенная эмоциональность, экспрессия, драматизм. Понимая, что цикл сочинялся в условиях ссылки, «пронизывающие его жизнеутверждающее начало, уверенность во всепобеждающей силе творческой интуиции и фантазии, убеждённость в торжестве разума, гармонии и творческого интеллекта производят особенно сильное впечатление» [22, с. 650]. Художественная реализация идей Задерацкого требовала соответствующего фактурного «наряда», который проявился в многорегистровом охвате, нередко до всех шести октав; интервальном или аккордовом утолщении; октавных басах, выдержанных или излагающих тему; разных глиссандо и дублировках. «Густые и плотные звучания, насыщенная фактура в прелюдиях и фугах Задерацкого соответствуют его мироощущению. Мир воспринимается композитором во всей полноте, необъятный и неделимый, а отсюда – ощущение избытка в заполнении пространства» [4, с. 26].

В пьесах можно заметить усиленную хроматизацию всех тематических компонентов, ритмическую вариативность (переменные размеры и даже полиметрия – сочетание в одновременности двух размеров 3/4 и 9/8), широкий жанровый диапазон (этюды-токкаты, речитативы, пасторали, размышления, фанфары). Многие фуги развиваются подобно фортепианной поэме, устремлённой к мощной кульминационной зоне, очень экспрессивной и динамичной. Самые любимые и часто встречающиеся образы в фугах Задерацкого – это сильная и гордая мужественность, эпическая монументальность, драматическая повествовательность. При этом «лирические звучания отмечены высоким уровнем обобщённости. Пронизанная природной русской распевностью, она скорее воспринимается как "детализация эпического", его личностный комментарий» [8, с. 189]. А способствуют такому ощущению структурные особенности тем – масштабная протя-

жённость (11-17 тактов!), хроматизмы и скачки, ритмическая неповторяемость и импульсивность, метрическая уникальность (12/16, 5/4).

Сверхцикл В.П. Задерацкого «контрапункт ГУЛАГа» является первым опытом воссоздания крупного полифонического цикла в XX веке, и уже в этом заключается его особое место в истории жанра.

Отечественные композиторы в 1960–90-е годы написали огромное количество всетональных полифонических сборников – Р.К. Щедрин, И.М. Ельчева, В.А. Полторацкий, Г.А. Мушель, К.С. Сорокин, С.М. Слонимский, А.Г. Фларковский, И.В. Рехин, Н.Г. Капустин, А.А. Бренинг и другие. Каждый цикл «24 прелюдии и фуги» имеет свою композиционную модель тонального движения, свою комбинаторику жанровых и образных сочетаний, а также свою драматургическую структуру и особенности художественно-содержательного параметра. Но все отечественные композиторы в процессе сочинения полифонических «макроциклов» следовали барочным принципам и «заветам» И.С. Баха. Так, при анализе полифонических диптихов Р.К. Щедрина музыковедом И. Мартыновым было отмечено: «Написать цикл прелюдий и фуг во всех мажорных и минорных тональностях – увлекательная и в то же время одна из самых трудных задач для композитора. Ведь приступая к работе, каждый будет неизбежно чувствовать, что идет по стопам Баха, чьи прелюдии и фуги, объединённые в двух томах "Хорошо темперированного клавира" остались одним из величайших созданий мирового искусства» [Цит. по: 20, с. 100].

Как известно, фундаментальное творение И.С. Баха «Das Wohltemperierte Klavir» подытоживает все опыты со всетональными циклами в XVIII столетии. И.С. Бах «доказал плодотворность системы равномерной темперации, создал индивидуальный "портрет" каждой из 24-х тональностей и на многие годы, если не на века, установил числовой показатель больших полифонических циклов» [3, с. 177]. Движение по полутонам вверх привлекает многих современных авторов больших полифонических циклов, «композиторы сознательно "испытывают на прочность" баховский тональный "сюжет" [3, с. 177], хотя для немецкого полифониста идея восхождения была неразрывно связана с очищением человека от греха. Такая тональная структура и такая смена тональностей изображает переход на ступень выше. Бах дважды «проходит» этот путь очищения и восхождения к Богу в двух томах WTK. В этом восходящем хроматическом шествии тональностей «царит впечатляющая простота» [Цит. по: 3, с. 179], как считает известная пианистка Ванда Ландовска.

Действительно, «в отношении "движения" тональностей: C, c, Cis, cis, D, d... и так по хроматической гамме вверх до H, h. Я понял и оце-

нил всю радикальность решения этого вопроса Бахом!» [21, с. 163]. Эти признания композитора И.В. Рехина связаны с непростыми вопросами, мучившими его перед написанием цикла «24 прелюдии и фуги» (1985-1990), ставшего в отечественной музыке первым опытом всетонального сборника для гитары соло. Радикальность можно связать и с идеей замкнутости, завершённости и исчерпанности спектра мажорных и минорных тональностей при «прохождении» по всем 24 тональностям. Этот числовой показатель мини-циклов «прелюдия и фуга» является совершенной композицией, в которой «есть тот или иной, видимый или невидимый математический принцип» [15, с. 49]. Однако при объяснении выбранной тональной сетки в сочинении «Игра стилей» (2000) Л. Любовского ощущается вербальность трактовки идеи Баха и живописность творческого восприятия. «Цикл "Игра стилей" – 12 прелюдий и фуг от 12-ти хроматических тонов, написанный к 250-летию со дня смерти Баха, представился стремительно поднимающейся вверх лестницей, напоминающей органные трубы» [15, с. 53].

Современные отечественные композиторы, обращаясь к большому полифоническому циклу «24 прелюдии и фуги», нередко выстраивают свои композиции по баховскому принципу. Так скомпонованы цикл «24 прелюдии и фуги» (1983) для баяна Ю. Шишакова, фортепианные «макроциклы» К. Сорокина (1977), С. Слонимского (1996), В. Гайворонского (2000), В. Кузьмина (2017), Ю. Толкача (2020). Самым последним опусом является сборник «24 прелюдии, фуги и постлюдии» для фортепиано Р. Перевощикова, написанный в 2022 году. Помимо гитарного цикла И. Рехина таким же образом структурированы «суперциклы» для гитары Г. Джапаридзе (2006) и С. Кравчука (2016).

Таким образом, идея постепенного полутонового восхождения не утрачивает своей актуальности и в XX, и в XXI столетии. Всетональный круг отражает калейдоскопичность, образно-эмоциональную «пестроту», контрастность современного мира. В полифонических циклах с иным числовым набором пьес также сохраняется принцип хроматического движения вверх. Так выстраивают свои циклы «19 концертных фуг» (1964) А. Караманов, «12 прелюдий и фуг» (1989) М. Скорик, «Игра стилей» 12 прелюдий и фуг (2000) Л. Любовский.

Современные авторы воплощали и обновлённые варианты хроматической тональной схемы. Варьируя идею Баха, композиторы начали применять обратное движение вниз по ступеням хроматической гаммы, которое ассоциируется с «падением», отступлением от предначертанного пути. Причём обе идеи (восхождения и нис-

хождения) совмещаются в разных версиях. Именно так комбинируется «тональная дорога» в цикле «Полифоническая тетрадь» (1972) Р.К. Щедрина, о чём композитор говорит и выражает своё понимание такого процесса: «как бы с горы в долину, из долины вновь на гору» [2, с. 278]. Отправной точкой-нотой у Щедрина является музыкальный камертон – звук «А».

Дмитрий Смирнов напишет цикл «Хорошо темперированное фортепиано» (ор. 125) на рубеже веков в 2000 году. Этот полифонический сборник имеет необычную тональную структуру, так как композитор решил сочинить цикл из 24-х прелюдий и фуг и «расположить их не в обычном порядке, как у Баха вверх по хроматизму, и не так, как у Шостаковича, по квинтовому кругу, а так, чтобы мажорные тональности шли по восходящей от *C* до *H*, чередуясь с минорными, идущими по нисходящей от *h* до *c*» [24, с. 60-61]. Идея такой «тональной додекафонии» понравилась учителю композитора В.Н. Руковишникову, которому и посвятил свой цикл Д. Смирнов. Кстати такую тональную цепочку автор использовал и как гармоническую основу в некоторых других своих сочинениях. Представим тональную систему в таблице 2.

Таблица 2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C↑		Cis		D		Es		E		F	
	h↓		b		a		gis		g		fis
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Fis		G		As		A		B		H	
	f		e		es		d		cis		c

Фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги» (2012) Д. Захарова решён похоже. Тональный каркас выстраивается и в мажорах, и в минорах от тона «С», но в ином направлении: мажорные тональности спускаются вниз, а минорные «избирают» своим движением восхождение (таблица 3).

Таблица 3

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C↓		H		B		A		As		G	
	c↑		cis		d		es		e		F
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Fis		F		E		Es		D		Des	
	fis		g		gis		a		b		h

Если внимательно рассмотреть обе таблицы, то становится заметно пересечение с баховским тональным принципом в нечётных

диптихах в первом случае, а в чётных – во втором, то есть там, где соблюдена система смещения-движения тональных центров вверх.

Другой вариант построения большого полифонического цикла, о котором уже сказано в связи с циклом «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, основан на кварто-квинтовом круге. В таком варианте 1-я тетрадь (прелюдии и фуги № 1-12) движется по диезным тональностям, а 2-я тетрадь (прелюдии и фуги № 13-24) – по бемольным. При этом путь следования констатирует постепенный набор диезов к № 12 (Fis-dur), а потом – «сбрасывание» бемолей до единицы (№ 24 d-moll). Такой путь в сверхцикле с точки зрения родства тональностей кажется более логичным и последовательным. Движение по квинтам вверх отражает акустическое взаимоотношение тонов в чистой квинте, подчёркивает первооснову нижнего по обертоновому (натуральному) звукоряду и производность, а следовательно, второстепенность верхнего. Но «первооткрывателем» в этом вопросе является В.П. Задерацкий, о чём общественность узнала в 1983 году.

Вскоре вслед за Д.Д. Шостаковичем в 1970 году Р.К. Щедрин написал тоже фортепианный «макроцикл» из 24-х прелюдий и фуг, которые «сладкозвучным "придворным" брежневским opus'ом никак не назовёшь» [2, с. 277]. Следовательно, Щедрин следует примеру Шостаковича, и ему важно, что двигаясь по квинтовому кругу (как и Шостакович!), его полифонические пьесы следуют по пути накопления ключевых знаков (диезов) до максимума, а потом – убывания знаков (бемолей) до минимума. При этом звучат они очень неакадемично, смело, по-щедрински.

Позже в отечественной музыке появляется целый ряд циклов, построенных по квинтовому кругу, где мажорные тональности также соединяются с параллельными минорными – «Полифоническая тетрадь для юношества» (24 прелюдии и фуги, 1977) К. Сорокина, фортепианные циклы «24 прелюдии и фуги» (1971) В. Полторацкого, «24 прелюдии и фуги» (1990) А. Фларковского, «24 маленькие фуги» (1987) А. Пирумова. Этот принцип тональной логики применяют отечественные авторы и в начале XXI века. Циклы для фортепиано «24 прелюдии и фуги» (2002) В. Полионного и «Цветы по шёлку» (24 прелюдии и фуги, 2006) Ф. Бахора, цикл «Полифония в звуках домры» (24 прелюдии и фуги для домры соло, 2018) С. Кравчука, гитарный цикл «24 прелюдии и фуги» (2010) Н. Кошкина иллюстрируют кварто-квинтовый тональный план.

Соответственно, возникают обновлённые модули квинтовой тональной сетки. Так, Г. Мушель свои 24 прелюдии и фуги ведёт по обратному квинтовому кругу с выходом в бемольные тональности

в 1-й тетради, а вторая часть движется по диезным тональностям (C-a, F-d, B-g... G-e). Также выстраивает свой сборник «24 прелюдии и фуги» (2018) композитор из Казани В. Харисов.

Если внимательно посмотреть на тональные последования в целом, то выстраивание «макроциклов» по хроматизму и по квинтовому кругу оказываются самыми распространёнными. Однако в них присутствует ещё один параметр – сочетание мажорных и минорных тональностей. Если у Баха они были одноимённые, то у Задерацкого и Шостаковича – параллельные. Конечно же, современные композиторы эти два аспекта перемешивают и создают свои индивидуальные тональные «дорожки». К примеру, И. Ельчева выстраивает свой фортепианный цикл «24 прелюдии и фуги» вверх по хроматизму, но с параллельными минорами: C-a, Des-b, D-h, Es-c... H-gis. Астраханский композитор Ю. Гонцов цикл «24 прелюдии и фуги», написанный для баяна в 1989 году, «ведёт» по хроматической линии, но чередует лады иначе – сначала миноры, а затем одноимённые мажоры (c-C, cis-Des, d-D, es-Es... b-B, h-H). Такой путь тональностей обусловлен замыслом автора – весь большой цикл должен завершиться светлым и радостным H-dur.

Полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» (1997) Н. Капустина написан в джазовом стиле, но главное – в очень необычном тональном решении. Обратное направление квинтового круга уже встречалось у Г. Мушеля. Здесь такой путь касается лишь мажоров, а минорный ряд движется от центра (a), расположенного в № 12, в разные стороны. В результате мажорные диезные тональности чередуются с бемольными минорными и наоборот. Наглядно этот индивидуальный проект тональных сочетаний представлен в таблице 4.

Таблица 4

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C↓		F		B		Es		As		Des	
	gis		cis		fis		h		e		**←a→**
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Ges		H		E		A		D		G	
	d		g		c		f		b		es

Если круг тональностей расширен, то и количество частей увеличивается. Именно так происходит в цикле «34 прелюдии и фуги» (1973) В. Бибика, где «получается полная "дуальная система" (Ю.Г. Кон) всевозможных энгармонически равных тональностей, за счёт которых количество тональностей увеличено до 34-х» [3, с. 189]. Три раздела в цикле имеют названия – «Размышление», «Напряжение», «Просветление». Первая часть построена на «белоклавиш-

ной» диатонике с последованием одноимённых мажоров и миноров (C – c – D – d – E – e... H-h), вторая и третья соответственно – на чёрных клавишах, но с энгармонической разницей в записи. Это 10 диезных (Cis – cis – Dis – dis – Fis – fis – Gis – gis – Ais – ais) и 10 бемольных тональностей (Des – des – Es – es – Ges – ges – As – as – B – b). Такой необычный взгляд на тональное сопоставление и сочетание позволил Бибику создать уникальную композицию, «полнометражный» сверхцикл.

Логика расположения тональных центров в цикле «12 прелюдий и фуг» (1984) О. Сау необычна и сложна, открывает свои очертания не сразу. Орнамент секунд и кварт оформляется в трихордовость в интервале квинты (C – D – F – G; e – Fis – a – h; gis – B – cis – es). При этом секвенционные ячейки ассоциируются с «кристаллическими» додекафонными сериями. Если же вывести двухрядную систему тонцентров, то все нечётные и чётные части обнаруживают сходную систему интервальных последований (ч. 4 ↑ – м. 2 ↓ – ч. 4 ↑ – м. 2 ↓ – ч. 4 ↑) с замыканием в постлюдии на тоне «C» (таблица 5).

Таблица 5

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
C		F		e		a		gis		cis		C
	D		G		Fis		h		B		es	

Временно́е удаление от эпохи барокко не показывает целенаправленное усложнение тональных планов полифонических сочинений. Напротив, существуют эксперименты с возвращением в старинные ладовые системы. Как известно, лишь по белым клавишам выстроена вся фуга № 1 C-dur Д.Д. Шостаковича, что позволяет в проведениях темы озвучить все монодические семиступенные лады, а кульминацию построить в самом неустойчивом локрийском ладу (от ноты h). В цикле «Диатоническая полифония» (1987) Л. Бобылёва в сотворчестве работают только семь белых клавиш. Конструкция строга и упорядочена, движется вверх (C – D – E – F – G – A – H). Чёрные клавиши появляются лишь в третьей теме последней фуги, где цитируется мелодия хорала «Es ist genug» («Свершилось»). Этот момент иносказательно выражен в глубоком философском смысле христианского повествования. В итоге ряд диезных звуков (fis – cis – gis – dis – ais – eis) вновь приводит в диатонику (eis = f).

Таким образом, тональное решение полифонических циклов отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века отличается разнообразием. Наряду с сохранением тональной баховской модели по хроматизму встречаются новые эксперименты и вариационные новации в этой сфере. То есть готовый план крупной музыкаль-

ной конструкции (по хроматизму или по квинтовому кругу) это лишь один путь написания цикла из прелюдий и фуг. Другой – в обновлении готовых стереотипов, создании индивидуальных тональных схем. Конечно, «некоторые образцы с новыми системами расположения мини-циклов выглядят смелыми экспериментами, уникальными находками» [3, с. 192]. Но не всегда эти структурные факты указывают на яркость полифонических опусов. Заметными и знàчимыми в отечественной музыке становятся те большие полифонические циклы, которые интересны, прежде всего, с художественно-содержательной стороны. Следовательно, композиционно-структурный формат не определяет качественные показатели полифонических сочинений. Так, при точном следовании хроматическому восхождению в тональном движении возможно обновление и углубление драматургической канвы всетонального цикла, в котором фиксируется замысел автора. Рассмотрим этот аспект.

Многочисленные образцы полифонических циклов в творчестве современных отечественных композиторов показывают значительные художественные возможности этого жанра. Прежде всего, многочастная конструкция всетональных сборников способна моделировать сложные философские категории: жизни и смерти, времени и вечности, сохранения истоков, памяти прошлого, общества и личности, национальные и интернациональные модусы. Как известно, обобщённую концепцию Бытия в музыкальном искусстве способны воплотить крупные хоровые и симфонические опусы (месса и сонатно-симфонический цикл). Возможно, что инструментальные сверхциклы относятся к этой же категории. Они позволяют ставить крупные эстетические темы и способны раскрывать их достаточно полно. Более того, особенность структуры большого полифонического цикла – многоярусность (цикл в цикле), многочастность (от 10 до 34 мини-циклов), многожанровость (прелюдии и фуги наделены чертами многих музыкальных жанров) – создают многоаспектную смысловую иерархию.

Крупные эстетические темы классифицированы в музыкознании исследователем Л.П. Казанцевой. Первый тип – специфически музыкальная тема. Она рассказывает об особенностях музыки как вида искусства, раскрывает её законы. «Музыкальной темой мы условились считать постановку некой "ремесленнической" задачи, решение которой лежит в плоскости профессионального мастерства музыканта» [11, с. 297]. Казалось бы, простые и будничные заботы музыканта выводятся на художественный уровень, технологические проблемы высвечиваются необычно и красиво, в разноплановых ракурсах.

К примеру, уже рассмотренное «белоклавишное» сочинение «Диатоническая полифония» Л. Бобылева воплощает идею творения природы музыки – звуков диатонических и хроматических. Сложившиеся веками полифонические формы (мотет, пассакалья, фуга, ричеркар, инвенция, токката) – это семь пьес, звучащих в разных семиступенных ладах (лидийский, миксолидийский, фригийский и т. п.). Выстраиваются они только по белым клавишам от *до* до *си*, а черные клавиши, появляющиеся в третьей теме итоговой фуги № 7, сходятся в одной энгармонической ноте (eis=f), олицетворяя гармоническое единство всех музыкальных тонов, их равнозначность. Церковный хорал «Es ist genug» как бы освящает и «благословляет» чёрные клавиши на вход в музыкальное пространство. Общая драматургия цикла выстраивается так, что главным смысловым центром является финальная фуга, но главный замысел реализуется во всей придуманной семичастной композиции полифонического опуса.

Как уже отмечалось, не все явления современной музыки направлены на обновление. Казалось бы, необычные «нетактированные» прелюдии (Прелюдия № 21 B-dur из цикла «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина, Прелюдии в цикле «34 прелюдии и фуги» В. Бибика) оказываются отголосками барочных тенденций, ведь «нетактированные» прелюдии Л. Куперена, И. Фробергера и других барочных композиторов, по сути, являются компромиссами между композицией и импровизацией. Такие необарочные черты отражают и специфику ритмики XX века – индивидуальность и нерегламентированность, отражающие уникальность каждой пьесы. В цикле «34 прелюдии и фуги» В. Бибик ставит в основу своей композиции принципиальную неповторяемость метрических размеров. Некоторые фуги автор пишет в очень необычных, редко используемых размерах: 8/16, 10/4, 15/8, 5/2, 11/4, 15/16, 12/4, 17/8, 13/8, 19/8. Таким образом, «34-х частный цикл воспринимается как своеобразное гигантское "ритмическое каприччио", так как максимальная свобода метроритма каждой пьесы и непредсказуемость очередного нового размера в фуге связаны с эффектом неожиданности, контраста, "капризного" поворота» [5, с. 158].

Кроме этого фактора, автор в фугах использует как традиционные кварто-квинтовые ответы, так и необычные новые – от примы и до октавы и свыше того. При сочетаниях темы с ответом в секундовом или септимовом соотношении возникает колористический эффект, усиливается диссонантность вертикали, увеличивается интерес к звуку, красочным сочетаниям.

Любой аспект композиторского профессионализма может стать темой произведения. В «Полифонической тетради» Р. Щедрина

запечатлены технологические системы и способы, о чём упоминает Л.П. Казанцева [11, с. 298]. Пьесы имеют не всем понятные названия, в которых зафиксирован какой-либо полифонический приём, являющийся базовым при написании частей цикла («Инверсия», «Двойной канон», «Зеркальный канон», «Канон в увеличении», «Бесконечный канон», «Канон на кантус фирмус»).

Другой полифонический сборник Р. Щедрина «24 прелюдии и фуги» также можно отнести к музыкальной теме. Крайние диптихи фортепианного цикла образуют тематическую арку, поскольку последний номер повторяет первый (№ 1 C-dur) в инверсии, но в другой тональности (d-moll) и, как считает В.Н. Холопова, «словно фреска, полная эстетической красоты и чётких структур мысли» [Цит. по: 5, с. 159] объединяет весь суперцикл. Н.А. Симакова называет последнюю фугу щедринского сочинения «контрафугой» и объясняет выбор именно этого технического приёма Щедриным: «Человек театрально мыслящий, остроумный, он поступает здесь как "истинный русский" – ставит всё "с ног на голову": воспроизводит начальный диптих в инверсии» [22, с. 663].

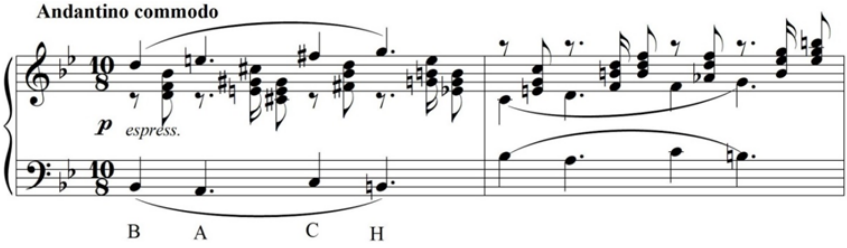
Общехудожественная тема в типологии эстетических тем «может быть поставлена не только в музыке, но и в произведении другого вида искусства» [11, с. 302], что показывает, с одной стороны, сферу человека, свойства его личности (эмоции, чувства, состояния, размышления и т. д.), а с другой – внешний мир, окружающий человека (природа, пейзажи, растительный и животный мир). В полифонической современной музыке эта вторая группа тем чаще отражает отношение к человеку, которое выражается или в преклонении и воспевании человека (музыкальное приношение), или в горестном оплакивании (опус-мемориал). Своеобразными «музыкальными приношениями» можно рассматривать некоторые полифонические циклы – «24 прелюдии и фуги» Ю. Гонцова, «Симфонические фуги» И. Ассеева, «4 прелюдии и фуги (B, A, c, h)» А. Бренинга, «Игра стилей» Л. Любовского.

Прежде всего, современные композиторы, работая в области полифонических форм и жанров, проявляют почтительность к великим композиторам-полифонистам – И.С. Баху, Д.Д. Шостаковичу, П. Хиндемиту, Р.К. Щедрину и др. Выражается это разными способами. Во-первых, они применяют способ цитирования тем этих авторов. Такой приём можно увидеть в цикле «24 прелюдии и фуги» Ю. Гонцова. Сначала композитор обратился к цитатам И.С. Баха (тема фуги D-dur из 1 тома ХТК) и Р.К. Щедрина (тема фуги № 2 a-moll). Затем он написал пьесы, в которых озвучил элементы из музыки

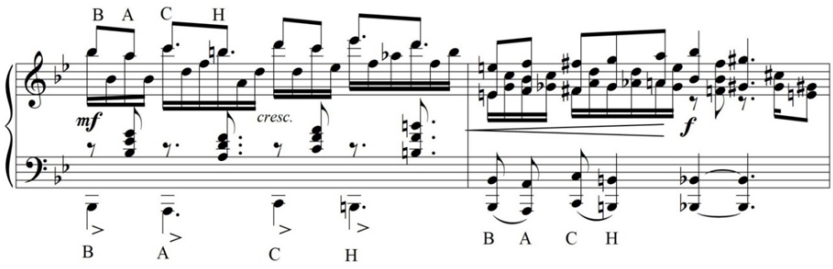
Д.Д. Шостаковича, Дж. Россини, В.А. Моцарта, М.П. Мусоргского и др. Воспроизводя кадансовый оборот из прелюдии П.И. Чайковского (цикл «Прелюдия и фуга», gis-moll) и создавая элегический характер всего цикла № 17, Ю. Гонцов пишет диптих, который в целом вызывает аллюзию на музыку Чайковского. Именно эффект аллюзии является источником воспоминания о человеке, композиторе. Такой приём ярко представлен в цикле Л. Любовского «Игра стилей». Полифонический опус насыщен разными аллюзивными намёками на темы фуг из полифонических циклов С. Слонимского (№ 6 d-moll), П. Хиндемита (вторая тема из фуги in A), Р. Щедрина (№ 1 C-dur).

Ещё одним вариантом музыкального преклонения перед великими композиторами-полифонистами является монограммирование их имён. Первым внедрил в контекст своего опуса тему-монограмму BACH Р. Щедрин в прелюдии № 21 B-dur. Этот шифр применяется отечественными композиторами наиболее часто и в разных тональных версиях. У К. Сорокина мотив BACH фигурирует несколько раз – в прелюдии и фуге № 7 Es-dur, в прелюдии (примеры 5, 6) и фуге № 21 B-dur («24 прелюдии и фуги», op. 75), в теме фуги № 23 F-dur («Полифоническая тетрадь для юношества», op. 78). Очень по-разному в гармонических, фактурных, ритмических версиях звучит мотив BACH в прелюдии № 21 B-dur, что наглядно видно в примерах.

Пример 5. К. Сорокин. Прелюдия № 21 (B-dur), т. 1-2
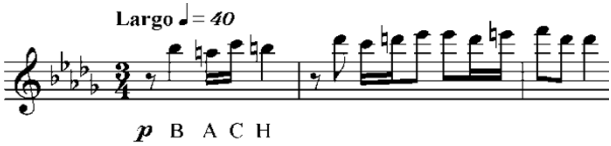


Пример 6. К. Сорокин. Прелюдия № 21 (B-dur), т. 14-15
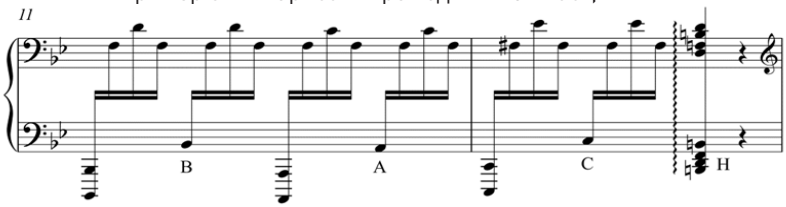


Композиторы И. Рехин и С. Кравчук в фугах № 22 b-moll из своих гитарных циклов «24 прелюдии и фуги» делают ядром темы фигуру BACH (пример 7). В роли первых четырёх звуков темы-серии выступает баховский мотив в теме фуги № 21 B-dur В. Полторацкого, в роли гармонической основы – в прелюдии № 5 B-dur («24 прелюдии и фуги») В. Харисова (пример 8).

Пример 7. И. Рехин. Тема фуги № 22 b-moll, т. 1-3

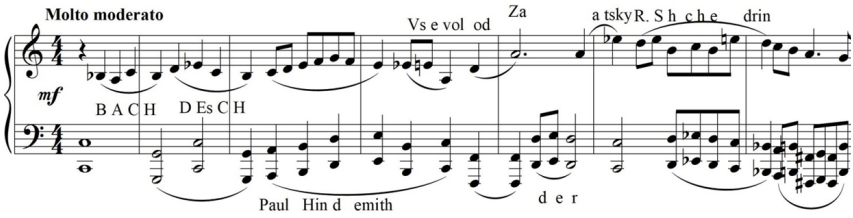


Пример 8. В. Харисов. Прелюдия № 5 B-dur, т. 11-12



Монограмма И.С. Баха BACH наполняет пространство многих прелюдий и фуг современных отечественных композиторов в соединении с монограммой Д.Д. Шостаковича DSCH. К примеру, прелюдия № 6 (Пассакалья) Г. Чеботарян из цикла «Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки» величественно и спокойно провозглашает два имени-символа. Также и И. Ассеев в цикле «Симфонические фуги» использует в фугах монограммы BACH и DSCH. В первой и последней частях фортепианного цикла «24 прелюдии и фуги» композитора из Ижевска Ю. Толкача в коллаборации тем-символов выступают пять имён композиторов-полифонистов: И.С. Баха, Д.Д. Шостаковича, П. Хиндемита, В.П. Задерацкого и Р.К. Щедрина. Конечно же, открывается всё музыкальное повествование-приношение с музыкального имени Иоганна Себастьяна Баха – с его монограммы BACH (пример 9*)*.

Пример 9. Ю. Толкач. Прелюдия № 1, т. 1-7



Ещё более широка по охвату сфер жизни человека общечеловеческая (экзистенциальная) тема, которая отличается «высокой степенью обобщённости, открывающей сущностные сферы бытия и отношения человека к нему» [11, с. 306]. В специфике крупных полифонических циклов, которые редко наделены программными заголовками, общие идеи сочинений не раскрываются сразу. Они оформляются в правильное понимание замысла всего произведения только после прослушивания и анализа всего суперцикла. Цикл, как жанр, и воплощает ощущение жизни как постепенного движения, круговорота событий, фактов. Действительно, многочастность структуры всетональных полифонических сборников создаёт возможность композиторам выстраивать многоцветную картину человеческой жизни, отражение её этапов.

К теме времени и вечности художники всё чаще обращаются в XX веке, да и в начале XXI столетия. Проблема времени в современном мире наиболее ярко представлена в полифоническом опусе Дмитрия Смирнова «Растёкшееся время». Другие опусы опосредованно, невербально отражают эту смысловую направленность. Тема времени и вечности смыкается с темой жизни и смерти. Действительно, тема времени выходит в пространство существования современного человека очень осознанно, ведь быстротечность современной жизни, её устремлённость в «никуда» отражается и во внутреннем мире человека, который наполняется дисгармонией и бездуховностью.

Драматургический замысел каждого полифонического цикла передает два вектора развития: «жизнь – жизнь» или «жизнь – смерть». Для яркости и сильного воздействия и впечатления от многообразности и многожанровости звучащих номеров в основу положен принцип контраста, который музыкально живописует «череду жизненных событий». Интересно вплетаются в канву полифонического повествования символические элементы музыкального языка. Так, колокольность может выступать и символом праздника, радостного явления, и символом трагического ухода, смерти. «Открывая цикл "24 прелюдии и фуги" композицией "Звоны" C-dur, А. Флярковский воссоздаёт этим звуковую картину праздничного колокольного звона российского, а вводя колокольность в последний номер, имитирует звук скорбного ритуала похорон, мрачного набата смерти» [5, с. 162-163]. Бесспорно, важными этапами драматургического развития являются первые циклы, последние диптихи и кульминационные точки всех больших полифонических циклов. Особенно важна последняя фуга, именно она «выполняет функцию логического завершения, финала, концептуального вывода, генерального обобщения» [5, с. 176].

Первая четверть XXI века демонстрирует в отечественной музыке продолжающийся интерес к большим полифоническим циклам. Новые циклы из 24-х прелюдий и фуг создают В.В. Полионный, Ф.Х. Бахор, Г.И. Джапаридзе, Н.А. Кошкин, Д.А. Захаров, В.В. Харисов, Ю.Л. Толкач, С.А. Кравчук и другие. При этом тембровый колорит расширяется: при господстве и количественном доминировании фортепианных циклов уже написано несколько сборников для баяна и гитары. А в 2018 году впервые появляется всетональный цикл для домры соло «Полифония в звуках домры» Сергея Кравчука. Следовательно, полифоническая музыка в творчестве современных отечественных композиторов продолжает развиваться в начале XXI века. Исторические границы раздвинулись, время растеклось, и большие полифонические циклы логично выстроились в цепочку хронологических событий, периодически «рождающихся» опусов в музыкальном искусстве. В целом весь многочисленный каталог разнообразных полифонических циклов современных отечественных композиторов формирует многозвучный и многожанровый художественно-полифонический компендиум.

Список источников и литературы

1. Акопян, Л.О. Д. Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л.О. Акопян. – Санкт-Петербург: Дм. Буланин, 2004.
2. Аннотации Р. Щедрина к своим сочинениям для компакт-дисков и концертных программ // Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – Москва: Композитор, 2000. – С. 271-302.
3. Васирук, И.И. Баховская ладотональная модель полифонического цикла: готовый стереотип или импульс к творческому поиску? / И.И. Васирук // Процессы музыкального творчества: сб. тр. РАМ им. Гнесиных № 178. – Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 11. – С. 177-194.
4. Васирук, И.И. Полифонические циклы XX века: учеб. пособие / И.И. Васирук. – Волгоград: Изд-во «Магарин О. Г.», 2012. – 190 с.
5. Васирук, И.И. Современная фуга: содержательные аспекты: монография / И.И. Васирук. – Волгоград: Изд-во «Магарин О. Г.», 2011. – 234 с.
6. Дмитрий Смирнов. «Растекшееся время»: ответы на вопросы музыковеда Владислава Петрова [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/note54380769_10011535?m=3 (дата обращения: 28.04.2025).

7. Должанский, А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича / А.Н. Должанский. – Ленинград: Совет. композитор, 1963. – 276 с.
8. Задерацкий, В.В. Per aspera... / В.В. Задерацкий. – Москва: Композитор, 2009. – 320 с.
9. Золотарев, В.А. Фуга. Руководство к практическому изучению / В.А. Золотарев. – Москва: Музгиз, 1956. – 415 с.
10. Казанцева, Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2009. – 360 с.
11. Казанцева, Л.П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для вузов / Л.П. Казанцева. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. – 372 с.
12. Кривцун, О.А. Творческое сознание художника / О.А. Кривцун. – Москва: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.
13. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: учеб. пособие / А.Ю. Кудряшов. – Санкт-Петербург: Лань, 2006. – 432 с.
14. Кузнецов, И.К. Теоретические основы полифонии XX века / И.К. Кузнецов. – Москва: НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с.
15. Любовский, Л.З. У истоков музыки. Заметки о творческом процессе композитора. Об этике и психологии композиторского труда, о некоторых особенностях и проблемах профессии / Л.З. Любовский. – Москва: Композитор, 2006. – 89 с.
16. Мнацаканова, Е.А. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги» / Е.А. Мнацаканова // Дмитрий Шостакович: сб. ст. – Москва: Совет. композитор, 1967. – С. 260-287.
17. Николаева, Т.П. Исполняя Шостаковича / Т.П. Николаева // Дмитрий Шостакович: сб. ст. – Москва: Совет. композитор, 1967. – С. 287-303.
18. Орлов, Г.А. Древо музыки / Г.А. Орлов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 440 с.
19. Петров, В.О. «Растекшееся время» Дмитрия Смирнова / В.О. Петров // Музыкальная академия. – 2011. – № 1. – С. 162-167.
20. Пономарёв, В.В. Жанровые и стилевые векторы творчества Эдуарда Маркаича / В.В. Пономарёв, С.В. Черкасова. – Красноярск: КНУЦ, 2018. – 121 с.
21. Рехин, И.В. Путь к циклу «24 прелюдии и фуги» / И.В. Рехин // Процессы музыкального творчества: сб. тр. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. – Вып. 7, № 165. – С. 153-167.

22. Симакова, Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Т. II / Н.А. Симакова. – Москва: Композитор, 2007. – 800 с.
23. Скребков, С.С. Прелюдии и фуги Шостаковича / С.С. Скребков // Советская музыка. – 1953. – № 9. – С. 18-24.
24. Смирнов, Д.Н. Наброски к автобиографии / Д.Н. Смирнов // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2015. – № 1. – С. 45-120.
25. Цахер, И.О. Шостакович: фуга (ор. 87) / И.О. Цахер // Фуга как феномен музыкального мышления. – Москва: Композитор, 2005. – С. 155-200.
26. Южак, К.И. Шостакович Должанского: Опус 87, изменяющийся во времени / К.И. Южак // Д. Д. Шостакович: К 90-летию со дня рождения. – Санкт-Петербург, 1996. – С. 194-227.

ГЛАВА 4
ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ ЮРИЯ СЕРГЕЕВИЧА КАСПАРОВА

В современной музыке категория пространства стала наиболее актуальным концептом музыкального мышления, вбирающим в себя многие характеристики звука и способы его развития. Пространственно-акустические и тембровые свойства звука часто являются даже более важными элементами музыкальной композиции, чем конкретная высота тонов и метроритм.

Как же измерить музыкальное пространство? У трёхмерного физического пространства есть координаты – ширина, высота, глубина. Сколько же координат у музыкального пространства? Если отвечать на этот вопрос в историческом аспекте, то можно заметить, что каждая музыкальная эпоха формировала своё музыкальное пространство в соответствии с собственными эстетическими и технологическими представлениями.

Композитор Юрий Сергеевич Каспаров (см. Приложение) отвечает на этот вопрос следующим образом: барочное музыкальное пространство двухмерно, поскольку имеет дело только с двумя параметрами – звуковысотностью и метроритмом. Продолжая логически размышлять в этом направлении, можно прийти к выводу, что классико-романтическое пространство трёхмерно, так как помимо двух вышеназванных параметров добавляется динамика. Е. Назайкинский в своей книге «Логика музыкальной композиции» в качестве третьего измерения выделил глубину звукового пространства, дав следующее определение музыкальной фактуры: «Фактура – художественно-целесообразная трёхмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» [6, с. 73].

Музыкальное пространство современной музыки принципиально многомерно – к уже перечисленным добавляются тембровый параметр, артикуляционный и многие другие. Концепции темброкрасочной мелодии (*Klangfarbenmelodie*) А. Шёнберга, серийной пуантилистической фактуры А. Веберна являются примерами многомерного музыкального пространства со структурным расслоением фактуры

на разные уровни: звуковысотные, тембровые. У П. Булеза в книге «Мыслить музыку сегодня» [7] есть целая глава о пространстве в музыке. Булез вводит понятие «пространственный параметр», который является пятым основным показателем композиционных структур, наряду с высотным, ритмическим, динамическим и тембровым. Все они могут развиваться совершенно самостоятельно, независимо друг от друга. Для характеристики пространственного параметра он вводит такие понятия, как «серийное поле», «серийная область», «плотность гармонического поля», «структурный слой», «векторные массблоки», «движущаяся масса», «пространственная дистрибуция». Причём для П. Булеза важно такое качество, как вариабельность звукового пространства, как бы напоминающего лабиринт, где сочетание мобильных и стабильных свойств музыкального материала создаёт впечатление свободы, спонтанности, непредсказуемости авторского высказывания.
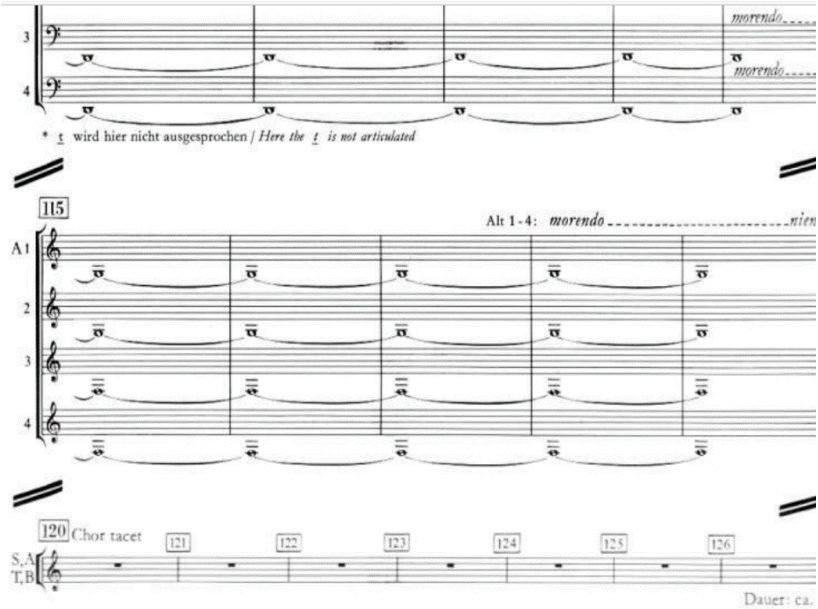
Э. Денисов не раз подчёркивал важность создания многомерного пространства в современной музыке: «Для меня очень важно пространство. Я терпеть не могу сочинений, где музыкальное пространство одномерно. Это – одна из причин, почему я так не люблю музыку П. Хиндемита. Если взять музыку Ч. Айвза, композитора, достаточно далёкого от меня по своему языку, то я восхищаюсь тем, что сделал Айвз с музыкальным пространством. Он сделал его многомерным, избегая дешёвой стереофонии. У Айвза партитуры таковы, что в них одновременно происходит несколько действий в разных плоскостях, и музыка его по своей сути многомерна. Мне кажется, что партитура моей Симфонии также достаточно многомерна (как и большинство моих сочинений» [1, с. 48].

Музыкальное пространство – это не только актуальное модернистское слово, но и вечная категория. Неразрывная связь между слуховым и визуально-пространственным восприятием осознавалась человечеством всегда. Психологами давно доказано, что, когда мы слышим какой-либо звук, пространственные ассоциации срабатывают у нас раньше, чем временные. Уже в старинной хоровой музыке сформировалось несколько ярких пространственно-акустических приёмов: это эффекты эха, антифонное и респонсорное пение, эффекты перемещения звука в пространстве, виды музицирования на открытом воздухе.

Пространственные представления, возникающие в процессе слушания и постижения музыкальной композиции, могут быть и глубоко индивидуальными. Порой они являются важнейшей частью художественного замысла сочинения. Д. Лигети описывал звуковой образ в

своем произведении «Lux Aeterna» («Свет вечный») для 16-голосного смешанного хора a capella, используя живописные пространственные ассоциации: «Над картиной постепенно поднимается туман, и ее контуры расплываются до тех пор, пока сама картина не станет невидимой; затем туман рассеивается, и сначала только намеками возникают новые очертания...» [2, с. 210]. В начале композиции Д. Лигети даёт ремарку – «Wie aus der Ferne» («Как бы издалека»). И так же в даль уходит последний сонор с ремаркой morendo (затихая) – это звучание большой секунды g-f у альтов. Сонор уходит не только вдаль, но и вверх, воспаряя к вечному свету. Последняя пространственная перспектива, которой заканчивается «Lux Aeterna» у Лигети – это 7 тактов тишины, которые точно отсчитывает дирижер, и которые символизируют пифагорейскую музыку сфер, мировую гармонию, уже неслышную на земле (пример 1).

Пример 1. Д. Лигети «Lux Aeterna» для 16-голосного смешанного хора a capella, заключительные такты



Янис Ксенакис экспериментировал со стереофоническими звуковыми эффектами, называя это «кинетической музыкой», и моделировал новую звуковую реальность – космологическое музыкальное пространство, некий мировой природный универсум, в котором слушатель мог ощутить «ливневый поток или даже шёпот соснового

леса», представить себя на вершине горы «посреди атакующего его со всех сторон шторма… или во вселенной, мерцающей маленькими звездами звуков, сжатых в компактные туманности или обособленных» [2, с. 319].

Для Ч. Айвза, Л. Берио, А. Шнитке создание многомерных пространственных ассоциаций было связано с одновременным соединением по вертикали разных историко-стилистических пластов, рождая эффект полистилистики и меняя «представления о перспективе музыкально-исторического пространства» [1, с. 41]. А. Шнитке подчёркивал, что в Симфонии Л. Берио «сама идея многомерного музыкального пространства улавливается и приобретает в известной мере расширительное значение, как некая модель мира вообще» [1, с. 41].

Другой аспект реализации музыкального пространства связан с архитектурными ассоциациями. Многим знакомо изречение И.В. Гёте о том, что архитектура – это застывшая музыка. Действительно, и архитектура, и музыка оперируют числовыми пропорциями, законами симметрии. В классической музыкальной традиции пространственно-архитектонический принцип проявляется, прежде всего, в феномене репризности.

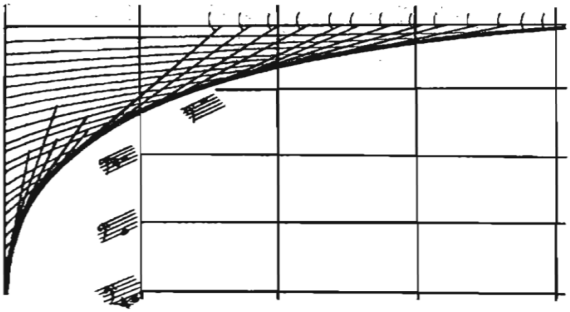


Ил. 1. Павильон Philips «Электронная поэма», архитектор Ле Корбюзье, 1958 г.
Источник: https://m.vk.com/wall-52526415_5469?ysclid=miomc7szw4397701101

Если для Гёте и композиторов XVIII–XIX веков сравнение музыки и архитектуры было в большей степени метафорой, то для композиторов середины XX века – это уже абсолютная реальность. В эстетике и технике музыкальной композиции XX века все большее значение приобретает понятие «тектонизм», которое изначально использовалось только в архитектуре.

В середине 1950-х годов Янис Ксенакис и Эдгар Варез создавали опусы для открытия павильона фирмы Philips, который проектировал знаменитый архитектор Ле Корбюзье. Были созданы два опуса – «Метастазис» Ксенакиса и «Электронная поэма» Вареза. В опусе Ксенакиса звуковые массы и сонорные линии были спроектированы по чертежам каркаса павильона (ил. 1, пример 2).

Пример 2. Я. Ксенакис «Метастазис». Фрагмент партитуры



К. Штокхаузен ввёл в музыкальную практику понятие «пространственная музыка», будучи убеждённым, что когда-нибудь музыка будет определять архитектуру. В 1970 году в Японии на Всемирной выставке в г. Осака по проекту Штокхаузена был создан зал сферической формы с трехмерным измерением для исполнения «пространственной музыки»: музыка звучала над и под слушателями, впереди и сзади, с боков. Публика размещалась на платформе, подвешенной в центре шара, и слушала музыку, звучавшую по всем направлениям, свободно передвигаясь в пространстве. Слушатель в буквальном смысле «сидел в звуке», был полностью им поглощен (ил. 2, 3).



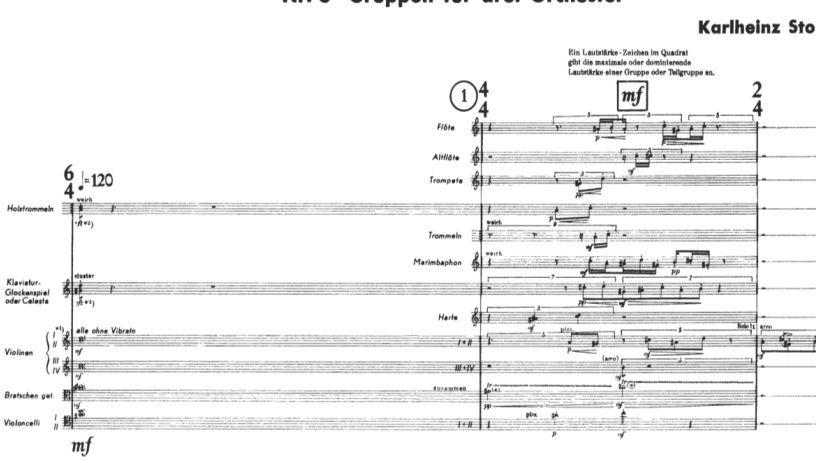
Ил. 2. Сферический павильон по проекту К. Штокхаузена
Источник: https://i.pinimg.com/originals/3a/ad/32/3aad32873347c39ba1ead0861ff723a0.jpg



Ил. 3. Внутренний вид павильона
Источник: https://i.pinimg.com/736x/13/fa/72/13fa72dbf74ad4f0179b5dac36f3b371.jpg

В качестве примера записи «пространственной музыки» приведём фрагмент знаменитого сочинения Штокхаузена «Группы» для 3-х оркестров (пример 3), где можно видеть размещение в партитурном пространстве разных звуковых объёмов.
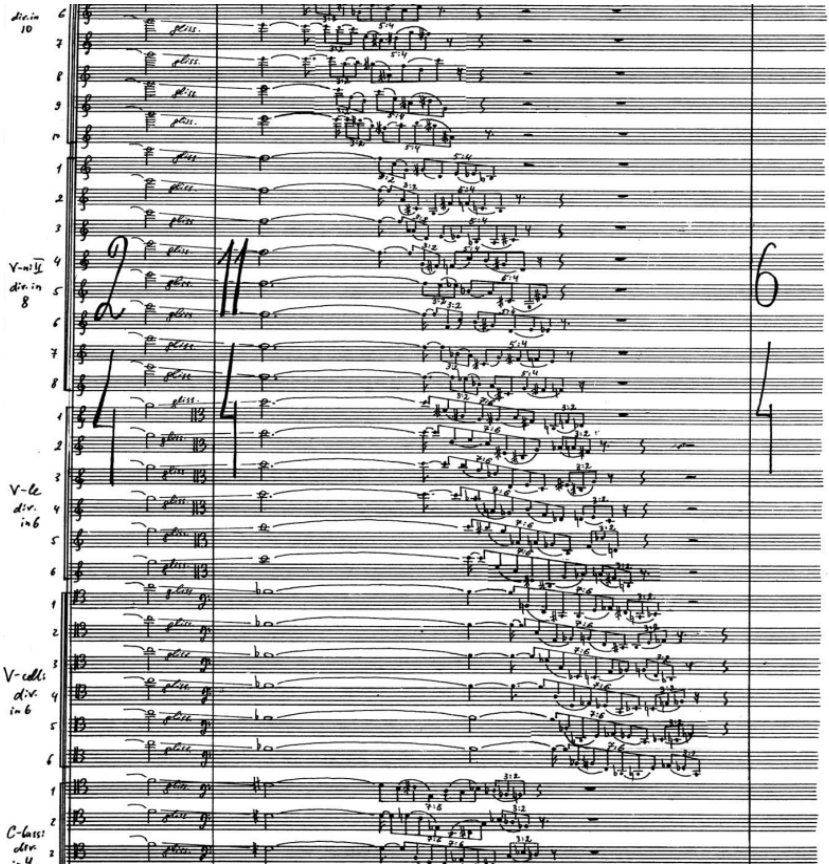
Пример 3. К. Штокхаузен «Группы» для 3-х оркестров.
1-я страница партитуры



В сравнении с этими примерами можно рассмотреть два фрагмента из произведений Юрия Сергеевича Каспарова: фрагмент партитуры Концерта для фагота с оркестром (пример 4) и фрагмент партитуры Концерта для флейты с оркестром «Такова жизнь» (пример 5). Очевидно, что графическое размещение звукотембровых массивов на страницах партитуры имеет определённое сходство с архитектурными объёмами.
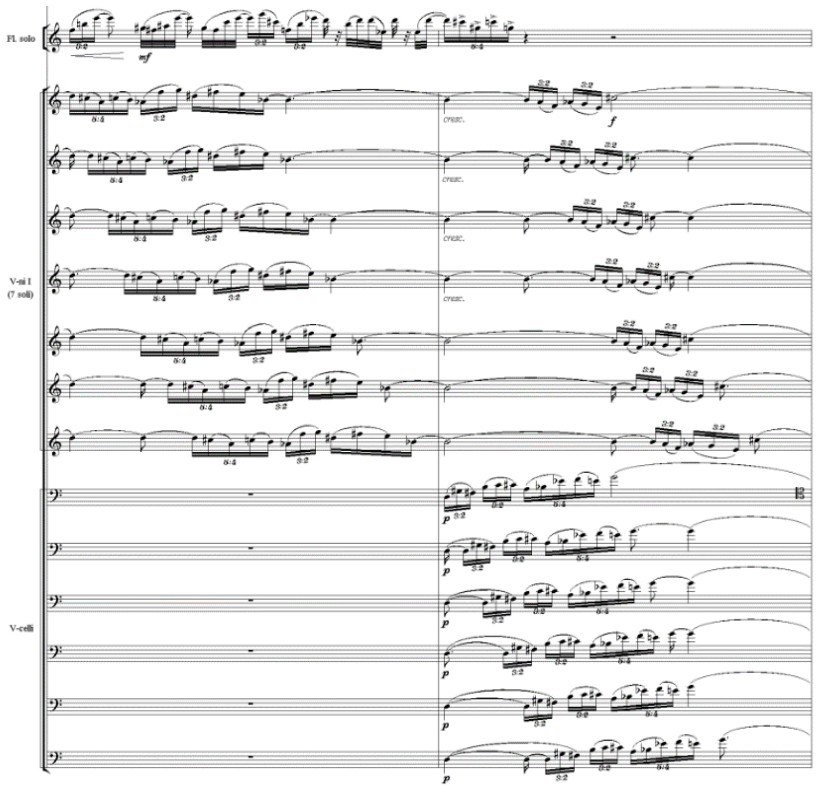
Понимание музыкального пространства Ю. Каспаровым несколько необычно не только в силу его яркой творческой индивидуальности. Названия некоторых сочинений прямо вызывают визуально-пространственные или архитектурные ассоциации: симфонии «Исчезающий мир», «Нотр-Дам», пьесы «Пейзаж, уходящий в бесконечность», «Воздушные замки», «Пять фотографий невидимого», «Четыре графических рисунка в стиле ретро», 5 миниатюр «Символы Пикассо» или концерт для фагота и камерного оркестра «Над вечным покоем», в названии которого заключена прямая аналогия с знаменитым одноимённым пейзажем И. Левитана. В каждом сочинении композитор моделирует музыкальное пространство как сложное, многомерное явление, аналогичное самой жизни, полифонически прослоенное различными культурно-историческими, философскими ассоциациями и аллюзиями.

Пример 4. Ю. Каспаров. Концерт для фагота с оркестром.
Фрагмент партитуры



На творческие поиски Юрием Сергеевичем Каспаровым интересных, неординарных приёмов в организации многомерного музыкального пространства определённое влияние оказала его работа в области киномузыки в 1980-х годах. Вот что вспоминал об этом времени сам композитор: «Практика показала, что это широчайшее поле для экспериментов! Я имел возможность "смешивать" музыку, давая две, три, четыре фонограммы в параллель, мог последовательно склеивать фонограммы в "стык", не говоря уже о самых смелых контрапунктах музыки и изображения. ...И было немало картин, к которым я писал сонористическую музыку. Режиссёры очень любили сонористическую музыку, называя её "музыкой состояний"!» [4, с. 109].

Пример 5. Ю. Каспаров. Концерт для флейты с оркестром «Такова жизнь». Фрагмент партитуры



Секрет пространственной музыки в небольшой камерной пьесе Ю. Каспарова для органа и фонограммы «Lontano» («Издалека») заключается в том, что орган звучит тихо, но близко, а фонограмма – громко, но далеко. Тихое звучание органа символизирует духовную основу бытия, тогда как звучащий материал фонограммы связан с эмоционально-событийной стороной жизни, выраженной в семантических знаках плача, смеха, крика и т. д. Кроме того, благодаря аллюзии на знаменитую пьесу Д. Лигети «Lontano» создаётся историко-стилевое пространство между одноимёнными пьесами Лигети и Каспарова.

Первая симфония Ю. Каспарова «Герника» является примером синтеза визуально-пространственных ассоциаций с приёмами конфликтной симфонической драматургии. Четыре части симфонии имеют названия: «Жизнь», «Смерть», «Руины», «Протест». Замы-

сел симфонии очень масштабный и представляет собой соединение классики жанра с программным сюжетом, который связан с образами знаменитой «Герники» Пабло Пикассо, написанной по трагическим событиям бомбардировки испанского города Герника в 1937 году. Создавая музыкальное пространство симфонии, композитор использует огромный состав оркестра, *divisi* струнных создаёт эффект сверхмногоголосия. Вместе с академическими инструментами используется тембр электрогитары, экспрессивно прорезающий оркестровые массивы. Грандиозный масштаб оркестрового пространства должен показать полифонию жизни во всём её многообразии как бы с высоты птичьего полёта.

О Четвёртой симфонии Ю. Каспарова «Нотр-Дам» один из французских музыковедов писал, что, прослушав симфонию, чувствуешь себя подмастерьем самого Господа Бога – строителя вселенной. Так ощутима и зрима плотность колоссальных звуковых масс.

Подобные названия опусов – не просто метафоры. О своей музыке композитор писал в одной из своих программных статей, неслучайно используя именно архитектурные метафоры: «В своём творчестве я всемерно стараюсь возводить музыкальные здания так, чтобы они, кроме эстетической ценности, также являлись "надёжно стоящими", чтобы их форма не разваливалась» [4, с. 152].
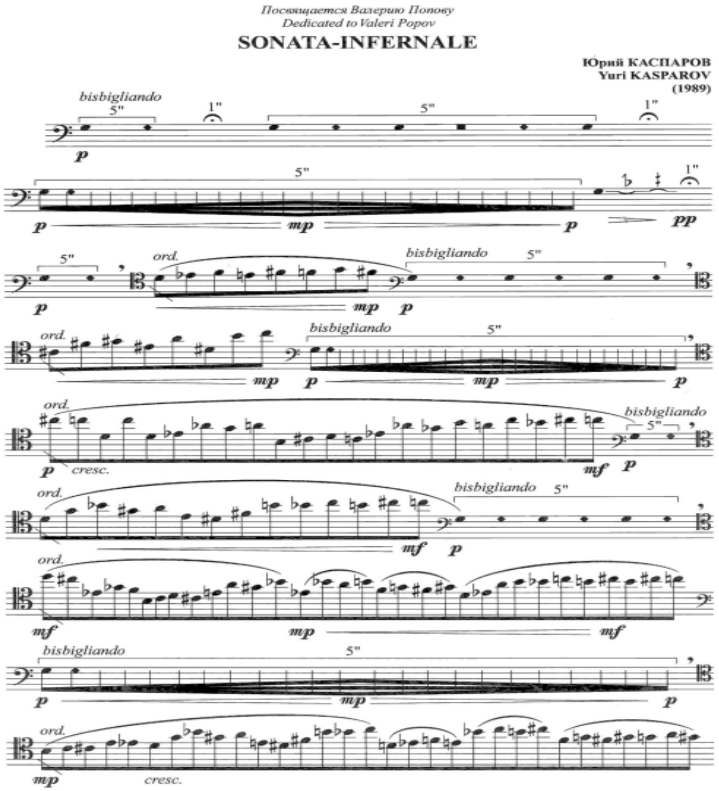
Юрий Сергеевич Каспаров не только композитор, но и профессиональный математик по первому образованию. Как музыкант и математик, он убеждён, что «любое музыкальное произведение может иметь свою геометрическую интерпретацию», а музыкальная форма (что в переводе с греческого значит вид, образ) – «объект многомерного пространства», своего рода многогранник, со своим набором подпространств – фактурных линий, пластов.

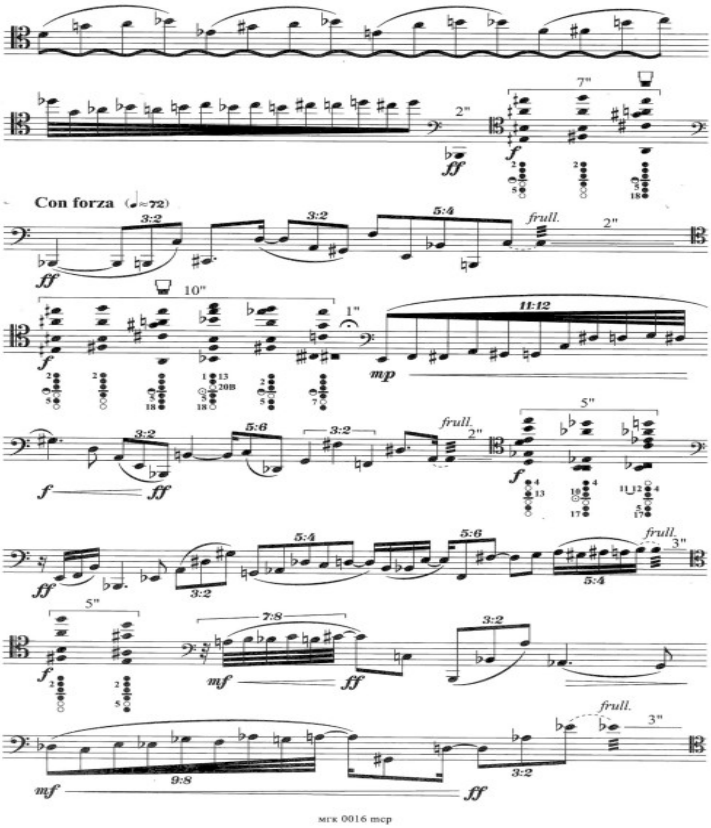
Во многих камерно-инструментальных сочинениях композитора уникальная организация многомерного музыкального пространства связана с применением новых, нетрадиционных приёмов звукоизвлечения. В «Sonata-infernale**»** для фагота соло, созданной в 1989 году, премьера которой состоялась во Франкфурте-на-Майне, композитор поставил перед собой задачу «максимального фактурного разнообразия» [4, с. 120] и «осмысленной игры тембров» [4, с. 120]. Среди новейших приёмов звукоизвлечения на фаготе, выбранных композитором, охарактеризуем два наиболее важных: первый приём бисбильяндо (тембровое варьирование одного звука путём чередования различных аппликатур при исполнении одной ноты) и второй приём – мультифоники (многозвучия), которые на фаготе звучат действительно инфернально. Приём бисбильяндо – живая, мучительная

интонация, которая в композиции становится важнейшей частью монолога главного героя, современного Фауста или Гамлета. В интонациях его монолога и горечь, и сарказм, и скорбь, и даже молитва. В финале пьесы слышны интонации музыкальной анаграммы креста (звуки a-c-h-gis), которые можно охарактеризовать с семантической точки зрения как знак молитвы.

Контраст бисбильяндо и мультифоников (пример 6) – это вопрос и ответ, тезис и антитезис, устремлённость и роковое предначертание, подобно дуализму, содержащемуся в словах гётевского Фауста: «Как ясно мне тогда, что совершенства мне не дано. В придачу к тяге ввысь, которая роднит меня с богами, дан низкий спутник мне» [3, с. 145]. Таким образом, музыкальное пространство в «Sonata-infernale» насыщено конфликтным диалогизмом и особым фактурным разнообразием, создающим эффект многомерности пространства.
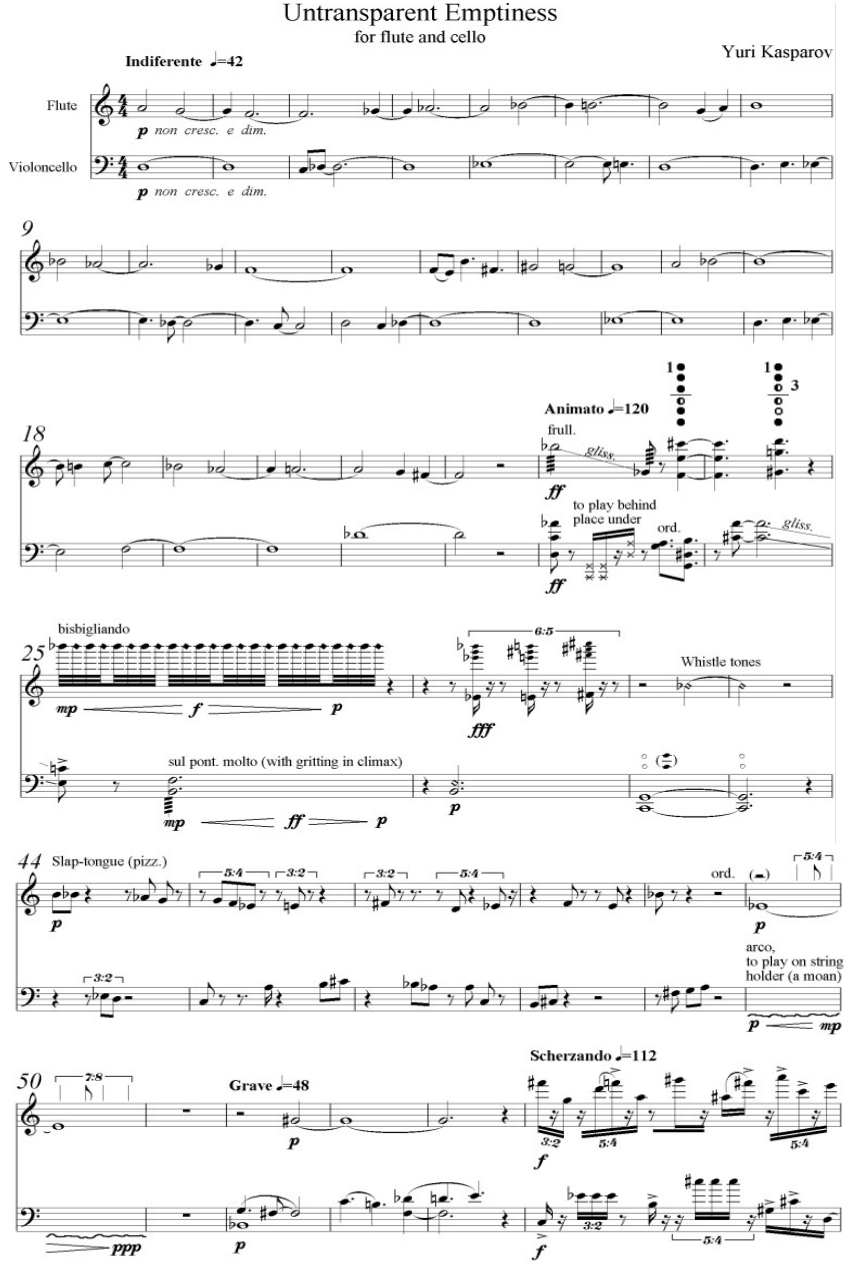
Пример 6. Ю. Каспаров «Sonata-Infernale» для фагота соло.
1-я и 2-я страница партитуры
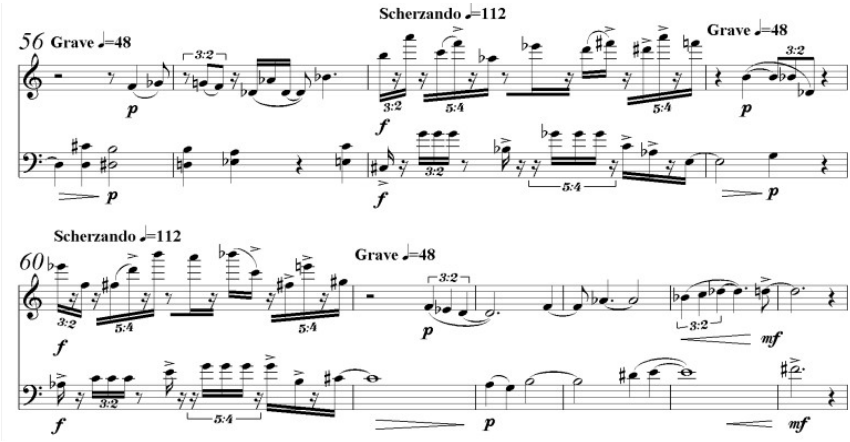




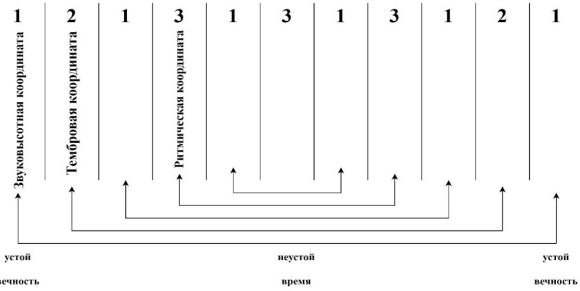
В пьесе «Непрозрачная пустота» (2008) для флейты и виолончели музыкальное пространство формируется в связи с выбором определённой координаты в качестве доминирующей в том или ином эпизоде («подпространстве») музыкальной композиции. В начале и в конце пьесы доминирует звуковысотная координата, основанная на свободно организованной двенадцатитоновости, однако звучащей подобно старинному западноевропейскому двухголосному органуму XIII века; в других микро-эпизодах главными становятся тембро-фактурная или ритмическая координаты (пример 7).

Пример 7. Ю. Каспаров «Непрозрачная пустота» для флейты и виолончели. Страницы партитуры





Каждый из микроэпизодов имеет своё время, что можно увидеть на схеме (ил. 4).



Ил. 4. Ю. Каспаров «Непрозрачная пустота». Схема композиции

Последовательность всех эпизодов в пьесе выстраивается на основе зеркальной симметрии. Каждый из эпизодов или «подпространств» может иметь определённое символическое истолкование: эпизоды в духе органума символизируют образ Вечности, микроэпизоды с главенствующей ролью тембровой координаты – символ человеческих эмоций, ритмическая координата символизирует идею времени. В связи с этим, общая концепция симметрично организованного музыкального пространства пьесы представляет собой символическую картину человеческой жизни – с её движением от Вечности к жизненной суете и возвращением через человеческие эмоции снова к Вечности.

В пьесе для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано «Пейзаж, уходящий в бесконечность», написанной в 1991 году и впервые прозвучавшей также во Франкфурте-на-Майне, философский

замысел связан с созданием полифонии пространств. Вот что о замысле пьесы писал сам композитор: «"Пейзаж" написан для того же состава, что и "Квартет на конец времени" Оливье Мессиана, острословы назвали его "квартет на конец советского времени". <...> Здесь нет никакой продуманной системы. Всё – чистая интуиция. В основу положены звукоизобразительные приёмы, с помощью которых создаётся картина воображаемого фантастического пейзажа – крайне мрачного, пустынного, рождающего ощущение безысходности. Материал расположен как бы хаотически – как будто наши глаза выхватывают то один, то другой фрагмент картины... Принцип формообразования связан с повторами нескольких изобразительных элементов, которые "тасуются" подобно картам в колоде или кусочкам мозаики в калейдоскопе. И, несмотря на то, что основу динамического рельефа составляют тихие затаённые звучности, пьеса крайне экспрессивна» [4, с. 131].

Характеризуя философский замысел сочинения, важно подчеркнуть, что образ пустынного пейзажа в культуре древнего и нового времени, как правило, связан с символом духовной пустыни: «Духовной жаждою томим в пустыне мрачной я влачился...» (А.С. Пушкин «Пророк»). В живописи Возрождения пустынный пейзаж часто означал разрушительную, гибельную работу времени. В сонористической композиции Ю. Каспарова «Пейзаж, уходящий в бесконечность» эти культурные ассоциации имеют важную смысловую, философскую нагрузку.

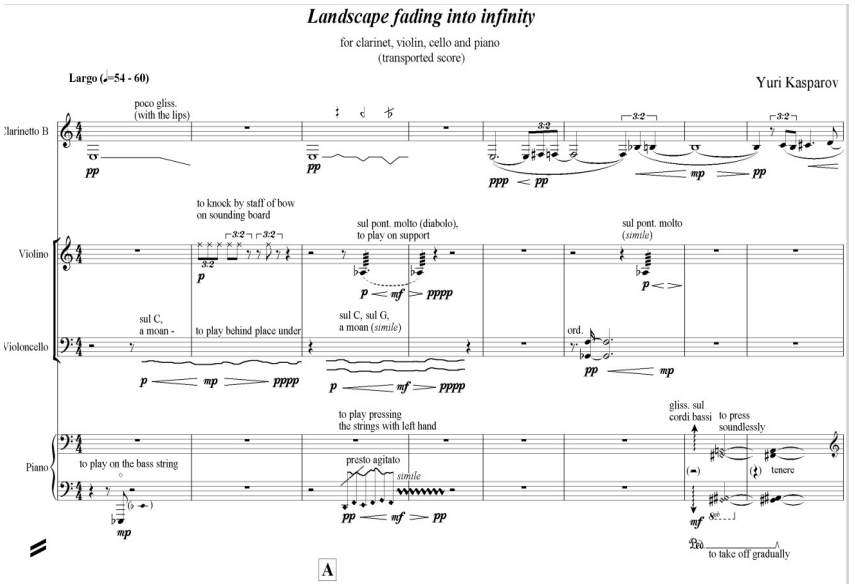
Многомерное пространство сочинения организовано композитором как система, состоящая из трёх музыкальных подпространств, которые полифонически прослаивают друг друга. Первое подпространство представлено звуковысотной координатой (партии скрипки и кларнета), второе передаётся через ритмическую координату (стук ладонью по басовым струнам фортепиано), третье подпространство выражено через приблизительную, неточную высотность (алеаторика, сонорные «наплывы»). Каждое пространство имеет свою символику и драматургическую функцию в композиции.

Три музыкальных пространства[1] – это три мира: реальный мир, потусторонний и переходный между этими двумя. Реальный мир передан через звуковысотную координату, потусторонний мир – через ритмическую координату, это ударные звуковые эффекты, и переходный мир – сонористика, алеаторика (плавающая высотность).

[1] Подробный комментарий к этому сочинению Ю.С. Каспаров даёт в своей книге «Темброфактура в современном камерном ансамбле» [5].

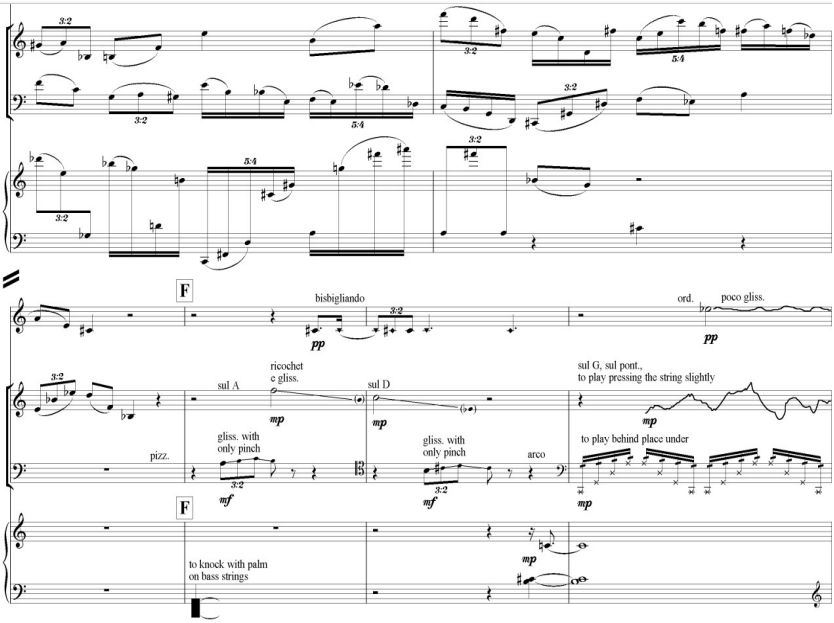
Экспозиция состоит из 4-х тактов (пример 8) и представляет собой противопоставление протянутых звуков (у кларнета и виолончели) и акцентных звучностей (у фортепиано и скрипки). На протяжении следующих тактов формируется как бы цепочка имитаций: подражание стону у виолончели, которая играет за подставкой, имитируется игрой на подгрифнике, флажолеты у рояля передаются флажолетам скрипок, стучащие звуки по деке скрипки передаются приёмом слэп у кларнета. Кларнет здесь – носитель личностного начала, это герой, который как бы противостоит обстоятельствам. Мультифоники у кларнета символизируют «усиление эмоциональности высказывания» (Ю. Каспаров) [5, с. 17].

Пример 8. Ю. Каспаров «Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. 1-я страница партитуры
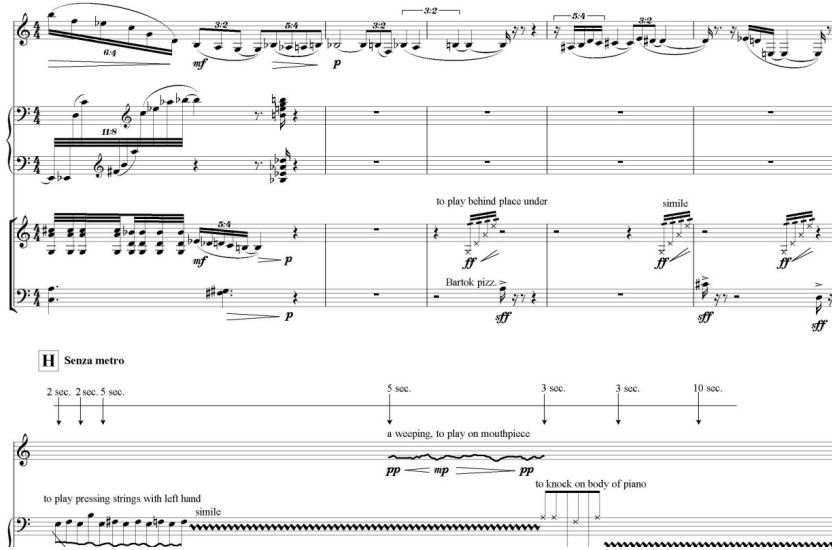


Драматургия пьесы формируется как череда микрособытий в воображаемом пространстве пустынного пейзажа. Отметим среди них такие как, например, прием глиссандо у скрипки, создающий эффект резких порывов ветра, которые далее как бы ритмизуются в партии виолончели, а затем у фортепиано; «струнный ветер» у скрипки и виолончели (алеаторные волны (пример 9)); группа нот у скрипки со стремительным взлётом вверх (пример 10) – это крик; приём бартоковского пиццикато у виолончели – выстрел.

Пример 9. Ю. Каспаров «Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. Страница партитуры
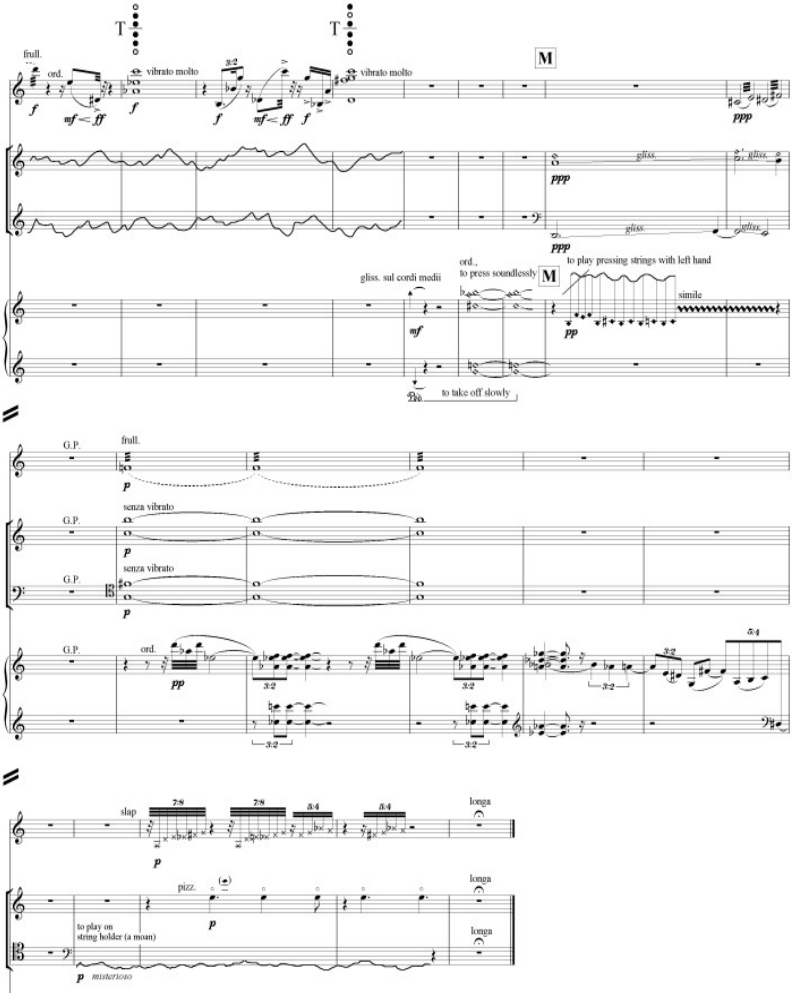


Пример 10. Ю. Каспаров «Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. Страница партитуры



Сочетание скрипичных «возгласов» и виолончельных «выстрелов» повторяется трижды. Таким образом, в программном сюжете композиции образуется зона драматической кульминации: крик трижды обрывается выстрелом. Финальный эпизод композиции приобретает трагический смысл: протестные реплики у кларнета заканчиваются полным бессилием и потерей голоса (кларнет играет с использованием приёма слэп) (пример 11).

Пример 11. Ю. Каспаров «Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. Страница партитуры



Программный замысел пьесы насыщен философскими обобщениями. В центре сюжета – человек, духовно ищущий. В звуковом пространстве пьесы герой персонифицирован через тембр кларнета. В своих духовных исканиях он проходит сквозь разные миры и пространства, с разными системами координат. Привычная темперированная высотность символизирует пространство реального мира, стучащие, акцентные ритмы – пространство мира потустороннего, плавающая высотность, глиссандо, алеаторика – пространство, пограничное между двумя вышеназванными. Этот путь через пустынный пейзаж изобилует звуковыми событиями, своего рода драматическими откровениями, которые символизируют жизненные и духовные испытания.

На основе проанализированных сочинений сформулируем принципиальные творческие находки Ю.С. Каспарова, которые организуют музыкальное пространство его сочинений. Во-первых, это музыкальное пространство, как правило, внутренне конфликтно, насыщено драматическими коллизиями и экспрессией. Великий физик XX века Альберт Эйнштейн писал о том, что истинным элементом пространственно-временной локализации является событие. Такими событиями в сонористических композициях Ю.С. Каспарова становятся определённые приёмы звукоизвлечения[1] (слэп, бисбильяндо, бартоковское пиццикато, глиссандо, мультифоники). Для Каспарова любой приём – это всегда «носитель какого-то образа», насыщенный определённым смыслом. Композитор убеждён, что «как только приём понимается как некий образ, он сразу становится частью привычной системы мышления с разработанными схемами и методиками организации материала. И это моментально даёт ключ к драматургическому решению, к поиску структуры и, как следствие, организации формы» [4, с. 120]. Композитор помещает рядом с приёмами звукоизвлечения ремарки в партитуре – например, подобно стону, плачу, смеху или крику... Эти приёмы можно сравнить с музыкально-риторическими фигурами эпохи барокко.

Во-вторых, формируя музыкальные пространства в различных сочинениях, композитор сочетает разные техники – сонористику, серийность, алеаторику, тональное письмо. Таким образом, музыкальное пространство–время становится не линейным, не абсолютным, а с разным набором координат и подпространств. За «единицу

[1] Современная музыка вся основана на поисках новых звуковых форм в пространстве на микро- и макроуровне. У Луиджи Ноно в творчестве сложилась определённая философская система: новый звук – развитие нового слышания – формирование нового слушателя – построение нового общества, более гуманного и справедливого.

времени» композитор стремится провести «как можно больше информации», как можно больше микрособытий, полифонически сочетая различные элементы композиции. Поэтому пространство – время каспаровских сочинений невероятно насыщено микрособытиями, музыкальными символами, которые указывают на многие явления окружающей нас жизни. Как профессиональный математик Ю. Каспаров просчитывает все возможные варианты ритмических или звуковых пропорций на предкомпозиционном этапе работы, а дальше предпочитает интуицию. И при этом композитор часто следует вполне классической логике построения композиции: вступление – экспозиция – развитие – кульминация – развязка.

В-третьих, в качестве своеобразной тоники (ведь любая музыка движется от устоя к неустою и обратно), в качестве центра музыкального пространства–времени в произведениях Ю. Каспарова может выступать не аккорд, и не 12-тоновый ряд, а ритм, определённый ритмический рисунок, или тембр, «темброфактура»[1]. В одном сочинении, например, могут взаимодействовать в качестве главных тембровая и ритмическая координаты, в другом – звуковысотная и тембровая. Так, в Концерте для гобоя с оркестром (1988) главной координатой, своего рода тоникой музыкального пространства является тембр солирующего гобоя. В каждом эпизоде этой одночастной композиции к тембру гобоя как бы подстраиваются тембры других инструментов оркестра, создавая тембровые вариации. В результате и гобой, и другие инструменты «говорят» словно не своими голосами, а подражая друг другу. Тембр солирующего гобоя становится голосом «странного человека в странном, иллюзорном мире» [4, с. 117]. И только когда в заключении концерта гобой в полный голос поёт кантилену в сопровождении органа и цуг-флейты, возникает эффект настоящего философского откровения!

В программе к своей Третьей симфонии «Экклезиаст», созданной в 1999 году, композитор формулирует ряд философских, риторических вопросов к современному миру: «Моя Симфония... – это мучительное размышление над временем, в котором мы живём. Какое оно?.. Время разрушать или время строить? Время плакать или время смеяться?.. Может ли разумный человек, учитывая опыт прошедших веков, питать хоть малейшую надежду на светлое будущее человечества?.. Человечество прошло, казалось бы, огромный путь... Мы называем это прогрессом... В наш век, когда стержнем общественной жизни является конгломерат политики и бизнеса... мы не только не приближаемся

[1] Термин, активно используемый Ю.С. Каспаровым в его книге «Темброфактура в современном камерном ансамбле».

к решению наших проблем, но запутываемся в их нагромождениях» [4, с. 144]. Так, в размышлениях над сложнейшими вопросами современности сформировалась определённая философия музыкального языка и музыкальных пространств в сочинениях Юрия Сергеевича Каспарова. В центре этой философии – трагические образы времени и роль человека в мире.

Список источников и литературы

1. Бараш, Е.В. Специфика оркестрового пространства в сочинениях Э. Денисова / Е.В. Бараш // Музыка Эдисона Денисова: материалы науч. конф., посвящ. 65-летию композитора. – Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 39-64.
2. Высоцкая, М.С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. – Москва: Моск. консерватория, 2011. – 440 с.
3. Гёте, И.В. Фауст / И.В. Гёте; пер. с нем. Б.Л. Пастернака. – Санкт-Петербург: СЗКЭО, 2024. – 528 с.
4. Каспаров, Ю.С. «И – я композитор!» / Ю.С. Каспаров. – Москва: Музиздат, 2014. – 200 с.
5. Каспаров, Ю. Темброфактура в современном камерном ансамбле / Ю. Каспаров. – Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2023. – 160 с.
6. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1982. – 319 с.
7. Pierre Boulez. Boulez on Music Today. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971. – 144 p.

Биография композитора Ю.С. Каспарова

Юрий Сергеевич Каспаров родился в Москве 8 июня 1955 года в армянской семье. Как и многие одарённые музыканты, занимался музыкой с раннего детства, окончил музыкальную школу. Однако по настоянию родителей поступил в Московский энергетический институт, который окончил в 1978 году. Пока учился в институте, не бросал музицировать. Был активным, незаменимым участником студенческого агиттеатра, который ездил на гастроли по всему Советскому Союзу вплоть до БАМА.

После окончания института Ю. Каспаров начал работать инженером в закрытом научно-исследовательском институте автоматики и гидравлики. Однако музыка властно позвала молодого инженера: за два года он окончил Московское областное музыкальное училище, и сразу на второй курс его взяли в Московскую консерваторию. По композиции он учился сначала у М. Чулаки, автора знаменитого учебника по оркестровке, а на 3 курсе начал заниматься у Э.В. Денисова, гениального композитора и тоже математика по первому образованию. В этот период на становление музыкального языка Ю. Каспарова оказывала влияние музыка А. Веберна, В. Лютославского, П. Булеза и, конечно, Э.В. Денисова. В 1985 году Ю. Каспаров закончил консерваторию, а в 1989 году стал первым официальным учеником Э.В. Денисова в аспирантуре, которую окончил в 1991 году.

В 1990 году в одном из интервью Э.В. Денисов называл, тогда молодых, Юрия Каспарова и Владимира Тарнопольского самыми перспективными и талантливыми композиторами. Консерваторию Ю. Каспаров закончил симфонией № 1 «Герника» и получил за неё I премию на Всесоюзном конкурсе композиторов. Так случился первый большой профессиональный успех молодого композитора.

После консерватории у Ю. Каспарова был очень интересный творческий опыт работы в течение 5 лет сначала музыкальным оформителем, а потом главным музыкальным редактором на Центральной студии документальных фильмов. Ю. Каспаров написал музыку к более чем 40 фильмам, среди которых были значительные работы, например, полнометражный документальный фильм «Нюрнбергский процесс, 40 лет спустя» режиссера И. Гутмана или первый документальный фильм «Марк Шагал – художник из России» режиссера М. Таврог, созданный в СССР в 1987 году.

Европейское признание пришло к Ю. Каспарову в 1989 году в Италии на композиторском конкурсе им. Гвидо д'Ареццо**.** Сочинение «Ave Maria» для 12 певцов-солистов, скрипки, органа и вибрафона получило главный приз. Это пример неоканонического прочтения знаменитого католического текста «Ave Maria, gratia plena...» впервые в очень необычном экспрессивном стиле с применением средств сонористики и серийной техники.

За три десятилетия Ю. Каспаров создал богатейшую палитру сочинений в самых разных жанрах – это 5 симфоний, 4 Камерных симфонии, Микросимфония «Генезис», 5 концертов, моноопера «Nevermore!» (либретто создано по стихотворению «Ворон» Э.А. По), кантата, разнохарактерные пьесы для различных камерных составов, вокально-инструментальные сочинения. И все эти опусы посвящены размышлениям художника над сложнейшей проблемой взаимосвязи пространства–времени как единой философской, научной категории.

Сейчас Юрий Сергеевич Каспаров – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Московской консерватории, кавалер ордена Искусств и литературы Франции, лауреат престижных международных композиторских конкурсов (им. Гвидо д'Ареццо, им. Анри Дютийе). В 1990 году он организовал вместе с Э. Денисовым прославленный ныне Московский ансамбль современной музыки и был его художественным руководителем на протяжении 20 лет.

Юрий Сергеевич Каспаров ведёт большую общественную и организаторскую работу, принимая активное участие в работе АСМ-2 (Ассоциации современной музыки), с 2005 года он председатель Российской секции Международного общества современной музыки, член правления Союза московских композиторов, член оргкомитета Международного музыкального фестиваля «Московская осень». Известный музыковед П. Поспелов назвал организаторскую и художественную деятельность Ю. Каспарова в Москве «тоникой музыкальной жизни».

Музыка Каспарова сейчас звучит во всем мире, премьеры сочинений проходят во многих странах. В основном он пишет сочинения на заказ известным солистам и ведущим коллективам, которые специализируются на исполнении современной музыки: Московский ансамбль современной музыки, Ensemble intercontemporain, Ensemble Modern, Accroche note, «2×2», австрийский коллектив Klangforum Wien и другие.

Среди известных музыкантов, исполнявших сочинения Ю.С. Каспарова – флейтист Пьер-Ив Арто, гобоист Дорин Глига, кларнетист Арман Ангстер, фаготист Валерий Попов, скрипач Владислав Иголинский, виолончелист Владимир Тонха, пианист Михаил Дубов и другие.

ГЛАВА 5

5.1. АНТОН АЛЕКСАНДРОВИЧ ЭЙХЕНВАЛЬД И МЕЧИСЛАВ САМУИЛОВИЧ ВАЙНБЕРГ: НЕОЧЕВИДНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Имена отечественных композиторов XX века А.А. Эйхенвальда (1875–1952) и М.С. Вайнберга (1919–1996) мало известны широкой публике и до последнего времени остаются в тени своих великих современников – С.С. Прокофьева, И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича и Г.В. Свиридова. Музыковедение и музыкальная общественность стремятся изменить создавшееся положение. Лекция-концерт, состоявшаяся в Самарском государственном институте культуры в феврале 2025 года, как и данная глава, направлены на популяризацию творческого наследия композиторов и выявление неожиданных перекличек-параллелей в судьбе этих музыкантов. В орбиту внимания работы включены камерные вокальные произведения А. Эйхенвальда и М. Вайнберга, дающие представление о своеобразии музыкального стиля композиторов и неких общих тенденциях.

Можно признать, что в отношении Мечислава Самуиловича Вайнберга сегодня многое сделано: 100-летие композитора всколыхнуло интерес к его творчеству, появились монографическое исследование [2] и отдельные статьи [1; 10; 11], исполняются симфонические и камерные произведения, проходят фестивали его музыки, выпускаются компакт-диски известных мировых лейблов, его сочинения включают в репертуар ведущие солисты и оркестры. По инициативе газеты «Музыкальное обозрение» 2019 год был объявлен Годом Вайнберга в России.

Фигура Антона Александровича Эйхенвальда на таком фоне выглядит заметно скромнее, хотя его роль в формировании музыкально-театральной культуры Куйбышева/Самары была весьма значимой, можно сказать, определяющей. Один из основателей Средневолжского краевого оперного театра, именно Эйхенвальд задал высокую творческую планку молодому коллективу, позволившую ему набрать силу в последующее десятилетие. Он был главным дирижером и художественным руководителем театра в годы Великой Отечественной войны, ответственным за вопросы репертуарной политики в сложный

период конкурентного сосуществования местного театра и Большого театра СССР в Куйбышеве. Изучением разных аспектов многогранной деятельности и самобытного творчества А. Эйхенвальда занимаются музыковеды Уфы, Казани и Самары [3; 6; 8], однако полноценное монографическое исследование о композиторе, по нашим сведениям, пока отсутствует.

Личности композиторов высвечиваются по-новому и обретают особый объем, вставая в один ряд с известными современниками. В судьбе обоих композиторов по-своему отразились история их семьи, народа, всей большой страны. Даже краткое изложение биографических сведений позволяет оценить трагизм отельных моментов и драматические перипетии, которые пришлось пережить этим художникам. Естественно, что эмоции такой силы не могли не выплеснуться в их творчестве, найдя отражение в сочинениях разных жанров.

Обратимся к жизненному пути А. Эйхенвальда (ил. 1). Биография композитора богата событиями, частично она описана в одной из статей автора данной главы [5], здесь точечно обозначим ее принципиально важные моменты.



Фото Антона Эйхенвальда с дарственной надписью композитору В.И.Ребикову

Ил. 1. Антон Александрович Эйхенвальд.
Источник заимствования – ресурсы мировой Сети

Родился Антон Александрович Эйхенвальд в Москве 1 мая 1875 года. Его отец, А.Ф. Эйхенвальд, был одним из известнейших художников-фотографов России своего времени, а мать Ида Ивановна – талантливой арфисткой, солисткой Императорского Большого театра, профессором Московской консерватории. Семья была многочисленной: начальное образование дети получали дома и в частной гимназии. Затем Антон окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, и лишь потом занялся музыкой. Его наставниками стали: Н.С. Кленовский по теории музыки и гармонии; С.И. Танеев по контрапункту, Н.А. Римский-Корсаков по инструментовке и сочинению, И.К. Альтани по дирижированию. Разностороннее образование позволило музыканту проявить

свой талант и реализовать себя в разных видах деятельности: как композитор, дирижер, антрепренер, этнограф-фольклорист, музыкант-педагог. В каждом из перечисленных направлений он не просто добился успеха, но, проявив себя как незаурядная личность, внес в его развитие самобытный вклад.

Начало своей профессиональной деятельности А. Эйхенвальд датирует 1891 годом, когда он приступил к преподаванию в классах Н.С. Кленовского. Под руководством своего наставника Эйхенвальд приступил к этнографической работе, чрезвычайно увлекшей музыканта. Параллельно он работал и в сфере музыкального театра, выступая в качестве концертмейстера и художника-сценографа.

В Казани, где молодой музыкант работал в оперном театре хормейстером, он познакомился с ученым – тюркологом, лингвистом и этнографом Н.Ф. Катановым, и совершил с ним целый ряд этнографических поездок. Все более укрепляясь в интересе к восточному фольклору, Эйхенвальд записывал татарские, башкирские, чувашские и марийские песни. Впоследствии А. Эйхенвальд вспоминал о работе тех лет: «...существующее положение о восточной музыке (с обязательным приложением ув2) не есть настоящая музыка восточных народов. У каждого из народов востока имеется и своя музыка» [Цит. по: 7, с. 279].

Возможно, именно в это время композитором была создана обработка татарской песни «Край ты, мой край». Благодаря подвижнической работе по изучению творчества самарских композиторов доцента В.Т. Семенова эта песня издана РИЦ СГИК в сборнике и доступна для исполнения [9].

В архиве фондов Российского национального музея музыки (фонд 159) хранится черновик незавершенного очерка А. Эйхенвальда «О народной песне и ее гармонизации», который помогает прояснить позиции композитора в отношении народной песни. Отталкиваясь от традиций русских композиторов-классиков, черпавших вдохновение в народной песне, Эйхенвальд при гармонизации народных напевов сохранял ладовую аккордику терцового строения, включал хроматизмы, использовал разнообразные фактурные приемы. Образцом такого подхода может служить обработка вышеназванной народной песни, представляющей интерес для музыкантов-фольклористов и этнографов. На рубеже веков существовала и иная точка зрения на гармонизацию народных мелодий, опирающаяся на пентатонику как единственно верный национальный признак – время расставило все на свои места и доказало перспективность взглядов А. Эйхенвальда.

Освоив на практике основы дирижерской профессии, А. Эйхенвальд в 1900-х годах решил заняться антрепренерской деятельностью и организовал собственную труппу. Под его руководством труппа выступала в разных городах Поволжья. По нашему мнению, именно удачные выступления антрепризы А. Эйхенвальда в Самаре в 1901 и 1908 годах способствовали тому, что композитору доверили заниматься организацией нового Средневолжского краевого оперного театра в качестве главного дирижера. Необходимо отметить, что Эйхенвальд считается также одним из основателей Саратовского оперного театра.

На руководящем посту Средневолжского театра музыканту необходимо было заниматься и организаторской работой, и работать с оркестром, и продумывать репертуарный план. Благодаря усилиям А. Эйхенвальда удалось собрать яркую оперную труппу с обилием прекрасных голосов, которым могли позавидовать и столичные сцены. Стоит отметить, что гордостью Средневолжской оперы первых лет существования были певицы О. Петрусенко и Н. Шпиллер, а также выступавший на сцене Мариинского театра певец Г. Серебровский.

Опытный театральный деятель А. Эйхенвальд мудро выстраивал репертуар, сочетая в нем знакомые и любимые публикой названия с новыми. Так, под руководством главного дирижера в первый же год были поставлены оперы «Северный ветер» Л. Книппера (4 ноября 1931 г.) и его собственное сочинение «Степь» (17 ноября 1931 г.). Наверняка, первые гастрольные поездки коллектива в Казань и Ашхабад были организованы и состоялись тоже в большой степени благодаря творческим контактам, организаторскому таланту и активной деятельности А. Эйхенвальда.

Опера «Степь», около 30 раз показанная в Самаре, и в Казани получила горячий отклик и высокую оценку татарской общественности. В местной печати появился ряд восторженных отзывов, в которых опера А. Эйхенвальда была признана ценным вкладом в музыкальную культуру татарского народа. Однако созданная на основе башкирской легенды о белой лошади и певце Кериме «Степь» не получила статуса национальной оперы и других сценических версий не имела.

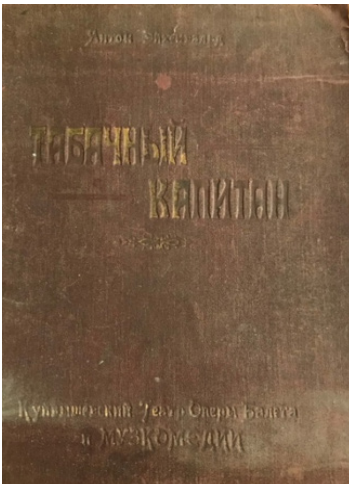
В 1937 году А. Эйхенвальд был приглашен на работу заведующим только что созданным Казанским кабинетом музыкального фольклора. Заинтересованный новыми техническими возможностями звукозаписи, композитор переехал из Самары и активно занялся сбором материалов татарского и башкирского народного устного творчества. Он записал более 60 песен на фонограф. Однако 15 октября 1937 года он был отстранен от должности и объявлен «разоблаченным вра-

гом народа». Антона Александровича обвинили по статье «клевета в адрес руководства партии, критика мероприятий советской власти». После шести месяцев ареста 15 апреля 1938 года он был освобожден с непременным условием покинуть Казань. Дальнейшая его судьба в основном была связана с научной и музыкальной деятельностью в Башкирии и Самаре.

В 1939–1940 годах Эйхенвальд жил в Уфе и работал научным сотрудником музыкально-фольклорного кабинета при Управлении по делам искусств БАССР, руководил кружком по повышению квалификации молодых композиторов. Центральным произведением предвоенных лет стала легендарная опера «Мэргэн» по мотивам башкирского эпоса. Музыка оперы построена на башкирском музыкальном фольклоре, собранном композитором за его многолетнюю этнографическую деятельность в Башкортостане. Премьера оперы состоялась 30 декабря 1940 года. Несмотря на одобрительные отзывы, скромная сценическая судьба оперы убеждает нас в том, что композитор и здесь не сумел «перешагнуть границы фольклорной оперы с преобладанием сюитного строения и слабой драматургией» [7, с. 285].

Во время войны А. Эйхенвальд снова оказывается в Куйбышеве. Его приглашают руководить театром, у истоков которого он стоял. И город, и театр испытывают трудные времена. В Куйбышев эвакуирована труппа государственного Большого театра СССР, и здание Дворца культуры на центральной площади города отдано столичному театру. Труппа местного театра, организованная из артистов двух коллективов – театра оперы и балета и театра музыкальной комедии – стала делить сцену с оркестром филармонии. Театр назывался «Куйбышевский театр музыкальной комедии», и коллектив практически лишался возможности осуществлять постановки серьезных опер.

Знаковым событием военных лет в Куйбышевском театре стала постановка спектакля на музыку А. Эйхенвальда «Табачный капитан» 7 ноября 1942 года. В основу музыкального произведения легла пьеса Н. Адуева, музыка создавалась в непосредственном сотрудничестве композитора и либреттиста. Подробному анализу музыкальной драматургии и истории постановки незаслуженно забытой комедии посвящена отдельная статья [4]. Отметим здесь, что постановкой «Тачного капитана» была выполнена основная задача, которую ставили в военные годы перед театром – создание оригинальной, новаторской современной оперетты, которая поднялась бы до уровня большого советского искусства. Хочется верить, что спектакль, музыка из которого и сегодня звучит свежо и интересно, еще будет возрожден театром или его молодежной труппой. Один из рукописных



Ил. 2. А. Эйхенвальд. Клавир оперы «Табачный капитан»

вариантов клавира оперы находится в нотной библиотеке Самарского академического театра оперы и балета (ил. 2).

Известно, что в годы Великой Отечественной войны Эйхенвальд создал в Куйбышеве еще две оперы: «Теш-Тугай» и «Ашкадар», а также несколько симфонических опусов и произведений камерного жанра. Его «Увертюра на темы бурлацких песен» была удостоена премии на конкурсе музыкальных сочинений для оркестра, организованном Куйбышевским отделением Союза советских композиторов под руководством Д.Д. Шостаковича.

Не имея документальных подтверждений о личных контактах Эйхенвальда и Шостаковича, выскажем предположение, что композиторы, работавшие в одном городе на протяжении нескольких лет, входящие в один творческий союз, не могли не пересекаться. Думается, что лишь скромность и врожденная интеллигентность помешали Эйхенвальду получить «творческую характеристику» или отзыв о своих работах от выдающегося современника.

В 1944 году композитор покинул Куйбышев. Его опера «Ашкадар» была поставлена в Уфе 23 марта 1944 года. Прямо перед премьерой, 21 марта, за большой вклад в развитие башкирского искусства Антону Александровичу Эйхенвальду было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Башкирской ССР, а накануне великого дня победы, 8 мая 1945 года, вышел приказ о присвоении ему почетного звания народного артиста Башкирской АССР.

А. Эйхенвальд успешно преподавал в Уфимском музыкальном училище. Одним из многих его воспитанников был тогда начинающий музыкант Т. Каримов, позже – известный композитор, заслуженный деятель искусств Башкирской АССР. В 1946 году А. Эйхенвальд закончил работу над оперой «Водяная фея» на либретто по сказке Г. Тукая, создал балет «Всадники». Башкирский театр планировал включить эти сочинения в репертуарный план. Однако этого не случилось. В сезон 1948/49 года А. Эйхенвальд еще раз оказался в Куйбышеве: он руководил театром, блестяще осуществил премьеру

оперы «Иоланта», но вывести коллектив из тяжелого экономического кризиса пожилому музыканту не удалось. Он переехал из Куйбышева в Москву, а оттуда – в Ленинград, где умер в доме ветеранов сцены в 1952 году.

Одним из произведений, созданных в последнее десятилетие творчества, был вокальный цикл «Фейные сказки» на стихи К. Бальмонта. По нашему мнению, в этом камерном сочинении раскрылись лучшие стороны вокальной лирики композитора. В московском архиве удалось ознакомиться с отдельными номерами этого цикла (ноты издательства П. Юргенсона, вероятно, существуют в наличии в редких фондах российских библиотек, но обнаружить их пока не удалось). Некоторые из романсов прозвучали на концерте-лекции в исполнении преподавателя кафедры вокального искусства СГИК Н. Филипповой и концертмейстера Н. Дёминой. Дадим краткую характеристику этим произведениям.

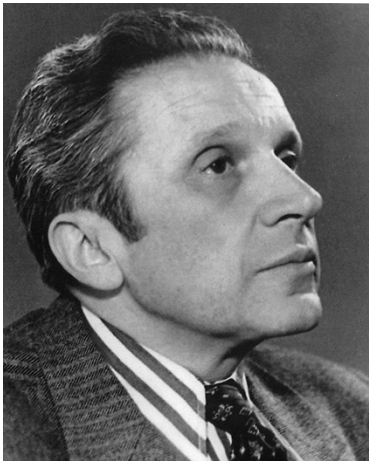
Поэтический цикл «Фейные сказки» К. Бальмонт посвятил своей четырехлетней дочери. Мир волшебных сказок с главной героиней феей соседствует в этих стихах с картинами природы и поэтическими фантазиями художника – и все они пронизаны ощущением света и радости, свойственными детскому восприятию действительности. Музыкальность поэзии Бальмонта отмечали многие исследователи. В. Брюсов писал о «Фейных сказках»: «Эти песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Они похожи на серебряный звон задумчивых колокольчиков... Это утренние, радостные песни, спетые уверенным голосом в ясный полдень». Несомненно, уловил особую музыкальность стихов поэта и А. Эйхенвальд.

На всех романсах, объединенных в цикл композитором, лежит еле уловимый отсвет искусства модерна. Изысканные мелодии, пряные гармонии с добавочными и альтерированными тонами, прихотливые ритмы – такими средствами выразительности создаются музыкальные образы этих вокальных миниатюр. Романсы довольно разнообразны по содержанию. Здесь можно найти и музыкальные пейзажи, наполненные звукоподражательными элементами, и лирически-созерцательные образы, и драматические сценки.

В № 1 «Тоньше» (fis-moll) бестелесный образ создается средствами разреженной фактуры – квинтовые созвучия в басу и октавные пустоты в высоком регистре. В романсе № 2 «Ветерок феи» (e-moll) главным элементом звуковой изобразительности становятся легкие гаммообразные пассажи у фортепиано. За ритмикой стиха гибко следует хроматизированно извивающаяся мелодия романса № 4 «Паутинки» в переменном размере 9/8, 6/8, 12/8. Обращают

на себя внимание досконально выписанные динамические нюансы и изменения темпа, направленные на отражение в музыке легкого и эфемерного, почти невидимого глазу образа. Говорить о драматургии и тональном плане цикла, не имея исчерпывающего материала, не представляется возможным. Исполнена лиризма № 5 «Колыбельная» (c-moll) с покачивающимися квартовыми интонациями в мелодии и остинатной ритмической фигурой аккомпанемента. Драматической кульминацией цикла, по нашему мнению, является № 6 «У чудищ» (Fis-dur) – своего рода вокальное скерцо. Резкие смены динамики, стаккатный штрих в партии фортепиано и речитативного склада мелодия, лишенная распевов, формируют активный образ, не лишенный иронии. Неожиданные хроматические тональные сдвиги и использование альтерированной доминанты в заключении звучат предвестниками прокофьевского каданса. Романс № 8 «Утро» (G-dur) обладает, на наш взгляд, чертами финального номера. Светлая мажорная тональность, быстрый темп и опора на жанр вальса отражают легкое игривое настроение текста. Волнообразный характер развития тематизма с быстрым достижением вершины и долгим пребыванием на ней придает мелодии экстатическую восторженность.

В музыке романсов Эйхенвальда особые свойства поэзии К. Бальмонта – зыбкость и неуловимость мгновения, тяготение к размытости и недосказанности – уравновешиваются тональной и ритмической организованностью с опорой на классико-романтическую традицию. При этом поэтика «дрожащего стиха» вызывает в музыке тщательную отделку композиторского письма, внимание к нюансировке деталей, свойственные искусству модерна. Эти черты в целом характерны и для импрессионистического стиля.



Ил. 3. М.С. Вайнберг.
Источник заимствования – ресурсы мировой Сети

Обратимся теперь к краткой характеристике жизненного пути М.С. Вайнберга (ил. 3).

Будущий композитор родился в Польше. Он учился в Варшавской консерватории по классу фортепиано профессора Ю. Турчинского, в юности работал в Варшавском еврейском театре, где на сцене играли его родители. В 1939 году отец, мать и сестра будущего композитора не успели

бежать из оккупированного фашистами города. Мечиславу удалось спастись и избежать их трагической участи. Оказавшись в СССР, он окончил Минскую консерваторию, а в начале войны был эвакуирован в Ташкент.

Переезду Вайнберга вместе с семьей (женой композитора стала дочь С. Михоэлса, Наталья Вовси-Михоэлс) из Ташкента в Москву способствовал Д.Д. Шостакович. Так обозначилось начало дружбы между композиторами и покровительство старшего товарища, продлившееся до самой смерти Дмитрия Дмитриевича. Тем не менее даже заступничество Шостаковича не помогло, когда в 1953 году Вайнберг был ложно обвинен и три месяца пробыл в застенках Лубянки в одиночной камере. Этой трагической странице жизни композитора посвящена статья И. Барсовой [1]. После освобождения композитор до конца жизни прожил в столице, продолжая заниматься творчеством.

В 1960–70-х годах Вайнберг являлся одним из самых плодотворных и исполняемых советских композиторов. Им было создано более 150 опусов разных жанров: 8 опер, балеты и оперетты, 26 симфоний, кантаты, камерные вокальные произведения и вокальные циклы, камерные инструментальные произведения. Особой областью его творчества являлась киномузыка. Перечислим несколько наиболее известных кинолент: «Летят журавли», «Последний дюйм», «По тонкому льду», «Укротительница тигров», «Афоня»; мультипликационные фильмы «Каникулы Бонифация», «Двенадцать месяцев», «Винни-Пух и все, все, все». В 1980 году Вайнберг был удостоен звания «Народный артист РСФСР», а в 1990-м стал лауреатом Государственной премии.

В отличие от большинства коллег, композитор никогда не преподавал, зарабатывая на жизнь исключительно сочинением музыки. В новой России композитор оказался практически забыт. Он ушел из жизни в 1996 году почти в безвестности.

Возможно, страх смерти никогда не покидал этого несчастного скитальца, человека «без корней». Возможно, он смог смириться и научиться жить с ним, но постоянно присутствующая душевная боль всегда прорывалась в его музыке рядом с удивительным стремлением к свободе. Энергия творчества воплощалась им в самых разнообразных жанрах – от цирковой музыки и лирических песен с щемящими нотками грусти до трагических симфонических и оперных полотен.

Учебный курс «Музыка второй половины XX – начала XXI века» включает знакомство с творчеством М.С. Вайнберга. Для самостоятельного изучения рекомендуется прослушивание Четвертой сим-

фонии (в ней проявляется мастерское владение композитора этим симфоническим жанром); оперы «Пассажирка», декларирующей протест против фашизма и тоталитаризма; концерта для виолончели и фортепианного квинтета. На концерте-лекции были представлены фрагменты из сборника «21 легкая пьеса» ор. 34 для фортепиано в исполнении доцента Т. Свитовой и цикл «Еврейские песни» ор. 13 в интерпретации В. Куцына, подготовленные под руководством преподавателя кафедры вокального искусства и концертмейстера СГИК И. Николаевой.

Фортепианный цикл для детей заслуживает отдельного внимания и может быть изучен с позиции преломления феномена детства отечественным композитором XX века в трагические годы Великой Отечественной войны (пьесы написаны в 1946 году). Несмотря на название цикла «легкие» пьесы, он предназначен для исполнения не начинающими пианистами, а учащимися средних и старших классов ДМШ. Обретя популярность в среде преподавателей-музыкантов, они могли бы расширить имеющийся педагогический репертуар. В произведениях сборника ощущается ориентированность композитора на традиции детских фортепианных альбомов Р. Шумана и П. Чайковского с их сочетанием демократических средств выразительности и доступной детскому восприятию образности. Аллюзии наблюдаются по обоим названным параметрам. (Укажем на родственность художественных образов «Дед Мороз», «Грустный вальс», «Доброй ночи» циклу Р. Шумана; «Игра в прятки», «Больная кукла», «Бабушкина сказка» – циклу П. Чайковского).

В то же время в сборнике Вайнберга наблюдается и нацеленность каждой пьесы на решение определенной технической исполнительской задачи, чего нет в произведениях композиторов-классиков. В этом отношении цикл предвосхищает произведения советских композиторов, написанные специально для исполнения начинающими музыкантами, например «Капельные пьесы» С. Слонимского, «Детские альбомы» А. Хачатуряна, А. Пирумова, И. Парфенова, Ю. Левитина, К. Караева и других.

Во время войны М. Вайнбергом были написаны и два цикла «Еврейских песен» для голоса и фортепиано. Оба они созданы на стихи еврейских поэтов, писавших на идиш. Первый цикл ор. 13 опирается на стихи Ицхака Лейбуша Переца и включает семь песен.

Названия вокальных миниатюр перекликаются с романтическими образами: «Колыбельная» (№ 3), «Охотник» (№ 4), «На зеленой горочке» (№ 5) – кажется мы попадаем в мир, напоминающий «Прекрасную мельничиху» Ф. Шуберта. На самом деле это далеко не так.

На первый план в цикле выходят черты сюиты – совмещение ближайших номеров по принципу контраста, наличие вступления и заключения (вокализ). Но главное, что все номера цикла пронизаны чисто еврейской интонацией внутреннего ощущения трагизма и эмоционального надлома. Эти чувства находят отражение и в спокойно-созерцательной песне «Булочка» (№ 2), воспринимающейся не бытовой зарисовкой, а воспоминанием; и в медитативной «Колыбельной» (№ 3), и даже в шутливой детской песенке «Охотник» (№ 4).

Драматической кульминацией цикла становится «Письмо сироты» (№ 6). Композитор переинтонирует стихотворение Переца, содержательно отсылающее к Ваньке Жукову и сентиментальным образам детских рождественских рассказов, и превращает мелодию в молитвенное песнопение, напоминающее кадиш. Обобщая и объективизируя смысл поэтического текста, Вайнберг делает героем песни не одного ребенка, а весь народ. Исторически терпящий бедствия и унижения, он обращается с молитвой к небу и принимает свою судьбу, которую не в силах изменить.

С точки зрения музыкального стиля в цикле преломляются особенности еврейской музыкальной традиции, находя отражение в использовании увеличенного лада (с повышенными II и VII ступенями), ритмическом дроблении сильной доли, постоянно-переменном ладе с мерцанием мажорной и минорной терций. Несомненно, в произведениях Вайнберга заметно влияние Д.Д. Шостаковича (в отношении этого вокального цикла можно говорить о перекличках с сочинением «Из еврейской народной поэзии»), но у композитора есть свой музыкальный почерк, обладающий самобытностью. Сильная сторона его творчества – лирическая сфера, его музыка пронизана нежностью и теплом, которые редко ассоциируются с музыкой Шостаковича.

В завершение следует очертить параллели в отношении жизненного пути и творчества двух композиторов – представителей XX века, незаслуженно оказавшихся в забытьи. Творческое наследие обоих музыкантов составляет яркую страницу истории отечественной музыки, без ознакомления с которой невозможно представить себе всю панораму художественных явлений этого времени.

Каток истории мощно прошелся по судьбам обоих, разбив юношеские мечтания драматической реальностью. А. Эйхенвальду пришлось постоянно переезжать с места на место в поисках работы, переключаться от одного вида музыкальной деятельности на другой, находя утешение то в композиторском творчестве, то в сфере организации театрального дела, то в педагогике. М. Вайнберг, не имея

возможности устроиться на постоянную работу, жил исключительно на средства от композиторской деятельности, которая не всегда приносила достаточный доход. Но, несмотря на все перипетии судьбы, оба композитора сумели сохранить нравственную стойкость и внутренний позитив, способность создавать не только трагические драматические музыкальные произведения, но и светло-оптимистичные сочинения.

Оба композитора стремились отразить свои замыслы в формате оперы и крупных сочинений для оркестра; не оставались в стороне от генеральной линии их творчества и камерные музыкальные жанры. У обоих наблюдается обращение к фольклору. А. Эйхенвальд занимался собирательством и изучением творчества народов Поволжья и Средней Азии, создавал обработки и аранжировки народных песен, а также оперы на национальные сюжеты с целью сохранения и популяризации народной музыки. М. Вайнберг преломляет в своих произведениях традиции еврейской музыкальной культуры, поднимая вопросы нравственного порядка и решая проблему национальной самоидентификации.

Имя, связующее судьбы этих композиторов в единую линию, – Дмитрий Дмитриевич Шостакович, с которым оба были знакомы, в разные годы общались или работали рядом. Хочется выразить надежду на то, что музыка А. Эйхенвальда и М. Вайнберга и дальше будет звучать в нашем городе в рамках Международного фестиваля имени Д.Д. Шостаковича, приобретающего статус современного музыкального бренда.

Список источников и литературы

1. Барсова, И.А. Семьдесят восемь дней и ночей в застенке: композитор Мечислав Вайнберг / И.А. Барсова // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 2. – С. 91-105.
2. Гвиздалянка Д. Мечислав Вайнберг – композитор трех миров / Д. Гвиздалянка; пер. с пол. А. Давтяна. – Санкт-Петербург: Композитор, 2022. 212 с.
3. Зарипова, М.А. Семья Эйхенвальд как феномен в истории культуры и науки России второй половины XIX – начала XX века / М.А. Зарипова // Этнические немцы России: материалы XII междунар. конф. (Москва, 18-20 сент. 2008 г.) / под ред. А.А. Германа. – Москва: МСНК-пресс, 2009. – С. 615-618.
4. Лазанчина, А.В. «Табачный капитан» А.А. Эйхенвальда: забытая музыкальная комедия / А.В. Лазанчина // Музыковедение. – 2021. – № 1. – С. 41-48.

5. Лазанчина, А.В. Самарские страницы жизни и творчества А.А. Эйхенвальда / А.В. Лазанчина // Неизвестные страницы музыки XX века: материалы науч.-практ. конф. – Самара: Инсома-пресс, 2020. – С. 127-135.
6. Маевская, Г.В. А.А. Эйхенвальд / Г.В. Маевская // История в портретах: 75 творческих портретов известных деятелей и артистов Самарского академического театра оперы и балета. – Самара: Офорт, 2006. – С. 9-13.
7. Махней, С.И. А.А. Эйхенвальд – композитор и фольклорист (страницы жизни в Башкирии) / С.И. Махней // Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: межвуз. сб. ст. / МаГК им. М.И. Глинки; сост. Е.Б. Долинская. – Магнитогорск, 1997. – Вып. 3. – С. 276-289.
8. Махней, С.И. О воздействии этнографической мелодрамы на драматургию оперы «Ашкадар» А. Эйхенвальда / С.И. Махней // Проблемы жанра в отечественной музыке: сб. тр. МГПИ им. Гнесиных. – Москва, 1998. – Вып. 143. – С. 26-37.
9. Это надо сберечь: вокально-хоровые аранжировки, переложения и обработки самарских музыкантов. Вып. 7: Произведения для голоса и вокального ансамбля / СГАКИ; сост. Н.Н. Герасимов, В.Т. Семёнов, А.И. Цыганов. – Самара, 2008. – 81 с.
10. Хаздан, Е. «Еврейские песни» Мечислава Вайнберга: поиск национальной идиомы / Е. Хаздан // Музыкальная академия. – 2021. – № 3. – С. 142-155.
11. Устинов, А. Феномен Мечислава Вайнберга: [8 декабря – 100 лет со дня рождения Мечислава Вайнберга (1919–1996). Газета «Музыкальное обозрение» – организатор «Года Вайнберга» в России] [Электронный ресурс] // Московское обозрение: [сайт]. – URL: https://muzobozrenie.ru/fenomen-vajnberga/ (дата обращения: 3.05.2025).

5.2. ТВОРЧЕСТВО С.М. СЛОНИМСКОГО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ САМАРЫ

Имя Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020) – одного из выдающихся отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века, широко известно в России и за ее пределами. Он являл собой истинный пример петербургского интеллигента – высоконравственного человека, блестяще образованного, эрудированного и утонченного музыканта. Это был композитор в старинном понимании слова, когда не разделялось умение сочинять и играть на инструменте, выразительно говорить и писать о музыке.

С.М. Слонимский – необыкновенный музыкант, проявивший себя в разных областях музыкального творчества. Его творческое наследие включает произведения практически во всех музыкальных жанрах. Он – выдающийся пианист, исполнитель и импровизатор; замечательный педагог, воспитавший большое количество композиторов следующего поколения; обладатель незаурядного литературного таланта, автор эссе и либретто опер; музыковед-ученый.

Исследователи музыкального стиля композитора в качестве определяющего фактора его творчества называют «петербургскую тональность». Так, Е.Б. Долинская в книге «Музыкальная галактика Сергея Слонимского» указывает географический ориентир жизни и творчества музыканта: «Уже много лет он пишет, прежде всего, петербургскую летопись России – трагическую, великую и святую, навеянную Пушкиным и Лермонтовым, Достоевским и Блоком, Ахматовой, Мандельштамом и Бродским» [2, с. 2]. При этом сам Слонимский утверждает, что «осознает свое весьма скромное место в музыке Петербурга шестидесятых–девяностых годов нашего кризисного века» [Там же]. Об обратном свидетельствуют слова друга композитора поэта Евгения Рейна: «Еще в 50-е годы петербургская интеллигенция была очарована этим художественным дарованием. Музыка Слонимского вела нас в мир передовых исканий искусства XX века: она была разнообразна, изысканна, поражала остротой и гротеском образов. С годами творчество композитора набирало высоту и сейчас (это написано в 1999 г. – *А.Л.*), на мой взгляд, он является одним из самых интересных композиторов не только России, он входит в музыкальную элиту Европы и всей планеты» [7, с. 2].

Самару С.М. Слонимский называл своей второй музыкальной родиной. В этой главе мы объясним причины данного композиторского высказывания, докажем глубокое влияние творчества С.М. Сло-

нимского на развитие музыкально-театральной жизни Самары и укреплении культурных связей между Санкт-Петербургом и нашим городом.

Удивительны параллели биографии С.М. Слонимского и определенных вех музыкально-театральной жизни Куйбышева/Самары. Они являются почти ровесниками: композитор и наш театр оперы и балета (Средневолжский краевой театр оперы и балета был открыт в 1931 году. – *А.Л.*), в котором были поставлены пять его опер.

Первой оперой С.М. Слонимского в Куйбышеве оказалась «Виринея» (1967). Инициатором постановки выступил главный дирижер театра Иосиф Айзикович. Появление спектакля почти одновременно с постановками в Москве (Московский музыкальный театр имени К. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко) и Ленинграде (Ленинградский Малый оперный театр) объясняется его приуроченностью к празднованию 50-летия Великого октября. Над постановкой вместе с дирижером работали режиссеры В. Фиалковский и П. Резников, художник М. Мурзин, хормейстер В. Мертенс. Исполнительницей главной партии оперы стала Л. Левченко. В спектакле были заняты ведущие солисты театра: А. Серпер (Мокеиха), Н. Сухов (Магара), Т. Волкова (Аксинья).

Многие музыковеды и музыкальные критики отнесли эту оперу С.М. Слонимского к числу лучших произведений 1950–60-х годов, отмечая: «Тематическая содержательность, гражданственность сюжета сочетается в ней с оправданной новизной драматургии, с богатством и свежестью языка» [Цит. по: 3, с. 165]. В музыкальной драматургии произведения важную роль играли массовые хоровые сцены, они и стали наиболее яркими фрагментами спектакля. Режиссеры мизансценически подчеркнули ораториальность некоторых хоров, придав оперному спектаклю вид мистериального народного действа. Такое сценографическое решение соответствовало замыслу композитора, создавшего оперу в духе народной музыкальной драмы М.П. Мусоргского. Рецензенты высоко оценили работу хормейстера, «добившегося полноты и компактности звучания хора» [Цит. по: 3, с. 168].

Несмотря на высокую оценку профессиональным сообществом работы постановщиков и исполнителей, спектакль быстро выпал из репертуара. Первый в истории театра опыт обращения к творчеству С.М. Слонимского дал возможность куйбышевцам познакомиться с ярким сочинением и открыть для себя имя молодого автора.

В 1976 году по приглашению музыковеда и фольклориста И.А. Касьяновой, знакомой с композитором по годам учебы в Ленин-

градской консерватории, он впервые посетил наш город и принял участие в Первом Всесоюзном фестивале «Композитор и фольклор». Тогда в исполнении симфонического оркестра куйбышевской филармонии под управлением Г. Проваторова прозвучала «Драматическая песня». Будучи одним из ведущих преподавателей музыкального факультета Куйбышевского педагогического института, Инна Александровна много сделала для формирования у детской и студенческой аудитории интереса к творчеству С.М. Слонимского.

Во время второго фестиваля «Композитор и фольклор», состоявшегося в 1978 году, прозвучали хоры С.М. Слонимского, исполненные студенческими коллективами под руководством Т. Краюшкиной, Л. Медведевой и В. Ощепкова; во многих из них солировала Клара Саркисян. С тех пор музыка Слонимского стала вливаться в педагогический репертуар и начала звучать в Куйбышеве на классных концертах преподавателей-пианистов, струнников, на выступлениях хоровых коллективов.

Почитательницей творчества С.М. Слонимского была С.П. Хумарьян – театровед и искусствовед, выпускница театрального факультета ЛГИТМИКа (ныне РГИСИ), начальник Куйбышевского областного управления искусств. Убежденная в талантливости и эмоциональной насыщенности музыки композитора, она способствовала организации его музыкальных премьер и авторских концертов в нашем городе.

С большим успехом в разные годы состоялись авторские концерты Слонимского в Куйбышевской/Самарской филармонии (1977, 1979, 1983, 1984, 1994, 1997, 2022 гг.), где слушатели познакомились с Симфониями № 1, 2, 4, 9. Жанр симфонии – один из ведущих в творчестве композитора. Эти масштабные произведения автор называл «великолепными дневниками». Интерпретаторами музыкальных замыслов композитора становились дирижеры Г. Проваторов, В. Нестеров, М. Щербаков.

Значимым событием, закрепившим тесные творческие контакты композитора с нашим городом, стало исполнение Симфонии № 5, которую С.М. Слонимский посвятил городу Куйбышеву, празднующему в 1984 году свое 400-летие. Музыка трехчастной симфонии раскрыла слушателям образы широких волжских просторов, могучую силу водной стихии.

Крупными событиями, выходящими за рамки музыкально-театральной жизни города, заставляющими признать театр на общероссийском уровне, становились постановки опер С.М. Слонимского «Мария Стюарт» (1980) и «Гамлет» (1993). Сценическое воплощение «Марии Стюарт» осуществили главный дирижер Л. Оссовский, режис-

сер О. Иванова, художник С. Бархин, балетмейстер Д. Тхоржевский. Этот спектакль был трижды показан на гастролях театра в Москве и вызвал восторженные отзывы критики. Действительно, состав исполнителей был прекрасен: Светлана Чумакова (Мария Стюарт), золотой баритон Анатолий Пономаренко (позже получивший звание народного артиста России (Босуэл), Виктор Капишников (Джон Нокс), Валерий Бондарев (Шателяр). Постановку называли «убедительной», «современной», «единственно правильной». Куйбышевский театр представил камерный вариант оперы, с купюрами, однако сам дух оперы-баллады был сохранен.

Жанр оперы «Гамлет» сам композитор определил как drama per musica. На самарской сцене спектакль стал явлением режиссерского музыкального театра, опирающегося на тенденции театра игрового. Постановщики: дирижер В. Коваленко, режиссер Б. Рябикин и балетмейстер М. Сидоренко-Большакова воплотили на сцене идею пластических двойников: за Офелией следовала шутиха-балерина, за Гамлетом – его друг, альтер эго Гораций. Главные партии исполняли В. Храмов и А. Пономаренко (Гамлет), Н. Ильвес (Офелия), Т. Жукова (Гертруда), А. Сибирцев (Клавдий). Спектакль был показан в Москве на сцене МАМТа, его высокий профессиональный уровень министр культуры Е. Сидоров назвал «уроком столичным театрам».

Успех «Гамлета» в Самаре был феноменальным. Опера состояла в репертуаре театра на протяжении шести сезонов и была показана при полных залах 26 раз. Школьники и студенческая молодежь посещали эти спектакли в рамках целевой образовательной программы, организованной театром, совместно с городским департаментом культуры. Фрагменты этого спектакля сохранились в архивах Самарского телевидения и сегодня позволяют составить представление о нем.

Кульминацией содружества композитора с Самарой стала мировая премьера оперы «Видения Иоанна Грозного» (1999), признанной самым значительным явлением в развитии оперного жанра последней четверти XX столетия. Анализу музыкального языка данного произведения посвящены отдельные научные статьи и целые труды, здесь мы не будем подробно на этом останавливаться. Отметим, что деятельность звездной команды постановщиков под руководством маэстро М. Ростроповича и режиссера Г. Стуруа, в которую были вовлечены без преувеличения все творческие силы коллектива, позволила Самарскому оперному театру выйти на новый уровень.

Темы, волнующие композитора и раскрытые в этой опере, – нравственного характера – Добро и Зло, Жизнь и Смерть-Бессмертие; Грех и Наказание. То, что работа над постановкой оперы ведется

в Самарском оперном театре, возвышающемся почти прямо над бункером Сталина, композитор считал важным знаком. Для реализации музыкально-сценической редакции оперы Слонимский по просьбе постановщиков менял порядок эпизодов-видений, дописывал музыкальные фрагменты и связки – в этой работе проявлялось желание композитора всячески содействовать сценическому воплощению своего детища в самарском театре. Тем не менее при публикации клавира он предоставил музыкальный материал в авторской редакции. По сведениям автора параграфа, сейчас в издательстве «Композитор» ведется работа над нотным изданием, отражающим оба варианта текста.

В работе над этим сложнейшим музыкальным материалом раскрылся потенциал солистов Самарского театра. Исполнение заглавной партии оперы Александром Бобыкиным сделало его известным во всей России, а перед Андреем Антоновым раскрыло широкие возможности гастрольных поездок, дало новый импульс развитию его вокальной карьеры. По-новому в ведущих партиях оперы предстали В. Святкин (князь Воротынский), М. Губский (Василий Новгородец), Т. Протопопова (Вешнянка), В. Бондарев (Федька Басманов) и А. Пономаренко (Митрополит). Спектакль был транслирован по телеканалу «Культура», показ комментировал известный музыковед и ведущий С. Бэлза. Сегодня оперу можно найти в сети Интернет и, делая скидку на несовершенство записи тех лет, получить представление о грандиозном музыкально-театральном явлении, позволяющем осмыслить историю России как трагедию власти и народа.

Подготовка мировой премьеры совпала с периодом работы С.М. Слонимского на кафедре теории и истории музыки Самарского педагогического университета. В течение 1997–2000 годов композитор приезжал в Самару и читал для студентов и музыкантов города интереснейшие циклы лекций (об истории жанра фортепианной сонаты, о хорах в русской опере, о русском романсе в его антологии, о творчестве композиторов-новаторов XX века), причем сам иллюстрировал их игрой на фортепиано. Каждый его приезд создавал потрясающую ауру общения, парадоксально остроумного и лирического, человеческого и творческого – вспоминали многочисленные участники этих встреч. Официальным признанием заслуг композитора в области музыкального искусства и образования стало присвоение ему звания Почетного профессора СГПУ. Торжественная церемония состоялась 8 октября 1999 года. Мантию на плечи композитора возложили музы и шуты, символизировавшие два полюса эстетики композитора, – карнавальную иронию и философскую возвышенность обра-

зов, свойственные музыке Слонимского. Идейным вдохновителем, сценаристом, организатором и ведущей выступила кандидат искусствоведения, доцент педагогического университета М.В. Мжельская, которую, без сомнения, можно назвать добрым другом композитора, искренним ценителем его творчества.



Ил. 1. Обложка издания «Самарский альбом С.М. Слонимского»

М.В. Мжельская стала автором уникального проекта – издания «Самарский альбом С.М. Слонимского» [6], в котором собрала свидетельства содружества композитора с самарскими коллегами и поклонниками (ил. 1).

Музыкальные подарки композитора, созданные им в разных жанрах – от романса до эпиграммы, собранные в отдельном издании, образовали самостоятельный текст и предстали реальными знаками культурной жизни города рубежа веков. Статья «Самарский феномен Слонимского», предваряющая издание, содержит ценные исторические факты о первых исполнениях произведений композитора в нашем городе.

Одним из наиболее интересных музыкальных произведений, помещенных в «Самарский альбом...», является романс «Роза без шипов». Сочинение на слова А. Мжельской написано для оригинального инструментального состава: сопрано и флейты, и посвящено Надежде Эдуардовне Ильвес. Кстати, именно так: «Самарская роза без шипов» был назван концерт, состоявшийся 4 апреля 2022 года и приуроченный к 90-летию С.М. Слонимского и 25-летию кафедры вокального искусства СГИК. В программе вечера это произведение прозвучало в исполнении лауреатов международных конкурсов И. Сигал и А. Лазанчиной.

Романс построен на имитации интонаций, передаваемых от инструмента голосу и обратно, насыщен элементами контрапунктирования и звукоподражания. Вокальная мелодия опирается на ариозно-романсовые интонации (ходы на сексты, мягкие распевы в концах фраз). Тщательно выписанная нюансировка, прихотливая ритмика, интенсивное тональное развитие свидетельствуют о детализирован-

ной выразительности камерного письма композитора. Образ розы без шипов предстает в виде символа красоты, вызывающего восхищение и нуждающегося в рыцарственной защите.

В интервью журналу «Самара» композитор выразил свое особое отношение к нашему городу: «Я патриот вашего города, потому что люди, с которыми я здесь общаюсь, – достойные, работящие, с открытой душой. Мне нравится ваш театр, ваша филармония, педагогический университет... Музыка играет очень большую роль в формировании полноценного человека. В этом смысле Самара – город уникальный...» [Цит. по: 6, с. 4].

Неоднократно приезжал композитор в Самару и на конкурс молодых музыкантов имени Д.Б. Кабалевского. С.М. Слонимский был председателем жюри XVIII конкурса и в качестве обязательного сочинения там исполнялось его «Интермеццо памяти Брамса». После этого конкурса «Интермеццо...» вошло в педагогический репертуар ведущих преподавателей-пианистов Самары, стимулируя молодых исполнителей к поиску новых смысловых вариантов прочтений музыкального текста.

Удивительным образом связываются человеческие судьбы. В кажущемся сегодня далеком 1999 году автор этих строк участвовала в церемонии присвоения звания Почетного профессора СГПУ Сергею Михайловичу Слонимскому и вместе с солисткой О. Пятниковой и тубистом М. Лазанчиным исполняла в качестве флейтистки несколько номеров из вокального цикла «Веселые песни». Наставления по интерпретации произведения нам давал сам композитор. В 2022 году на XXVIII конкурсе имени Д.Б. Кабалевского студентка СГИК В. Саргош представляла выполненную под моим научным руководством работу «Актуализация романтической образности в вокальных произведениях С.М. Слонимского на стихи М.Ю. Лермонтова» и уже я вдохновляла ее на проникновенное исполнение романсов композитора.

Знаковым событием 2023 года в Самаре стала премьера оперы С.М. Слонимского «Мастер и Маргарита» – первое в России полноценное сценическое воплощение произведения. Над созданием спектакля работали главный дирижер Е. Хохлов и режиссер Ю. Александров. Театр подготовил три состава солистов. Главные партии на премьере исполнили А. Лапа (Маргарита) и В. Боровиков (Мастер); в роли Иешуа выступил Г. Цветков, для исполнения партии Пилата в Самару приезжал знаменитый российский бас Сергей Леферкус. В 2024 году опера была показана в рамках совместного проекта Самарского и Мариинского театра, а в 2025 году – и на Исторической сцене Большого театра.

Исполнение произведений С.М. Слонимского способствовало развитию мастерства и продвижению карьеры самарских музыкантов. Выступления в столичных городах создавали ситуацию вызова, участие в конкурсах позволяло завязаться новым творческим и дружеским контактам. Благодаря многочисленным приездам композитора в Самару, тесным дружеским контактам Слонимского с музыкантами-выпускниками Ленинградской консерватории, ведущими исполнительскую и преподавательскую деятельность, в городе сформировался широкий круг профессионалов – популяризаторов творчества композитора. Среди подлинных энтузиастов-просветителей, способствующих развитию у широкой публики интереса к творчеству Слонимского, следует выделить дирижера театра оперы и балета В. Белякова, который сделал несколько переложений для студенческого симфонического оркестра, исполняющего их на концертах коллектива. Музыка Слонимского сегодня звучит в Самаре не только в концертных залах филармонии и оперного театра, но и в рамках студенческих концертов, на отчетных мероприятиях, изучается в качестве педагогического репертуара. Так, в классе профессора СГИК, заслуженной артистки России Н.Э. Ильвес, одной из лучших исполнительниц партии Офелии, часто звучат произведения С.М. Слонимского, с ними студенты принимают участие в конкурсах, занимают призовые места. Щедро делятся своим опытом в освоении стилистики вокальной музыки петербургского мастера с молодыми коллегами по сцене и студентами заслуженный артист России А. Антонов и заслуженный артист Самарской области Г. Цветков.

После смерти композитора сохранением его памяти и популяризацией его творческого наследия занимается вдова, Раиса Николаевна Слонимская – музыковед, доктор педагогических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры. Она является президентом Международного центра современной классической музыки имени С.М. Слонимского. Во многом благодаря ее деятельному участию состоялась премьера оперы «Мастер и Маргарита» в САТОБ, были организованы творческие встречи и концерты в Самаре, исполнялась музыка композитора. В подтверждение тесных дружеских контактов Р.Н. Слонимская преподнесла в дар библиотеке СГИК недавно изданные в Санкт-Петербурге ноты произведений С.М. Слонимского и книги.

В курсе «Музыка второй половины XX – начала XXI века» лектором – автором главы, уделяется большое внимание оперному творчеству С.М. Слонимского. Несмотря на жанровую индивидуализацию

каждого конкретного произведения, целесообразно изучать оперный театр композитора с позиции структурообразующей доминанты, в качестве которой, по мнению Л.В. Гавриловой, выступает жанр трагедии [1, с. 31]. Изучение музыкального материала опер происходит с использованием регионального материала [4-6], что формирует у студентов личностную заинтересованность и способствует лучшему его усвоению.

При изучении оперного наследия композитора акцентируется противопоставление «крупномасштабных» и камерных форматов музыкально-театральных сочинений. В качестве первых привлекаются «Мария Стюарт» и «Видения Иоанна Грозного», примером вторых становятся «Смерть поэта» и «Мастер и Маргарита».

Музыкальная драматургия «Марии Стюарт» рассматривается с позиции преломления в произведении черт баллады и хоровой оперы. Развитая функция хора позволяет провести параллели между оперой Слонимского и «Боярыней Морозовой» Р. Щедрина. Принцип балладности проявляется на разных уровнях музыкальной формы: непосредственно в качестве названий сольных номеров в партии Босуэла, характерных музыкально-стилевых чертах в песнях Веселого и Грустного скальдов, в становлении всей композиции оперы, названной Л.А. Мазелем балладно-поэмной. В отношении «Видений Иоанна Грозного» указывается чрезвычайно важная особенность композиционного строения произведения, основанная на ретроспекции. В образно-интонационной драматургии оперы выделяются четыре основных тематических сферы, связанных образом Иоанна Грозного, стилистикой скоморошьих наигрышей, литургическим и мифологическим композиционными планами. Анализируются следующие музыкальные фрагменты: увертюра, основанная на трех основных лейттемах оперы; гимн Великому Новгороду, содержащий ярко контрастные темы; завещание, молитва и заключительный монолог Иоанна Грозного; дуэт Василия Новгородца и Вешнянки; хоровая эпитафия в качестве примера хоровой алеаторики.

Моноопера «Смерть поэта» рассматривается в контексте особенностей жанра. Сравнительно небольшой объем произведения позволяет ознакомиться с ним целиком и на его примере выявить важные черты композиторского стиля. Три образные сферы оперы (поэт – убийца – общество) образуют основные разделы музыкальной формы, в которой главным героем предстает Поэт. Авторский подзаголовок «концертная моноопера» становится ключом к пониманию специфики музыкального текста. Подчеркивая связь с концертной

инструментальной традицией, композитор ориентирует исполнителя на определенный характер музыки – пафосное субъективное высказывание, которое осознается как авторская речь.

«Мастер и Маргарита» – репертуарный спектакль САТОБ, который можно посетить в рамках учебного курса. После просмотра на обсуждение выносятся следующие моменты: особенности идейной концепции оперы, роль лейттембров в темах-характеристиках главных героев, значение хоровых сцен в драматургии оперы.

Среди камерно-инструментальных произведений С.М. Слонимского наиболее подробно изучаются цикл 24 прелюдии и фуги, «Интермеццо памяти Брамса» для фортепиано, «Альба» для флейты (скрипки) и фортепиано – сочинения, которые представлены в записи в исполнении самарских музыкантов.

Знакомство с камерно-вокальным творчеством композитора происходит на примере романсов на стихи М.Ю. Лермонтова. Художника XX века волнуют те же темы, что и поэта-романтика: вера в господство духовного начала в жизни, внутренний мир человеческой души, красота природы и несовершенство окружающей действительности, противопоставление «художник – общество». Композитора и поэта роднит романтическое мышление, стремление к всестороннему охвату явлений во всей их полноте и различных взаимосвязях, тяготению к индивидуализму, горькая ирония, и главное, – сокровенность лирического высказывания.

Среди 12 романсов на стихи Лермонтова можно выделить произведения, раскрывающие излюбленные темы композитора. Вопросы о смысле жизни поднимает автор в романсах «И скучно и грустно», «Я жить хочу», «Для чего я не родился». Образы природы оказываются на периферии внимания музыканта, через них он отражает психологические состояния человека, душевные переживания личности. Романсы «Как небеса твой взор блистает», «Портрет», «Нет, не тебя», «Они любили друг друга» демонстрируют разнообразные грани любовного чувства. Особой одухотворенностью наполнены сочинения «Пророк», «Молитва», «Ангел».

Приведем в качестве примера анализ романса «Тучки небесные», который можно рассматривать с позиции самобытной трактовки композитором образа родины. Стихотворение написано поэтом в 1840 году в день, когда он отправлялся в ссылку на Кавказ, где встретил свою смерть. Образы природы трактуются сквозь призму восприятия мира художника. В третьей строке стихотворения поэт напрямую соотносит себя с тучками: «Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники»,

и далее на протяжении все строки, характеризующие природу, становятся отражением внутреннего состояния героя, размышлением о собственной судьбе.

Композиция стихотворения состоит из трёх строф, и романс написан в трёхчастной строфической форме. Композитор делает образ тучки сквозным образом романса и изображает его с помощью звукописи фортепианной партии. Словно дуновение ветра звучат тридцать вторые длительности. Отсутствие регулярной метрики создает ощущение свободы и движения. Пассаж по звукам II7 и восточно-орнаментальная мелодия в верхнем регистре становятся своего рода лейтмотивом романса. Первый раз он проходит во вступлении и задаёт настроение всего произведения. Далее он повторяется, отделяя строфы друг от друга и меняясь в зависимости от настроения героя. В вокальной партии гибкий ритм и фразировка. Слонимский использует пунктирный рисунок, квартоли в быстром темпе, это придаёт мелодии взволнованный импровизационный характер. Композитор внимательно и подробно указывает штрихи (*staccato, legato, tenuto),* что делает музыку более выразительной. В произведении можно выделить две интонационные сферы. Первая связана с лирическим образом тучки: она построена на движении мелодии вниз, начинающегося с вершины – источника. Вторая основана на интонациях *«романтического вопроса»* и связана с отельными фразами поэтического текста. Слова, проинтонированные голосом, хорошо слышны на фоне выдержанных аккордов сопровождения. Их мягкая диссонантность создает ощущение печали, сожаления, внутреннего надлома в состоянии героя. Наряду с мелодией, композитор в качестве важного выразительного средства использует гармонию. Помимо лейтаккорда (II7 в репризе звучит в виде II↓7) Слонимский применяет вуалирование тоники. На протяжении всего романса тоническое трезвучие избегается. Кульминация романса приходится на фразу «нет у вас родины, нет вам изгнания». Она построена на первом мотиве и начинается со звука a^2 в мелодии, который звучит неустойчиво, так как сопровождается диссонирующим аккордом в аккомпанементе. Лишь последний звук мелодии, приходящийся на I ступень тональности, совпадает с тоникой в партии фортепиано, но и здесь он не получает аккордовой поддержки. Так с помощью гармонии композитор актуализирует в музыкальном «прочтении» стихотворения образ родины. Тоника воспринимается в классической гармонии как устойчивая функция. Ее звучание передает состояние покоя, обретения опоры. Для романтического худож-

ника образ родины связан именно с этими ощущениями. Лишение героя родины, изгнание воспринимается им как трагическое событие, выбивающее «почву» из-под ног. Избегание тоники оказывается не просто гармоническим приемом, а способом раскрыть содержание лермонтовского стихотворения, сделать его более выпуклым. Тоническое трезвучие в динамике *ppp* звучит в последнем такте романса как воспоминание о родине, романтическая мечта о недостижимом.

Подобный разбор сочинения может стать примером музыковедческого анализа, способствующего выработке собственной исполнительской интерпретации данного произведения. Вдумчивое изучение нотного текста помогает его лучшему усвоению и быстрому запоминанию. В качестве дополнительной самостоятельной работы студентам разных специальностей предлагаются для изучения произведения С.М. Слонимского: пьесы для детей и юношества – пианистам; Реквием – дирижерам-хоровикам; камерно-вокальные сочинения – вокалистам, симфонии – студентам, обучающимся игре на оркестровых инструментах.

В ходе лекций дисциплины «Музыка второй половины XX – начала XXI века» обязательно выделяется время для знакомства с высказываниями С.М. Слонимского, касающимися положения композитора в современном мире, необходимости сохранения морального критерия, совести как важнейшей нравственной категории для художника-творца [7]. Только после этого происходит знакомство с сочинениями композитора разных жанров, слушание произведений фрагментарно и целостно, в разных исполнениях. Таким образом происходит сохранение и развитие лучших отечественных музыкальных традиций, ярким представителем которых является Сергей Михайлович Слонимский.

Список источников и литературы

1. Гаврилова, Л.В. Музыкально-драматическая поэтика С.М. Слонимского (парадигмы метатекста): исследование / Л.В. Гаврилова. – Красноярск: Краснояр. гос. акад. музыки и театра, 2002. – 260 с.
2. Долинская, Е.Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского / Е.Б. Долинская. – Санкт-Петербург: Композитор – Санкт-Петербург, 2018. – 360 с.
3. Куйбышевский оперный: страницы истории Куйбышевского театра оперы и балета / сост.: В.И. Жданова, Л.Е. Гольдштейн. – Куйбышев. кн. изд-во, 1981. – 288 с.

4. Лазанчина, А.В. «Видения Иоанна Грозного» С. Слонимского: музыкальная редакция Самарского академического театра оперы и балета / А.В. Лазанчина // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по материалам Междунар. форума к 80-летию Сергея Слонимского / науч. ред. Р.Н. Слонимская, Р.Г. Шитикова. – Санкт-Петербург: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. – 594 с.
5. Лазанчина, А.В. «Мастер и Маргарита» между пространством и временем / А.В. Лазанчина // Сцена. – 2024. – № 1 (147). – С. 4-9.
6. Самарский альбом Сергея Слонимского: сб. лит., муз. и изобразительных материалов / ред.-сост. М.В. Мжельская. – Самара: Изд-во САМ ГПУ, 2003. – 76 с.
7. Слонимский, С.М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе / С.М. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – 150 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Самым сложным и покрытым тайной феноменом музыкального искусства является деятельность композитора. Чтобы проникнуть в творческую лабораторию композиторской мысли, исследователи, как правило, применяют самую разнообразную исследовательскую оптику. Наиболее традиционным для музыковедов является изучение автографов композиторов, которые представляют собой, по меткому выражению А.И. Климовицкого, документы, обнаруживающие сложнейшие лабиринты мышления музыкальных гениев. Ценным источником становятся воспоминания, интервью композиторов, отражающие определенные этапы работы в ходе кристаллизации замыслов, проясняющие направления творческих интенций, выбор тех или иных музыкально-языковых средств, погружающие в историю создания произведений и пр.

Данная монография – еще одна попытка проникновения в загадочную сферу композиторского мастерства. Со страниц издания предстают уникальные личности музыкантов, живших в разные эпохи.

Так, французский композитор Ш.-В. Алькан «духовный оазис» обрёл для себя в текстах великих мастеров прошлого и настоящего. Вступив с ними в опосредованный сотворческий диалог, он не только смог выйти из затяжной депрессии, но и стал «проводником» их идей, мыслей и новых смыслов. Одиночество обернулось синергией, мощным потоком вдохновения, раскрывшем в максимальной полноте заложенные в композиторе творческие силы.

Пространственно-временной континуум мыслетворчества Ю.В. Воронцова рождался в тонкой настройке резонанса с потенциальным слушателем – через передачу энергии авторской интенции. Его особое «биополе» складывалось на микроуровне – в диалогах с учениками и коллегами, а на макроуровне – в интроспективном отражении глубин мироздания, где, по мысли русских философов В. Соловьёва, П. Флоренского и других, «Я» и «Бытиё» неразделимы.

«Растекшееся время» Д.Н. Смирнова обрело отражение в концептуальном пространстве его музыкальных полифонических полотен – в синтезе инструментального и вербального, звука и смысла. Быть может, прекрасная идея, воспринятая от другого музыканта, зажгла воображение композитора и стала отправной точкой для

сотворения сложного символического мира цикла? Или текучесть и мягкость времени в нём – отзвук многомерного, «бездонного» пространства сюрреалистических полотен Сальвадора Дали? А может, неохватность и одновременная эмоциональная нейтральность, абстрактность музыкального материала – отражение специфики поэзии Т.С. Элиота, с её отстранённостью и метафизической глубиной? Ответы на эти вопросы складываются из воспоминаний самого композитора – как фрагменты пазла, собирающегося воедино.

Уход от конкретной высоты тонов и метроритмической навязчивости в пространственно-акустические и тембровые свойства звука – творческая установка композитора Юрия Сергеевича Каспарова. Его музыкальные полотна, на которых графическое размещение звукотембровых массивов имеет определённое сходство с архитектурными объёмами, отражают многомерность музыкального пространства современной музыки, к чему стремились многие выдающиеся композиторы XX века. Подобно «пространственной музыке» К. Штокхаузена, отражающей «звучание» сложнейших архитектурных решений Ле Корбюзье, в каждом сочинении Ю. Каспаров моделирует сложный звуковой мир, насыщенный полифонией культурно-исторических, философских и жизненных ассоциаций.

«Неочевидные параллели» в судьбах Антона Александровича Эйхенвальда и Мечислава Самуиловича Вайнберга – композиторов, долгое время остававшихся в тени своих гениальных современников – пересекаются в городе Самаре. Здесь, вдали от столичного шума, их творческие индивидуальности обрели голос и сыграли важную роль в становлении музыкально-театральной культуры региона. Их судьбы, тесно связанные с историей страны, отразили её драматические перипетии в наследии разных жанров. Самара стала второй родиной и для других крупных фигур. Среди них – Дмитрий Дмитриевич Шостакович, с которым А. Эйхенвальд и М. Вайнберг общались, завершивший здесь работу над Седьмой («Ленинградской») симфонией. Для другого выдающегося композитора, Сергея Михайловича Слонимского, поставившего в местном театре оперы и балета пять своих опер, город стал пространством синтеза: авторские концерты, премьеры симфонических произведений и общение с музыкальной общественностью сочетались с педагогической деятельностью на кафедре теории и истории музыки Самарского педагогического университета.

Несмотря на то, что «подавляюще велика в процессе создания музыки мера непознаваемого»[1], именно в этом и скрывается сила творческого акта: не в полном контроле, а в открытости тайне, не в расчёте, а в доверии внутреннему резонансу. Авторам монографии удалось показать, что каждый из композиторов – будь то Ю. Воронцов, Ш.-В. Алькан, Д. Смирнов, Ю. Каспаров, А. Эйхенвальд, М. Вайнберг, С. Слонимский – входил в пространство неопределённости, где звук становится смыслом, время – формой, а одиночество – диалогом. Так пусть же остаётся непознаваемое – ведь в нём – дыхание искусства, его вечная загадка и вечный призыв к созиданию.

[1] Тараканов М.Е. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества / под ред. Б.С. Мейлаха, Н.А. Хренова. Ленинград: Наука, 1980. С. 128.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ ИЗДАНИЕ

Куприна Елена Юрьевна, Черняева Алла Леонидовна,
Васирук Ирина Ивановна, Кришталюк Ольга Александровна,
Лазанчина Анна Васильевна

Лаборатория композиторского мастерства
Коллективная монография

Редактор Л.В. Кузьмина
Верстка – Н.А. Зимина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный институт культуры»
443010, г. Самара, ул. Фрунзе, 167
e-mail: rio@samgik.ru

Формат 64x80/16. Объем 9,75 усл. п. л.
Подписано в печать 25.12.2025
Тираж 500 экз. Заказ № 1152

Отпечатано в РИЦ СГИК