

**Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В.Собинова  
Международный Центр  
комплексных художественных исследований**

## **Диалог искусств и арт-парадигм**

*Статьи. Очерки. Материалы*

**Том XXIV**

*По материалам VII Международного форума*

*«Диалог искусств и арт-парадигм»*

*«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»*

**Посвящение Елене Гохман  
(К 85-летию со дня рождения)**

*20 апреля 2021 года*

**Саратов, 2021**

ББК 85.03(0)  
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной консерватории  
имени Л.В. Собинова

**Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы. Том XXIV: по материалам VII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART VII». 20 апреля 2021 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 316 с.

**ISBN 978-5-94841-497-3 (Т. XXIV)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

В двадцать четвёртом томе предлагаемого альманаха представлен третий блок статей участников VII Международного научного форума «**Диалог искусств и арт-парадигм**» («**SCIENCEFORUM PAN-ART**»), который проводился 20 апреля 2021 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова и был посвящён 85-летию со дня рождения композитора Елены Гохман (1935–2010).

Цель этого и следующего томов – дать представление о непосредственном музыкальном окружении Елены Владимировны Гохман. Это были прежде всего композиторы и музыковеды, работавшие на кафедре теории музыки и композиции, а также на кафедре истории музыки Саратовской консерватории, и несколько позднее – те, кто входил в состав Саратовской организации Союза композиторов России. Здесь проходили обсуждения сочинений Елены Владимировны, звучала музыка других композиторов, разворачивались дискуссии по актуальным вопросам музыкальной жизни города и страны в целом. Чтобы понять атмосферу, в которой происходило становление и развитие дарования Елены Владимировны, ниже приводятся краткие очерки о творчестве её ближайших коллег – следуют они в соответствии с хронологией дат рождения.

Предлагаемую серию очерков предваряет общий обзор деятельности композиторов и музыковедов Саратова, а завершает эссе о творчестве Альфреда Шнитке, который был в дружеских отношениях с Еленой Гохман. В данном томе освещается творчество деятелей музыкального искусства по 1943 год рождения.

ББК 85.03(0)

**ISBN 978-5-94841-497-3 (Т. XXIV)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

© Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

## **Из истории музыкальной культуры Саратова**

К концу XVIII века музыкальное искусство в Саратовском крае, помимо развитой фольклорной традиции, было представлено сугубо спорадически – крохотными «островками» крепостных театров, а также небольших хоров и оркестров в нескольких поместьях наиболее просвещённых и состоятельных дворян. В первые десятилетия XIX столетия они продолжали играть заметную роль. В числе таких локальных очагов культуры были известны крепостные театры Бахметевых, Голицыных, Кожиных, Куракиных, Столыпинах.

Высокие творческие задачи ставил перед своими музыкантами губернский предводитель дворянства Николай Иванович **Бахметев** (1807–1891). К примеру, в сезоне 1842/43 годов он привёз в Саратов из родового имения Бахметевка Аткарского уезда хор и оркестр, в исполнении которых прозвучали фрагменты из опер и ораторий, в том числе из «Сотворения мира» Гайдна. Позже он давал уроки музыки в Саратовском Мариинском институте благородных девиц, писал музыку (в том числе известные в своё время романсы), а в 1860–1880-е годы был директором Придворной певческой капеллы в Петербурге.

В 1803 году произошло событие, которому суждено было существенным образом изменить картину творческой жизни – открылся первый общедоступный Театр Гладкова (с 1820-х Городской театр), что означало поворот к широкому, демократическому зрителю. Вот почему этот год можно считать началом художественной культуры города в её современном понимании. И вот почему мы должны с благодарностью вспомнить имя надворного советника **Г.В.Гладкова**, который был вдохновителем создания этого театра и его руководителем.

Здесь наряду с драматическими ставились и музыкальные спектакли. И хотя господствовал комедийный и водевильный репертуар, о достаточной серьёзности намерений труппы говорит афиша, пред-

ставленная операми Соколовского, Фомина, Гретри, Буальдьё, Паизиелло, а в середине XIX века на этой сцене постоянно шли основные оперы Верстовского («Громобой», «Пан Твардовский», «Аскольдова могила»).

Несколько позже открывается театр губернатора **А.Д.Панчулидзева** (был на этом посту с 1808 по 1826) и для него в 1810 году построено специальное здание, в связи с чем Хлебная площадь была переименована в Театральную (так она называется и ныне). Музыкальными представлениями здесь руководил чешский скрипач и капельмейстер Мирослав **Герличка**, а с 1824-го саратовский музыкант Алексей **Мальков**.

Кроме того, уже с 1820-х годов время от времени музыкально-театральный пейзаж города дополняли кратковременные гастролы проезжих трупп, в репертуаре которых были русские комические оперы.

Концертная жизнь Саратова начиналась в 1810-е годы выступлениями оркестра при губернаторском театре – в свои лучшие времена он насчитывал до 80 человек. С симфоническими программами изредка выступал также оркестр Городского театра, а на открытом воздухе играли военные оркестры.

И, наконец, о композиторском творчестве на саратовской земле. У истоков его стояли упомянутые выше Герличка и Бахметев – оба были капельмейстерами и скрипачами, и естественно, что произведения для скрипки у них преобладали. Позже в качестве сочинителей музыки стали известны самородки Николай и Матвей Шурмановы.

Говоря о второй половине XIX века, прежде всего следует упомянуть о такой примечательной личности тех десятилетий, как Иван Петрович **Ларионов** (1830–1889), который положил начало музыкально-критической деятельности в Саратове. Будучи обозревателем газеты «Саратовский листок», он первым придал систематичность и серьёзность этому виду журналистики, обстоятельно освещая в 1870–1880-е годы музыкальную жизнь города. Писал он и музыку (силами любителей в Саратове и Петербурге ставилась его опера «Барышня-крестьянка»), оставшись для многих безвестным автором популярнейшей песни «Калинка» на собственный текст.

В этом он не был одинок – примерно в те же годы Евгений Иванович **Климовский** (1824–1865) написал в Саратове не менее извест-

ную песню «Хуторок» на стихи А.Кольцова, которая также обычно воспринимается как народная.

И в последующем, уже в первой половине XX столетия, саратовская земля дарила России песни, приобретавшие всеобщую известность – «Над полями, да над чистыми» Елизаветы Гориной, «Весной Волга разольётся» Ольги Ковалёвой, «Валенки» Лидии Руслановой и т.д.

Помимо песенного творчества создавалась и музыка в академических жанрах. Среди её авторов – Н.И.Ершов (в его наследии выделяются хоровые и оркестровые сочинения конца 1860-х) и особенно Виктор Никандрович **Пасхалов** (1841–1885). Он родился в Саратове, где обучался игре на фортепиано. С 1861-го, находясь во Франции по политическим мотивам, в качестве вольнослушателя посещал Парижскую консерваторию. В 1866–1867 годах занимался в Московской консерватории по классу композиции Н.Г.Рубинштейна.

Вернувшись в Саратов, Пасхалов написал ряд романсов, которые пользовались широкой известностью («Под душистою ветвью сирени», «Дитятко, милость Господня с тобой», «Нивушка» и др.). В 1872-м, находясь в Петербурге, сблизился с представителями «Могучей кучки», которые с похвалой отзывались о его сочинениях.

Наиболее органично он выразил себя в вокальной лирике, в которой отмечают искусное использование речевых интонаций, задушевность, умение передать простыми музыкальными средствами сильные драматические чувства и которая оказала определённое воздействие на творчество Мусоргского и Чайковского.

На рубеже XX века важнейшим базисом культурной жизни Саратова стало Музыкальное училище, позднее преобразованное в Консерваторию. В связи с этим необходимо вкратце очертить фигуру Станислава Каспаровича **Экснера** (род.1859, покинул Саратов в 1921, дата смерти неизвестна). Он был направлен в наш город руководством Российского Музыкального Общества в 1883 году.

Этот недавний выпускник Лейпцигской и Петербургской консерваторий сразу же показал себя человеком необычайно деятельным и целеустремлённым, что побудило дирекцию местного отделения РМО незамедлительно ввести его в свой состав. Как никто другой, он способствовал профессиональной постановке музыкального образования в Саратове. Более того, ему было суждено на протяжении трёх десятилетий находиться в центре музыкальной жизни города. Энер-

гия и незаурядные организаторские способности позволили ему поднять уровень художественной культуры Саратова, придать ей размах и упорядоченность.

Именно он с самого начала обеспечивал работу «Музыкальных собраний», проводимых под эгидой РМО, объединяя учащихся и педагогов руководимых им Музыкальных классов (а позже Музыкального училища и Консерватории) для исполнения камерных и симфонических программ. В первое время он и сам, как пианист, много играл публично, исполняя преимущественно вещи масштабные, часто сложные в техническом отношении (Двадцать третья соната Бетховена, Фортепианный концерт Шумана, Первый фортепианный концерт и Фортепианное трио Чайковского).

Наилучшим образом наладив работу Музыкальных классов, он к 1895 году добился их преобразования в Музыкальное училище и стал его первым директором. В связи с быстрым ростом числа учащихся вскоре встал вопрос о собственном здании для него. Город выделил земельный участок на углу Никольской и Немецкой улиц (ныне улица Радищева и проспект Кирова). Стараниями Экснера и с помощью князя П.М.Волконского, который взял на себя все расходы по постройке, в 1902-м для Музыкального училища в центре Саратова по проекту архитектора А.Ю.Ягна было возведено новое трёхэтажное здание с прекрасным концертным залом (теперь здесь размещается Консерватория).

Экснеру удалось привлечь к преподаванию в музыкальном училище высокообразованных музыкантов, многие из которых впоследствии стали профессорами Саратовской консерватории: пианисты (кроме самого Экснера) В.В.Адамовский, Н.Н.Буслов, Э.Я.Гáек, М.П.Домбровский, А.П.Рахманов, И.А.Розенберг, скрипачи Н.К.Авьерино, Я.Я.Гáек, В.В.Зайц, виолончелисты М.Е.Букíник, М.Я.Гордель, теоретики А.Т.Зубанов, Л.М.Рудольф (оба ученики С.И.Танеева). Чтобы проиллюстрировать уровень первых педагогов училища, имеет смысл вкратце обрисовать хотя бы одного из них.

Леопольд Морицевич **Рудольф** (1877–1938) занимался в Московской консерватории не только по теоретическому циклу (у С.И.Танеева), но и по композиции (класс М.М.Ипполитова-Иванова), и после её окончания, с 1903 по 1930 год работал в Саратове – вначале в Музыкальном училище, затем профессором Консерватории. Он положил начало систематическому профессиональному

музыкально-теоретическому образованию в Саратове, вёл активную музыкально-просветительскую деятельность, внёс большой вклад в налаживание регулярной концертной жизни города, в том числе выступая в качестве дирижёра симфонического оркестра.

С 1930 года Рудольф работал в Ленинградской консерватории, с 1932-го заведующим кафедрой теории музыки Бакинской консерватории. Это был выдающийся педагог, среди его учеников композиторы Ю.Кочуров, В.Пушков, К.Листов, Я.Солодухо, Д.Гаджиев, К.Караев, музыковеды А.Дмитриев, Л.Христиансен, И.Тютманов. Он автор ряда научных трудов, в их числе – «Руководство к анализу музыкальных форм» (Саратов, 1914), «Гармония» (Баку, 1938). Наконец, это был талантливый композитор, в творческом наследии которого наибольшую ценность представляют романсы.

В стенах Музыкального училища, отметившего в 2020 году своё 125-летие, начинали творческий путь многие видные деятели отечественной музыкальной культуры – композиторы В.Пушков, К.Листов, Ю.Кочуров, Е.Гохман, В.Бикташев, музыковеды А.Дмитриев, Л.Христиансен, И.Тютманов, Е.Ершова, Е.Вартанова, пианисты А.Тараканов, А.Киреева, А.Скрипай, Л.Шугом, В.Подгайна, скрипачи Д.Цыганов, Я.Рабинович, хоровые дирижёры Б.Тевлин, Л.Лицова, П.Линьков, Г.Занорин, певцы В.Петрова-Званцева и Н.Сперанский, джазовые исполнители Н.Левиновский, Б.Золотарёв, С.Пронь, эстрадные певицы А.Апина, О.Ярешко и т.д.

Прошло немногим более десятилетия после основания Музыкального училища, и с 1907 года неутомимый С.К.Экснер начинает предпринимать усилия по открытию в Саратове Консерватории. Понадобилась вся та исключительная энергия и целеустремлённость, которой был наделён этот человек, чтобы усилия эти увенчались успехом. В день открытия консерватории, 21 октября 1912-го, он не без горечи писал в «Саратовском листке»: *«Пришлось мне пережить пять лет упорной борьбы, нередко даже издевательств, но всё это, к счастью, прошло, прошло бесследно, и так долго лелеянная мечта моя осуществилась: Саратов получил высшее музыкальное учреждение, первое в провинции и третье в России».*

Что касается первых педагогов консерватории, кроме тех, кто выше были упомянуты, то картина была следующей: теория музыки и композиция – Г.Э.Конюс и Б.В.Карáгичев (оба ученики С.И.Танеева), виолончелисты С.М. Козолупов, Л.В.Ростропович (отец Мстислава

Ростроповича), Б.А.Струве, а также В.Г.Брандт (труба), Г.Я.Белоцерковский (валторна), Г.К.Поповицкий (гобой), И.В.Липаев (тромбон, история музыки). О некоторых из них необходимо сказать отдельно.

Георгий Эдуардович **Конюс** (1862–1933) был связан с Саратовом, если можно так выразиться, задолго до своего появления на свет Божий – здесь родился его отец Эдуард Константинович, пианист и педагог. Сам Г.Э.Конюс по окончании Московской консерватории преподавал в Московском музыкально-драматическом училище, а с 1912-го вёл композицию и музыкально-теоретические дисциплины в Саратовской консерватории и в 1917–1919 годах руководил ею в качестве директора. С 1920-го он вновь преподавал в Московской консерватории, был деканом теоретико-композиторского факультета.

Конюс вошёл в историю как крупнейший музыковед, создатель теории метротектонизма, принадлежащей к наиболее оригинальным музыкально-научным концепциям. Выдающийся композитор А.Глазунов в бытность свою директором Петербургской консерватории, ознакомившись с его исследованиями, писал: *«Считаю труд Г.Э.Конюса величайшим трудом в области процессов музыкального творчества»*. Его основные работы: «Критика традиционной теории в области музыкальной формы», «Метротектоническое исследование музыкальной формы», «Научное обоснование музыкального синтаксиса».

В обширном композиторском наследии Конюса выделяются оркестрово-хоровая сюита «Из детской жизни» и симфоническая картина «Лес шумит» (высокую оценку им дал П.Чайковский), балет «Даита» (шёл на сцене Большого театра) и романсы (входили в репертуар Л.Собинова). Среди его многочисленных учеников композиторы А.Скрябин, Н.Метнер, Р.Глиэр, музыковед В.Ферман, пианист А.Гольденвейзер, дирижёр Б.Хайкин, а также учившиеся у него в Саратове композиторы В.Пушков, К.Листов, Ю.Кочуров.

Иван Васильевич **Липаев** (1865–1942) родился в селе Спиридоновка Саратовской губернии. Образование получил в Московском музыкально-драматическом училище, где обучались такие видные деятели отечественной культуры, как композитор Василий Калинин, певец Леонид Собинов, дирижёр Сергей Кусевицкий, актёры Ольга Книппер-Чехова и Иван Москвин. Многие годы играл в оркестре Большого театра. В 1903 году стал одним из организаторов и председателем Общества взаимопомощи оркестровых музыкантов,



вёл большую работу по организации их труда – с этим было связано создание книги «Оркестровые музыканты» (Петербург, 1904), а также издание и редактирование журналов «Музыкальный труженик» (1906–1910), «Оркестр» (1910–1912).

В 1912–1921 годах Липаев преподавал в Саратовской консерватории историю музыки и по классу тромбона. Написал здесь брошюры о Танееве, Скрябине и Рахманинове, а также воспоминания о Чайковском. Многие годы занимался активной музыкально-критической деятельностью, в 1896–1917 годах являлся постоянным корреспондентом и сотрудником «Русской музыкальной газеты» – ведущего музыкального журнала тех лет.

Консерватория явилась мощным катализатором художественного процесса, став тем краеугольным основанием, на котором музыкальная культура края стала развиваться капитальнейшим образом – вширь и вглубь. Число обучающихся в ней уже в первом учебном году составляло почти 600 человек, а её образовательный профиль с самого начала охватывал все основные специальности (к 1917 структурно оформились четыре отделения – теоретическое, фортепианное, оркестровое и вокальное).

Свидетельством самоочевидной плодотворности работы Консерватории уже в начальные годы её существования может служить перечень первых студентов, ставших впоследствии видными деятелями музыкальной культуры. Это композиторы Г.Сметанин, А.Митюшин, К.Листов, В.Пушков, Ю.Кочуров (класс сочинения вели в основном Л.М.Рудольф и Г.Э.Конюс), музыковеды И.Способин, М.Михайлов, А.Дмитриев, скрипачи Я.Рабинович, Д.Цыганов, виолончелист С.Кнушевицкий, певица Ф.Мухтарова. Остановимся вкратце на некоторых из этих имён.

Константин Яковлевич **Листов** (1900–1983) окончил Саратовскую консерваторию в 1922 году по двум классам – композиции и фортепиано. В 1919–1923 годах был пианистом, а позже дирижёром Саратовского театра миниатюр. Затем работал в Москве: с 1934 года дирижёром Театра обозрения, с 1938-го дирижёром Театра оперетты. Основной сферой творчества стала для него песня – среди его восьми сотен песен широкую популярность приобрели «Песня о тачанке», «В землянке», «Ходили мы походами» и др. Значительное место в творческом наследии Листова занимает музыкальная комедия (наиболее известна оперетта «Севастопольский вальс»). В Саратове

были поставлены его оперы «Олеся» (по А.Куприну, 1959), «Дочь Кубы» (1962) и оперетта «Копилка» (по Э.Лабишу, 1939).

Венедикт Венедиктович **Пушков** (1896–1971) родился в Саратове, в 1922–25 годах занимался в Саратовской консерватории, а после её реорганизации был переведён в Ленинградскую консерваторию, которую окончил в 1929-м и с 1935-го преподавал там же. В числе его наиболее примечательных произведений крупной формы – Струнное трио (1927), Скрипичный концерт (1965), опера «Гроза» (по А.Островскому, пост.1972). Значителен вклад Пушкова в области киномузыки – он «озвучил» более 40 фильмов, в том числе «Семеро смелых» (1936), «Тайга золотая» (1937), «Учитель» (1939), «Большая семья» (1954), «Дорогой мой человек» (1958). Для его песенного творчества характерны искренность, напевность, простота и естественность; лучшие образцы получили широкую известность («Лейся, песня, на просторе», «Тайга золотая»).

Юрий Владимирович **Кочуров** (1907–1952) родился в Саратове в семье оперных артистов. С 1921 года занимался фортепиано и сочинением и в связи с реорганизацией Саратовской консерватории, подобно В.Пушкову, был переведён в Ленинградскую консерваторию, которую окончил в 1931-м, а с 1947-го преподавал там же. Известен как автор песен, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам, но особенно ярко его дарование раскрылось в жанре романса (главным образом на стихи поэтов XIX века – Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Гейне).

Все три композитора были отмечены высокими званиями или наградами: Ю.Кочуров – лауреат Государственной премии СССР (1952), В.Пушков – заслуженный деятель искусств РСФСР (1957), К.Листов – народный артист РСФСР (1973).

Игорь Владимирович **Способин** (1900–1954) учился в Саратовской консерватории по классу Л.М.Рудольфа и в 1927 году завершил образование в Московской консерватории по классу Г.Э.Конюса. Там же преподавал уже с 1924-го (в 1943–1948 заведующий кафедрой теории музыки). Автор широко распространенных в отечественной практике учебников по элементарной теории музыки, сольфеджио, гармонии и анализу форм. Среди его многочисленных учеников крупнейшие музыковеды И.Барсова, В.Берков, Ю.Холопов.

Анатолий Никодимович **Дмитриев** (1908–1978), родился в Саратове и прошёл здесь обучение по классу фортепиано П.К.Прейса

(1926) и по классу композиции Л.М.Рудольфа (1927). Дополнил своё образование в Ленинграде, занимаясь под руководством Б.В.Асафьева, В.В.Щербачёва и Х.С.Кушнарёва. В 1929–1936 годах концертмейстер, в 1956–1960 годах музыкальный консультант Ленинградского театра оперы и балета. С 1932-го преподавал в Ленинградской консерватории, в 1949–1953 годах заведовал кафедрой теории музыки, с 1968-го заведующий кафедрой истории русской и советской музыки, в 1967-м защитил докторскую диссертацию. Редактор академических изданий сочинений Чайковского и Римского-Корсакова, автор многих статей и книг, в том числе «Музыкальная драматургия оркестра М.И.Глинки» и «Полифония как фактор формообразования».

Ещё один пласт музыкальной культуры, в полной мере оформившийся к началу XX века, был связан с народным творчеством.

Собирание фольклора происходило на территории края с начала XIX столетия. К 1830-м годам относятся первые публикации текстов, в середине века издаётся большой сборник Н.Костомарова и А.Мордовцева «Русские народные песни, собранные в Саратовской губернии» (М., 1862).

На рубеже XX столетия появляется целая серия подобных сборников, подготовленных М.Соколовским: «Былины, исторические, военные, разбойничьи и воровские песни, записанные в Саратовской губернии» (Петровск, 1896), «Великорусские свадебные песни и причитания, записанные в Саратовской губернии» (Саратов, 1898), «Великорусские весенние хороводные песни, записанные в Саратовской губернии» (Владимир, 1908).

Тогда же были опубликованы первые нотные записи саратовского фольклора: «Песни Поволжья» А.Масловой (М., 1906) и «50 песен русского народа из собранных в 1902 году в Саратовской губернии И.В.Некрасовым и Ф.И.Покровским» (М., 1907).

Свой вклад в фольклористику внесли и отдельные композиторы. А.Эйхенвальд, преподававший в Саратовском музыкальном училище, участвовал в нескольких этнографических экспедициях, собрал свыше 4000 народных мелодий Поволжья и Средней Азии, частично обработал их и некоторые использовал в своих сочинениях. Б.Карагичев, работавший в Саратовской консерватории в 1913–1922 годах, вёл большую работу по собиранию, изучению и обработке отечественного музыкального фольклора.

Кроме них в Саратове долгое время, с 1907 по 1920 год, жил крупнейший фольклорист Александр Михайлович **Листопадов** (1873–1949), который с 1915-го вёл в консерватории хоровой класс, а с 1917-го был её профессором. Прославившись впоследствии исследованиями песнетворчества донских казаков, в нашем регионе он собирал и изучал русские и татарские песни.

\* \* \*

Консерватория с 1924 года переживала смутные времена – по труднообъяснимым причинам постановлением Совнаркома она была преобразована в музыкальный техникум, то есть приравнена к среднему специальному учебному заведению. К счастью, во всей полноте сохранилась её внутренняя структура с теоретико-композиторским, вокальным, хоровым, фортепианным и оркестровым отделами, к которым в 1930-м был добавлен отдел народных инструментов. И в основе своей прежним остался состав высококвалифицированных вузовских педагогов.

Директором техникума был назначен Яков Кузьмич **Евдокимов** (1884–1959), и деятельность его должна быть оценена самым положительным образом. Он родился в Аткарске, занимался в Саратовском музыкальном училище по классу скрипки Я.Я.Гаека, а теоретические предметы проходил у Л.М.Рудольфа. По окончании теоретического отделения Московской консерватории работал в Аркадаке и Балашове, с 1922 года начал преподавать в Саратовской консерватории.

Помимо директорских обязанностей, Евдокимов многое сделал для развития музыкальной культуры в городе как дирижёр и исследователь. О его просветительских начинаниях выразительно свидетельствуют программы студенческого симфонического оркестра, которым он руководил. Только в сезоне 1927/1928 годов им были исполнены Четвёртая и Шестая симфонии Чайковского, произведения Глазунова, Ипполитова-Иванова, Стравинского, Мясковского, Василенко, Крейна, Спендиарова, а также масса сочинений зарубежных композиторов от Люлли до Равеля и Онеггера (особенно значимым стало исполнение цикла симфоний Бетховена, подготовленных к 100-летию со дня его смерти).

И, в сущности, именно Евдокимов положил начало изучению истории Консерватории и музыкальной культуры Саратова в целом. Сделано это было в обстоятельных статьях «Сорок лет Саратовской

консерватории» и «Музыкальное прошлое Саратова» (вторая из них опубликована в книге «Из музыкального прошлого», том 1 – М., 1960).

В 1935 году консерватория была восстановлена в своём прежнем статусе с присвоением ей имени **Л.В.Собинова**. Отрадный факт восстановления консерватории сопровождался опять-таки труднообъяснимым, совершенно произвольным актом присвоения ей имени выдающегося певца. Солист Большого театра, общепризнанный фаворит российской публики, народный артист Республики (1923), он приводил в восхищение и любителей вокала в Саратове, где впервые выступил в 1910 году, на что местная газета в заметке «Певец-чародей» отреагировала следующим образом: *«Трудно не поддаваться очарованию этого голоса, которым артист владеет с таким изумительным искусством»*. Затем Собинов побывал здесь ещё трижды – в 1912, 1915 и 1924 годах.

Вот и всё, больше в его жизненной и творческой биографии Саратов никоим образом не фигурирует. Остаётся весьма косвенное соприкосновение – он был волжанином, родом из Ярославля, где его имя с полным основанием носит местное Музыкальное училище. Упомянув об этом историческом курьёзе, признаем: тем не менее и как бы там ни было, имя Л.В.Собинова стало от Консерватории неотъемлемым, тогда же была учреждена существующая доныне стипендия его имени, а много позже, с 1986 года Саратовский оперный театр стал проводить Собиновский музыкальный фестиваль, который становится всё более авторитетным и престижным.

В годы войны в Саратов было эвакуировано немало музыкантов из Ленинграда, с Украины, из Белоруссии и Молдавии (в том числе композиторы Б.Лятошинский, Н.Аладов, С.Няга). Особенно многочисленной была приехавшая сюда группа педагогов и студентов Московской консерватории и среди них – настоящее созвездие крупнейших музыковедов: В.Берков, Н.Брюсова, Ю.Келдыш, Т.Ливанова, И.Мартынов, И.Нестьев, В.Протопопов, И.Рыжкин, С.Скребков, В.Ферман, Б.Яворский (Болеслав Леопольдович Яворский, учёный с мировым именем, создатель теории ладового ритма, умер и похоронен в 1942 году в Саратове). Пребывание, пусть и кратковременное, специалистов такого ранга, естественно, не могло не сказаться на уровне подготовки музыкальных кадров.

После некоторого спада в 1920–1940-е годы постепенно начинало набирать силу консерваторское музыковедение. У истоков этого подъёма на кафедре теории музыки и композиции стояли И.А.Тютманов (1898–1976) и Б.А.Сосновцев, а на кафедре истории музыки М.Ф.Гейлиг и Л.Л.Христиансен.

С жизнью этих кафедр тесно переплеталось становление местной композиторской организации. В 1939 году в числе первых периферийных городов Саратов создаёт у себя отделение Союза композиторов СССР. Председателем был избран Михаил Кесаревич **Михайлов** (1904–1983), который начинал своё обучение в Саратовской консерватории, а после её реорганизации был переведён в Ленинградскую консерваторию и окончил её в 1927-м по классу композиции М.О.Штейнберга, выпускником которого за два года до этого был Дмитрий Шостакович.

С 1935 года Михайлов преподавал в Саратовской консерватории, заведовал кафедрой теории и истории музыки. С 1947-го он вновь в Ленинграде, где со временем защитил докторскую диссертацию, был профессором консерватории и старшим научным сотрудником Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Своим главным поприщем исследователь избрал историю русской музыки XIX–XX веков, его многочисленные труды посвящены творчеству Балакирева, Римского-Корсакова, Глазунова, Танеева, Лядова, Аренского, Скрябина, Стравинского, Мясковского. В числе итоговых работ – книга «Стиль в музыке» (Л., 1981). Кроме того, он является автором симфонических и камерно-инструментальных сочинений, романсов, песен, музыки к театральным спектаклям.

После недолгого перерыва деятельность местной композиторской организации возобновилась в 1951 году, который считается официальной датой её рождения. В 1956-м её возглавил Борис Андреевич **Сосновцев** (1921–2007). В Саратов он приехал в 1953 году, после окончания Московской консерватории (класс композиции А.Н.Александрова) и аспирантуры при ней (с защитой кандидатской диссертации «Симфоническое творчество С.Рахманинова»). В Саратовской консерватории преподавал музыкально-теоретические предметы и вёл класс композиции, более четверти века являлся заведующим кафедрой теории музыки и композиции, в 1969–76 годах был ректором.

В своём творчестве он широко опирался на народно-песенные традиции и классическое наследие, настойчиво экспериментировал в области музыкальных форм (опера «Степан Разин», четыре симфонии, инструментальные концерты, кантата «За годом год», 24 прелюдии для фортепиано, вокальные сочинения и многое другое). Примечательны музыкально-теоретические работы Сосновцева (статьи «Вариантная форма», «Сложный период», «Вторая симфония С.В.Рахманинова» и т.д.). Лучшие выпускники его класса стали педагогами Саратовской консерватории: Е.Ершова, Е.Вартанова, Т.Свистуненко, Л.Севастьянова и другие.

Ярко заявил о себе с конца 1950-х годов Виктор Владимирович **Ковалёв** (1919–1993). По окончании музыкальной школы в городе Вольске он поступил в 1937-м в Музыкальное училище при Московской консерватории (класс композиции Б.С.Шехтера), которое после демобилизации из Советской Армии закончил в 1950 году (по классу Г.С.Фрида). Образование завершил на музыковедческом отделении Саратовской консерватории в 1957-м и преподавал в Саратовском музыкальном училище, где долгое время руководил теоретическим отделом. Ковалёв избирался председателем Саратовской композиторской организации (с 1960), был членом правления Союза композиторов РСФСР.

Работал он преимущественно в вокально-хоровых жанрах (кантаты и циклы «Волга – песнь моя!», «Девичьи песни», «Земля моя» и др.), в своём творчестве опирался на песенные истоки, в том числе на волжский фольклор, его музыке присущи лирическая задушевность, романтическая приподнятость. Большим его достижением стало создание балета «Девушка и Смерть» (1961), который шёл на сценах Саратовского и Куйбышевского театров оперы и балета, был показан в Москве и удостоен диплома первой степени на Всесоюзном смотре спектаклей. Усилиями местной композиторской организации на доме в Саратове, где он жил, установлена мемориальная доска, его имя носит Вольское музыкальное училище и Детская школа искусств № 23.

В состав композиторской организации всегда входили наиболее активные музыковеды, тяготеющие к общественной и критической работе. В прессе нередко выступали и композиторы (например, М.К.Михайлов и А.А.Котилко), но, разумеется, основное в этом плане делали музыковеды. С середины 1930-х годов ведущей фигурой местной музыкальной критики был Леонид Михайлович Заком, а

с 1950-х – Марианна Фёдоровна Гейлиг (1909–1984), которая, кроме того, являлась и автором книг, изданных в Москве («Очерки по методике преподавания музыкальной литературы», «Форма в русской классической опере»).

Особое положение среди музыковедов занял Лев Львович Христиансен (1910–1985). В детстве и юности он жил с родителями в Хвалынске, Аткарске, Саратове, Красноармейске, Покровске (ныне Энгельс) – эти перемещения семьи ввиду рода деятельности отца происходили с интервалом от трёх до шести лет. В 1929 году поступил в Саратовский музыкальный техникум и, закончив его в 1932-м, преподавал там же по классу народных инструментов, был заведующим отдела.

По окончании в 1938 году историко-теоретического факультета Московской консерватории работал начальником Отдела музыкальных учреждений Управления по делам искусств при Совнарком РСФСР, с 1941-го управляющим и художественным руководителем Всесоюзного гастрольно-концертного объединения, с 1942-го художественным руководителем филармонии в Свердловске, где создал Уральский народный хор и одновременно преподавал в Уральской консерватории, был заведующим кафедрой истории музыки.

С 1959 года Христиансен жил в Саратове, был ректором консерватории, заведующим кафедрой истории музыки, а с 1967-го возглавил созданное им отделение народного пения и фольклора. Как музыкальный деятель, он входил в состав советских делегаций Международного конгресса этнографов и Международного совета ЮНЕСКО, участвовал в научных конференциях в Будапеште, Берлине, Бухаресте, Софии.

Христиансен организовал большую серию фольклорных экспедиций (собственноручно им собрано и обработано свыше двух тысяч напевов), редактировал и публиковал сборники народных песен. Его научные интересы были связаны в основном с фольклором, чему посвящены многочисленные статьи в различных сборниках и журналах, а также книги (в их числе – «Встречи с народными певцами», «Современное народное творчество Свердловской области», «Ладовая интонационность народной песни»).

Как уже приходилось многократно убеждаться, саратовская земля постоянно «поставляла» стране высокоталантливых музыкантов. Из «волонтёров» первых послевоенных лет в числе наиболее



значительных следует назвать уроженцев Саратова, профессоров Московской консерватории заведующего кафедрой хорового дирижирования Бориса Григорьевича Тевлина и главного дирижёра Большого театра Юрия Ивановича Симонова, а также композитора Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998).

Шнитке родился и провёл детские годы в городе Энгельсе. По окончании Московской консерватории и аспирантуры при ней преподавал там же. С 1990 года жил в Германии, преподавал в Гамбургской консерватории, похоронен в Москве. Его творческое наследие составляют девять симфоний, около полутора десятков инструментальных концертов (в том числе в жанре возрождённого им *Concerto grosso*), оперы («Жизнь с идиотом», «Джезуальдо»), балеты («Лабиринты», «Пер Гюнт»), кантатно-ораториальные и камерно-инструментальные композиции, музыка к драматическим спектаклям и фильмам (свыше 60). В ряде сочинений явственно угадываются отголоски впечатлений детства, проведённого на волжских берегах.

Используя ресурсы музыкального искусства в их всеобъемлющем спектре, свободно оперируя многообразными элементами классического письма и авангардных техник, Шнитке разрабатывал в своём творчестве острые проблемы существования личности, констатировал нарастающую опасность девальвации духовных ценностей в современном мире, раскрывал противоречивое состояние нынешнего бытия с его глобальными катаклизмами.

После смерти Шостаковича (1975) – он признанный лидер мирового музыкального процесса второй половины XX века. Был избран член-корреспондентом Академий искусств Западного Берлина (1982), ГДР (1986), Баварии (1986) и Королевской Шведской Академии музыки (1987). Его имя носят Саратовская областная филармония и Московский государственный институт музыки, а также Энгельсский музыкально-эстетический лицей.

Уже говорилось о том, что Саратов постоянно «поставляет» стране высокоталантливых музыкантов. Но, в свою очередь, и он сам время от времени пополняет ряды своих специалистов в сфере музыкальной культуры за счёт других регионов. В 1960-е годы в консерваторию были приглашены из разных городов три композитора, которые стали членами местной композиторской организации и творческий дар которых в полную силу раскрылся именно здесь (кстати, именно здесь все трое стали заслуженными деятелями искусств

РСФСР и профессорами) – это М.Н.Симанский из Горького (приехал в Саратов в 1960), А.А.Бренинг из Казани и О.А.Моралёв из Свердловска (оба начали работать в Саратове с 1968).

Михаил Николаевич **Симанский** (1910–2002) музыкальное образование получил в Московской консерватории (по классу фортепиано С.Е.Фейнберга), а затем в Ленинградской консерватории (по классу композиции – начинал у Д.Д.Шостаковича, после войны закончил у Б.А.Арапова). В 1941 году ушёл добровольцем на фронт, был тяжело ранен. С 1949-го преподавал в Горьковской консерватории, с 1960-го в Саратовской консерватории. Избирался секретарём правления Союза композиторов РСФСР, членом правления Союза композиторов СССР. В 1972–1983 годах возглавлял Саратовскую композиторскую организацию.

Симанский выделялся исключительной продуктивностью творчества в самых различных жанрах: опера («Василий Тёркин», «Чернышевский», «Рихард Зорге»), инструментальный концерт (18, из них 7 для фортепиано с оркестром), камерно-инструментальная музыка (в том числе 22 квартета), хоры, романсы, песни. Основу наследия составляют 40 симфоний (среди них немало программных – например, № 6 «Мир сегодня», № 10 «Памяти Шостаковича», № 12 «Хиросима») и 12 симфонических поэм («Память сердца», «Берёзы Освенцима», «Баллада о солдате» и др.). Тяготел к социально-гражданственной проблематике, с большой искренностью воплощал сложный внутренний мир современника.

Арнольд Арнольдович **Бренинг** (1924–2001) окончил Казанскую консерваторию по двум отделениям (композиция и фортепиано), в Саратове с 1968 года. Это был композитор академического плана, обладавший высокой музыкальной эрудицией, безупречным профессионализмом, владевший всем арсеналом полифонической техники.

Автор полутора сотен сочинений во многих жанрах (10 симфоний, 9 симфонических поэм, инструментальные концерты, 6 струнных квартетов и множество других камерно-инструментальных произведений, опера «Крылатый человек», вокальная и хоровая музыка). Тяготел к программности (симфонии № 5 «Аэлита» и № 7 «Небо Родины»), симфонические поэмы «Волжская баллада», «Кондор» и военный триптих «На Мамаевом кургане», «Курская дуга», «По следам Ленинградской блокады»), претворял в музыке свои связи с немецкой

культурой (Симфония № 9 «Из истории собора», симфоническая поэма «Земля отцов» и др.).

Продолжительное время Бренинг с успехом выступал как концертирующий пианист. Чрезвычайно плодотворной была его педагогическая деятельность, он воспитал целую плеяду композиторов и музыковедов. В сфере его активных интересов были и научные исследования (среди трудов – книга «О линейности в гармоническом письме», изданная в 1995 году).

Олег Аркадьевич **Моралёв** (1922–2002) после обучения в Музыкальном училище при Московской консерватории и затем в Московской консерватории (класс композиции Е.К.Голубева), а также в аспирантуре Уральской консерватории (руководитель В.Н.Трамбицкий), работал в Свердловске, избирался председателем местной организации Союза композиторов РСФСР. С 1968 года преподавал в Саратовской консерватории, в 1988–1991 годах был председателем Саратовской композиторской организации. Ведущее место в его творчестве занимали оркестровые и концертные жанры (три симфонии, пять инструментальных концертов, симфонические поэмы, увертюры), но примечательны также три струнных квартета, кантаты («В канун века», «Если мы войну забудем», «Чёрный человек») и вокальные циклы («Смерть солдата», «Перечитывая Александра Блока»).

Передавая противоречия и конфликты жизненного процесса, не чуждаясь психологической усложнённости (Третья симфония, «Монологи, сцены и дуэты» для скрипки, альты и камерного оркестра), Моралёв, тем не менее, безусловно тяготел к утверждению позитивной и оптимистической настроенности. Этому сопутствовала объективно-эпическая окрашенность многих его произведений (Вторая симфония «Сибирское сказание»), стремление писать искренне, просто, доступно, эмоционально непосредственно, широко преломляя песенные интонации и ритмы.

Следующее композиторское поколение ярко представляет Елена Владимировна **Гохман** (1935–2010). За исключением времени учёбы в Московской консерватории, где среди её педагогов были народные артисты СССР Ю.А.Шапорин и Р.К.Щедрин, она всю жизнь провела в Саратове и с 1962 года преподавала на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории. Испытывала преимущественное тяготение к сочинениям камерного плана и чаще всего на

той или иной литературной основе. Поэтому, как правило, наиболее значительными вехами для неё становились произведения, импульсы для которых она получала от таких близких ей по духу личностей, как А.Чехов (камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле» – поставлены на Саратовском телевидении), М.Цветаева (вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещение»), Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»).

Тем не менее, самых серьёзных результатов она добивалась и в крупных жанрах развёрнутой инструментальной композиции (концерт для оркестра «Импровизации»), музыкально-театрального полотна (балет «Гойя», поставленный на сцене Саратовского оперного театра) и особенно оратории (библейские фрески «*Ave Maria*», вокально-симфонические медитации «Сумерки», духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...»). Неизменными качествами её творчества являлись органичное сочетание традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания. Удостоена Государственной премии (1991) и звания заслуженного деятеля искусств России (1994).

Разнонаправленность творчества более молодых композиторов Саратова характерно преломляется в исканиях выпускников Саратовской консерватории Владимира Григорьевича **Королевского** (род.1960), Владимира Станиславовича **Мишле** (род.1960), Алексея Вячеславовича **Павлючука** (род.1970) и выпускника Новосибирской консерватории Сергея Павловича **Полозова** (род.1963).

В.Королевский отличается высокой продуктивностью и большим разнообразием разрабатываемых жанров (симфонии, квартеты, сонаты, инструментальные и хоровые сюиты), причём не менее широк и диапазон его образной палитры – от подчёркнутой концепционности до юмора и звукового озорства (с наибольшей очевидностью в музыке к многочисленным театральным спектаклям).

В.Мишле стремится к претворению в академической сфере широко бытующего интонационного материала, нередко обращается в своей инструментальной музыке к жанру шутки, пародии, остроумной игры с различными стилевыми моделями, чем в частности привлёк к себе внимание известных оркестровых коллективов, руководимых Л.Исакадзе и В.Спиваковым (симфоническая картина «Праздник», Концертино для камерного оркестра, Вариации на тему «Ёлоч-

ки» для фортепиано с оркестром, струнный квартет «Памяти кузне- чика» и др.).

А.Павлючук, тяготея к подчеркнuto проблемному образному строю, настойчиво и широко экспериментирует с самыми сложными звуковыми техниками второй половины XX века, всё более прибли- жаясь к манере вполне оригинальной, но достаточно коммуникатив- ной, поэтому не случайно ряд его последних работ отмечен на компо- зиторских фестивалях и конкурсах (Фортепианное трио, «Ветер» для голоса и фортепиано, симфоническая картина «Памяти Сергея Берин- ского» и др.). Необходимо отметить и неординарный педагогический дар А.В.Павлючука – множество его учеников стали победителями всевозможных композиторских конкурсов.

С.Полозов, не придерживаясь какого-либо определённого из со- временных музыкальных течений, свободно использует их возмож- ности для воплощения своих художественных замыслов, которые он реализует в основном в камерно-инструментальных и хоровых жан- рах, а также в сочинениях для оркестра русских народных инстру- ментов (струнные квартеты, кантата «Песни Стеньки Разина», «Сказ», написанный по мотивам П.Бажова). Будучи доктором искус- ствоведения, он изучает проблемы музыкальной информатики и ис- пользование компьютерных технологий в различных сферах музы- кальной деятельности.

Многие члены Саратовской композиторской организации успешно работают в массовых жанрах. Широким признанием поль- зуются песни народного артиста России Евгения Михайловича **Бик- ташева** (род.1939), почерк которого отличают яркое мелодическое дарование, разнообразие гармонического языка, корректное исполь- зование национального фольклора народов Поволжья. Среди наибо- лее популярных образцов – «Спасибо, Волга», «Снега России», «Гюзаль», «Вальс при свечах», «Песня льётся над Саратовом», «Вот моя деревня», «Не ревнуй». Изданы пять авторских сборника песен (два из них в московских издательствах), общий тираж нотных пуб- ликаций превышает 8 миллионов экземпляров, 35 песен записаны на грампластинки. Среди исполнителей песен Бикташева – Валентина Толкунова, Александра Стрельченко, Маргарита Суворова, Геннадий Белов, Юрий Богатиков, Ренат Ибрагимов, Иосиф Кобзон, Леонид Серебренников и Леонид Сметанников, Анна Литвиненко.

С давних пор трудится в песенном жанре заслуженный деятель искусств России Юрий Владимирович **Массин** (род.1941), который ведёт настойчивый поиск нестандартной интонации, часто вкладывает в песню мощный публицистический заряд, сохраняя при этом ноту задушевности (цикл «Музыка над Волгой» и серия «Сны и были», записанная на компакт-диск Николаем Караченцовым).

Игорь Николаевич **Дороднов** (род.1958) в своём творчестве инициативно развивает многообразные традиции отечественной массовой песни (среди разноплановых образцов – «Помни их, Россия», «На Байконуре», «Погоны», «Игра», «Снежинки», «Серебряное танго»).

Виталий Алексеевич **Окороков** (род.1962), напротив, целиком обращён к новейшим видам музыкальной эстрады, активно сотрудничая с лидерами поп-музыки (А.Пугачёва, М.Распутина, А.Апина, Ф.Киркоров, группа «На-На» и др.).

Названные композиторы отнюдь не замыкаются в рамках массовых жанров. Так, перу Е.Бикташева принадлежат симфония «Истоки судьбы», оперетта «А было это на Волге», вокально-оркестровые сюиты «Сабантуй» и «Поволжье», хоровые произведения, музыка к телефильмам. Ю.Массин проявил себя практически во всех жанрах – от симфонии и балета до струнного квартета и вокального цикла (особенно ощутимы его достижения в жанре кантаты – «Приютешница», «Безымянная высота», «Путешествие вокруг земного шара» и др.). В творческом портфеле И.Дороднова две симфонии, струнные квартеты, сонаты, романсы, композиции для оркестра народных инструментов. Пристальный интерес публики неизменно вызывают академические опусы В.Окорокова: вокальная симфония «Сатирикон», симфоническая поэма «Военные танцы XX века», фортепианный цикл «Апокалипсис», струнный квартет памяти Д.Шостаковича и т.д.

Среди музыковедов высокой активностью в местной композиторской организации отличался заслуженный деятель искусств РСФСР Борис Георгиевич **Манжора** (1921–2001). В Уральскую консерваторию он поступил в 1939 году и закончил её после демобилизации из Советской Армии по двум отделениям – духовых инструментов и музыковедения, затем преподавал там же по классу тромбона и на кафедре теории музыки. С 1960-го работал в Саратовской консерватории, где был деканом, проректором по учебной и научной работе, заведующим кафедрой истории музыки. Помимо широкой

музыкально-критической деятельности, постоянно занимался исследовательской работой. Основной круг его научных интересов был связан с музыкальным краеведением, в результате чего появились книги «Государственный Уральский русский народный хор», «С песней и танцем», «Композиторы и музыковеды Саратова», «Голос сердца (Страницы жизни О.П.Калининой)», двухтомное издание «Саратовский академический театр оперы и балета».

Суммируя изложенное, необходимо сказать, что в творчестве членов Саратовской композиторской организации представлены все существующие жанры – от музыки для детей и массовой песни до масштабных ораториальных и музыкально-театральных полотен, сложнейших симфонических и камерных партитур, написанных в полном спектре художественных манер (от традиционной до авангардной). И если, к примеру, появляются такие вершинные достижения, как лучшие оркестрово-концертные композиции Арнольда Бреннинга, Олега Моралёва, Михаила Симанского, Бориса Сосновцева или принадлежащие перу Елены Гохман вокальный цикл «Бессонница», балет «Гойя», оратория «*Ave Maria*», то это как нельзя более красноречиво говорит о потенциале местных композиторов.

Систематически проводятся творческие пленумы и другие крупные художественные акции, самой значительной из них был фестиваль отечественной музыки прошлых лет «Ретроспектива» (1988). Осуществляются контакты с различными городами страны – посредством выездных концертов, творческих отчётов организации в Москве, что постоянно дополняется звучанием произведений саратовских композиторов на пленумах и съездах общенационального Союза композиторов, а также за рубежом.

Организация проводит большую музыкально-просветительскую деятельность, прежде всего в форме авторских вечеров и творческих встреч, в том числе и с учащимися детских музыкальных школ. Широкою научную и популяризаторскую работу ведут музыковеды: лекции, беседы, диспуты в различных аудиториях, вступительные слова к концертам, выступления в прессе, по радио и телевидению, создание книг и брошюр по вопросам музыкального искусства. Осуществляется публикация музыкальных произведений и научных трудов в местных и столичных издательствах.

Высокий рейтинг организации не раз подверждался и в организационном плане. В 1966 году Саратовское отделение Союза компо-

зителей РСФСР было преобразовано в Нижне-Волжскую организацию, в которую вошли Куйбышев, Волгоград, Астрахань, позже Ульяновск и Пенза. В сезоне 2000/2001 годов Саратовская композиторская организация широко отметила своё 50-летие. Во время фестиваля, посвящённого этой юбилейной дате, было организовано десять больших концертов, осуществлено семь изданий, состоялся выездной секретариат Союза композиторов России. Постановлением губернатора Д.Ф.Аяцкова Саратовская композиторская организация единственная среди творческих союзов занесена на Доску почёта Саратовской области. Не случайно, что в Саратове чаще чем где-либо проводятся выездные заседания Секретариата Союза композиторов (2001, 2006). Именно Саратов стал инициатором первого фестиваля «Большая Волга», блестяще его провел, показав при этом уровень организации. Инициативу саратовцев поддержали Астрахань, затем Волгоград и Самара.

Всё это свидетельствует о возросшей в последние годы творческой активности саратовских композиторов, что особенно заметно на фоне тех трудностей, которые ослабили деятельность многих других композиторских организаций страны. Немалая заслуга в столь плодотворной нынешней деятельности нашей композиторской организации принадлежит председателю её правления с 1996 года Е.М.Бикташеву, который является советником губернатора по культуре, координатором композиторских организаций Поволжья и заместителем председателя Союза композиторов России.

Музыковедческие кафедры Консерватории на протяжении многих лет возглавляли Е.И.Вартанова (теория музыки и композиция) и Т.Ф.Малышева (история музыки).

Елена Ивановна **Вартанова** (род.1945) в 1970 году закончила Саратовскую консерваторию, в 1973-м аспирантуру при ней (научный руководитель Б.А.Сосновцев) и тогда же начала преподавать в Саратовской консерватории. Ведёт исследовательскую работу, связанную с фундаментальными проблемами музыкального мышления и музыкального стиля, что нашло отражение в выступлениях на научных конференциях различного уровня и ряде статей («Генетико-типологические аспекты анализа сонатной формы в творчестве австрийских симфонистов», «Мифопоэтические аспекты симфонизма Рахманинова», «Логика музыкальной композиции Шнитке в свете диалога культур» и т.д.). Плодотворна педагогическая деятельность



Вартановой, среди её учеников – дипломанты Всероссийских и Все-союзных конкурсов музыковедческих работ, кандидаты наук.

Заслуженный деятель искусств России Татьяна Фёдоровна **Малышева** (1947–2020) после окончания Горьковской консерватории (класс профессора Т.Н.Левой) занималась в аспирантуре Московской консерватории (научный руководитель Б.М.Ярустовский, после его кончины – научный консультант Е.Б.Долинская) и с 1972 года преподавала в Саратовской консерватории. Среди выпускников её класса – кандидаты наук, ведущие педагоги музыкальных училищ и вузов, лауреаты и дипломанты Всероссийских конкурсов музыковедческих работ. Основные направления научной и просветительской деятельности связаны с проблемами музыкального театра XX века и историей музыкальной культуры Саратова (среди публикаций – монографии «Арнольд Бренинг» и «Мир музыки Михаила Симанского»).

Два музыковеда непосредственно продолжают в своей деятельности традиции, заложенные Львом Львовичем Христиансенем. Его дочь Лидия Львовна **Христиансен** (род.1939) окончила Саратовскую консерваторию по классу М.Ф.Гейлиг в 1963 году и тогда же начала преподавать в ней, а с 1969-го занималась в аспирантуре Московской консерватории (научный руководитель Б.М.Ярустовский). Тематика её научных работ связана в основном с музыкальным фольклоризмом XX века, в том числе с творчеством Бартока, как одного из ведущих его представителей (совместно с И.В.Нестьевым написала главу о композиторе в многотомном издании «Музыка XX века» – М., 1987). В последние годы активно разрабатывает историософскую проблематику. В обширном перечне её публикаций существенное место занимают эссе о творчестве саратовских композиторов – О.А.Моралёве (сборник «Композиторы Российской Федерации», вып.4 – М., 1987) и Е.В.Гохман (сборник «Музыкальная классика и современность» – Л., 1983; журнал «Советская музыка» – 1991, № 10).

Александр Сергеевич **Ярешко** (1943–2018), закончив Саратовскую консерваторию (класс Л.Л.Христиансена) и аспирантуру Российской академии музыки им.Гнесиных (научный руководитель М.Э.Риттих), преподавал в Астраханской консерватории, а с 1984 года в Саратовской консерватории (с 1998 заведующий кафедрой народного пения и фольклора). Круг его научных интересов был связан главным образом с отечественной фольклорной традицией, что

отразилось в ряде статей и в книге «Колокольные звоны России» (М., 1991), в сборниках «Сто русских народных песен Астраханской области» (Астрахань, 1974) и «Народные песни Великой Отечественной войны» (Саратов, 2001), а также в выпуске альбомов грамзаписей «Колокольные звоны и народные песни Золотого кольца России» (1991), «Колокольные звоны Москвы» (1992). Он являлся одним из основателей движения за возрождение колокольных звонов в России: организатор научных конференций, фестивалей и школ колокольного искусства, реставратор колокольных звонов на колокольных, составитель «Школы колокольного звона» (М., 1990), автор учебных программ и статей по соответствующей тематике, президент Саратовского регионального фонда «Возрождение православных колокольных звонов», с 1994-го президент Ассоциации колокольного искусства России.

Председатели Саратовской композиторской организации:

- М.К.Михайлов – с 1939-го
- Я.К.Евдокимов – с 1951-го
- Б.А.Сосновцев – с 1956-го, затем с 1966-го и с 1983-го
- В.В.Ковалев – с 1960-го
- М.Н. Симанский – с 1972-го
- О.А.Моралев – с 1987-го
- Ю.В.Массин – с 1991-го
- Е.М.Бикташев – с 1996-го

## **Яков ЕВДОКИМОВ**

Яков Кузьмич Евдокимов родился 3 января 1884 года в городе Аткарске Саратовской губернии в семье рабочего железной дороги, путевого мастера. Подростком пел в церковном хоре, но из-за отсутствия средств профессионально заниматься музыкой начал только с 19 лет. Учился в школе, в ремесленно-техническом училище, был счетным работником в Управлении Рязано-Уральской железной дороги. В 1905 году окончил Саратовское музыкальное училище по классу скрипки у Я.Я.Гаека. Теоретические дисциплины проходил у Л.М.Рудольфа. В 1904–1905 годах организовал хор рабочих и служащих железной дороги, который был вскоре распущен губернатором Столыпиным.

В 1906 году Евдокимов поступил в Московскую консерваторию на отделение специальной теории. По гармонии учился у Н.М.Ладухина, класс контрапункта, фуги и музыкальных форм проходил у А.А.Ильинского, оркестровку у С.Н.Василенко. Консерваторию окончил в 1912 году со званием свободного художника. В 1914 году преподавал на Всероссийских летних курсах для учителей пения в начальных и средних школах в Москве. Во время военной службы и пребывания на фронте в 1914–1918 годах Евдокимов прошел путь от рядового музыканта до капельмейстера 324-го полка. В 1917 году избирался секретарем, потом председателем полкового комитета.

Демобилизованный в 1918 году, Я.К.Евдокимов жил в Аркадаке, затем в Балашове, заведовал там отделом искусств, внешкольным подотделом в органах народного образования. В 1919 году был делегатом Всероссийского съезда по внешкольному образованию. С 1919 по 1922 год Я.К.Евдокимов преподавал музыку в Балашовском педагогическом техникуме, в 1919–1921 годах руководил хором. Зимой 1919 года в селе Андреевка он обнаружил ценную нотную и книжную библиотеку, хранившуюся у потомков композитора А.Ф.Львова (автора царского гимна). Библиотека была перевезена в Балашов, а ноты в 1923 году переданы в Саратовскую консерваторию, в которой с 1922 года Евдокимов

начал работать проректором по учебной части, преподавателем дисциплин, руководителем оркестрового класса и дирижером концертов Консерватории. Его учениками были В.Пушков и Ю.Кочуров. После реорганизации Консерватории в Музыкальный техникум был его директором. В 1927 году, к 100-летию со дня смерти Бетховена исполнил цикл симфоний, включая Девятую симфонию. В 1923–1926 годах избирался членом Саратовского губернского отдела союза Рабис, был депутатом горсовета двух созывов. В 1930 году участвовал в работе конференции по ладовому ритму в Москве.

В 1931 году Евдокимов переходит на работу в радиокомитет дирижером оркестра, музыкальным руководителем. В 1935 году он директор Дома ученых и дирижер симфонического оркестра на заводе «Комбайн». С 1935 по 1937 год Я.К.Евдокимов работал проректором по научной и учебной работе в Минской консерватории. В 1938 году возвращается в Саратов, преподает в Консерватории, заведует кафедрой теории музыки. В начале Великой Отечественной войны Я.К.Евдокимов преподавал в эвакуированной в Саратов Московской консерватории, с 1944 года был заместителем директора по учебной части Саратовской консерватории.

Избранный председателем правления Саратовской композиторской организации в послевоенные годы, Евдокимов много сделал для развития музыкальной жизни Саратова, собрал значительные материалы по ее истории, выступил как «музыкальный летописец».

### ***Основные музыковедческие работы***

Музыкальное прошлое Саратова // Из музыкального прошлого. М., 1960, т. 1

Запись 24 народных песен Балашовского района

Статьи в журнале «Музыка и революция» (Москва), в газетах «Борьба» (Балашов), «Поволжская правда», «Коммунист» (Саратов), «Звезда», «Рабочий», «Литература и искусство» (Минск)

### ***Музыкальные произведения***

Музыка к спектаклям

Сонатное аллегро для смычкового квартета

Два романса на слова Ф. Тютчева

Четыре народных песни для голоса с фортепиано

Хоры

Марши для духового оркестра

## **Иосиф ТЮТЬМАНОВ**

Имя Иосифа Алексеевича Тютманова (1898–1977) для Саратовской консерватории многозначно, ибо он принадлежит к удивительному поколению старейших членов профессорско-преподавательского состава вуза, для которого служение музыке в сфере развития музыкознания в целом и воспитания студентов в частности было главным делом всей жизни. Многим из его коллег по работе в консерватории казалось архаичным тяготение к музыке мастеров прошлых веков, приверженность к классическим жанрам, в особенности к полифонии. Но именно его труды по полифонии строгого письма пополнили базу подлинно научных полифонических исследований до уровня подлинной науки.

Научные труды И.А.Тютманова требуют серьезной, большой сосредоточенности и внимания при изучении, ибо они свидетельствуют о глубокой, вдумчивой работе над полифоническими формами, вариационно-вариантными особенностями мелодий народных песен, а также над вопросами теории преподавания полифонии в ВУЗе и среднем учебном звене обучения – музыкальном училище. Долгие годы преподавания гармонии на историко-теоретическом факультете Саратовской консерватории вызвали интерес к гармоническим и ладовым особенностям композиторского стиля Н.А.Римского-Корсакова.

Так, в 1961 году Тютманов защитил кандидатскую диссертацию, став на этот период единственным кандидатом наук на кафедре теории музыки того периода. Тяга к процессу познания нового, научные достижения, живой интерес к приобретению музыкальных шедевров в исполнении зарубежных и русских музыкантов были знаком безупречного, нравственного служения прекрасному и высокому. Память о личности Тютманова, человека бесконечной доброты, идеальной честности и порядочности во всех сферах творческой дея-

тельности, да и в обыденной жизни, останется для близких людей на долгие годы.

\* \* \*

Поскольку архивные документы об И.А.Тютманове по каким-то причинам недостаточно полно раскрывают его жизнедеятельность до 1936 года, постараюсь восполнить те факты биографии (по рассказам И.А.Тютманова – на правах его внучки), которые не затронуты им в материалах биографических данных.

Изеп Алейкеевич Тютманов родился в 1898 году 13 сентября (по-новому – 26 сентября) в селе Старая Бахметьевка Саратовской губернии в татарской крестьянской многодетной семье. Окончив двухклассную сельскую школу в девять лет, остался при школе певчим в школьном хоре, где учитель пения дал ему первоначальные навыки игры на скрипке.

В возрасте одиннадцати лет, Тютманов поступил в Самарскую учительскую семинарию, где проучился до тринадцати лет, а затем, по совету учителей и, имея мизерную стипендию (четырнадцать рублей), уехал в Москву, в консерваторию, куда по возрасту не был принят. Но по счастливой случайности Леопольд Морицевич Рудольф, ученик С.И.Танеева, и с 1903 года по 1930 год преподаватель теории музыки в Саратове, помог Тютманову познакомиться с С.И.Танеевым, который жил в 1913-м, 1914-м и 1915-м годах в селе Дядьково, близ г. Звенигорода, и бесплатно учил талантливых и одаренных детей. Знакомство с великим художником, мастером композиции, ревностным проповедником полифонии «строгого письма» оказало влияние, по словам Тютманова, на всю его дальнейшую жизнь.

Продолжив и закончив учебу в Самарской учительской семинарии, в 1917 году он был призван в армию в декабре, а в апреле как работник по народному просвещению был демобилизован. Затем еще осенью 1918 году был призван в РККА и служил до конца как учитель по ликвидации неграмотности среди красноармейцев. В 1920-ом году по окончательной демобилизации вернулся на родину и занялся самостоятельным изучением теории музыки, гармонии и игре на скрипке. А уже к 1922 году работал преподавателем пения в школе.

Вскоре Тютманов поступил на теоретико-композиторское отделение Саратовской консерватории в класс Л.М.Рудольфа, который

после учебы и работы в Москве до 1930-х годов был профессором Саратовской консерватории. В 1923 году классы Консерватории были реорганизованы в Музыкальный техникум, который Тютманов окончил в 1928 году и приглашён Рудольфом в качестве преподавателя музыкально-теоретических дисциплин в Саратовскую государственную музыкальную школу, где проработал до 1930 года.

В 1931 году Тютманов поступил в Московскую консерваторию на редакторское отделение, но в 1933 году оно закрылось, и учеба продолжилась на историко-теоретическом отделении до 1936 года. Обладая незаурядными способностями в приобретении знаний по историко-теоретическим дисциплинам, И.А.Тютманов в 1935–1936 годах попутно преподавал музыкально-теоретические предметы (сольфеджио, теория музыки, гармония, анализ музыкальных произведений) в Московской консерватории для студентов различных отделений, в том числе и для студентов Средней Азии, которое существовало под названием «туркменское».

Архивные данные свидетельствуют, что Тютманов закончил историко-теоретический факультет Московской консерватории дипломной работой «Теоретическая концепция Г.Л.Катуара в его творчестве» под руководством крупнейшего исследователя, доктора искусствоведения Л.А.Мазеля. В характеристике, данной Мазелем при защите диплома Тютмановым, выдающийся педагог-теоретик охарактеризовал дипломника как «человека высокой дисциплины, ответственного и пытливого начинающего ученого, со своим индивидуальным отношением в изучении и наработке материала, обладающим незаурядным писательским даром...»

Надо отметить, что творческая дружба Тютманова и Мазеля сохранилась на долгие годы. Позднее они часто встречались в Москве на Всесоюзных историко-теоретических конференциях, там же Тютманов познакомился и с В.С.Цуккерманом, который был оппонентом его кандидатской диссертации. По характеристике, данной Мазелем, Тютманов мог остаться в Москве, но он использует все возможности возвращения в Саратов, к семье, и начинает работать в Саратовской консерватории.

В предвоенные годы и годы войны (1940–1943) Тютманову поручается административная должность проректора по учебной работе, а затем проректора по научной работе, что он одновременно совмещает с заведованием кафедрой теоретических дисциплин в Музы-

кальном училище (в этот период и позже Музыкальное училище находилось в стенах Консерватории).

В эти годы учебным планом вуза был введен новый предмет – «методика преподавания сольфеджио в средних специальных учебных заведениях» для студентов консерваторий III, IV и V курсов. И.А.Тютманов на основе методических исследований специфики предмета сольфеджио в Московской консерватории, создал свое методическое пособие по курсу изучения сольфеджио. По сути, это были научные разработки Тютманова, которые систематизированы в таких работах, как «Сборник примеров музыкального диктанта», «Музыкальная грамота для самообучения», «Введение в изучение полифонии». В архивных документах того периода эта педагогическая работа Тютманова отмечается присвоением ему ордена «За воспитание молодого поколения в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.»

С 1950 года Тютманов начинает исследовательскую работу об особенностях гармонического музыкального языка в творчестве Римского-Корсакова, результатом которой стала защита кандидатской диссертации на тему «Некоторые особенности ладогармонического стиля Н.А. Римского-Корсакова». Надо отметить, что как практическое руководство по изучению музыкального языка Римского-Корсакова эта работа Тютманова вошла в новое издание «Музыкально-энциклопедического словаря» (ред. Б.С.Штейнпресс и И.М.Ямпольский) и существует по сей день.

1961–1977 годы были временем творческого подъема для Тютманова. Он был частым гостем на Всесоюзных историко-теоретических конференциях в Москве, Иркутске, Воронеже и других городах России. Выступал с критическими статьями о крупнейших теоретиках (например, о работе А.И.Тиц – «Основные проблемы курса гармонии»), с докладами о новых разработках сборников примеров упражнений и задач по курсу полифонии. Предметом его научной деятельности этого периода явилось создание «Руководства к практическому изучению полифонии» (вводный раздел), а также его работа «Народная песня как источник полифонического многоголосия (1963), что в дальнейшем рассматривалось как подготовка материалов докторской диссертации.

Перечень научных работ, приводимый ниже, свидетельствует о большой творческой заинтересованности Тютманова в обработке



материалов народных песен в форме бесконечного канона, трехголосного канона, тройного контрапункта, двойного контрапункта и других полифонических формах.

Многогранная творческая деятельность Тютманова в Саратовской консерватории была отмечена многочисленными благодарностями и почетными грамотами Министерства культуры СССР (1947, 1962, 1967, 1970, 1973), а также медалями, что свидетельствует о том, что кафедра теории музыки с уважением относилась к коллегам, стоящим у истоков ее образования. Это были по-настоящему одаренные, одержимые своей профессией люди, воспитавшие талантливое следующее поколение теоретиков-музыковедов. Так, учениками И.А.Тютманова были Н.С.Аршинова, кандидаты искусствоведения Е.Д.Ершова, Е.И.Вартанова, Л.Н.Севостьянова, доктор искусствоведения Л.Н.Скафтымова и многие другие.

И.А.Тютманов скоропостижно скончался 14 марта 1977 года. Его имя прочно вошло в историю развития музыкально-теоретического образования как одно из самых достойных и уважаемых.

\* \* \*

Естественно, что начальные годы деятельности И.А.Тютманова прошли мимо меня, ибо я была еще маленькой, но общение с дедом было для меня долгим и вызывает только светлые и теплые воспоминания об этом счастливом времени детства, где дедушка и бабушка (А.Д.Феодориди-Предтеченская, учитель русского языка в общеобразовательной школе, удостоенная ордена Ленина) отдавали все свое свободное время для воспитания моего духовного мира.

Надо отметить, что в семье И.А.Тютманов был непростым и со стороны, как это казалось многим, очень строгим. Суровое воспитание в многодетной татарской семье он как-то незаметно перенес и в свою семью. Был весьма требователен и к русскому языку, и к родному татарскому. Требовал точных формулировок в изложении фактов и, обнаружив какие-то пробелы в моих школьных познаниях, отсылал меня к необходимой литературе, которая в нашем доме была в избытке.

Все молодые годы И.А.Тютманов был страстным любителем литературы, я не помню дня, когда бы не видела его являющимся домой без книг. Книги и нотный материал вместе с фонотекой он вез

чемоданами отовсюду, где бывал, поэтому к моим зрелым годам вся квартира была сплошь заставлена стеллажами, где находились книги, ноты, клавиры и грампластинки. Каждую субботу и воскресенье моего детства, отрочества и юности я с ним прослушивала новинки грамзаписей с нотами в руках, а иногда мы с дедом в четыре руки играли симфонии Бетховена на рояле или пели дуэты с бабушкой под аккомпанемент – кстати, он очень хорошо владел игрой на фортепиано, скрипке, и фисгармонии – инструменте, отдалённо напоминающем мини-орган (ныне этот инструмент является собственностью консерватории, так как И.А.Тютманов подарил фисгармонию консерватории).

Вообще, надо отметить, что строгости отношения ко мне в детстве не было, скорее наоборот – я всё время чувствовала привязанность деда ко мне и какую-то особенную нежность в общении, начиная даже с того, что до конца своей жизни дома он называл меня «малюткой», хотя мне было уже далеко за двадцать лет. Он испытывал постоянную потребность научить меня большему, чем я получала, обучаясь в Музыкальном училище и Консерватории. Знания он прививал мне, не навязывая, а, изобретая игру в театр или школу, где он непременно был учеником, а я учителем, либо он был зрителем, а я актрисой. И.А.Тютманов проявил удивительную для нашей семьи настойчивость в выборе моей профессии – стать музыковедом, так как считал, что специальные дисциплины по сольфеджио, теории музыки, истории музыки и фортепиано являются прочным фундаментом для любой другой специальности музыкального училища и консерватории.

Надо отметить, что И.А.Тютманов был страстный поклонник Саратовского художественного музея имени Радищева; вместе с дедом мы часто его посещали, и, уже теперь, спустя годы, я понимаю, что он глубоко разбирался в живописи и был тонким ценителем этого искусства.

И.А.Тютманов был страстным любителем природы – мы часто ездили с ним на мотороллере в лесные окраины Саратова вдоль Волги. В летний период наша семья отдыхала на Кавказе, в Крыму, благодаря ему уже в детском возрасте я объездила многие города, в том числе побывала в красивейших парках и дворцах Крымского побережья.

В заключение хочется отметить, что учебная и научная работа И.А.Тютманова никак не отгораживала этого удивительного человека от семьи, земных забот. Он был талантлив во всём. В своих отношениях к людям, с которыми работал, он был непогрешим, и обиженных им, я уверена, не было и не могло быть, так как он принадлежал к тому поколению интеллигенции, для которой твёрдость принципов и душевная чистота были превыше всего.

### *Список научных трудов И.А.Тютманова*

1. «Каменный гость» А.Даргомыжского. Интонационный анализ. – М., Теоретический журнал Консерватории, 1935.
2. Теоретическая концепция Г.Л.Катуара в связи с его творчеством. – М., там же, 1936.
3. Введение в изучение полифонии. – М., там же, 1940.
4. Сборник примеров музыкального диктанта. – М., Консерватория, 1940.
5. Музыкальная грамота для самообучения. – Саратов, рукопись, архив СГК, 1947.
6. Гамма тон-полутон, как наиболее характерный тип уменьшённого лада, применяемый в творчестве Н.А. Римского-Корсакова. – Саратов, Научно-методические записки, 1952.
7. От «Садко» – симфонической картины, до оперы «Садко». – Саратов, Научно-методические записки, 1952.
8. Предпосылки образования уменьшённого мажоро-минора в музыкальной литературе. – Саратов, Научно-методические записки, 1959.
9. Большетерцовая система мажоро-минора и увеличенный лад в музыке Н.А.Римского-Корсакова. – Саратов, там же.
10. Некоторые особенности ладо-гармонического стиля Н.А. Римского-Корсакова. М., диссертация, 1960.
11. Критический обзор научной работы профессора Тиц: основные проблемы курса гармонии. – Саратов, Научно-методические записки, 1960.
12. Основные вопросы методики преподавания теории музыки в музыкальном училище. – Саратов, Научно-методические записки, 1961.
13. Сборник примеров упражнений и задач по курсу полифонии. I ч. «Двухголосный контрапункт». – Саратов, Научно-методические записки, 1961.

14. Сборник примеров упражнений и задач по курсу полифонии II ч. «Трёхголосный контрапункт». Там же.
15. Исторический очерк работы историко-теоретической кафедры Саратовской консерватории. – Саратов, Научно-методические записки, 1962.
16. Руководство к практическому изучению полифонии (вводный раздел). – Саратов, Научно-методические записки, 1962.
17. Характерные черты полифонической музыки. – Саратов, Научно-методические записки, 1963.
18. Народная песня как источник полифонического многоголосия. – Там же.
19. Дальнейшее развитие многоголосия народной песни в русской классической музыке. – Саратов, Научно-методические записки, 1964.
20. Мелодия, как основной элемент полифонии. – Там же.
21. Контрапункт и его историческое развитие. – Саратов, Научно-методические записки, 1965.
22. Теория и практика контрапункта на диатонической ладовой основе. – Саратов, Научно-методические записки, 1966.
23. Имитация и канон в двухголосном контрапункте. – Там же.
24. Применение двойного контрапункта при обработке народных песен. – Саратов, Научно-методические записки, 1967.
25. Обработка песенной мелодии в форме бесконечного канона. – Там же.
26. Двухголосная фугетта. – Саратов, Научно-методические записки, 1969.
27. Трёхголосный контрапункт. – Там же.
28. Горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной контрапункт. – Саратов, Научно-методические записки, 1970.
29. О методической направленности содержания курса контрапункта строгого стиля в начальной стадии его изучения. – Там же.
30. Трёхголосный канон. – Там же.
31. Тройной контрапункт. – Саратов, Научно-методические записки, 1971.
32. Простой четырёхголосный контрапункт. – Там же.
33. Сложный четырёхголосный контрапункт. – Саратов, Научно-методические записки, 1972.
34. Многоголосный контрапункт. – Там же.

## **Аркадий КОТИЛКО**

Аркадий Аркадьевич Котилко родился 9 мая 1909 года в городе Михайлове Рязанской губернии в семье железнодорожного служащего. Общеобразовательную школу окончил в 1926 году одновременно с фортепианным отделением Саратовской музыкальной школы. С этого же времени начал сочинять музыку. С 1926 по 1930 год учился в Тимирязевской сельскохозяйственной академии в Москве. Окончил её гидротехнический факультет. Работал инженером водного хозяйства в Кара-Калпакии, главным инженером Волжского краевого рыбопромышленного треста, старшим инженером Саратовского областного управления коммунального хозяйства. Преподавал в техникуме и в Плановом институте.

С 1935 по 1941 год учился на композиторском отделении Саратовской консерватории. Его дипломная работа – Симфония в четырех частях. В 1942–1943 годах работал в эвакуированном в Саратов радиокомитете Украинской ССР, а также музыкальным руководителем драматического театра Приволжского военного округа (1943–1944), художественным руководителем Саратовской филармонии (1944–1945), художественным руководителем Саратовского Дворца пионеров.

В 1942 году был принят в члены Союза композиторов СССР, а в 1943 году избран ответственным секретарем Саратовского отделения. В 1947/1948 учебном году, с 1950 года по 1957, а также в 1959 году преподавал в Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. В последние годы работал преподавателем теоретических дисциплин на музыкально-педагогическом факультете Саратовского педагогического института.

Котилко был делегатом I съезда композиторов СССР в 1948 году, с 1949 года – уполномоченным Правления Союза композиторов по Саратовской области. В 1942 году в конкурсе на лучшее произведение к 25-летию Великой Октябрьской социалистической рево-

люции были присуждены премии четырьмя сочинениям Котилко. В 1947 году в конкурсе на лучшее произведение к 30-летию Октября премии удостоен его сказ-былина «Ферапонтовы шмели».

Около десяти лет А. А. Котилко публиковал статьи, рецензии в областных газетах «Коммунист» и «Молодой сталинец».

### *Основные сочинения*

#### **Оперы**

«Мертвая царевна и семь богатырей», по А.С.Пушкину, либретто А.Котилко, 1946 (поставлена Саратовским Дворцом пионеров в 1947 году).

«Лермонтов», либретто А. Котилко, 1941–1952.

#### **Балеты**

«Равенство и свобода», 1927.

«Снегурочка», либретто А.Матвеевко, 1945 (поставлен Саратовским Дворцом пионеров в 1946 году).

«Василиса прекрасная», либретто А.Матвеевко (поставлен там же 23 апреля 1950 года).

«Три цветка лазоревых», либретто А.Котилко и А.Матвеевко, 1950–1951.

#### **Для симфонического оркестра**

Первая симфония, 1941.

Вторая симфония (не окончена).

**Оратория** «Мы победили», в пяти частях.

#### **Кантаты**

«Ленинский комсомол», 1938.

«Родному городу», 1943.

«Саратов – Москва», 1947.

Сказ-былина «Ферапонтовы шмели», 1947.

#### **Для скрипки, виолончели и фортепиано**

Первая сюита, 1939.

Вторая сюита, 1940.

#### **Для фортепиано**

Патриотическая сюита, 1942.

Две пьесы – Сказка и Рондо

**Для скрипки с фортепиано**

Пьесы, 1942

### **Обработки народных песен, хоры, вокальные сюиты**

«Народы мира в защиту мира», слова Б.Врепонта, Г.Кубша, Л.Хьюза, Э. Буша, Ян Юй, 1951.

«За мир во всем мире», слова А.Прокофьева, С.Маршака, С.Михалкова, 1951.

«Наша Волга», слова И.Тобольского, В.Тимохина и народные

### **Вокальные циклы**

На стихи М.Лермонтова, 1942–1945.

«Вечный молодости сад», слова С.Щипачева 1948.

### **Для оркестра народных инструментов**

Увертюра на украинские темы, 1943–1944.

Украинская рапсодия, 1943.

### **Песни для детей, песни о Волге**

### *Литература о творчестве А.А.Котилко*

*Григорьев Л., Платек Я.* Советские композиторы и музыковеды. Т. 2. – М., 1981

*Бернандт Г., Должанский А.* Советские композиторы: Краткий биографический справочник. – М., 1957

## **Марианна ГЕЙЛИГ**

Имя Марианны Фёдоровны Гейлиг (1909–1984) – кандидата искусствоведения, профессора кафедры истории музыки, прочно вписано в историю Саратовской государственной консерватории. На протяжении своей жизни, нелёгкого, но очень яркого творческого пути, М.Ф.Гейлиг неизменно проявляла интерес к различным видам творческой деятельности. Она была блестящим концертным исполнителем, регулярно выступала в концертных залах со сложнейшими фортепианными программами. Одновременно она занималась педагогической, научно-исследовательской и научно-методической работой на музыковедческом факультете. В памяти коллег и учеников сохранились воспоминания о чутком педагоге, владеющем обширной и уникальной научной информацией, о глубоком вдумчивом исследователе, решающем фундаментальные проблемы отечественного музыкознания.

Марианна Фёдоровна была необычайно мужественным и стойким человеком. Её жизненный и творческий путь был связан с самыми трагическими страницами истории нашей страны. Однако благодаря своему бесстрашному характеру, оптимистическому мироощущению, уникальному профессионализму, благодаря беззаветной любви к музыкальному искусству она преодолела все преграды, встававшие на её пути.

Марианна Фёдоровна Гейлиг родилась в Киеве 24 декабря 1909 года. На Украине прошли детство и юность, годы учебы и творческого становления музыканта. Она получила начальное и среднее профессиональное музыкальное образование, обучаясь в школе и музыкальном училище при Киевской консерватории, а в 1926 году поступила в Музыкально-драматический институт имени Н.В.Лысенко. Обладая блестящими музыкальными способностями, Марианна Фёдоровна успешно совмещала учёбу на двух факультетах – фортепианном и научно-теоретическом. Закончив учебу в 1930 году, она полу-



чила квалификацию концертного исполнителя и музыковеда-исследователя.

Педагогическая деятельность М.Ф.Гейлиг началась в 1928 году. Она преподавала музыкальную литературу и теорию музыки в музыкальной школе и музыкальном училище. Информационно насыщенные, эмоциональные лекции молодого педагога, сопровождаемые виртуозными иллюстрациями на фортепиано, позволили Марианне Фёдоровне почти мгновенно завоевать учебную аудиторию. Авторитет талантливого, эрудированного, влюблённого в профессию педагога был очень высок в музыкальных кругах Киева. Одновременно Марианна Фёдоровна продолжала исследовательскую работу, посвящённую творческому наследию классиков украинской композиторской школы.

В 1934 году Гейлиг поступила в аспирантуру Киевской консерватории. Диссертационное исследование «Творческое наследие Н.В.Лысенко» стало универсальным учебно-методическим пособием во всех музыкально-образовательных учреждениях Украины. Марианна Фёдоровна получила учёную степень кандидата искусствоведения и стала доцентом Киевской консерватории.

На самом раннем этапе своего творческого пути Гейлиг демонстрировала неизменный интерес к различным ипостасям своей профессии. Кроме концертного исполнительства, педагогической и научно-исследовательской работы, в тридцатые годы начинает формироваться еще один аспект ее творческой деятельности. Гейлиг становится лектором, широко известным и любимым в музыкальных кругах. Её появление на концертных площадках и филармонической сцене, яркие, содержательные, неизменно увлекательные путешествия в мир музыки вызывали восторг и профессиональной, и любительской аудитории. Чуткий аналитик, она делала научные комментарии к совершенно новым и малоизвестным сочинениям советских и зарубежных композиторов. Она очень любила детскую аудиторию. Для детей и юношества создавались настоящие музыкально-литературные поэмы, а артистизм лектора производил магическое воздействие на будущих музыкантов.

В годы Великой Отечественной войны М.Ф.Гейлиг впервые надолго покинула Украину. Вместе с другими педагогами Киевской консерватории она была эвакуирована в Омск, а затем, в 1943 году, в Свердловск. Последующие три года Марианна Фёдоровна продолжала

ла педагогическую и исследовательскую работу в Уральской консерватории. Здесь состоялась её первая встреча с известным ученым-фольклористом Львом Львовичем Христиансенем, с которым впоследствии, в годы работы в Саратовской консерватории, ее свяжет множество творческих планов и художественных проектов.

В 1946 году Гейлиг возвратилась на Украину и продолжила прерванную войной работу в Киевской консерватории. Отличные организаторские способности позволили ей совмещать творческую работу с административной: она заведовала кафедрой истории музыки и работала в должности декана теоретико-композиторского факультета. Благодаря административной должности декана, Марианна Фёдоровна получила возможность обновить и модернизировать учебные планы по многим теоретическим дисциплинам. Но главным её преобразованием был заново созданный консерваторский курс истории зарубежной музыки. Впоследствии Марианна Фёдоровна вспоминала, как читали курс истории зарубежной музыки в 1940–1950-е годы. Поскольку учебный курс строился на углублённом изучении творчества композиторов украинской национальной школы, зарубежная музыка изучалась «обзорно».

Традиционно на лекциях упоминались отдельные имена и наиболее известные сочинения композиторов Восточной Европы, преимущественно представителей фольклорного направления в музыке. Из этого небогатого списка исключались имена Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса, категорически запрещалось упоминать имена Эдуарда Ганслика, Артура Шопенгауэра и многих других представителей западноевропейской философии, культуры, искусства. Марианна Фёдоровна включила в учебную программу творческое наследие представителей различных исторических эпох и европейских школ. На лекциях звучала музыка импрессионистов, неоклассиков, сочинения мастеров Высокого Барокко. Студенты впервые слышали имена Германа Гессе, Лиона Фейхтвангера, Фридриха Ницше. Но столь решительные и дерзкие преобразования имели негативные последствия.

Трагическим днем в биографии Гейлиг стало 8 марта 1949 года. В этот день администрация Киевской консерватории в лаконичной форме уведомила ведущего учёного об увольнении. Причиной увольнения было обвинение в космополитизме, столь типичное для интеллигенции в период сталинских репрессий. Это обвинение было настолько абсурдным, что друзья и коллеги отказывались верить в

случившееся. Марианна Федоровна владела уникальной информацией о современных украинских композиторах, защитила кандидатскую диссертацию «Музыкальный театр Н.В.Лысенко», работала над докторской диссертацией, посвященной творчеству Н.Д.Леонтовича. И все же – страшный ярлык – «космополит»! Будучи уже профессором Саратовской консерватории, Марианна Федоровна рассказывала о том, как в 1950-е годы трудно было жить «космополитам».

По приезду на работу в Саратов, ректор консерватории, из предосторожности, вполне объяснимой в пятидесятые годы, по словам Марианны Фёдоровны, «напустил» на неё ведущего педагога-теоретика Иосифа Алексеевича Тютманова. Начались бесконечные проверки, посещения лекций, обсуждения учебных программ. Прислушав несколько лекции Гейлиг, Иосиф Алексеевич сказал: «Вот бы нам еще парочку таких “космополитов”!» Это было началом признания высокой квалификации Гейлиг коллегами в Саратовской консерватории. Однако, несмотря на всеобщее признание коллег, друзьям М.Ф.Гейлиг пришлось приложить немало усилий, чтобы вернуть талантливому музыканту к научно-исследовательской и педагогической работе.

Спасительным оказалось вмешательство Комитета по делам искусства при Совете министров СССР. К началу пятидесятых годов имя Гейлиг было хорошо известно на Украине, в Москве и других регионах Советского Союза. Судьбой Марианны Федоровны занялись высокие московские чиновники. Ей предлагали работу старейшие учебные заведения страны. И, наконец, в августе 1950 года, вместе с семьей, М.Ф.Гейлиг переезжает из Киева в Саратов. Отныне ее творческая деятельность до конца жизни будет связана с Саратовской государственной консерваторией.

Третья по счёту в России (после Петербургской и Московской), Саратовская консерватория пережила немало трудностей и в период становления, и в более поздние годы. Дважды музыкальному вузу страны приходилось преодолевать трудности военного времени. Неоднократно менялась организационная структура вуза. В послевоенные годы были упразднены музыкально-педагогический и теоретико-композиторский факультеты, и в течение 1950-х годов сформированы новые структурные образования – исполнительский и историко-теоретический факультеты. Традиционно консерватория испытывала недостаток в профессиональных кадрах. Существенным фактором,

значительно повлиявшим на дальнейшее формирование третьего в стране музыкального вуза, была совместная работа с педагогами и студентами Московской консерватории, которые были эвакуированы в Саратов в период Великой Отечественной войны. Творческий союз представителей двух музыкальных школ оставил глубокий след в памяти саратовских музыкантов.

После окончания войны педагогический коллектив значительно обновился. Пополнение профессорско-преподавательского состава происходило стремительными темпами, и в течение 1950-х годов в Саратовской консерватории сформировался высокопрофессиональный творческий коллектив. Когда Марианна Фёдоровна Гейлиг начала работать в консерватории, её коллегами, а впоследствии и близкими друзьями, стали ведущие профессора исполнительского и историко-теоретического факультетов: С.С.Бендицкий, А.О.Сатановский, А.П.Щапов, Н.А.Гольденберг, О.Н.Стрижова, Б.А.Гольдфедр, И.А.Тютманов, Б.А.Сосновцев и другие.

С 1950 по 1960 год М.Ф.Гейлиг работала доцентом кафедры истории и теории музыки. Она читала курс лекций по истории зарубежной музыки, руководила научными работами студентов, создавала оригинальные методические пособия по истории музыки, готовила новые научные статьи.

В 1960 году, получив должность профессора Саратовской консерватории, Марианна Фёдоровна была назначена заведующим кафедрой истории и теории музыки. На шестидесятые годы приходится пик ее научной и педагогической деятельности. Студенты уважали, любили Марианну Федоровну, но и побаивались ее. Она всегда отличалась исключительной организованностью, безукоризненной пунктуальностью и требовала того же от других. Опаздывать к ней на лекции было просто невыносимо. Пропустив очередное занятие по истории музыки, студенты лишались ценнейшей информации, которую не могли возместить учебные пособия. Кстати, именно отсутствие серьезных исследований и учебников по истории зарубежной музыки было характерно для послевоенного десятилетия. Марианна Фёдоровна продолжила прерванную трагическими военными событиями работу по воссозданию целостного лекционно-семинарского курса истории зарубежной музыки для музыковедов.

Пять учебных семестров её история зарубежной музыки была самым главным, самым трудным, но и самым интересным и люби-

мым предметом. Лекции по истории музыки охватывали огромный исторический период – от музыкальной культуры Античности до середины XX века. В то время музыка Средневековья, Ренессанса, Барокко практически не звучала ни в концертных программах, ни в записи. Это можно было бы сказать и о других «забытых» эпохах и национальных культурах. Однако благодаря своей второй квалификации – концертного исполнителя – Марианна Фёдоровна сама иллюстрировала лекционный материал. Она играла пьесы французских клавесинистов, оперы К.В.Глюка и Г.Пёрселла, симфонии венских классиков, камерно-инструментальную музыку Бетховена, фортепианные и вокальные циклы романтиков, инструментальную музыку импрессионистов – всё, что существовало в виде нотного материала и хранилось в её уникальной личной библиотеке.

Ее жизнь была построена предельно рационально, и она успевала «объять необъятное». Подлинной сенсацией для музыкантов становится разработанный Гейлиг курс истории зарубежной музыки XX века. На лекциях Гейлиг студенты впервые услышали современную музыку и узнали имена А.Шёнберга, И.Стравинского, А.Онеггера, О.Мессиаана, О.Респиги, познакомились с творчеством представителей польского, французского, итальянского авангарда. Характерной особенностью лекционных курсов Гейлиг было то, что она никогда не ограничивала свои лекции исключительно рамками музыкального наследия композитора. По окончании лекций студенты шли в университетскую библиотеку, погружались в мир литературы, философии. Они открывали для себя услышанные на лекциях Марианны Фёдоровны имена Э.Т.А.Гофмана, Эмиля Золя, Фридриха Ницше, Франца Верфеля и др. Марианна Фёдоровна постоянно призывала своих учеников читать мемуарную литературу, изучать эпистолярное наследие композиторов, раскрывать замыслы великих музыкантов, размышляя над их программными статьями и историко-литературными опусами.

Расширилась тематика студенческих научных работ. На вечерах СНТО обсуждались наиболее яркие и интересные дипломные работы, посвященные творчеству Д.Шостаковича, Г.Свиридова, Р.Щедрина, К.Шимановского, Б.Бартока. Марианна Фёдоровна была главным инициатором студенческих научных чтений. Однако очень скоро к обсуждению научных работ студентов присоединились все педагоги историко-теоретического факультета. Борис Андреевич Сосновцев показывал студентам свои последние сочинения, которые, нередко,

впервые исполнялись Марианной Фёдоровной именно в студенческой аудитории. Студенты познакомились с новой техникой композиции, анализировали серийные сочинения А.Шёнберга. Здесь впервые прозвучала музыка американских композиторов – Д.Гершвина, Д.Кейджа, А.Копленда, Э.Мак-Доуэлла.

Марианна Фёдоровна, совместно с Львом Львовичем Христиансенем, анализировала фольклорную музыку русских, советских, зарубежных композиторов. Студенты изучали и расшифровывали записи, сделанные в фольклорных экспедициях, делали попытку импровизировать в народной манере, создавать собственные варианты мелодий на фольклорные тексты. Марианна Фёдоровна неизменно была инициатором всех преобразований, происходивших на музыковедческом факультете, и постепенно охвативших исполнительские специальности. Владея несколькими иностранными языками, Марианна Фёдоровна всегда охотно отзывалась на просьбы исполнителей перевести с немецкого, итальянского, французского новые статьи, аннотации к новым, только что выпущенным виниловым дискам.

М.Ф.Гейлиг создала свою неповторимую индивидуальную творческую школу. Универсальный характер творческой деятельности самой Гейлиг становится примером для её учеников. Она ориентирует студентов на серьёзную научную работу, приобщает к публичным выступлениям в качестве лектора, ведущего тематические концертные программы, воспитывает в них умение работать в различных аудиториях и на сценических площадках города. Расширяя поле деятельности молодых исследователей, Марианна Фёдоровна учит их работать с архивными материалами, выступать в печати с рецензиями на концерты и музыкальные спектакли. Стремление находиться в центре событий, откликаться на любое творческое начинание, жить культурной жизнью города – эти черты были свойственны самой Гейлиг, и их унаследовали её ученики, которые впоследствии работали в творческих и профессиональных союзах Саратова.

1950–1970-е годы – время активной научно-исследовательской деятельности Гейлиг. В центре внимания учёного – вопросы истории и теории оперной классики. Проблемы поэтики русской классической оперы неизменно занимали автора. Марианна Фёдоровна раскрывает исключительное многообразие и своеобразие оперных форм в отечественной музыке XIX столетия: «Некоторые особенности крупной формы в операх П.И.Чайковского», «Особенности формы в сказоч-

ных операх Н.А.Римского-Корсакова», «Особенности формы в операх М.П.Мусоргского», «О строении опер М.И.Глинки», «Некоторые особенности драматургии “Каменного гостя” А.С.Даргомыжского». Появление этих работ стало возможным во многом благодаря многолетнему опыту работы с курсом истории зарубежной музыки. Отмечая самобытность оперных форм в русских классических операх, автор постоянно проводит параллели с реформаторской деятельностью корифеев итальянской, немецкой, французской оперных школ. Объёмность, глубина видения сложнейших исторических процессов – характерная особенность всех научных исследований Гейлиг. Именно эта особенность делает её работы по-настоящему актуальными, вне-временными, обогащающими современный музыковедческий обиход.

Исследование формообразующих принципов в русских классических и советских операх должно было, по замыслу автора, стать основой будущей докторской диссертации. В работе «Традиции классической формы в советской опере» Марианна Фёдоровна исследует широкий круг сочинений советских авторов. С традициями М.Глинки она связывает героико-эпические оперы «Декабристы» Ю.Шапорина, «Богдан Хмельницкий» К.Даньковича, «Емельян Пугачёв» М.Коваля. Особое внимание в исследовании уделено лирико-психологическим драмам «В бурю» и «Мать» Т.Хренникова, «героической монодраме» «Джалиль» Н.Жиганова, операм «Семья Тараса» Д.Кабалевского и «Молодая гвардия» Ю.Мейтуса.

Однако творческим планам не суждено было осуществиться из-за тяжёлой продолжительной болезни. Блестящий пианист-виртуоз, Марианна Фёдоровна почти полностью утратила подвижность пальцев рук. И хотя неизлечимую болезнь почти чудом удалось преодолеть, в последнее десятилетие своей жизни она уже не могла во время лекций по истории музыки сесть за рояль и сыграть студентам «Симфонические этюды» и «Карнавал» Шумана, сонаты Шопена и блестящие антракты «Кармен» Бизе! В годы юности, она играла в четыре руки с выдающимся дирижёром Кириллом Кондрашиным, в течение двух десятилетий постоянно выступала в ансамблях с педагогами-инструменталистами на сцене Большого зала! И этой возможности – постоянно играть – после болезни она лишилась навсегда. Последствия тяжёлой болезни сказались и в научной работе. Марианна Фёдоровна уже не могла продолжить работу над докторской диссертацией.

Однако М.Ф.Гейлиг активно занимается музыкально-общественной деятельностью до начала восьмидесятых годов. Она сотрудничает с редакциями московских и саратовских газет и журналов, участвует в работе творческих союзов, являясь членом художественного совета Театра оперы и балета имени Н.Г.Чернышевского, членом правления Общества советско-чехословацкой дружбы, членом правления Саратовского отделения Всероссийского театрального общества.

Одна из наиболее ярких страниц биографии Гейлиг – её продолжительная работа в Союзе композиторов СССР. Она была принята в эту организацию во время учёбы в аспирантуре Киевской консерватории в 1936 году. На Всеукраинском съезде Союза советских композиторов Украины была избрана членом правления и работала секретарём музыкаловедческой комиссии до 1949 года. М.Ф.Гейлиг была делегатом Первого и Второго съездов композиторов СССР.

После переезда в Саратов Гейлиг активно включилась в работу по организации Саратовского отделения Союза композиторов. В 1956 году она была избрана ответственным секретарём правления Саратовского отделения Союза композиторов РСФСР, с 1961 по 1968 год руководила музыкаловедческой работой Союза, была занята рецензированием новых сочинений композиторов Саратова, активно сотрудничала с местной прессой. Благодаря М.Ф.Гейлиг в центральных изданиях были опубликованы творческие портреты композиторов Саратова.

Особой глубиной отличается работа «М.Н.Симанский», опубликованная в первом выпуске сборника статей «Композиторы Российской Федерации». В ней отражены все аспекты творческой деятельности Михаила Николаевича, подробно исследуется жизненный путь композитора, эволюция его индивидуального стиля. Аналитические разделы статьи демонстрируют блестящее владение материалом, содержат строгую, но неизменно объективную оценку опер «Чернышевский» и «Рихард Зорге», симфонических и камерно-инструментальных сочинений. Творческие портреты коллег появляются и в журнале «Советская музыка». Это статьи «Композиторы Саратова» и «У композиторов Саратова». Благодаря просветительской работе Гейлиг на радио и телевидении, музыкальная общественность Саратова всегда была своевременно информирована о творческих отчётах саратовских композиторов, концертных и театральных премьерах.



Выше уже отмечалось, какую важную роль в жизни профессора Гейлиг занимала педагогическая работа. Обобщением многолетнего педагогического опыта стала работа «Очерки по методике преподавания музыкальной литературы». Марианна Фёдоровна имела огромный опыт работы в музыкальных училищах. Тесные узы связывали Гейлиг с Саратовским музыкальным училищем. И по сей день педагогический коллектив теоретического отделения Саратовского областного колледжа искусств – ученики Гейлиг, или ученики её учеников.

Консерваторский курс «Методика преподавания музыкальной литературы» она вела на очень высоком уровне. Это были подготовленные совместно со студентами большие учебные лекции с музыкальными иллюстрациями, с показом репродукций картин русских и зарубежных живописцев. «Очерки по методике» – это неоценимая помощь не только начинающим педагогам. Такие разделы очерков как: «О специфике курса музыкальной литературы», «Основные отличия курсов музыкальной литературы и истории музыки», «Место анализа в курсе музыкальной литературы» и по сей день являются актуальными и востребованными не только педагогами училищ, но и преподавателями вузов.

М.Ф.Гейлиг скончалась 29 ноября 1984 года. Однако созданная ею музыковедческая школа продолжает дело Учителя. В консерватории, на кафедрах истории и теории музыки, в течение долгих лет работали ученики Гейлиг: Н.С.Аршинова, Е.И.Вартанова, А.И.Демченко, Т.И.Егорова, Е.Д.Ершова, Г.К.Комиссарова, Лид.Л.Христиансен. В Саратовском колледже искусств работала старший преподаватель Ж.И.Преображенская, в областной филармонии лектором-музыковедом работала одна из последних учениц М.Ф.Гейлиг – В.Д.Виноградова. Ученики Гейлиг разъехались по городам России, но где бы ни работали её воспитанники, они продолжают дело своего Учителя.

Магия высокопрофессионального музыканта, обаятельного, красивого человека не подвластна времени. В одном из интервью на вопрос: «Расскажите, пожалуйста, об истории консерватории...», профессор кафедры истории музыки Ольга Борисовна Краснова ответила: «Что касается персоналий, то это прежде всего ушедшие мэтры. Они связывались не только с консерваторией как таковой, а скорее с профессиональной честностью, со словом *профи* – определением, ко-

торое для моего поколения было важнее, чем что-то другое. Те, кто являл этот образ, были, лично мне, дороги всегда. Например, Марианна Фёдоровна Гейлиг, которая пришла однажды заместить человека своего же поколения по истории зарубежной музыки по теме «Бах и Гендель». Она явила уровень сногшибательного профессионализма несмотря на то, что была очень больна и это было видно. Я помню ее узловатые, покрытые вздувшимися венами, искаженные болезнью руки, которыми она все же сыграла что-то из Баха наизусть. В этом была особая красота, вызывающая преклонение профессиональная осанка. Встреча с ней была очень короткой. Она пришла к нам, вызванная со своих пенсионерских досугов ненадолго, и так же ушла. Я её не знаю как человека, но думаю, что это был явленный образ ушедшей культуры».

Без преувеличения можно определить время работы на кафедре истории музыки Саратовской консерватории – с 1950 почти до ухода из жизни – эпохой Марианны Фёдоровны Гейлиг. И память о ней будет вечно священной для её коллег и благодарных учеников.

### *Научные работы М.Ф.Гейлиг*

1. Некоторые особенности крупной формы в операх Чайковского // Научно-методические записки СГК, вып. 1. Саратов, 1957.
2. Некоторые особенности крупной формы в сказочных операх Н.А.Римского-Корсакова // Научно-методические записки СГК, вып. 2. Саратов, 1959.
3. Особенности формы в операх Мусоргского // Научно-методические записки СГК, вып. 3. Саратов, 1959.
4. Традиции классической формы в советской опере // Научно-методические записки, вып. 4. Саратов, 1961.
5. Михаил Симанский // Композиторы Российской Федерации, вып. 1. М., 1981.
6. Форма в русской классической опере: принципы построения крупных разделов. М., 1968.
7. Очерки по методике преподавания музыкальной литературы. М., 1966.
8. Композиторы Саратова // Советская музыка. 1957, № 4.
9. У композиторов Саратова // Советская музыка. 1960, № 7.
10. Андрей Эшпай. Вторая симфония «Хвала свету» // Советские симфонии за 50 лет. – Л., 1967.

11. Некоторые особенности драматургии «Каменного гостя» Даргомыжского // Вопросы оперной драматургии. – М., 1975.
12. К вопросу о методике целостного анализа оперы // Вопросы музыкознания: М., 1955, вып. 2.
13. Традиции классической формы в саратовской опере // Научно-методические записки СГК, вып. 4, Саратов, 1961.
14. Звучит над Волгой музыка [Совместно с Б.Г.Манжорой] // Волга, 1966, № 9.
15. Его образы запомнились. Советская музыка, 1967, № 5.
16. Ольга Бардина. Советская музыка, 1970, № 3.
17. Александра Рудес. Советская музыка, 1972, № 3.
18. Стимулировать творческую энергию. Советская музыка, 1972, № 8.
19. Пианисты с Волги. – Советская музыка, 1974, № 5.
20. «Платочек» – Советская музыка, 1956, № 10.
21. Учебник всеобщей истории музыки. – Советская музыка, 1957, № 10.
22. Для вас, студенты. – Советская музыка, 1963, № 5.
23. Реплика В.Протопопову. – Советская музыка, 1964, № 6.
24. Премьеры юбилейного года. – Советская музыка, 1976, № 11.
25. Обращение к словацкой классике. – Коммунист, 1980, 23 января.
26. «Лоэнгрин» на Саратовской сцене. – Музыкальная жизнь, 1980, № 3.
27. Ведущие Саратовской оперы. – Советская музыка, 1980, № 10.

### ***Неопубликованные труды***

***(Из архива Саратовской государственной консерватории)***

1. О строении массовых кульминационных сцен в зарубежной опере XIX века. Саратов, 1972.
2. Романтизм в музыке (Методическая разработка для студентов-музыковедов). Саратов, 1964.
3. Ганслик и гансликанство (Методическая работа). Саратов, 1965.

## **Лев ХРИСТИАНСЕН**

Л.Л.Христиансен по праву считается одним из выдающихся деятелей искусства и культуры России XX века. Феномен его личности определяется многогранностью дарований и дел, раскрывающихся в сочетании взаимообусловленных видов деятельности – организаторской, творческой, собирательской, научной, педагогической и других.

Он прошёл нелёгкий путь музыканта, учёного, мыслителя.

Своей деятельностью Л.Л.Христиансен положил начало многим значительным свершениям в масштабах страны. Он был первым, кто начал системную собирательскую и научно-исследовательскую деятельность в области народного музыкального творчества Урала. Первым среди фольклористов обратил внимание на современные процессы в народно-песенном творчестве второй половины XX века и научно обосновал их. Христиансену принадлежит первенство в раскрытии прогрессивной роли народного творчества рабочего населения Урала в сохранении песенных традиций и музыкально-поэтического фольклора прошлого. Он первым открыл и начал исследовать новый пласт современного народного творчества – песни Великой Отечественной войны. Первым обратил внимание на «гитарные песни»<sup>1</sup> – новое направление в молодёжном народном творчестве XX века, положил начало записи этого жанра на профессиональной основе и выдвинул программу их научного исследования.

Впервые в фольклористике им обозначена проблема музыкального мышления народных певцов (1956) и разработаны методы исследования, проливающие свет на многие вопросы, связанные с данной проблемой. Л.Л.Христиансен предложил новые подходы к изучению интонационной природы русской песенности и обосновал концепцию смысловой связи музыки и текста в народной песне.

Он был первым и лучшим руководителем Уральского народного хора. Первым изложил методические принципы работы с профессио-

---

<sup>1</sup> Термин Л.Л.Христиансена.

нальным народно-певческим коллективом (1949) и первым применил в сценической практике народного хора методы системы К.С.Станиславского (1944). Впервые внедрил в практику хоровой работы метод «творческой группы», в состав которой входили самые талантливые артисты хора – мастера многоголосного распева. Это была настоящая экспериментальная лаборатория для методических и научно-практических изысканий учёного. Можно ли ещё найти руководителя народно-певческого коллектива такого уровня? Уральским хором руководил большой учёный! Все творческие процессы, происходившие в аутентичной певческой среде и в профессиональной деятельности хора, находились в поле зрения исследователя, подвергались тщательному анализу, получали научное обобщение и многократно проверялись исполнительской практикой.

Новатором и первопроходцем стал Л.Л.Христиансен в народно-певческом образовании и этнопедагогике. Впервые в России он разработал вокальную методику обучения *разговорной манере пения*<sup>2</sup>. Он был в числе первых основателей народно-певческого образования в стране. Стал основоположником отделения руководителей народного хора в Саратовской консерватории, создав свою «Школу» подготовки специалистов данного профиля. И делал это, с одной стороны, как учёный, внедряющий в практику итоги изысканий и научных достижений, а с другой – как выдающийся музыкант и практик народного искусства, глубоко владеющий научными знаниями.

Поистине титаническая деятельность, охватившая гигантские масштабы разносторонних проявлений, в каждом из которых он достиг невероятно высоких результатов. И это далеко неполный перечень его заслуг и дел, которых вполне могло бы хватить на несколько жизней. Пытливый ум, яркая музыкальная одарённость, совершенный эстетический вкус, высокая образованность, жажда открытия новых горизонтов познания помогли ему увидеть и оценить актуальные проблемы музыкального искусства, найти оптимальный и верный путь их решения. А колоссальная работоспособность, порядочность, дисциплинированность и ответственность были верными спутниками в организации любого дела, которым ему приходилось заниматься.

Таков феномен личности Льва Львовича Христиансена – заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора, собирателя и исследователя русского песенного фольклора, выдающегося

---

<sup>2</sup> Термин Л.Л.Христиансена.

учёного, педагога, просветителя, лауреата международных конкурсов, проходивших в рамках Всемирных фестивалей молодёжи и студентов в Берлине (1951) и в Москве (1957). Невероятно яркая, наполненная знаковыми событиями жизнь Л.Л.Христиансена, воплотила в себе основные поворотные вехи истории страны, насыщенной и грандиозными свершениями, и драматическими катаклизмами XX века.

\*\*\*

Родился Лев Львович 13 марта 1910 года в Пскове, в семье судебного следователя Лео (Льва) Александровича Христиансена, предки которого были родом из Скандинавии. После окончания юридического факультета Петербургского университета Лео Христиансен прибыл на службу в Псков, где встретил свою будущую жену – Марию Васильевну Шикуну. Она была старшей из шестерых детей в семье, принадлежащей к одному из знатных родов потомственных столбовых дворян. В 1905 году они поженились и в их семье родились трое детей. Сразу после рождения младшего сына Льва, в 1910 году семья переезжает в Саратовскую губернию, по месту службы Льва Александровича.

Занимая различные должности по юридической части, отец до революции 1917 года служил в Хвалынске и Аткарске. С 1918 года семья переезжает поочередно в Саратов и уездные города Саратовской губернии – Бальцер (ныне Красноармейск), Покровск (ныне Энгельс), и затем снова в Саратов. Лев Александрович был одарённым певцом и превосходно играл на фортепиано. По совместительству с обязанностями судебного следователя, некоторое время имел контракт в Саратовском оперном театре, а потом он и вовсе оставил юриспруденцию, посвятив себя оперному искусству<sup>3</sup>.

На саратовской земле прошло детство Льва Львовича и именно здесь происходило взросление и формирование самых ярких личностных качеств. С приобщением к музыке и народной песне он был связан ещё в младенчестве. В начале XX века, как и по всей России, в сёлах и городах поволжской глубинки устойчиво бытовали детские народные песенно-игровые традиции. Лев-младший принимал в этом активное участие. Феноменальная память одарённого ребёнка цепко схватывала самые яркие художественные впечатления детства: пение

---

<sup>3</sup> Об этом в личной переписке сообщила дочь Л.Л.Христиансена – Мария Львовна Христиансен.

и музицирование отца, напевы подлинных народных песен кухарки Петровны, игровые припевки, которые он сам распевал с соседскими ребятишками.

Школьные годы Христиансен провёл в Саратове, Бальцере и в Покровске. Народные песни, заполнявшие звуковое пространство этих городов, способствовали формированию неподдельных искренних чувств патриотизма и коллективной причастности подрастающего поколения к историческим событиям молодого социалистического государства. Музыкальный быт городов отличался многообразием песен. Они звучали повсюду – в домах и на собраниях, на демонстрациях и маёвках. В стихийный песенный процесс активно включались подростки, и Лев Христиансен был в своём классе запевалой. Новые комсомольские песни старшие школьники распевали *в подголосочном складе «органично включаясь в процесс устного народного творчества современности»* [9, с. 5].

Как видим, детство и отрочество были связаны с активным участием Христиансена в процессе народного песенного творчества определённых возрастных категорий городской среды. Вот почему в своих исследованиях он придаёт такое большое значение изучению городского песенного быта прошлого и настоящего, а в записи фольклора не обходит вниманием и исполнение народных песен детьми.

В 1927–1929 гг. семья Христиансен проживала в Покровске (Энгельсе). Юноша так был увлечён музыкой, что уже в 17 лет стал руководителем оркестра народных инструментов в клубе имени С. Халтурина. Это занятие послужило поводом избрать музыку своей профессией. В 1929 году Лев Христиансен поступает в Саратовский музыкальный техникум на отделение политпросветработы. Так началось приобщение *«к кругу проблем большого искусства»*.

Окончив музыкальный техникум в 1932 г., Христиансен поступает на историко-теоретический факультет Московской консерватории имени П.И.Чайковского в класс профессора М.С.Пекелиса. С этого момента начинается *Московский период активной жизнедеятельности*, бурлящей неутомимой молодой энергией созиданий и стремительного карьерного роста.

\*\*\*

За годы учёбы в консерватории (1932–1938) Лев Христиансен раскрылся не только как дисциплинированный и отличный студент,

но и как блестящий организатор. Лидерские качества молодого музыканта, приехавшего из Саратова, не остались незамеченными. «Он был избран секретарём комсомольской организации Московской консерватории, один год – “освобожденным” (т.е. с перерывом в учёбе)» [11, с. 12]. Сразу после окончания консерватории его распределяют в Управление по делам искусств при Совнарком<sup>4</sup> РСФСР и уже через год успешной работы (в 29 лет!) получает высокую должность начальника Отдела высших учебных заведений в структуре данного Управления. С самого начала 1941 года – новая должность – художественный руководитель Всесоюзного гастрольно-концертного объединения, а в марте к этому прибавляются более значительные обязанности управляющего объединением. Но война внесла свои коррективы и в первые же месяцы лета 1941 г. Христиансена назначают на ответственный пост начальника по эвакуации работников искусств Москвы [11]. Учитывая обстановку военного времени, это была сложная и предельно напряжённая работа. В 1942 году Лев Львович покидает столицу и вместе с семьёй направляется в Свердловск осваивать жизнь в эвакуации. Так начался *свердловский период* жизнедеятельности Л.Л.Христиансена.

\*\*\*

Пребывание на Урале (1942–1959) многопланово раскрыло потенциал творческой личности Л.Л.Христиансена. Назначение на должность художественного руководителя Свердловской филармонии в 1942 г. стало объективной закономерностью, подчёркивающей его образованность, интеллигентность, порядочность и выдающийся талант организатора. Как ни парадоксально, но именно с этим периодом связано начало артистической, фольклорно-собирательской, научной и педагогической деятельности Льва Львовича. Это было началом тернистого «пути к Призванию» [11, с. 13].

Нам, живущим в России XXI века, трудно ощутить остроту ситуации в самый разгар войны. Тяжелые бои на фронтах, разгромленные города и сёла, тысячи убитых и раненых, миллионы людей, эвакуированных в глубокий тыл. Всё это сопровождалось неимоверным напряжением сил и по-военному жёсткой дисциплиной. В такой непростой ситуации оказался Л.Л. Христиансен, приступая к выполнению обязанностей художественного руководителя филармонии и

---

<sup>4</sup> На уровне современного статуса Министерства культуры.



совмещая эту должность с работой в Уральской консерватории имени М.П.Мусоргского. Из его воспоминаний известно, что в 1941–1945 гг. наблюдался *«невиданный подъём интереса народа и деятелей советского искусства к фольклору, который приобрёл особое значение как художественное олицетворение души народа»* [9, с. 9].

В 1942 г. правительством страны принимаются беспрецедентные меры по организации *новых центров музыкальной культуры*. В Черноземье создаётся Воронежский русский народный хор. Свердловской филармонии надлежало организовать три купных коллектива: симфонический оркестр, хоровую капеллу и народный хор [8, с. 8]. Л.Л.Христиансен немедленно взялся за дело. Среди эвакуированных музыкантов он быстро нашёл руководителей и артистов для первых двух коллективов, но с организацией третьего – возникли проблемы. *«Никто не брался за создание народного хора»* [Там же, с. 9].

Лев Львович как-то признался, что долгое время *«имел к фольклору отношение не большее, чем многие другие музыканты»* [1, с. 42]. Но процесс организации народного хора, который пришлось взять на себя, круто изменил его судьбу. В 33 года (символический возраст!) Л.Л.Христиансен, плюс ко всему, становится ещё и художественным руководителем Уральского народного хора. Начинает «с нуля», не имея никакого опыта работы с коллективом подобного амплуа.

Шла война. На Урале, как, впрочем, и везде, основное население составляли женщины, а из мужчин – старики и мальчишки-подростки. Нужно было найти ярких, талантливых исполнителей, убедить их покинуть родные места, налаженный быт, хозяйство и окунуться в стихию неизвестного им артистического мира. И здесь проявилась истинная любовь простых людей к *русской песне* и глубокое понимание её великой ценности и духовной силы. В селе Измоденово Белоярского района было отобрано 14 человек, в селе Покровское Егоршинского района – 13. Первые артисты были представителями разных певческих «школ», каждая из которых отличалась своеобразием манеры пения и вокальных приёмов, фактурных принципов и темброво-звуковой палитры многоголосия. Среди них были и знатоки фольклора – зрелые мастера 50–55 лет, и совсем юные 15–18-летние певцы и танцоры [9, с. 9–17]. За короткий срок, вопреки всем сложностям подготовив концертную программу, хор с успехом начал концертную деятельность. Это был настоящий гражданский подвиг и артистов, и

хормейстеров Н.А.Мальгиновой и Л.П.Ванилер, и балетмейстера О.Н.Князевой, и, в первую очередь, художественного руководителя коллектива.

Лев Львович добивался безупречной исполнительской культуры и достоверной убедительности концертных программ, неуклонно следуя советам В.Г.Захарова: «*Помните, что народная песня – это сама правда!*» [10, с. 40]. Имя Христиансена вначале стало широко известным и почитаемым именно в связи с грандиозным успехом коллектива не только у слушателей-зрителей своей страны, но и далеко за пределами её границ. Ошеломляющим был успех Уральского хора, выступавшего на самых престижных сценах Москвы в 1950 году. Выступление в Концертном зале П.И.Чайковского транслировалось по Всесоюзному радио на всю страну, а в студии Апрелевского завода была произведена грамзапись лучших песен уральцев. Помнится, как Лев Львович с гордостью рассказывал о том, что каждая песня записывалась с первого раза. Делать дубли не было нужды – хор пел безукоризненно, с большой эмоциональной отдачей.

В период 1944–1959 гг. хор выступал и в крупных городах и республиках СССР, и в зарубежных гастролях (1951–1959 гг.) в Венгрии (Будапешт), Польше (Варшава, Ольштин, Щецин, Вроцлав, Катовиц, Сосновице, Лодзь, Петрков), Румынии (Бухарест), Болгарии (София), Монголии, Корее (Пхеньян), Китае (Пекин), ГДР (Берлин, Дрезден), Великобритании и других странах.

Лев Львович Христиансен не просто организатор и первый руководитель Уральского хора, он стал знаковой фигурой в истории коллектива, в истории культуры и искусства Урала и всей страны в целом. Безошибочно определив творческое кредо коллектива, он утвердил профессиональный исполнительский стиль, ориентированный на подлинное искусство народных мастеров-песенников и на незыблемые законы народного творчества: Песня – душа народа! В ней сила духа и Правда!

Весь период руководства хором Лев Львович активно занимался записью фольклора. Долгое время эта деятельность была незаметной для всех и оставалась в «тени» стремительной исполнительской славы коллектива. Песни, записанные в разные годы, составили бóльшую и основную часть репертуара. Из огромного числа образцов, а их было около 2000, отбирались единицы самых ценных по художе-

ственным достоинствам сюжета, ярких и запоминающихся в музыкальном и поэтическом отношении.

Начальный период экспедиционной работы был самым тяжёлым. Не было опыта. Шла война. Из-за отсутствия транспорта приходилось добираться до отдалённых сёл пешком глухими лесными тропами. Не было звукозаписывающей аппаратуры. Запись песен производилась «на слух». Но это не помешало полноценно справиться с поставленной задачей. Христиансен разработал методику многоэтапной, последовательной слуховой фиксации песен. Процесс этот был сложным и трудоёмким. Добиваясь документальной точности отражения в нотном тексте реального звучания мелодий, собиратель тщательно проверял и перепроверял весь музыкальный материал на каждом этапе записи. И здесь проявились такие грани феномена Христиансена, как высокий профессионализм музыканта, незаурядный ум и изобретательность, а также доброжелательность, умение искренностью и естественностью в общении расположить к себе простых людей, с радостью делившихся с ним песнями.

Не перестаём удивляться тонкому, чуткому музыкальному слуху и мастерству фольклориста, сумевшего уловить и достоверно отразить в нотном тексте всё великолепие звучащих песенных напевов, сложность многоголосной фактуры и обилие вокальных приёмов, штрихов, хроматизмов. В трёх-четырёхголосных партитурах тщательно выписаны все интонационные и ритмические детали, фиксирующие «игру голоса». Эпизодические *divisi* в разных партиях приводят иногда к образованию шести-, семизвучной вертикали. Например, лирическая песня «Белы снежки» (запись 1944 г.) – пятиголосная партитура с «расщеплением» на семь голосов; историческая песня «Ты взойди-ко, взойди, красно солнышко» – семиголосная партитура в распеве творческой группы Уральского хора. От внимания музыканта не ускользают кластеры секундовых созвучий, необычные для академического слуха «переливчатые ступени» лада в песнях «Белы снежки», «Полё, наше полюшко», «Приходит очередь» и др. Почти повсеместно на Урале им обнаружен редкий в аутентичном фольклоре «цепной лад»<sup>5</sup>: «Сеяли девки лён», «Я по жёрдочке шла», «Там за реченькой», «Рождество – Святки пришли» и др.

Лучшие песни вошли в золотой фонд концертных программ хора и были опубликованы в сборниках «Народные песни Свердлов-

---

<sup>5</sup> Термин Б.Л.Яворского.

ской области» (1950) и «Русские песни из репертуара Уральского народного хора» (1960). Цель этих публикаций – широкое распространение песен известного коллектива, полюбившихся миллионам слушателей. Фольклор, записанный в 1943–1957 гг., не опубликованный ранее, вошёл в сборник «Уральские народные песни» (1961). Л.Л.Христиансен преследует здесь иную цель: *отразить стилевые и жанровые особенности уральского фольклора*. Это первый в данном регионе, грандиозный по масштабу и всеохватности поставленных задач проект.

Исследователю удалось запечатлеть объективную картину бытования песенного фольклора и проследить творческие процессы, происходившие в аутентичной народной среде военного и послевоенного времени. Такой исторический «срез культурного слоя» современного музыкально-поэтического творчества создавал обширную эмпирическую базу для многоплановых и многоаспектных изысканий. Они комплексно охватывали широкий круг объектов, исследование которых давало возможность Христиансену-учёному составить целостное, всеобъемлющее представление о традиционном народном творчестве как живом процессе аутентичной культуры Уральского региона второй половины XX века.

Всецело окунувшись в стихию народного песенного творчества, Христиансен открыл для себя необъятный мир подлинного искусства, наполненного искренностью, чистотой и непосредственностью русской души, со всей глубиной раскрывающейся в народной песне. Встречи с талантливыми певцами многократно подтверждали – «Песня – правда!». Она проявлена в сюжетах поэтических текстов и в интонациях напевов, в искрящихся радостью или опечаленных горем глазах, в юморе, сарказме или серьёзных размышлениях тех, кто мысленно «проживает» всё, о чём поёт, как своё личное. Правда и естественность слышатся в говоре и в голосах поющих, видны в их непринуждённых позах и свободных движениях, в удовольствии, которое они испытывают, исполняя песни, и в чувствах, которыми щедро делятся со всем миром. Поняв это, Лев Львович стремился познать и воплотить *правду народной песни* во всех ипостасях своей научной, творческой и педагогической деятельности.

Самая ранняя рукописная работа, посвященная изучению интонационной природы песен, записанных им в Свердловской области за пять лет, датируется 1948 годом. В 1949 выходит в свет методическое

пособие «Памятка руководителю народного хора», в которой Христиансен излагает свой практический опыт. В 1950 публикуется статья «Создавать народные песни», посвящённая анализу стилевых особенностей современного песенного творчества на Урале.

По разнообразию проблем и тем можно судить о многоплановости научных интересов, воплотившихся впоследствии в первой монографии Л.Л.Христиансена «Современное народное песенное творчество Свердловской области» (1954). Это новаторский труд, в котором, по словам А.С.Ярешко, «автор, впервые в истории отечественной фольклористики, полностью погружается в современные процессы фольклора» [12, с. 45]. Христиансен размышляет о судьбе традиционных музыкально-поэтических жанров в крестьянском и рабочем фольклоре, о феномене их бытования и трансформации, а также о зарождении новых творческих тенденций в создании современных песен в сельской и городской среде исполнителей.

Наблюдая за творчеством певцов, Лев Львович приходит к открытию закономерностей их многоголосного мышления. Этому посвящён очерк «Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов» (1955). Практически в каждой публикации учёным поднимаются актуальные проблемы этномузыкознания и народного исполнительства («Народные хоры и народное творчество» – 1955, «Нерешённые вопросы музыкальной фольклористики» – 1956 и др.).

Как профессиональный историк музыки Лев Львович первым обратил внимание на меняющиеся условия творческих проявлений, происходивших под влиянием социальных перемен в обществе. В итоге он приходит к выводу о том, что понятие «народное музыкальное и песенное творчество» не следует отождествлять с понятиями «народная песня» и «фольклор».

*Народное музыкальное творчество* – это «процесс создания и коллективной шлифовки – совершенствования народных песен и инструментальной музыки *народными талантами*; процесс этот протекает в устной традиции, и мастерство творчества накапливается в многовековом развитии народности и нации, передаваясь из поколения в поколение» [5, с. 89]. *Фольклор* – результат этого процесса – всё то лучшее, что создано народом и признано им как художественно ценное и значимое, что находит *позитивный отклик в душе*. Он утверждает, что не всякую песню можно назвать народной! Только

произведение, «рожденное народным творчеством, *правдиво и художественно отражающее действительность* (курсив мой. – И.Е.) и получившее устойчивое распространение в устной традиции» [5, с. 90] может быть определено как «*народная песня*».

Позиция учёного в этом вопросе принципиальна. Он считает, что отступление от данных постулатов чревато серьёзными последствиями как в творчестве, так и в науке. Сегодня, в XXI веке, мы пожинаем плоды превратного толкования этих понятий и всё чаще сталкиваемся с псевдонардным исполнением пустых «поделок» – пародий на фольклор, ничего общего с *народной песней* не имеющих.

Л.Л.Христиансен излагает программу комплексного и многоуровневого исследования фольклора [5]. Взор автора обращён к проблемам *современного народного творчества* и впервые поднимаются вопросы:

а) о неравномерности его развития в разные периоды советского строя;

б) о роли талантливой личности в творческом процессе создания новых песен;

в) о новом содержании произведений народного творчества;

г) о «переинтонировании» и «перетекстовке» песен в народном быту.

\*\*\*

В конце 1950-х годов судьба снова делает крутой вираж в жизни и деятельности Л.Л.Христиансена. В связи с назначением на должность ректора Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, он переезжает с семьёй в родной город. С этого момента начинается *саратовский период его научной, творческой, педагогической и общественной деятельности (1959–1985)*.

Научно-исследовательская работа достигает в этот период своей вершины. Заканчивается подготовка к публикации сборников «Русские песни из репертуара Уральского народного хора» (1960) и «Уральские народные песни» (1961), выходят в свет острая полемическая статья «Псевдоревнителю “Культуры звука”» (1964) и критическая статья «Лёд тронулся» (1966) – научная рецензия на исследование Ф.А.Рубцова «Основы ладового строения русских народных песен». Христиансен выступает редактором-составителем сборников «Я край бережку похаживала» и «Под ракитой зелёной» (1971). Туда

вошли песни из архива Саратовского областного Дома народного творчества, записанные с 1949 по 1957 гг.

Подлинным научным открытием стало обращение учёного к исследованию нового молодёжного движения в песенном творчестве 1960-х годов. Этой теме посвящена статья «Петь хотят все» (1971), где научно доказано, что *«гитарные песни»* соотносятся с основными признаками народного творчества. Они выражают интересы молодёжи, существуя и распространяясь в разнообразных вариантах в устной традиции, *«подвергаются индивидуальной и коллективной шлифовке»* [6, с. 165]. Л.Л.Христиансен говорит о синкретичной природе *«музыкально-поэтико-исполнительского искусства»* бардов – авторов и исполнителей в одном лице. Да, он и в этом вопросе оказался наблюдательнее и прозорливее своих коллег-фольклористов. Первым увидел в новом движении ростки современного вида народного творчества XX столетия.

В 1976 году в сборнике «Вопросы вокальной педагогики» (вып. 5) опубликована большая статья «Работа с народными певцами». В ней изложена эффективная методика воспитания голосов в разговорной манере пения, разработанная опытным знатоком и практиком народного певческого искусства.

Кульминацией многолетних научных изысканий Христиансена стал труд «Ладовая интонационность русской народной песни» [7]. Целью и предметом данного исследования является установление системы смысловой связи *музыки и слов*, осуществляемой в народной песне на основе общей *идеи*, по-разному закодированной в содержании музыкального и поэтического компонентов фольклорного текста.

Учёным разработан уникальный метод целостного, интонационно-смыслового анализа народной песни. Он применим к песенному фольклору, начиная с самых ранних традиционных жанров, имеющих глубоко национальные проявления ладово-интонационных свойств. Методология исследования поднимается на небывало высокий концептуальный уровень. Обращаясь непосредственно к генезису фольклорного (музыкально-поэтического) текста, он делает открытия, позволяющие увидеть песню в свете онтологического понимания картины мира, в абстрактно-обобщённой форме воплощённого в ассоциативно-смысловом поле художественных образов.

Ю.Н.Тюлин отметил «верные исходные положения» новаторского труда ученого, смело ведущего свои изыскания на стыке музы-

кознания, философии и эстетики. Исследование Христиансена посвящено неразработанной, «совершенно неизведанной в музыкальной науке области – связи ладовой интонационности народных песен с содержанием текста» [7, с. 3]. В настоящее время, результате многочисленных наблюдений и исследований доказано<sup>6</sup>, что в монографии «Ладовая интонационность русской народной песни» Львом Львовичем, сформулированы *законы корреляции музыки и текста в народной песне*:

*закон о несинхронном воплощении идеи* в напеве и поэтическом тексте песни;

*закон об ассоциативной связи логики* развития элементов музыкальной речи (в их совокупности), *с логикой* развития различных явлений действительности, последовательности действий, взаимоотношений, мыслей и чувств;

*закон о контексте «предлагаемых обстоятельств»* возникновения и бытования жанров песенного фольклора (времени, места, стиля и т.д.), воплощения песенного содержания (сюжет), исполнения песни (личностная интерпретация) [7].

Это не просто новшество. Это – научный прорыв в истории исследования песенного фольклора. Впервые в этномузыкознании связь музыки и текста народной песни определяется не с позиций их ритмической координации, а с позиций *логики* ассоциативного мышления самих участников творческого процесса реализации её художественного замысла – идеи. Концепция, разработанная Л.Л.Христиансеном, открывает *пути к научному и творческому познанию песенной истины*.

\*\*\*

Масштабная научная деятельность в Саратове происходила на фоне не менее масштабной педагогической и административной деятельности на посту ректора консерватории. Л.Л.Христиансен был мудрым и справедливым руководителем, предельно требовательным к дисциплине и порядку. Строго следил за учебным процессом, старался создать максимально комфортные условия для творчества, которое превыше всего ценил в педагогах и студентах. По мнению всех,

---

<sup>6</sup> См. статью И.Л.Егоровой «Труды Л.Л.Христиансена как основа исследования проблемы исполнительской интерпретации народных песен» [2] и монографию «Песенный фольклор и проблемы народного исполнительства» [3].



кто знал его в тот период, «Лев Львович был одним из лучших ректоров по умению организовать коллектив и руководить им»<sup>7</sup>.

Богатейший педагогический опыт был приобретён ещё в Уральской консерватории, где он проработал на кафедре истории музыки почти 15 лет. Преподавал историю музыки и авторский курс народного музыкального творчества. Ежегодно проводил фольклорные экспедиции со студентами, на которых эти занятия оказали большое влияние. Среди них известные композиторы В.Д.Биберган, Б.Д.Гибалин, В.И.Горячих, М.А.Кесарева, Н.М.Пузей, Г.Н.Топорков, музыковед Л.В.Марченко, знаменитый русский бас Б.Т.Штоколов.

Но в Саратове Л.Л.Христиансену суждено было раскрыть педагогический дар в ещё более высоком значении – стать одним из родоначальников народно-певческого образования в России. К тому времени он был уже известной личностью. Входил в состав советских делегаций Международного конгресса этнографов (1964) и Международного совета ЮНЕСКО, участвовал в научных конференциях в Будапеште, Берлине, Бухаресте, Софии. Начиная с середины 1950 годов Л.Л.Христиансен – член Союза композиторов СССР, неоднократный член Правления Союза композиторов СССР. Он активный и деятельный участник различных общественных организаций РФ. В списке на 1967 год отмечено, что он – общественный секретарь правления Нижневолжского отделения Союза композиторов РСФСР, член Областного и Всероссийского правлений Хорового общества, член секции Пения и Хора Художественного совета Министерства культуры СССР, член Совета Филармоний.

Взявшись за организацию нового направления подготовки специалистов (1967), он уже имел чёткий системный взгляд на образовательный процесс в этой области, так как сам являлся идеальным примером художественного руководителя народного хора. К тому же, в 1963 г., получив разрешение на эксперимент, он, первым в России, приступил к профессиональному обучению сольному народному пению студентки Л. Кульбаевой, разработав учебный план и индивидуальную программу по специальности.

Л.Л.Христиансен знал, каким должен быть современный народный хор, как и чему нужно учить будущих специалистов. Он один объединил в себе три «ипостаси» и о каждой из них можно говорить в превосходной степени – выдающийся ХОРОВИК! выдающийся

---

<sup>7</sup> Высказывание профессора А.А.Скрипая, ректора СГК им. Л.В.Собинова в 1997–2008 гг.

УЧЁНЫЙ! выдающийся ПЕДАГОГ! Он избрал свой путь, создав уникальную «Школу», ориентированную как на сложившиеся в недрах народного творчества принципы художественно-эстетического воспитания и музыкально-образного мышления, так и на многоплановое, разностороннее профессиональное музыкальное образование в высшем учебном заведении. На стадии становления отделений, параллельно с занятиями в Саратове, Л.Л.Христиансену приходилось периодически выезжать в Москву (1968–1970) для занятий со студентами-гнесинцами, которые приходили в необычайный восторг от его работы.

Мудро и основательно он подходил к работе со студентами. Цель обучения в Саратовской консерватории была поставлена очень широко. В её перспективе Христиансен видел решение насущных проблем в масштабах исторического развития русской национальной культуры и прежде всего думал о будущем процветании всего многообразия многонационального народного музыкального творчества России в целом. В содержании специальных дисциплин находило отражение научно-творческое кредо Мастера – слияние двух начал: *теория и практика*. Они легли в основу логически выстроенной системы и методологии обучения, где нашла отражение *парадигма этномузыкознания*, изложенная Л.Л.Христиансеном в его трудах [2].

Формируя профессиональные убеждения студентов, он прививал мысль о том, что забота о сохранении национальной характерности основных признаков стиля народного пения и традиционного фольклора должна сочетаться с творческим претворением современных тенденций, *не противоречащих законам народного музыкально-поэтического творчества в целом*. Механизм действия научно-методических и педагогических принципов Л.Л.Христиансена создавал творческую атмосферу. Уже в то время он умело использовал нестандартные – *интерактивные* – формы занятий, мотивируя начинающих фольклористов к раскрытию их творческих, исследовательских и организаторских задатков. Лев Львович неустанно повторял: *«Учиться профессии нужно всю жизнь!»*.

Эффективность его методологии сразу же сказалась на творческих результатах первых студентов. Так, Львом Львовичем был создан вокальный квартет, в составе которого пели Е.Сапогова, В.Мамай, Р.Шапошникова (Квасова), Л.Захарова (Ильичёва). Итогом

занятий с этим ансамблем стала запись волжских песен на виниловый диск фирмы «Мелодия» (1971).

В настоящее время отделение руководителей народного хора, созданное Христиансеном в Саратове, преобразовано в кафедру народного пения и этномузыкологии, но основные принципы его «Школы» продолжают развиваться стараниями учеников и последователей – народной артисткой РФ, профессором Е.А.Сапоговой, доцентом А.Ю.Малиной, а также автором данной статьи. Долгое время кафедру возглавлял доктор искусствоведения, профессор А.С.Ярешко, который учился у Льва Львовича на кафедре истории музыки, став потом известным фольклористом современности. Все, кто учился у Л.Л.Христиансена получили первоклассную подготовку, доказав это плодотворной деятельностью в профессиональных народно-певческих коллективах, сборанием и научным исследованием песенного фольклора, созданием подобных народно-певческих отделений в высших и средних учебных заведениях всей страны.

Лев Львович Христиансен оставил неизгладимый след в истории России. Яркой и многогранной деятельностью он проложил широкую дорогу в будущее народно-песенного искусства. Идя по ней, каждый может найти свой верный путь в поиске истины и познании духовного богатства народной песни.

### *Список литературы*

1. Демченко А.И. Одна из встреч // Памяти Л.Л.Христиансена (1910–1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л.Л.Христиансену. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2005. С. 41–47.

2. Егорова И.Л. Труды Л.Л. Христиансена как основа исследования проблемы исполнительской интерпретации народных песен // К 100-летию Л.Л. Христиансена. Сборник научных статей по материалам III Всероссийских научных чтений, посвящённых Л.Л.Христиансену. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2011. С. 22–31.

3. Егорова И.Л. Песенный фольклор и проблемы народного исполнительства. Избранные научные статьи. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2018. 208 с.

4. Христиансен Л.Л. Памятка руководителю народного хора. Выпуск II. Свердловск, 1949. 15 с.

5. Христиансен Л.Л. Нерешенные вопросы музыкальной фольклористики // Советская музыка. 1956. № 8 // Л.Л.Христиансен. Избранные статьи по фольклору. Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2010. С.88–101.

6. Христиансен Л.Л. Петь хотят все // «Советская музыка», 1971, №10 // Л.Л. Христиансен. Избранные статьи по фольклору (к 100-летию со дня рождения): Сборник статей. Саратов: СГК имени Л.В.Собинова, 2010. С. 159–184.

7. Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976. 390 с.

8. Христиансен Л.Л. В.Г. Захаров и некоторые проблемы народного хора // История, теория и практика фольклора: сборник научных статей по материалам V Всероссийских научных чтений памяти Л.Л.Христиансена. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2017. 348 с.

9. Христиансен Л.Л. Встречи с народными певцами. Воспоминания. М.: «Советский композитор», 1984. 168 с.

10.Христиансен Л.Л. Избранные статьи по фольклору (к 100-летию со дня рождения): Сборник статей. Саратов: СГК (академия) имени Л.В.Собинова, 2010. 231 с.

11.Христиансен Л.Л., Христиансен М.Л. Лев Христиансен: страницы биографии // Памяти Л.Л.Христиансена (1910–1985): Сборник научных статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Л. Л. Христиансену. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2005. С. 10–16.

12.Ярешко А.С. Научная и научно-методическая деятельность Л.Л.Христиансена в области фольклора и народно-певческого образования // Памяти Л.Л.Христиансена. (Сборник статей) М.: Издательство «Композитор», 2010. 456 с.

*Татьяна Малышева*

## **Михаил СИМАНСКИЙ**

С Саратовом связан наиболее значительный период творчества Михаила Николаевича Симанского (1910–2002) – композитора, которого, с лёгкой руки Тихона Николаевича Хренникова, называли «рыцарем симфонии».

Михаил Николаевич – коренной волжанин. Он родился 21 (8 по старому стилю) ноября 1910 года в семье известного нижегородского художника Николая Николаевича Симанского, писавшего портреты, волжские пейзажи, виды Оки и Нижнего. Это был незаурядный человек, очень любивший музыку. Он хорошо играл на скрипке и фортепиано, был знаком со многими музыкантами, в том числе с Ф.И.Шаляпиным. Они дружили семьями, мать Михаила Николаевича, Татьяна Ивановна Симанская, была ближайшей подругой Ирины Фёдоровны Шаляпиной – дочери великого певца.

Николай Николаевич был дружен с Алексеем Максимовичем Горьким, сыгравшим значительную роль в его судьбе. Именно Горький протезировал Николая Симанского при его поступлении в Петербургскую Академию художеств (писатель обратился к Илье Репину с просьбой стать учителем своего одарённого друга).

К сожалению, из богатейшего архива Николая Николаевича, включавшего портреты Горького и Шаляпина, переписку с ними и с И.Репиным, редкостные снимки (он многие годы увлекался и фотографией), сохранилось не всё. После революции мать Михаила Николаевича, боявшаяся возможных репрессий, уничтожила многие фотографии и переписку мужа с Горьким и Репиным. Время, войны, революции – всё это не способствовало сохранению документов, писем, картин, хотя кое-что уцелело, в том числе долгое время оставшиеся неизвестными фотографии Алексея Максимовича с сыном, сделанные отцом Михаила Николаевича.

Детство композитора пришлось на сложные годы. Его отец сражался на фронтах Первой мировой, вернулся больным человеком, по-

чти полностью потерял зрение. Пережить лихолетье помогли музыкальные способности Николая Николаевича. Он стал давать уроки игры на скрипке и фортепиано, сам сочинял музыку – инструментальные пьесы и романсы. Одарённость сына – старшего ребёнка в семье – отец не мог не заметить. Однако планомерные занятия музыкой было нелегко организовать в условиях разрухи и стеснённости в средствах. Но способности мальчика были столь же несомненны, как и необходимость обучать его музыке.

Первым его учителем стал отец, под руководством которого будущий композитор подготовился к поступлению в Горьковский музыкально-драматический техникум. Это произошло, когда ему было уже 16 лет – достаточно поздний возраст для начала профессионального образования музыканта. Однако незаурядные способности определили стремительность его профессионального роста. Всего за три года он окончил фортепианное отделение техникума. Пианистическая одарённость позволила ему, выдержав огромный конкурс, поступить на фортепианный факультет Московской консерватории в класс выдающегося пианиста, композитора и учёного Самуила Евгеньевича Фейнберга.

Успехи Михаила Николаевича были впечатляющими, что определялось его музыкальностью, широким диапазоном эмоциональной палитры, глубиной постижения музыки, прекрасным пианистическим аппаратом – гибкими руками, врождённой техничностью и т.д. Ему прочили блистательную карьеру, рекомендовали к участию в Международном конкурсе пианистов имени Шопена в Варшаве. Но не сбылось – один из сокурсников решил «пошутить», выбил из-под него табурет. Результат – сломанный палец на правой руке. На некоторое время подготовку к конкурсу пришлось отложить, а когда представилась возможность возобновить занятия, тогда необходимо было нагнать упущенное, многие часы проводить за роялем, что имело пагубные последствия.

Есть такое неизлечимое профессиональное заболевание у музыкантов-исполнителей, которое они называют «переиграть руки». Это и случилось с Михаилом Николаевичем. Можно представить себе, какой это был удар для молодого пианиста – ведь речь шла о том, что с карьерой музыканта-исполнителя было покончено. По воспоминаниям Михаила Николаевича, порой ему казалось, что жизнь кончена, выхода нет, но он нашёл в себе силы справиться с бедой. Всё-таки в

1934 году он окончил Московскую консерваторию как пианист, что само по себе удивительно: с переигранными руками исполнить сложнейшую выпускную программу равно подвигу.

Несмотря на случившееся, композитор тепло вспоминал то время: «Очень много мне дала учёба в Московской консерватории... Как много тогда было познано, впитано – ведь это была юность! До сих пор во мне сказываются те навыки, которые я получил в то время. В частности, по-прежнему испытываю большой интерес к различным жанрам, связанным с фортепиано, много пишу для этого инструмента»<sup>8</sup>. Источником, поддерживавшим дух музыканта, стал композиторский дар, сказывавшийся и ранее, но воспринимаемый скорее как дополнение к занятиям на фортепиано.

В течение четырёх лет по окончании консерватории (с 1934 по 1938 годы) Михаил Николаевич вёл класс фортепиано в музыкальных училищах Саранска, Свердловска и Горького. Это были годы, когда всё активнее развивался его композиторский талант. В это время Михаил Николаевич уже обзавёлся семьёй. Его супруга – Валентина Петровна Симанская – была прекрасной оперной певицей, любимицей нижегородской публики. В те годы композитор написал много вокальных произведений, исполнительницей которых по большей части была Валентина Петровна.

В 1938 году Михаил Николаевич поступил на композиторский факультет Московской консерватории в класс профессора Анатолия Николаевича Александрова. Отношения с педагогом складывались не просто из-за несходства музыкальных вкусов. Тогда молодой композитор решился показать свои произведения Д.Д.Шостаковичу, перед гением которого преклонялся. Дмитрий Дмитриевич тепло отозвался о юношеской симфонии Михаила Николаевича и изъявил желание взять молодого композитора в свой класс, для чего нужно было перевестись в Ленинградскую консерваторию.

Перевод был связан со многими хлопотами, к тому же в это время в семье появился первенец. Поэтому Симанский приехал в Ленинград не к самому началу учебного года, а чуть позже. К этому времени класс композиции Д.Шостаковича был уже полностью укомплектован. Потому Михаилу Николаевичу предложили определиться в класс Михаила Фабиановича Гнесина, а Дмитрий Дмитриевич любез-

---

<sup>8</sup> В гостях у Михаила Николаевича Симанского / Беседу вёл А.И.Демченко // Советская музыка, 1977, № 6, с. 136.

но согласился стать консультантом молодого композитора, который, тем самым, занимался по композиции и у Гнесина, и у Шостаковича.

В лице Шостаковича Симанский обрёл учителя и друга. По словам Михаила Николаевича, «его школа на всю жизнь стала моей главной школой музыки»<sup>9</sup>. Контакты между ними не затухали до последних лет жизни Шостаковича. Они переписывались, Дмитрий Дмитриевич проявлял живейший интерес к творчеству своего ученика, не упускал возможности услышать его новые произведения, откликнулся на их исполнение. Суждения его всегда были очень доброжелательными, он высоко ценил музыку Михаила Николаевича, который позже вспоминал: «На одном из общих занятий Шостакович, наигрывая разные произведения, вдруг заиграл мою юношескую Первую симфонию наизусть. Мне самому прежние свои произведения без нот не осилить, а тут с первого раза – вот это была феноменальная музыкальная память!».

Особенно любил Шостакович Вторую симфонию Михаила Николаевича. В одном из писем ученику Дмитрий Дмитриевич писал: «Сегодня я вернулся в Москву и слушал Вашу 2-ю симфонию и 3-й концерт для рояля с оркестром. Оба этих произведения мне очень понравились! Я думаю, что Ваши произведения будут иметь большой успех и большое признание».

Ученик тяжело переживал кончину Учителя, его памяти он посвятил свою Десятую симфонию и Третий струнный квартет.

Вернёмся к рассказу о жизни Симанского. Безусловно, шанс учиться по композиции у самого Шостаковича был редкостной удачей. Михаил Николаевич интенсивно занимался, писал произведения для фортепиано, романсы, квинтет. Вновь открылась широкая перспектива, но опять обстоятельства сложились иначе. Началась война, жизнь музыканта круто изменилась.

Со II курса консерватории 1 июля 1941 года он добровольцем ушёл на фронт, став бойцом Ленинградского ополчения. Сражался на передовой, не обошлось без тяжёлых ранений. Первое из них случилось 8 августа 1941 года в страшном бою, когда от всего полка, в котором воевал Михаил Николаевич, в живых остались только 27 человек. После госпиталя он окончил школу радистов. Воевал в артиллерийском полку, дважды был контужен, одно из ранений чуть не привело к ампутации ноги. По возвращении в строй организовал армей-

---

<sup>9</sup> Там же.



ский ансамбль, выступления которого проходили с большим успехом. Даже на фронте он продолжал писать музыку, главным образом хоры, военные песни. Воевал Михаил Николаевич до самой Победы, которую праздновал в Кёнигсберге – тогда он был уже гвардии старшиной. Его воинское мужество было отмечено многими боевыми наградами, в том числе орденом Отечественной войны 2-ой степени, медалями «За боевые заслуги», «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией» и другими отличиями.

Спустя многие годы Михаил Николаевич вспоминал: «Для меня, как и для большинства моих сверстников, главной школой жизни стала Великая Отечественная война. Эта была невероятно трудная, часто попросту жестокая школа. Но она же научила нас мужеству, умению постоять за то, что нам дороже всего на свете...»<sup>10</sup>.

Сохранился интереснейший документ – письмо-ходатайство М.Ф.Гнесина от 9 июня 1945 года, адресованное генерал-лейтенанту Второго Прибалтийского фронта: «В 52-ом артиллерийском полку служит мой бывший студент, даровитый композитор М.Н.Симанский. Мне представляется, что после четырёх лет службы в войсках Красной Армии было бы справедливым ему в настоящий момент дать возможность продолжить композиторское образование».

Ходатайство возымело результат, и Михаил Николаевич продолжил учёбу в Ленинградской консерватории в классе композиции профессора Б.А.Арапова, так как Д.Д.Шостакович к этому времени переехал в Москву. Однокурсник Михаила Николаевича, ленинградский композитор Николай Моисеевич Шахматов, ныне заслуженный деятель искусств России, писал Михаилу Николаевичу: «Вспоминаю послевоенные студенческие годы учёбы в Ленинграде. Ты приходил на занятия в солдатской гимнастёрке, а для нас ты уже был профессором. Замечательные твои произведения покоряли нас своим глубоким содержанием и блестящим мастерством». Друзьями Михаила Николаевича по консерватории были многие известные композиторы, в том числе В.Салманов и В.Баснер, высоко ценившие его талант.

За послевоенные годы обучения в Ленинградской консерватории композитор создал много произведений, в том числе вокальные и фортепианные миниатюры, Концерт для домры, Первый фортепианный концерт. Окончил он консерваторию в 1948 году, его дипломной

---

<sup>10</sup> Там же.

работой стала симфоническая поэма «Легенда о Волжской твердыне».

В 1949 году он вернулся в родной город, где на него возлагали большие надежды, которые полностью реализовались. Его произведения зазвучали в Горьком, Москве и других городах. Имя Михаила Николаевича стало широко известным. Помню, ещё будучи школьницей в далёком от Волги городе, я уже слышала о том, что есть в Горьком удивительный композитор скрябинского направления, создающий великолепные симфонические произведения.

Композиторская и педагогическая деятельность Михаила Николаевича складывалась в Горьком удачно. Он «подоспел» в Нижний как раз ко времени открытия там консерватории, в которой сразу сложился превосходный педагогический состав. Михаил Николаевич дружил с патриархом нижегородской музыкальной культуры Александром Александровичем Касьяновым, выдающимся учёным Игорем Владимировичем Способиным. Симанский преподавал в Горьком многие учебные дисциплины, в том числе инструментоведение, оркестровку и, конечно же, композицию. Некоторое время он был проректором консерватории, но административная работа его не привлекала.

К этому периоду жизни Михаила Николаевича относится создание им четырёх симфоний, трёх фортепианных концертов, пьес для различных инструментов, хоров, романсов. Авторитет в кругах музыкальной общественности страны всё более рос, его приглашали на работу во многие вузы. По счастью, он выбрал наш город, в который переехал в 1960 году и где начался новый период его семейной жизни (первый брак распался сразу после войны): его супругой стала Клара Ивановна – преданный друг композитора.

На протяжении без малого сорока лет М.Н.Симанский работал в Саратовской консерватории на кафедре теории музыки и композиции. Он был прекрасным учителем, воспитавшим многих известных композиторов – Н.Левиновского, Ю.Массина, В.Примака и других. Учился у него и популярнейший ныне Игорь Крутой.

Педагогические достижения Михаила Николаевича бесспорны, их основу составляет профессиональное мастерство композитора, досконально, на основе огромного композиторского опыта изучившего инструментовку, строение музыкальной речи, законы гармонии и полифонии. И в Горьковской, и в Саратовской консерваториях он преподавал не только у композиторов, но и у музыковедов, читал в

основном курсы, связанные с партитурным мышлением – оркестровку, инструментовку, чтение партитур. Почти все ныне работающие в Саратове теоретики музыки прошли через его класс инструментовки.

Рассказ о творческой деятельности Михаила Николаевича в Саратове был бы не полон без упоминания о вкладе, внесённом им в работу Союза композиторов – организацию, в которую он вступил ещё в 1950 году, став одним из первых членов только что созданного Горьковского отделения Союза. В течение 11 лет (с 1972 по 1983 годы) он был бессменным председателем правления Саратовской организации Союза. На VI Всесоюзном съезде его избрали в правление Союза композиторов СССР. С 1973 года он был секретарём правления.

Одновременно Михаил Николаевич входил в Учёный совет консерватории, в художественные советы Саратовского оперного театра и филармонии. Но обременённость организационной работой не сказалась на творческой активности композитора. Саратовский период стал самым плодотворным, был отмечен созданием всех его опер и большинства инструментальных и вокальных сочинений. В этот период расширился жанровый диапазон его творчества, изменения коснулись стилистических особенностей музыкального языка.

По мнению некоторых критиков, в ранних сочинениях молодому композитору «не всегда удавалось обуздать свою пылкую фантазию и сочетать её со стройностью музыкальной формы». Произведения, написанные в Саратове, не дают повода для упреков такого рода. Напротив, их отличает логика развития, строгость и ясность музыкальной структуры. Особенно насыщенными в творческом отношении стали 1990-е годы, когда были созданы 14 симфоний, 6 струнных квартетов, более тридцати фортепианных прелюдий и другие произведения. Такое возможно лишь при полной отдаче делу, которому посвящена жизнь. Сыграла роль и энергичность Михаила Николаевича – он всё делал быстро, споро, сочинял музыку постоянно, между многочисленными делами.

Большой вклад М.Н.Симанского в развитие отечественной музыкальной культуры был отмечен званием заслуженного деятеля искусств РСФСР. В 1996 году Указом Президента он был удостоен специальной пенсии за особые заслуги перед Россией (в Саратове этой чести удостоились лишь двое – Михаил Николаевич Симанский и Юрий Петрович Киселёв – прославленный руководитель ТЮЗа). Имя Михаила Николаевича занесено в «Книгу трудовой славы» Мини-

стерства культуры России, наряду с лучшими из лучших российских музыкантов XX века.

Объём его творчества очень широк. Количество обозначенных им опусов составляет без малого двести (точнее, сто девяносто два), при этом многие опусы включают по несколько произведений, потому общее количество созданного – около четырехсот сочинений (без учёта написанного в довоенные годы).

Творческое наследие мастера составляют произведения, относящиеся к разным музыкальным жанрам: симфонии, оперы, концерты, поэмы, романсы, квартеты и т.д. Он писал для многих музыкальных инструментов, в том числе для тех, к которым сравнительно редко обращаются композиторы (сказанное относится, прежде всего, к произведениям для духовых инструментов).

При всей значимости вокальных и камерно-инструментальных жанров, доминантой его творчества всегда оставалась симфоническая музыка: увертюры, симфонические поэмы, и, конечно же, симфонии, игравшие ведущую роль в его творчестве. Их отзвуки прослаивают произведения, написанные в других музыкальных жанрах. На принципах симфонизма строятся и квартеты, и инструментальные концерты композитора, в которых виртуозность – явление вторичное по отношению к подлинно симфоническому замыслу и развитию. Верность жанру симфонии отвечала особенностям творческого облика композитора, продолжателя традиций, связанных с именами великих симфонистов прошлого – Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Малера, Шостаковича.

Мир симфоний Михаила Николаевича разнообразен, включает как монументальные произведения эпического плана, так и, напротив, камерные, лирические сочинения. Различно решалась им проблема симфонического цикла, порой раздвигаются рамки одной симфонии – как в его тетралогии о войне и мире, в которую входят Пятая («Вьетнамская»), Шестая («Мир сегодня»), Седьмая («Не быть войне») и Восьмая («Будущее человечества») симфонии. Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии образуют дилогию, посвящённую трагедии Хиросимы.

Многие симфонии имеют заголовки, по поводу некоторых произведений Михаил Николаевич давал объяснения. Значимость программности сказалась и в обращении к симфонической поэме. Хотя, строго говоря, название «программная симфоническая поэма» может

быть отнесено лишь к первому произведению в этом жанре – к «Легенде о Волжской твердыне» по повести К.Симонова «Дни и ночи», посвящённой героической Сталинградской битве. Остальные пять поэм (в том числе Вторая, созданная по совету Д.Шостаковича) не имеют заголовков или указаний на сюжетную основу. То же можно сказать и о фортепианных поэмах композитора. Вероятно, «поэдность» – явление, ощущаемое Михаилом Николаевичем вне прямой конкретизации содержания. Для него это скорее состояние полётности, вдохновения – эмоционального строя, столь присущего музыке романтического склада.

Значительная часть камерных ансамблей композитора создана для струнных инструментов: трио, дуэты и, конечно же, квартеты – в этом жанре Михаил Николаевич создал 22 произведения. Наибольшее же количество камерных опусов написано композитором для фортепиано; среди них – соната, поэмы, скерцо, баллада, новеллы, легенды, несколько циклов пьес для детей и юношества. Чаше других жанров он обращался к фортепианной прелюдии – у него около восьмидесяти произведений в этом жанре, в котором писали Шопен, Скрябин, Рахманинов, Шостакович – любимые Михаилом Николаевичем композиторы-пианисты.

Прелюдии Симанского многолики по содержанию, отражают тонкие нюансы настроений. Первые прелюдии композитор написал ещё в довоенные годы. В дальнейшем он многократно обращался к этому жанру, за исключением 1960-х и 1970-х годов, когда в центре его художественных устремлений были крупные оперные замыслы. Но с конца 1980-х он вновь вернулся к любимому жанру. Все его прелюдии, независимо от периода их создания, звучат свежо, искренне. Наверное, импровизационность, столь свойственная творческому почерку композитора, без которой немислимо прелюдирование, определяет свободу высказывания, эмоциональную наполненность.

Михаил Николаевич писал для фортепиано очень органично, исходя из тонко ощущаемой им природы «короля инструментов». Несмотря на болезнь рук, он много играл на рояле: исполнял свои фортепианные сочинения, аккомпанировал певцам. Он и на уроках не отходил от рояля, и при сочинении музыки «пробовал» сочинённое на клавишах. Пианистическая природа явно ощущается в его фортепианных опусах, отличающихся богатой и интересной фактурой,

удобством исполнения, несмотря на порой чрезвычайную виртуозность – как, например, в Шестом концерте.

Конечно, инструментальная музыка доминировала в творчестве Михаила Николаевича. Но при этом он – автор опер, к которым относился с большой теплотой: «Очень дороги мне три мои оперы, в каждой из которых я стремился воплотить значительную тему, воссоздать характеры крупные и разные»<sup>11</sup>.

Первая опера – «Василий Тёркин» – была создана по инициативе Льва Львовича Христиансена – известного фольклориста, возглавлявшего в те годы консерваторию. Он предложил Михаилу Николаевичу написать произведение специально для студентов оперного класса. То, что в качестве сюжетной основы была избрана пользующаяся всенародной любовью поэма Александра Твардовского – не случайность в творческом пути композитора-фронтовика. Кстати, это была первая попытка воплотить эту поэму на оперной сцене. Фрагменты оперы часто исполнялись в концертах, а целиком она с успехом была исполнена студентами консерватории под руководством Александра Оскаровича Сатановского – прекрасного музыканта, дирижёра и пианиста, а также Николая Павловича Варламова – автора либретто оперы, одного из лучших режиссёров, работавших в консерватории. В опере три сцены, соответствующие частям поэмы А.Твардовского: «На привале», «Смерть и воин», «Гармонь». В сочинении широко использовались песни и хоры военных лет, фольклорные обработки.

В 1965 году была завершена опера «Чернышевский», созданная на основе пьесы В.Смирнова-Ульяновского «Великий демократ». Это монументальное эпическое полотно, музыкальная драма сквозного развития, интонационный материал которой включает ряд лейтмотивов, впервые звучащие в Прологе и первой картине. В этом сочинении композитору удалось решить непростую задачу: совместить психологическую драму и эпическое начало (народные хоровые сцены и монологи главного героя равнозначны и в концепционном, и в музыкально-интонационном плане). Фрагменты оперы исполнялись часто, особенно арии Чернышевского (их замечательно поёт Леонид Сметанников), однако целиком опера так и не была поставлена, хотя Саратовский оперный театр приступил к работе – к юбилею Чернышевского на его сцене были показаны Пролог и первая картина оперы

---

<sup>11</sup> Там же, с. 137.

(солировали Г.Яковлева и Л.Сметанников). Но в самый разгар работы композитору предложили переделанное либретто, в котором акцентировался показ «дна жизни», внедрялась ненормативная лексика. Михаил Николаевич отказался подстраивать свою музыку под бранный текст, и работа была прекращена.

Третья опера – «Рихард Зорге» – была написана в 1967 году. Обращение в оперном жанре к образу легендарного разведчика было не менее смелым замыслом, нежели задача воплощения на оперной сцене образа Чернышевского. Эти произведения многое объединяет, в том числе драматургический приём «наплывов», когда образы прошлого высвечиваются сквозь переживания настоящего, что тонко передано в интонационной ткани сочинений. Сближает их и концентрация на ведущем герое, монологи которого являются кульминационными зонами произведений. Эта опера также не имела сценической жизни, хотя планировалась к исполнению.

Композитор говорил в одном из интервью: «Очень люблю вокальные жанры, много и с большим удовольствием работаю над песнями, романсами, небольшими кантатами»<sup>12</sup>. Романсы на тексты Шелли, Пушкина, Фета, Лермонтова, Тютчева входили в число самых ранних сочинений М.Симанского. В дальнейшем он обращался к текстам и поэтов-классиков, и современников, неоднократно писал на стихи саратовских авторов. Образный строй его романсов многогранен, хотя превалирует, несомненно, сфера лирических состояний: «В этих произведениях, являющихся как бы зарисовками мимолётных настроений и чувств, тонких переживаний человеческой души, ярко проявляются ценнейшие качества композитора – искренность, художественный вкус, умение немногими выразительными штрихами создать яркий, запоминающийся образ», – писал горьковский музыковед В.Морёнов<sup>13</sup>.

Творчество Михаила Николаевича во многом автобиографично, что в целом присуще композиторам романтического склада. Он писал о том, что довелось пережить и ему самому, и его стране. Наиболее наглядно это проявилось в обращении к военной тематике, столь важной для творчества бывшего фронтовика. О войне он писал взволнованно, как о личной боли, трагедии, которую довелось пережить. Этой теме посвящены его Седьмая («Не быть войне») и Тринадцатая («Ма-

---

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> «Горьковская правда» от 18 февраля 1960 г.

лая земля») симфонии. События тех лет отразились в симфонической поэме «Легенда о Волжской твердыне», а также в вокально-симфонических поэмах «Память сердца» и «Берёзы Освенцима».

Михаил Николаевич – автор многих хоров и песен о Великой Отечественной войне. Некоторые из них были сочинены прямо на фронте и там же впервые прозвучали. Они по праву пользовались популярностью, часто исполнялись в концертах фронтовых бригад, самодеятельных коллективов. И до сих пор одним из самых исполняемых его произведений остаётся романс «Яблонька», написанный композитором в те годы.

Верность военной тематике вовсе не вносит в творчество композитора милитаристской окраски. Напротив, его творения глубоко лиричны – они о человеке, его страданиях перед лицом агрессии. Примером тому служит поэма для сопрано, женского хора и камерного оркестра «Память сердца» на слова В.Крыловой – лирическое воспоминание о любимом, погибшем на войне.

В целом лирика – одна из ведущих образных сфер музыки Михаила Николаевича. Его Девятая симфония так и названа «Лирическая». Лирика в сочинениях композитора всегда светлая, искренняя. Именно в лирических, распевных мелодиях наиболее непосредственно ощущаются связи музыки композитора с народной песенностью.

Михаил Николаевич неоднократно обращался к народным мелодиям, обрабатывал их для разных исполнительских составов. В детстве, в деревне Александровка под Нижним, он любил слушать народные песни. В послевоенные годы много ездил, записывая фольклор. Народные напевы встречаются в разных жанрах его музыки. На темы народных песен Горьковской области в 1951 году им была создана Сюита для симфонического оркестра. Написанный после Первой симфонии Концерт для домры с оркестром весь соткан из народных мелодий, оркестровый «Русский танец» также основан на фольклорных мотивах. Близок народной песне хор народа «Унеси ты наше горюшко» из оперы «Чернышевский».

Гражданственная, патриотическая тематика, лирика, корнями уходящая в народную песенность, органично сопряжены в музыке Симанского с образным строем, родственным эмоциональному тону произведений Скрябина, о чём говорил сам композитор: «Многие из тех, кто знаком с моей музыкой, упоминают имя Скрябина. И для меня самого это вполне очевидно. В частности в моих ранних сочи-



нениях черты скрябинского стиля довольно ощутимы. Впоследствии, преодолев эти влияния в прямом виде, я старался сохранить те внутренние качества, которые дороги мне в музыке столь любимого мною композитора – неизменное стремление к идеалу, жажда возвышенного, когда мечта рождает действие, а действие утверждает мечту...»<sup>14</sup>.

Однако даже в сочинениях горьковского периода творчества нет слепого подражания Скрябину. Один из музыкальных критиков, отмечая самобытность и оригинальность Третьего концерта для фортепиано с оркестром, писал: «Композитор отталкивался в нём от традиций русской фортепианной классики, в особенности от традиций Скрябина, стремясь обогатить содержание за счёт углубления фантастических, шуточных и интимно-лирических образов»<sup>15</sup>. Действительно, причудливые образы-видения нередки в музыке композитора, особенно в скерцозных разделах – как во II части Седьмой симфонии.

Многое роднит строй музыки Симанского с миром сочинений Д.Д.Шостаковича. Это и напряжённость эмоционального строя, и рельефность драматургического развёртывания симфонических полотен, и насыщенный внутренней экспрессией мир раздумий о сущностном. Горе народа, драма человека раскрыты во многих произведениях М.Симанского, в том числе в Шестнадцатой симфонии, в хоре Пролога к опере «Чернышевский».

Непосредственность высказывания – определяющая черта творчества композитора. Его Второй, Двенадцатой, Восемнадцатой симфониям, как и другим произведениям, свойственны искренняя взволнованность повествования, импульсивность, порывистость чувств. Музыка живая, трепетная, в ней нет преднамеренности, нарочитой «сделанности». Может быть, это оттого, что писал он всегда легко.

Отсюда – рапсодийность, свобода высказывания. Однако при всей кажущейся импровизационности, сочинения композитора отличаются рельефность процесса развёртывания музыкальной ткани, динамизм развития, направленность к кульминационным взрывам. Эти высшие пики экспрессии всегда яркие, впечатляющие. Тем самым сложная музыкальная материя драматургически выстроена, подчинена единому плану. Процесс развёртывания музыки включает резкие контрасты образов, особенно характерные для крайних частей сонат-

---

<sup>14</sup> В гостях у Михаила Николаевича Симанского / Беседу вёл А.И.Демченко // Советская музыка, 1977, № 6, с. 136–137.

<sup>15</sup> Горьковская правда, 18 февраля 1960 г.

но-симфонических циклов, как в III части Восьмой симфонии. Драматургическим центром, как правило, выступает финал, стягивающий драматический потенциал начальных разделов. От этого – целеустремлённость, сквозной поток развития.

Правомерно говорить о трёх общих явлениях, присущих музыкальному языку произведений Симанского. Прежде всего, это спонтанность высказывания. Михаил Николаевич был художником с горячим сердцем, увлечённым, непосредственным. Талант позволил ему писать музыку «от души», чему способствовала его пианистическая одарённость, дар импровизатора. В его произведениях нет схематичности, подчинённости преднамеренно избранной технике композиторского письма. Конечно, в связи с этой спонтанностью возникают свои проблемы, поскольку в произведениях, выстроенных по определённой схеме, проще ориентироваться музыкантам-исполнителям и дирижёрам. В музыке же Симанского каждому сочинению присуща индивидуальность.

Вторичность композиторской техники связана ещё с одним важным качеством произведений композитора: для него первичнее *что* выразить, нежели *как* это сделать. Содержание произведения мыслилось им как ведущее качество по отношению к средствам музыкальной выразительности. Его искусство владения композиторской техникой было безупречным, но всегда стиль изложения подчинялся художественной задаче. От этого – столь значительный разброс стилистических параметров музыки композитора. Он одинаково убедителен и в простых, непритязательных произведениях, как в «Памяти сердца», и в тех сочинениях, язык которых очень напряжённый, диссонантный, как, например, в «Берёзах Освенцима».

Названные произведения написаны в одно и то же время, отнесены композитором к одному жанру – кантате, обозначены одним опусом, посвящены теме войны и трагичны по содержанию. Но это абсолютно несхожие по средствам выразительности сочинения. Одно из них – грустные, но светлые воспоминания, чему отвечает распевность вокальных партий, медленный темп, ламентозные интонации. В «Берёзах Освенцима» повествуется о бесчеловечности убийц. Отсюда – жёсткость, агрессивность музыкального языка. Ритм траурного марша, погребальный звон, акцентированный тритоновыми звучаниями ударных, усиливают это впечатление.

И ещё одна важная черта творчества композитора – он создавал музыку так, как считал нужным, не шёл на необоснованное упрощение музыкального языка. Его музыку нельзя назвать простой, легко доступной как для восприятия, так и для исполнения, что порой ставили ему в вину. Ряду произведений композитора, в том числе Девятой симфонии, I части Валторнового концерта присущи диссонантность гармонического языка, напряжённость оркестровой фактуры.

Музыкальная ткань сочинений композитора многосоставна, включает ряд тем, каждая из которых также может расслаиваться на разные интонационные образования, как в финалах Пятой и Восьмой симфоний, в начале Третьего скрипичного концерта, где распеву скрипки отвечают резкие аккорды оркестра. Прекрасны протяжные лирические инструментальные темы композитора, продолжительные, льющиеся непрерывным потоком, включающим длительные зоны тонкого мелодического развития. Редкостным интонационным богатством отмечены мелодии Фортепианного трио, Первой скрипичной поэмы, Первого квартета, Третьего скрипичного концерта, соло скрипки из I части Шестнадцатой симфонии, тематизм Шестого квартета. Темы такого рода часто строятся как «бесконечные мелодии», столь присущие музыке романтиков. Наглядный тому пример – середина II части Седьмой симфонии.

Экспрессивный тон высказывания вызывал к жизни тематизм иного склада – напряжённые мелодии на интонациях речитативного плана. Такова звучащая у струнных инструментов главная партия I части Пятой симфонии. Декламационные истоки имеют и затемнённые мелодии сумрачного склада, часто встречающиеся во вступительных разделах крупных инструментальных полотен.

Мне особенно по душе изысканность тематизма медленных разделов симфоний композитора, с их плетением тембров, любованием красотой созвучий. Встречаются в произведениях Михаила Николаевича мелодии скерцозного типа. Образный строй их может быть различным – подчас это танцевального склада игровые мотивы, а иногда – темы, воплощающие образы насилия, в духе симфоний Малера и Шостаковича. Пример мелодии мягкого, пасторального склада, создающей образ надежды, мечты, находим в исполняемой скрипками второй теме I части Шестой симфонии.

Богатый мелодический мир сочинений Симанского вбирает как сложные, насыщенные хроматизмами «бесконечные» темы, так и

простые, лежащие на слух мелодии, что характерно для ранних произведений, песен, детских хоров, фортепианных пьес для детей.

Значимость инструментального и декламационного факторов определяет свободу ритмического рисунка музыки композитора, подчас уклоняющейся от традиционной чётности, квадратности метрических делений. В его мелодиях речитативного склада часты паузы, смены ритмического рисунка, дробление сильных долей такта – как, например, во второй теме главной партии из I части Седьмой симфонии. Нередки в его музыке квинтоли, триоли, септоли. Часто напряжённость эмоционального строя рождает дробность, «разорванность» ритмического рисунка. Такой ритм особенно показателен для тем, воплощающих образы насилия, борьбы. Как правило, музыкальная ткань таких разделов сложная, диссонантная, основана на многотерцовых альтерированных аккордах, созвучиях нетрадиционного строения.

В подобных темах порой сложно определить тональный центр, столь ясный в лирических эпизодах. В мелодиях распевного плана встречается ладовая переменность, истоками восходящая к народной песенности, как во II части Шестой симфонии, ладовый строй которой колеблется между Ми мажором и до-диез минором.

Насыщенные экспрессией произведения мастера отличает особая выразительность оркестровых красок. Его произведения прекрасно инструментованы: оркестр звучит объёмно, насыщенно, чему способствует богатая интонационная жизнь каждого инструмента и внутренний «подогрев» партитурной ткани подголосками, полифоническими наложениями. Отсюда – густота, порой даже некоторая вязкость фактуры. Мелодические линии в процессе развития складываются в терпко звучащие вертикальные пласты, как, например, в I части Шестнадцатой симфонии. Клокочуще, с призывами медных духовых инструментов, звучат грандиозные *tutti* в кульминационных зонах оркестровых опусов композитора.

Хотя музыкальный язык произведений Симанского достаточно сложный, тем не менее, музыканты обращались к сочинениям Михаила Николаевича охотно, его сочинения звучали во многих городах страны и за рубежом – в Венгрии, Чехии, Польше. Не только простые слушатели, но и известные музыканты восторженно отзывались о сочинениях Симанского. Уже говорилось о глубокой симпатии, которую питал к его музыке Шостакович. Горячими поклонниками его

творчества были Мурад Кажлаев и Андрей Эшпай. Последний по памяти напевал многое из его концертов и симфоний. Тихон Николаевич Хренников, приезжая в Саратов, непременно слушал записи симфоний Симанского, восторженно о них отзывался. Р.Щедрин, М.Таривердиев, Я.Френкель, К.Караев, А.Пахмутова, С.Туликов и другие известные музыканты высоко ценили талант, мастерство, творческую активность композитора-симфониста. Очень дорожил музыкой Симанского Вениамин Баснер. Был случай, когда на одном из пленумов Союза композиторов, проходивших в Москве, по времени совпали концерты: на одном исполнялись произведения Баснера, на другом – Михаила Николаевича. Баснер пренебрег своим концертом и пришёл послушать сочинения Симанского, которого считал замечательным композитором, живущим «во славу нашего родного музыкального искусства» (из телеграммы Баснера Симанскому).

Симфонические сочинения композитора исполнялись под управлением известных дирижёров – таких, как Г.Проваторов, Р.Матсов, М.Нерсисян, Н.Факторович. Исполненные прекрасными музыкантами, многие произведения Михаила Николаевича имели огромный успех. Прежде всего, это относится к его Второй симфонии. На премьерном исполнении симфонию по просьбе слушателей повторили, а затем музыканты и публика, в буквальном смысле слова, носили композитора на руках. С этой же симфонией был ещё один примечательный случай, о котором вспоминает Клара Ивановна: «В 1961 году на одно из исполнений Второй симфонии в Куйбышеве Михаила пригласили как автора произведения. Он тогда уже жил и работал в Саратове, но приезжал ко мне, своей бывшей студентке, в Горький каждую неделю. Была нелётная погода, и самолёту (были в то время такие маленькие самолётики ЛИ-2) ветром оторвало дверцу. Рейс задержали. Кое-как долетев, мы забежали в филармонию как раз к последним аккордам первого отделения. Конферансье объявил, что автор задержался, но сейчас находится в зале... Зрители громоподобными овациями потребовали повторить целое отделение – сорокаминутную симфонию – на бис, несмотря на то, что во втором отделении выступал известный скрипач Борис Гольштейн»<sup>16</sup>. По просьбе слушателей эта симфония неоднократно звучала по радио. Огромный успех

---

<sup>16</sup> Цит по: М.Гошева. Когда вся жизнь – симфония на «бис» // Саратовские вести от 1 марта 2000 г.

сопутствовал исполнению на пленумах Союза композиторов Восьмой и Семнадцатой симфоний.

Сам же композитор любимым своим сочинением считал Четвёртую симфонию, которая была восторженно принята саратовской публикой. Её исполняли многократно, в том числе на открытом воздухе в Городском парке. Широко исполнялись его Первый и Третий скрипичные концерты, Первый, Второй, Третий и Шестой фортепианные концерты, концерты для гобоя, для голоса с оркестром, Триптих для баяна – это произведение в качестве обязательного входило в программу одного из конкурсов баянистов. Сочинения Михаила Николаевича записывались на Всесоюзном радио, печатались ведущими издательствами страны. Опубликованы партитуры ряда его симфоний, изданы инструментальные концерты, многие романсы и пьесы.

Таким образом, творчество мастера признано и публикой, и музыкальной общественностью. Его творческое наследие – это национальное достояние, творение художника, создавшего сорок симфоний, некоторые из которых наизусть знал Д.Д.Шостакович.

Великий австрийский симфонист рубежа XIX – XX веков Густав Малер говорил, что написать симфонию – значит создать мир. Михаил Николаевич открыл своим творчеством множество музыкальных миров, каждый из которых отражает духовную жизнь его создателя и эпоху, в которой довелось жить Мастеру.

### Нотные примеры

#### Пример 1

"6 Прелюдий для ф-но", Прелюдия №5

The musical score for Example 1, "6 Preludes for piano", Prelude No. 5, is presented in two systems. The first system shows the right hand with a melodic line and the left hand with a bass line. The right hand starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand starts with a half note chord. Dynamics include *p*, *cresc.*, *sf*, and *dim.*. The second system continues the piece with similar notation and dynamics like *m.d.* and a triplet in the left hand.

# Пример 2

## "Память сердца" (сл. В.Крыловой)

Adagio

Voc.

Piano

*p*

8<sup>va</sup>

1. От - гре - ме - ла вой -

на, дым по све - ту рас - се - ял - ся, и о - пять по по -

лям за - пест - ре - ли цве - ты.

*cresc.*

*f*

*dim.*

Пример 3

2

This musical score is for Example 3, page 2, and features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. ingl.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bass (Cl. b.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-fag.). The brass section consists of Horns (Cor.), Trumpets (Tr-be), Percussion (P-tti), Tom-toms (T-tam), and Cymbals (Camp.). The string section includes Violins (V-le), Violas (V-c), and Contrabasses (C-b).

Key performance markings and features include:

- Picc.:** *I solo*, *p*, triplets (3), *cresc.*, and a first ending bracket labeled **1**.
- Fl.:** *p*.
- Ob.:** *a 2*.
- C. ingl.:** *sfp*.
- Cl.:** *sfp*.
- Cl. b.:** *sfp*.
- Fag.:** *sfp*.
- C-fag.:** *sfp*.
- Cor.:** *p*, *I*.
- Tr-be:** *p*, *I solo*.
- P-tti:** *pp*.
- T-tam:** *pp*.
- Camp.:** *pp*.
- V-le:** *sfp*, *cresc.*, and a first ending bracket labeled **1**.
- V-c:** *sfp*.
- C-b:** *sfp*.



# Пример 4

Allegro, ma non troppo

Симфония № 8, I часть (соч. 95)

The musical score is divided into two systems. The first system includes woodwinds and percussion. The second system includes strings.

**Woodwinds:**  
Piccolo, Flauto, Oboe, C. ingl., Cl. (B $\flat$ ), Cl. b. (B $\flat$ ), Fag., C-fag.  
The Clarinet in B $\flat$  and Bassoon parts feature a melodic line starting in the fourth measure with a *pp* dynamic and a *cresc. molto* marking.

**Percussion:**  
P-tti, T-tam, Campane.  
The Tam-tam part has a melodic line starting in the fourth measure with a *ppp* dynamic. The Campane part has a rhythmic pattern of eighth notes starting in the second measure with a *pp* dynamic.

**Strings:**  
V-ni I, V-ni II, V-le, V-c, C-b.  
The Violin I and II parts are mostly silent. The Viola part has a melodic line starting in the fourth measure with a *ppp* dynamic and a *cresc. molto* marking. The Violoncello and Contrabasso parts have a melodic line starting in the second measure with a *ppp* dynamic.

## Пример 5

4 **Piano subito** Трио (op.147, I часть)

### Список произведений М.Симанского

Оперы: «Василий Тёркин»: Оперные сцены (op.58, либретто Н.Варламова, 1964); «Чернышевский» («Во имя народа»; op.65, либретто В.Смирнова-Ульяновского, 1965); «Рихард Зорге» (op.70, либретто А. Лемельса и В.Томаха, 1967).

Для симфонического оркестра: Симфонии: Юношеская симфония (op.6, 1940); № 1 «За мир», (op.30, 1953), № 2 (op.42, 1956), № 3 (op.44, 1957), № 4, (op.48, 1959), № 5 «Вьетнамская» (op.80, 1970). №6 «Мир сегодня» (op.86, 1971), № 7 «Не быть войне» (op.90, 1972), № 8 «Будущее человечества» (op.95, 1973). № 9 «Лирическая» (op.96, 1973), № 10 «Памяти Д.Д. Шостаковича» (op.101, 1975), № 11 (op.106, 1977), № 12 «Хиросима» (op.108, 1977), № 13 «Малая земля» (op.111, 1978), № 14 «Октябрь» (op.112, 1979), № 15 «Русь» (op.115, 1979), №16 op.120, 1980), № 17 (op.122, 1981), № 18, (op.126, 1982), № 19 (op.131, 1982), № 20 (op.133, 1983), № 21 (op.137, 1984), № 22 (op.140, 1985); № 23 (op.146, 1986); № 24 (op.153, 1987); № 25 (op.158, 1988);

№ 26 (*op.162*, 1989); № 27 (*op.166*, 1991); № 28 (*op.168*, 1991), № 29 (*op.171*, 1991), № 30 (*op.173*, 1992), № 31 (*op.176*, 1993), № 32 (*op.178*, 1993), № 33 (*op.179*, 1994), № 34 (*op.180*, 1994), № 35 (*op.182*, 1995), № 36 (*op.184*, 1995), № 37 (*op.186*, 1996), № 38 (*op.188*, 1996), № 39 (*op.190*, 1997), № 40 (*op.192*, 1997). 6 симфонических поэм: № 1 «Легенда о Волжской твердыне» (*op.14*, 1948), № 2 (*op.31*, 1954), № 3 (*op.54*, 1961), № 4 (*op.71*, 1968), № 5 (*op.136*, 1984), № 6 (*op.141*, 1985); Сюита для симфонического оркестра на темы народных песен Нижегородской области (*op.24*, 1951), «Русский танец» (*op.25*, 1951), «Марш» (*op.127*, 1982), «Торжественная увертюра» (*op.136*, 1984),

Для струнного оркестра: Поэма (*op.127*, № 3, 1982); Сюита (с солирующим фортепиано; *op.155*, 1988).

Для солистов, хора и оркестра: кантата «О вожде» на тексты советских поэтов для баритона, хора и оркестра (*op.76*, 1969), кантата для солистов, хора и оркестра, сл. В. Томаха (*op.130*, 1982), вокально-симфоническая поэма, посвящённая 30-летию победы над Германией «Память сердца» для сопрано, женского хора и камерного оркестра, сл. М.Крыловой (*op.99*, № 5, 1975);

Для хора в сопровождении фортепиано: 2 хора: «Лес», сл. А.Кольцова, «Песня о героях», сл. А. Голованицкого (*op.15*, 1948), «Гимн армии труда», сл. Н. Маршаловой (*op.22*, 1950); «Дорогая медаль» для мужского хора в сопровождении фортепиано, сл. Н.Палькина (*op.135*, 1984).

Детские хоры: «Что для детства нужно», сл. Маши Гошиной (*op.145*, № 1, 1986); Два хора для капеллы мальчиков: «Заяц-бездельник», сл. С.Маршака, «Майское утро», сл. И.Белик (*op.66*, 1965).

Для хора *a capella*: «Песня», сл. А.Кольцова (*op.6*, 1940); Два хора: «Ветераны партии», «Слава партии», сл. В.Смирнова-Ульяновского (*op.82*, 1970); Два хора: «Ожидание», «Костёр в Разливе», сл. Н. Палькина (*op.93*, № 5, 1973); «Чудо Ярилиной долины» («Снегурочкино сердце»), сл. Л.Тёмкиной (*op.119*, № 1, 1980); «Журавли», сл. И. Гуляева (*op.127*, № 2, 1982); «Песня о Волге», сл. В. Кривилёва (*op.135*, № 2, 1984); Три обработки народных песен Горьковской области: «Золотые песочки», «У зари у зореньки», «Лирическая» (*op.35*, 1954), Три обработки народных песен Горьковской области: «Не пора ли нам ребята», «Соловей кукушку уговаривал», «Как за нашим за двором» (*op.40*, 1955); Три обработки народных пе-

сен: адыгейская и две карачевских (соч.67, 1966), «Утро за Волгою», сл. И.Гуляева (*op.113, № 1, 1979*).

Для голоса и симфонического оркестра: Концерт (посв. Н.Белосточной) (*op.142, 1985*); «Баллада о солдате» для баритона с оркестром, сл. В.Кривилёва (*op.66, 1965*); Фрагмент поэмы В.Маяковского «Воадимир Ильич Ленин» для баритона с оркестром (*op.75, 1969*); Баллада «Двое» для баритона с оркестром, сл. М.Светлова (*op.85, № 2, 1971*); «Ноктюрн» для баритона с оркестром, сл. А.Коваль-Волкова (*op.85, 1971*); поэма «Берёзы Освенцима» для баритона с оркестром, сл. Л.Татьяничевой (*op.99, № 6, 1975*), «В альбом» для баритона с оркестром, сл. И.Гуляева (*op.119, 1980*).

Для солирующего инструмента и симфонического оркестра:

Для фортепиано с оркестром: 7 концертов: № 1 (*op.21, 1950*), №2 (*op.27, 1952*), № 3 (*op.45, 1957*), № 4 (*op.68, 1966*), № 5 (*op.88, 1971*), № 6 (посв. О.Мартынову) (*op.98, 1974*), № 7 (*op.138, 1984*); «Легенда» для фортепиано и оркестра духовых и ударных инструментов (*op.69, 1966*).

Для скрипки с оркестром: 3 концерта: № 1 (*op.57, 1962*), № 2 (*op.118, 1980*), № 3 (*op.123, 1981*).

Для виолончели с оркестром: Концерт (*op.104, 1976*), 2 поэмы: № 1 (*op.32, 1954*), № 2 (*op.62, 1964*).

Для флейты с оркестром: Концерт (*op.55, 1961*).

Для гобоя с оркестром: Концерт (посв. А.Любимову) (*op.132, 1983*).

Для трубы с оркестром: Пьеса (*op.41, 1955*), Концерт-поэма (*op.81, 1970*).

Для валторны с оркестром «Баллада» (*op.28, 1952*), Концерт (*op.100, 1975*).

Для тромбона с оркестром: «Элегия» (*op.39, 1955*), Поэма (*op.94, 1973*).

Для баяна с оркестром: Концерт (*op.61, 1964*).

Для домры с оркестром: Концерт (*op.19, 1949*).

Для ансамбля струнных инструментов: Интермеццо (*op.157, №3, 1989*), Мелодия (*op.179, № 7, 1991*).

Для ансамбля скрипачей: Пьеса (*op.157, № 8, 1989*).

Для двух скрипок, альты и виолончели: 22 квартета: № 1 (*op.12, 1947*), № 2 (*op.77, 1969*), № 3 («Памяти Д.Д.Шостаковича», *op.103,*

1975), № 4 (*op.116*, 1979), № 5 (*op.121*, 1980), № 6 (*op.128*, 1982), № 7 (*op.134*, 1983), № 8 (*op.139*, 1985), № 9 (*op.144*, 1986), № 10 (*op.149*, 1986), № 11 (*op.151*, 1987), №12 (*op.156*, 1988), № 13 (*op.159*, 1988), № 14 (*op.160*, 1989), № 15 (*op.161*, 1989), № 16 (*op.163*, 1989), № 17 (*op.165*, 1990), № 18 (*op.167*, 1991), № 19 (*op.169*, 1991), № 20 (*op.172*, 1992), № 21 (*op.181*, 1995), № 22 (*op.185*, 1995); «Поэма» (*op.8*, 1940), «Скерцо» (*op.17*, 1949).

Для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано: 2 квинтета: № 1 (*op.7*, 1940), № 2 (*op.174*, 1992).

Для скрипки, альты и виолончели: Трио (*op.87*, 1971).

Для скрипки, виолончели и фортепиано: Две пьесы (*op.50*, 1959); Трио (*op.147*, 1986).

Для флейты, кларнета, фагота, валторны и фортепиано: Сюита (*op.64*, 1964), «Баллада» (*op.73*, 1969).

Для гобоя, кларнета, фагота и фортепиано Квартет (*op.157, № 1*, 1988).

Для гобоя, кларнета и фортепиано: Лирическая пьеса (*op.154, №5*, 1988), Пьеса (*op.157, № 2*, 1989).

Для кларнета, фагота и фортепиано: Трио (*op.84*, 1971).

Для арфы и квартета духовых: Сюита (*op. 114*, 1979).

Для деревянных духовых инструментов: Квартет (*op.18*, 1949), Квинтет (*op. 107, № 1*, 1977).

Для квинтета медных духовых инструментов: Квинтет (*op.107, № 2*, 1977), Сюита (*op. 124*, 1981).

Для фортепиано: 79 прелюдий: 12 прелюдий (*op.5*, 1938-1939), 10 прелюдий (*op.23*, 1950), 2 прелюдии (*op.26*, 1951), 3 прелюдии (*op.29*, 1953), 2 прелюдии (*op.37*, 1954), 5 прелюдий (*op.38*, 1955), 2 прелюдии (*op.43*, 1956), 2 прелюдии (*op.46*, 1957), 2 прелюдии (*op.49*, 1959), Прелюдия (*op.52*, 1960), Прелюдия (*op.145, № 4*, 1987), 2 прелюдии (*op.154, № 2-3*, 1988), Прелюдия (*op.164, № 4*, 1990), 6 прелюдий (*op.170, № 1-6*, 1991), 5 прелюдий (*op.177*, 1993), 7 прелюдий (*op.183*, 1995), 8 прелюдий (*op.187*, 1996), 8 прелюдий (*op.189*, 1996), 4 прелюдии (*op.191*, 1997); 2 поэмы (*op.74*, 1969), 2 новеллы (*op.78*, 1969), Новелла (*op.82, №1*, 1970), «Рондо-каприччиозо» (*op.85, № 3*, 1971), Соната (*op.92*, 1972), Экспромт (*op.145, № 3*, 1986), Поэма (*op.154*, 1987); 3 поэмы (*op.175*, 1992).

Фортепианные пьесы для учащихся музыкальных школ и училищ: 15 пьес для детей: «Игра в лошадки», «Русский танец», «Колы-

бельная песенка», «Утренние грёзы», «Гарантелла», «Мазурка», «Хорал», «Испанский танец», «Этюд», «Зимний вечер», «Ручеёк», «Озорник», «Бабушкина сказка», «Романс», «Вальс» (*op.12 и 13*, 1947); 3 пьесы: «Этюд», «Юмореска», «Силуэты» (*op.20*, 1949), 2 пьесы: «Танец по льду» и «Сказка» (*op.36*, 1954), Пьеса (*op.47*, 1958); 2 пьесы: «Шутка» и «Рассказ товарища» (*op.51*, 1959), «Скерцино» (*op.56*, 1961); 3 пьесы: «Юмореска», «Баллада», «Скерцо» (*op.59*, 1963), 12 пьес для детей; «На лесной поляне», «Раздумье», «Шутка», «Сказка», «В пионерском лагере», «Былина», «Охота», «Порыв», «Вальс-каприз», «Этюд-токатта», «Этюд-картина», «Поэма» (*op.60*, 1963); 2 пьесы для детей: «Весёлая игра», «Грустное настроение» (*op.83*, 1970); «Маленькая легенда» (*op.85*, № 2, 1971); 8 пьес: «Маленькая поэма», «Лирическая пьеса», «Измена», «Прелюдия», «Рассказ», «Шутка», «Элегия», «Экспромт» (*op.143*, 1986).

Для скрипки и фортепиано: Соната (*op.89*, 1971), Фантастическое скерцо (*op.117*, 1979); Скерцо-вальс (*op.118*, 1979), Семь характерных пьес: «Вальс», «Размышление», «Элегия», «Тревога», «Сумерки», «Скерцо», «Экспромт» (*op.102*, 1975), Поэма (*op.148*, 1986), Романс (*op.164*, № 2, 1990), Поэма (*op.164*, № 5, 1990).

Для альта и фортепиано: «Поэма» (*op.56*, 1961).

Для виолончели и фортепиано: Две поэмы (*op.110*, 1978).

Для контрабаса и фортепиано: «Поэма» (*op.57*, № 2, 1962).

Для флейты и фортепиано: Скерцо (*op.154*, № 6, 1989).

Для гобоя и фортепиано: Прелюдия (*op.63*, 1964), Скерцо (*op.152*, 1987).

Для кларнета и фортепиано: «Размышление» (*op.33*, 1954), «Лирическая пьеса» (*op.34*, 1954); «Вальс» (*op.125*, № 1, 1981).

Для фагота и фортепиано: Скерцо (*op.129*, № 1, 1982), «Ноктюрн» (*op.129*, № 2, 1984).

Для трубы и фортепиано: Поэма (*op.53*, 1960); Пьеса (*op. 67*, 1966).

Для тромбона и фортепиано: Этюд-картина (*op.23*, № 2, 1950).

Для малой домры и фортепиано: «Скерцо» (*op.107*, № 1, 1977).

Для баяна: Триптих (Сюита) (*op.79*, 1970, изд.: М.: «Сов. композитор», 1976).

Для голоса и фортепиано: Пять романсов: «Мой дух ладью зачарованный», сл. П.Шелли, «Весна», сл. А.Майкова, «Ивушка», сл. Туманяна, «Снова птицы летят издалека», сл. А.Фета, «Встречу ль

яркую в небе зарю», сл. Ф.Тютчева (*op.1*, 1937); Пять романсов: «О, бурный ветер», сл. П.Шелли, «Таинственная тень», сл. П.Шелли, «Ноктюрн», сл. П.Шелли, «Скажи мне, лёгкий ветерок», сл. П.Трифорова, «Тучки небесные», сл. М.Лермонтова (*op.2*, 1937); Дуэт для тенора и баса «Каменщик», сл. В. Брюсова (*op.3*, 1937); Четыре романса: «Сад весь в цвету», сл. А.Пушкина, «Колокольчики звенят», сл. А.Пушкина, «И так я счастлив был», сл. М.Лермонтова, «Весна», сл. Ф.Тютчева (*op.4*, 1937); Романс «Я любила его», сл. А.Кольцова (*op.6*, 1940); Пять романсов: «Берёзка», сл. С.Щипачёва, «Люблю тебя», сл. С. Щипачёва, «Как мне назвать тебя», сл. Ш.Петефи, «Песня пьяницы», сл. Ш.Петефи, «У врат обители святой», сл. М.Лермонтова (*op.16*, 1948); «Город над Волгой», сл. Соколова (*op.22*, 1950); Романс «Ненастный день потух», сл. А.Пушкина (*op.47*, 1958); «Не ругай меня, мама», сл. Н.Палькина (*op.52*, 1960); «Где же ты, моё счастье», сл. И.Белик (*op.56*, № 2, 1961); Два романса: «Никогда я не забуду», «Колыбельная», сл. В.Кривилёва (*op.63*, 1964); Пять фресок на сл. Р.Гамзатова: «Раздумье», «О друге», «Бюрократ», «О солнце», «Постоянство» (*op.72*, №1-5, 1968); романс «Восьмистишье», сл. Р.Гамзатова (*op.72*, № 6, 1968); Четыре романса на сл. С.Щипачёва: «Ты со мной», «То приснилось», «Видит месяц», «Встреча» (*op.83*, № 1–4, 1970–1971); Любимой», сл. Ю.Абросимова (*op.85*, № 3, 1971); Семь романсов, сл. Н.Хазри: «Сон», «Мы встретились», «О любви», «Ночь», «Союз», «Наши встречи», «Весной» (*op.91*, 1972); Четыре романса, слова В.Налобина: «Бессонная ночь», «Молчишь, мой друг», «Вселенная – пустыня без тебя», «Гори огонь» (*op.97*, 1973); Четыре романса, сл. Г.Эмина (пер. Е.Николаевская): «Глазам твоим», «Как я люблю тебя», «О, чудо», «Приди ко мне» (*op.97*, 1974); Четыре романса, сл. Ю.Друниной: «Минута счастья», «Кто-то бредит», «Бойцы-девчата», «Осколок» (*op.99*, 1974); «Мелькали дни», сл. Н.Панафутиной (*op.109*, №1, 1978); «Где же вы теперь?», сл. Г.Иванова (*соч.109*, № 2, 1978); Четыре романса, сл. Л.Тёмкиной: «Встреча», «Что лучше?», «Во имя любви», «Зимняя сказка», (*op.109*, № 3, 4, 5 и 6, 1978); Два романса, сл. М.Коргатова: «Первые подснежники», «Лунный вечер» (*op.109*, № 7–8, 1978); Семь романсов, сл. Л.Тёмкиной: «У костра», «Горят мосты», «Ожидание встречи», «Зачем стремлюсь к тебе?», «Моя любовь», «Не грусти», «Любовь – это музыка!» (*op.113*, 1979); Шесть романсов, сл. И.Гуляева: «Храни планету, человек», «Бездом-

ный месяц», «Приснилось мне», «Пришла весна», «Звёздными орбитами», «Скажи, как прежде говорил» (*соч.119*, 1980–1981); Романс «Откровение», сл. И.Гуляева (*ор.145, №2*, 1986); романс «Судьба», сл. М.Карташовой (*ор.154, № 4*, 1988), с 2 романса, сл. И.Гуляева: «Мечта», «Молитва» (*ор.164, № 2–3*, 1990).

Песни: Четыре песни, сл. В.Кривилёва: «Волжские огни», «Зеркальная болезнь», «Наташина беда», «Обида» (*ор.93*, 1972); Песни на сл. В.Кривилева: «Коварная подруга», «Суфлёр-суфле», «Горепомощница», «У меня забот немало», «Я храбрый малый» (*ор.105*, 1976).

Романсы, песни и хоры Великой Отечественной войны: Пять романсов: «Баллада», сл. А.Суркова, «Братья», сл. А.Острового, «Как один за Родину», сл. С.Щипачёва, «Вальс», сл. В.Позорова, «Сирень», сл. В.Позорова (*ор.9*, 1944); Три песни: «Встреча», сл. В.Лебедева-Кумача, «Край родимый», сл. И.Крылёва, «Яблонька», сл. А.Жарова (*ор.9*, 1944); Пять хоров: полковой гимн «Артиллеристы», сл. В.Позорова, «Мы за Днепром», сл. В.Сосюры, «Черноморский бушлат», сл. А.Алымова, «Песня о героях», сл. В.Позорова, «Шли гвардейцы», сл. В.Позорова (*ор.10*, 1944); Девять хоров: «Партизанская», сл. народные, «В том краю», сл. Е.Чуркина, «Как за Камой за рекой», сл. В.Гусева, «Наливались тополи», сл. С.Острового, «Весенняя песня», сл. В.Гусева, «Песня партизан Украины», сл. В.Сосюры, «Девушка и взвод», сл. В.Позорова, «За Родину», сл. В.Позорова, «Россия – наша Родина», сл. В.Лебедева-Кумача (*ор.11*, 1945–1946).

Редакция балета В.Лацкова «Мальчиш-Кибальчиш» (с дополнениями; *ор.150*, 1987).



## **Ростислав ТАУБЕ**

Сравнение вех в жизни и творчестве выдающихся музыкантов XX века, принадлежащих к числу российских немцев, обнаруживает удивительные переплетения и сходство судеб – личных и творческих. В ряду крупных музыкантов, творивших в Саратове и создавших Саратовскую консерваторию (Рудольф, Брандт и многие другие) – имя Ростислава Сергеевича Таубе (1908–1994). Немецкая добротность, фундаментальность его знаний во многих областях искусства сочеталась с русской лиричностью в отношениях с людьми и природой. При этом дружбы Ростислава Сергеевича удостаивались как маститые коллеги по ремеслу, так и самые простые люди, жившие с ним рядом. Но у всех облик и аура доброжелательности, дворянского воспитания, восхищение его эрудицией воплотились впоследствии в самых высоких словах воспоминаний о Ростиславе Сергеевиче Таубе.

Как и многие другие, он уже с юных лет сполна прочувствовал советское отношение к отпрыскам дворянского рода (отец – офицер царской армии, преподаватель военных дисциплин), да еще и немцу. Блестящее дарование в области фортепианного исполнительства, композиции, теории музыки не стало помехой для его исключения из Московской консерватории в 1931 году (после ареста отца и своего месячного пребывания в заключении). Только в 1936 году Ростислав получает разрешение на возвращение в Москву. Он восстанавливается в консерватории и заканчивает обучение в классе Виктора Абрамовича Цуккермана. В первые годы войны служит в рабочем, затем в саперном батальоне и демобилизуется из армии по зрению в 1942 году. Время работы до 1952 года было вполне в духе рабоче-крестьянского перевоспитания на ниве музыкального образования детей и юношества в ДМШ, музеях, училищах Калинина (ныне Тверь), Магнитогорска. Приходилось быть и организатором, и концертмейстером, и педагогом, и руководителем художественной самодеятельности, учебно-воспитательной работы. Только с 1952 года талант Ростислава Серге-

евича был оценен и востребован: сначала в Казанской консерватории, а с 1958 по 1975 годы – в Саратовской.

Творческую и педагогическую деятельность Ростислава Сергеевича определяли высокая духовность, мастерство его лекций, бесед о музыке, театре, живописи. Любовь к шутке, юмор и ирония в общении со студентами – высвечивали демократические черты его характера. Всегда поражало его отношение к студенту как к личности (при том, что мы, студенты, чувствовали дистанцию «громады» знаний, образования и опыта между нами и нашими педагогами-профессорами). Уважительное отношение к ученикам и их работам сочеталось с самой высокой требовательностью профессионализма в гармонизациях, анализе и игре заданий по гармонии.

Эти критерии были свойственны и личности самого Таубе, в совершенстве владевшего немецким языком, прекрасно знавшего французский, имевшего колоссальную библиотеку (не только музыкальной литературы, но и книг по разным видам искусства), увлекавшегося театрами и музеями. По воспоминаниям близких людей, Ростислав Сергеевич Таубе был «ходячей энциклопедией», мог ответить на любой вопрос и свой ответ тут же подкрепить нужной книгой с объяснением. Педагогика, на мой взгляд, стала любимым делом всей жизни Ростислава Сергеевича. Было в его педагогическом мастерстве что-то идущее от просветительской миссии русского дворянства и русской интеллигенции. Ему доставляло истинное наслаждение отвечать на вопросы студентов, коллег. Ответы эти могли превратиться в маленькую лекцию, увлекавшую слушателя не меньше рассказчика. И, напротив, как он скучнел и быстро утомлялся, если уроки проходили тихо и мирно: он не любил безразличия во всём, тем более в музыке.

В Саратовской консерватории Ростислав Сергеевич преподавал специальную гармонию (музыковеды, композиторы), общую полифонию (дирижёры-хоровики) и класс по специальности, который (вместе с годами работы в Казанской консерватории) составил 97 учеников! Исходящие от Ростислава Сергеевича и его неразлучной супруги Натальи Флорентьевны (тоже педагога консерватории) обаяние, тонкость восприятия мира и подтянутость, – всегда вызывали уважение и стремление быть похожими на них. Оставшись в одиночестве, после смерти Натальи Флорентьевны, Ростислав Сергеевич вынужден был переехать в Тверь. Прощаясь с друзьями, он сказал:

«Умом я понимаю, что надо ехать, но сердце мое я оставляю в Саратове». Скончался Ростислав Сергеевич в Твери, в 1994 году.

Имя Ростислава Сергеевича Таубе известно в музыковедении, его труды нашли оценку в книгах ведущих отечественных учёных. В частности о системе родства тональностей с позиций Таубе упоминает Л.А.Мазель в книге «Проблемы классической гармонии». Блестящие педагогические, лекторские способности Таубе сочетались с новаторством его научных работ. По сути дела, Ростислав Сергеевич был первым теоретиком Саратовской консерватории, обратившимся к истории гармонических стилей. Начиная с 1960-х годов, регулярно появляются его работы, посвященные гармоническому стилю русских композиторов (Глинка, Бородин, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), проблемам гармонии советской музыки (Прокофьев), чертам гармонического стиля западноевропейских школ (Лист, Дебюсси). Прекрасное знание музыки этих композиторов позволило найти существенные стилевые детали и создать свою концепцию разных гармонических систем.

Наиболее полно и новаторски анализируется история гармонии русских композиторов. В трех очерках исследуются вопросы ладовой организации, колористических свойств аккордов и ладов, интонационной природы гармонии, намечаются вопросы синестезии в некоторых гармонических стилях, обращается внимание на психологизм гармонии русских композиторов, ставится вопрос о моноструктурах как знаковых явлениях гармонического стиля и т.д.

При всей эмпиричности и повествовательной манере изложения в этих очерках улавливается исходный научно-концептуальный посыл, выстраивается целостная система, далекая от повторения или варьирования традиционных теоретических постулатов. Таубе стремился к стилевым обобщениям сущностных качеств русской гармонии в сравнении с гармонией западноевропейских композиторов XIX века. К ним автор относил плагальность как важное функциональное склонение тональности (в отличие от автентики западной музыки). Эта сфера русской гармонии представлена в его очерках широко и многоаспектно: от прообразов в русской песне до фонических качеств плагальных субсистем и их связи с формой, фактурно-тембровый аспект плагальности в виде различного рода органных пунктов и остинато. В качестве элемента стиля и гармонической системы плагальность отмечается в музыке Глинки и Чайковского.

Другую особенность русской гармонии автор связывал с ладовой системой диатоники. Здесь Таубе отмечал самые яркие её проявления: связь с фольклором, драматургией и семантикой исследуемой музыки. Так, рассматривая переменные свойства диатоники в гармонии Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, автор выходил на монодийный уровень оценки ладовой системы. В те времена подобный ракурс исследования только зарождался, и надо отдать должное научным прозрениям Таубе в области теории монодийных принципов ладообразования. На примерах из оперной музыки отмечаются варианты, полиладовые (по Таубе, «гибридные») структуры, роль субмедианты (VI ступень) – как сущностные признаки проявления монодийности в технике письма русских композиторов (следует отметить, что ученый ещё не использовал понятия и термина «монодийность»).

В стилистической детализации отдельных приемов отмечается плагальность как элемент гармонического языка Глинки и Чайковского, диатоника как черта стиля Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. При этом автор анализирует музыку, редко приводимую в других исследованиях в качестве примеров: «Сказ о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Хованщина» Мусоргского, «Каменный гость» Даргомыжского, симфонии Глазунова и т.д.

Интересно и глубоко верно отношение Таубе к началу начал всякой гармонии – к интонационному импульсу, определяющему индивидуальность гармонического мышления. В этом смысле автор продолжал интонационно-процессуальную концепцию Б.В.Асафьева. Затрагиваются и вопросы связи культур (русской и восточной) в виде сплава академических традиций гармонического языка с восточной интонационностью, дающей индивидуальное фактурное, аккордовое, ритмо-временное решение гармонии русских композиторов. Исследователь опровергает мнение многих музыкальных критиков о так называемом «петербургском» Востоке русских композиторов (т.е. о надуманном Востоке). Погружение гармонии в слово, в психологию или фантастику позволяет оценить коммуникативную функцию отдельных фактурных, аккордовых, ладовых приемов. По существу, очерки русской гармонии Таубе – это стилистически окрашенный экскурс в наименее исследованные в то время области гармонического языка.

Научные интересы Ростислава Сергеевича простирались и в современную музыку: это очерки, посвященные гармонии поздних ро-

мантиков, импрессионистов, экспрессионистов, Прокофьева. Заслуживает внимания мысль автора о роли неспецифических средств выражения (таких, как регистр, тембр, динамика, ритм, вибрато, темп, которые впоследствии Ю.Н.Холопов назвал средствами гармонической колористики), создающих разный тип звучности сходных гармонических оборотов классиков и, например, импрессионистов. Трактовка гармонии импрессионистов и в частности – Дебюсси, была достаточно нова для того времени. В ней мысль автора «улавливает» черты будущего сенсорно-аналитического осмысления гармонической категории в отечественном музыкознании.

Вышеперечисленная проблематика гармонии разных эпох и стилей свидетельствует об остроте исследований и открытости научных поисков Таубе. Он искал иные понятия, отвечающие сути новой гармонии, связывая её с живой интонацией, стремился преодолеть условность и догматизм академической традиции и самого термина «гармония». Несмотря на то, что труды Ростислава Сергеевича Таубе написаны более сорока лет тому назад, они и сегодня являются большим подспорьем в обучении, в педагогической работе.

### ***Основные труды Р.С.Таубе***

О системе тонального родства //Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории. Выпуск 3-й. Саратов, 1959

Некоторые характерные черты гармонии русских композиторов-классиков. Очерк 1-й (1962), очерки 2-й и 3-й (1963). Библиотека СГК (рукопись)

Некоторые характерные черты гармонии в творчестве русских композиторов начала XX века. Библиотека СГК (рукопись), 1964

Некоторые характерные черты гармонии советских композиторов. Очерки 2-й и 3-й. Библиотека СГК (рукопись), 1966

Некоторые особенности ладо-гармонической основы советской музыки. Библиотека СГК, 1967

Сборник задач по гармонии. Библиотека СГК (рукопись), 1960

Некоторые особенности гармонии в творчестве французских композиторов-импрессионистов. Очерки 1-й и 2-й (1973), очерк 3-й (1974). Библиотека СГК (рукопись).

*Людмила Топоркова*

## **Виктор КОВАЛЁВ**

Виктор Владимирович Ковалев (1919–1993) родился в г. Покровске (ныне Энгельс) Саратовской губернии. В детстве и юности жил в городе Вольске. Мать будущего композитора, Евгения Александровна, была учительницей начальных классов. Отец, Владимир Николаевич Ковалев, инженер-лесомелиоратор, прекрасно играл на рояле, баяне, гитаре, имел красивый сильный тенор. В доме всегда звучали песни, часто устраивались музыкальные вечера, на которых исполняли задушевные волжские напевы.

Самые яркие впечатления детства связаны с народными песнями и Волгой – могучей, полноводной рекой, ее живописными берегами. Интонации волжских песен, их напевность и сердечная простота, красота родной земли и людей, живущих на ней – это те неисчерпаемые духовные истоки, которые питали творческое вдохновение композитора на протяжении многих лет.

В детские годы проявились разносторонние способности мальчика. Не зная музыкальной грамоты, он начал сочинять песни, научился подбирать на слух знакомые мелодии, импровизировать. Почти одновременно возникло увлечение стихами (детская поэма «Спартак»). Появилась страсть к рисованию, ставшая впоследствии составной частью творческого облика композитора. Такое сочетание дарований способствовало всестороннему художественному развитию будущего музыканта.

Его первым учителем в музыкальной школе был опытный педагог Борис Александрович Воронцов. Под его руководством написаны баллада «Бесы» на сюжет стихотворения А.С.Пушкина, «Прелюдия», «Ноктюрн». Ноты этих произведений Вольская музыкальная школа, в которой учился В. Ковалев, отправила в Москву в подарок VIII чрезвычайному съезду Советов (1936 год). Первые опыты начинающего композитора получили признание. Он был награжден Центральным комитетом Комсомола именными золотыми часами.

В 1937 году Ковалев поступил в Музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского в класс сочинения Б.С.Шехтера. Но учебу пришлось прервать. После окончания I курса Виктор Владимирович был призван в ряды Советской Армии. В годы Великой Отечественной войны служил в артиллерии в чине рядового, затем гвардии старшего сержанта. Воевал на Первом и Втором Белорусском фронтах. Был контужен. За боевые заслуги награжден медалями.

После окончания войны Ковалев продолжил занятия в Музыкальном училище при Московской консерватории в классе композиции Г.С.Фрида. За годы учебы написан цикл фортепианных прелюдий, ряд камерно-вокальных произведений, среди которых песня «Соловей мой, соловейко» на слова А.Пушкина, романсы «Еще земли печален вид», «Еще томлюсь тоской желанья» на слова Ф.Тютчева, «Люблю березу русскую» на слова А.Прокофьева. В качестве дипломной работы представлена симфоническая поэма «Былина». В этом сочинении композитор впервые широко использовал интонации волжских песен. Впоследствии они будут ассоциироваться в его музыке с образом Родины, волжскими просторами, русским характером и станут узнаваемой чертой его стиля.

Окончив с отличием училище в 1950 году, Ковалев поступил в Саратовскую консерваторию имени Л.В.Собинова на музыковедческий факультет (класс Я.К.Евдокимова). Серьезно занялся изучением народных песен. Записывал, обрабатывал их, изучал закономерности песенного и хорового творчества. Специально для этого побывал в низовьях Волги, записывая музыкальный фольклор в астраханских деревнях.

Результатом творческих исканий, самым значительным сочинением этого периода стала вокально-симфоническая сюита «Волга – песнь моя» на слова саратовских поэтов Б.Озерного, В.Тимохина, А.Смирнова-Ульяновского, В.Иванченко. Мелодика произведения тесно связана с интонациями русской народной песни. Показательны в этом отношении лирическая тема I части с мягкими трихордными попеvками, плагальными кадансами, распевная песня «Расцветают весенние зори», хор *a cappella* «Хороши на Волге вечера» (II часть), миксолидийский лад, переменный размер, плавность мелодического рисунка которого придают особую свободу интонационному развитию (Пример 1).

«У Саратова течет реченька» (III часть) построена на интонациях частушки. Задорная мелодия, сопровождаемая инструментальным «гармошечным» наигрышем, звонкие голоса женского хора сближают данный эпизод с популярными «Саратовскими припевками». Шуточные образы развиты в V части сюиты «Тень-тень-потетень», написанной для мужского хора в характере народной прибаутки о веселых приключениях рыбаков. В жанре задорной пляски выдержана «Волжская урожайная» – самая динамичная часть сюиты.

При всем разнообразии составляющих сюиту эпизодов, в ней ясно ощущается единый композиционный замысел. Так, во вступительном разделе, названном как вся сюита «Волга – песнь моя», намечается тема, которая прозвучит в финале «Слава Волге», создавая своеобразную тематическую арку. В конце II части выкристаллизовывается еще одна тема, приобретающая в дальнейшем значение лейтмотива Волги. Она появится в заключении V части и в оркестровом переходе к финалу (Пример 2).

Единству цикла способствует эмоциональная общность отдельных частей. Так, II и IV («Гроза минувших дней») части родственны по своему героическому настроению финалу, а V и VII близки друг другу чертами лирического пейзажа.

Сюита «Волга – песнь моя» – первый успешный шаг композитора на пути создания крупных произведений. Весь последующий этап творчества Ковалева связан с работой в жанре вокально-хоровой музыки: «Кантата о Ленине» на слова советских поэтов, «Ода коммунизму» на слова И.Тобольского, «Земля моя» на слова Ю.Савельева, «Девичьи песни» и многие другие.

Крупный успех имело обращение Ковалева к музыкальной хореографии. Его балет «Девушка и Смерть» был удостоен диплома первой степени на Всероссийском смотре спектаклей в Москве (1961), показан в Кремлевском Дворце съездов.

Балет «Девушка и Смерть» по мотивам одноименной поэмы М.Горького создавался в тесном сотрудничестве В.Ковалева с либреттистом, балетмейстером и постановщиком В.Адашевским. Сюжетная канва литературного источника, повествующая о всепобеждающей силе любви и жизни, значительно расширена. Введены народные сцены в начале I акта: девичьи хороводы, мужские пляски, оттеняющие лирическую линию Девушки и Парня. Во II акте («Сны Смерти») показана фантастическая картина царства Сатаны, отсут-



ствующая у Горького. Образы сказочно-фантастических персонажей наделены порочными человеческими страстями: Сатана – воплощение властолюбия, Черт – зависти и подхалимства, Кикимора – сплетница. Интересно трактован в балете образ Смерти – мужчины, полного злобной энергии и мощи (у Горького Смерть представлена традиционно в обличи старухи).

Нина Федоровна Ковалева, жена композитора, вспоминает: «Первоначально работали над образом Смерти-старухи. Однажды в два часа ночи в квартире В.Ковалева раздался телефонный звонок. В.Адашевский заявил, что Смерть будет танцевать мужчина. Во-первых, этот образ должен быть сильным. А что бороться со старухой? Во-вторых, танец будет гораздо богаче и разнообразнее, ведь две женщины (Смерть и Девушка) хореографически ничего интересного не станцуют. В.Ковалев был счастлив открытием такого яркого образа и переработал музыкальный портрет Смерти». В результате это обострило основной конфликт спектакля: побеждая сильную Смерть, Любовь становится более величественной, торжествующей.

Следуя классическим традициям, для характеристики противоборствующих сил композитор создал две контрастные интонационные сферы. Лирическая, любовная линия развивается в I («Праздник любви») и III («Сильнее Смерти») актах. Музыкальный язык прост, доходчив и выразителен, пленяет мелодичностью, напевностью. Национальная основа и народные истоки ощутимы во многих сценах. Так, во втором хороводе девушек из I акта ясно слышны типичные интонации волжской песни (Пример 3).

Композитор удачно вводит хор и вокализ сопрано за сценой. Тема Девушки впервые предстает в хоровом звучании. Нежный, таинственный лейтмотив с развитием действия крепнет, наполняется эмоциональной энергией, превращаясь в финале балета в радостный гимн жизни.

Тема любви – одна из самых красивых в балете. Прозвучав в увертюре, она получает широкое развитие в великолепном адажио, когда Девушка, отданная во власть Смерти, рассказывает о своем прекрасном чувстве. В III акте, Девушка, полная жизненного огня, готовая на самопожертвование, идет навстречу Смерти. Тема любви сплетается с темой рассвета и солнца и в кульминации звучит торжественно и радостно, напоминая слова Горького:

Краше солнца нету в мире бога,  
Нет огня – огня любви чудесней!

Образы зла, сказочно-фантастического мира показаны во II акте («Сон Смерти»). Низкий регистр, хроматические последовательности, использование целотонной гаммы, ритмическая острота, необычная инструментовка – выразительные приемы, составляющие музыкальную характеристику враждебного лагеря. Таков, например, мотив Смерти (Пример 4).

Хореографический язык спектакля объединил классический танец с национальными элементами русского народного танца. Балет с большим успехом прошел на сцене Саратовского театра оперы и балета имени Н.Г.Чернышевского более 120 раз. Новые постановки балета осуществлены в 1973 году в Саратове и в 1975 году в Куйбышеве (балетмейстер-постановщик А.Шевелева).

В 1970 году по просьбе С.С.Бендицкого – создателя крупной пианистической школы Саратова, В.Ковалев написал Две сюиты из балета «Девушка и Смерть» для двух фортепиано.

В 2007 году спектакль предстал перед зрителями в новой интерпретации Саратовского театра оперы и балета. Этот спектакль областная пресса назвала постановкой «в лучших традициях голливудских фантастических блокбастеров». Современное сценическое решение было направлено на динамизацию действия. За счет соединения ряда эпизодов и сокращения вставных номеров-дивертисментов балет уместился в два действия и три картины. Спектакль приобрел черты философской притчи, в которой вечные антагонисты – Добро и Зло вступают в схватку, и лишь Любовь заставляет Смерть отступить.

Время действия перенесено в языческую Русь, когда люди были ближе к природе. Основной элемент декораций – стелы, напоминающие то языческие тотемы, то обнаженные стволы деревьев, то ребра человека. Действие спектакля происходит словно в разорванной грудной клетке Смерти. В финале тотемы-деревья-кости опускаются, Смерть исчезает, буквально растворяясь в воздухе, и сцена превращается в поле, на котором должна зародиться новая жизнь.

Новая хореография (балетмейстер-постановщик В.Нестеров), интересные декорации (художник-постановщик С.Болдырев), костюмы (художник по костюмам Э.Покровская), запоминающиеся спец-

эффекты, прекрасное исполнение (дирижер-постановщик М.Тургумбаев) – создали многоплановый, яркий, зрелищный спектакль. Таким обновленным и современным, спустя почти полвека после премьеры, балет Ковалева «Девушка и Смерть» вновь предстал перед зрителями.

Интересна и самобытна вокальная музыка Виктора Ковалева. Она выявляет органическую связь композитора с традициями народной русской песни. Есть у него песни, которые можно назвать подлинно русскими. Они близки народным напевам своей непритязательностью и простотой. Нередко эти песни овеяны грустью, но грусть эта, как и в лучших русских песнях, без надрыва, без стыдливости.

Например, в песне для сопрано и хора *a cappella* «Говорят, беда лиха...» (слова Л.Абдуллина), композитор тонко подметил одну важную черту в характере русской женщины: не вышло счастье, так не проливать слезы, а только горько усмехнуться своей неудавшейся судьбе. Художественный эффект этой песни в отчасти нарочитом несоответствии слов и музыки. В словах напускное безразличие девушки к своей судьбе, безропотное послушание, а печальная мелодия внутренне напряжена и готова прорваться стоном души (Пример 5).

По характеру своего дарования Ковалев – лирик. Почти все темы он воплощал преимущественно в лирическом плане. Поэтому и гражданские мотивы в его творчестве привлекают сердечностью и эмоциональной проникновенностью. Например, песня «Лучшим из друзей» (стихи А.Решетова), посвященная фронтовым друзьям-однополчанам (Пример 6).

На естественности и простоте высказывания основана и романсовая лирика Ковалева. Примером может служить романс «Еще земли печален вид» на стихи Ф.Тютчева. Песенную мелодию здесь заменяют речевые интонации, передающие все изгибы поэтического текста. Вместо простой песенной формы – свободное чередование эпизодов. Значительна роль фортепианного сопровождения. Партии голоса и инструмента чередуясь и переплетаясь, дополняют друг друга. Весь материал организован легко, свободно. Нетрудно очертить связи Ковалева с русскими классическими традициями в претворении народной песенности. Здесь можно найти немало переключек с пасторальным миром Н.Римского-Корсакова, особенно в красочных перебивках гармоний (Пример 7).

От благодатных традиций русского искусства воспринял Ковалев любовь к родной земле. Ее людей и природу он воспевал буквально во всех своих произведениях. Вот строки одного из них: «Я счастлив, что рожден под русским небом. // Я счастлив, что, Земля, горжусь тобой». Это чувство Родины предельно обострено у композитора, он умеет сильно, глубоко излить его. Русское начало не искусственно культивируемое, а глубоко органичное, присущее от природы. И в свое время композитор-песенник В.Захаров сказал о музыке Ковалева, что она до удивления русская. В этом еще одна причина свободы и естественности лучших сочинений композитора.

Вокальные жанры господствуют в его творчестве. Во всех песнях и романсах неизменно чувствуется искренность, задушевность и открытый поэтический голос автора. Композитор обращался к разным поэтическим текстам, но самым большим и сильным проявлением лирики была для него любовь к родной земле, а для волжанина эти чувства связаны прежде всего с Волгой. Ей Ковалев посвятил множество крупных и малых сочинений, песен и романсов. «Волжский вальс», «Хороши на Волге вечера», «Волжская урожайная», «Люблю березу русскую» и другие вошли в песенный сборник Ковалева «Волга – песнь моя!», изданный в Саратове в 1973 году.

В последние годы жизни написаны вокальные циклы «Сонеты Шекспира» и «Строки любви» на стихи С.Щипачева.

Педагогическая деятельность В.В.Ковалева связана с Саратовским музыкальным училищем, в котором он начал работать с 1951 года. Вел музыкально-теоретические дисциплины: сольфеджио, гармония, инструментоведение. Руководил кружком начинающих композиторов, куда привлекал наиболее талантливых и одаренных учащихся со всех отделений. Долгое время заведовал теоретическим отделом.

Он пользовался громадным авторитетом среди преподавателей и учащихся училища. В нем привлекала его доброта, отзывчивость, внимание к людям. Вокруг него всегда царила атмосфера творчества. Многие произведения Виктор Владимирович писал специально для торжественных дат и юбилеев, которые отмечались в учебном заведении. Учащиеся и преподаватели становились первыми слушателями его новых сочинений. В стенах училища устраивались первые экспозиции его картин и рисунков, ведь Ковалев хорошо известен саратовцам не только как композитор, но и как художник.

Имя композитора присвоено Музыкальному училищу города Вольска, Школе искусств № 23 города Саратова. В Саратовском областном училище искусств класс, в котором работал Виктор Владимирович, носит его имя. На доме, где жил В.В.Ковалев, установлена мемориальная доска.

### Нотные примеры

#### Пример 1

«Хороши на Волге вечера».

Широко, певуче

Хо - ро - ши на Вол - - - ге ве - че - ра.

Хо - ро - ши на Вол - ге ве - че - ра.

#### Пример 2

Лейтмотив Волги.

#### Пример 3

«Девушка и Смерть», I акт, хоровод девушек.

Andante  $\text{♩} = 120$

*p*

*p*

*sf*

#### Пример 4

Lento

*p*

*sfp* *sf*

*p*

*pp*

## Пример 5

«Говорят, беда лиха...»

Медленно, свободно

Solo *p*

Го - во - рят, бе - да - ли - ха. Я не ве - ри - ла.

S  
A *pp* *p* *pp*

T  
B

## Пример 6

«Лучшим из друзей»

Умеренно

*p*

Вкус - ней ви - но и хлеб в кру - гу дру -

зей, но не гру - сти, ког - да друзь - я да - ле - ко.

*p*

## Пример 7

«Еще земли печален вид»

(Moderato)

Е - ще зем - ли пе - ча - лен вид А

воз - дух уж вес - но - ю ды - шит И мёрт - вый в по - ле стеб - ль ко - лы - шит

и е - лей вет - ки ши - ве - лит

### *Основные сочинения В.В.Ковалева*

Балет «Девушка и смерть» по мотивам одноименной поэмы М.Горького (1961), балет-оратория «Поэма о Волге» (1963), хореографическая сюита «Басни Крылова» (1979), Романтическая поэма для фортепиано и симфонического оркестра (1965), Поэма для альта и фортепиано (1950), вокально-симфоническая сюита «Волга – песнь моя» (1957), хоровой цикл «Девичьи песни» (1974), цикл романсов (на стихи Ф.Тютчева, 1950), романсы «Еще земли печален вид» (1950), «Соловей мой, соловейко» (слова А.Пушкина, 1951), песни «Люблю березу русскую» (слова А. Прокофьева, 1951), «Без Волги просто не могу» (слова А. Дементьева, 1969), «Пусть поют соловьи» (слова В. Козлова) и другие.

*Публикации о творчестве В.В.Ковалева*

1. Гейлиг М. Образы Волги. – Советская музыка. 1959, № 7
2. Гейлиг М. У композиторов Саратова. – Советская музыка. 1960, № 7
3. Озерная Р. Виктор Ковалев. – Саратов, 1963
4. Манжора Б. Ковалев Виктор Владимирович // Композиторы и музыковеды Саратова. – Саратов, 1982
5. Топоркова Л. «Волга – песнь моя» (о жизни и творчестве В.В.Ковалёва) //Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука. Музыкальная и театральная педагогика. II часть. – Саратов: СГК им. Л.В.Собинова, 2013. С. 63–69
6. Топоркова Л. Виктор Ковалев //Композиторы и музыковеды Саратова. Сборник статей / Ред.-сост. А.И.Демченко. – М.: Композитор, 2008. С.130–139



## **Борис МАНЖОРА**

Заслуженный деятель искусств России, профессор Саратовской консерватории Борис Георгиевич Манжора (1921–2002), безусловно, один из известных в музыкально-театральном мире Саратова людей, причём известность эта выходит как за пределы Саратова, так и за границы сферы искусства: ведь всю свою жизнь Борис Георгиевич неумоимо пропагандировал музыку всеми доступными ему способами. Свой творческий путь Манжора посвятил двум областям музыкального искусства: духовому исполнительству и музыковедению. В них он проявил себя и как незаурядный исполнитель, и как исследователь, и как педагог.

Родился Борис Георгиевич 14 мая 1921 года в городе Шадринске Курганской области. Сын потомственных железнодорожников, Манжора, тем не менее, не стал повторять судьбу родителей, а с самого детства пристрастился к музыке. Свердловское музыкальное училище имени П.И.Чайковского он закончил за три года (по классу тромбона у А.Водква, И.Жилянского, П.Гуляева), причём уже с третьего курса, в 17 лет, был принят в группу тромбонистов оркестра Свердловского театра оперы и балета имени А.В.Луначарского. Работал под управлением таких дирижеров, как А. Маргулян (первый на Урале дирижер – лауреат Государственной премии), Л.Брагинский, А.Людмилин, А.Шморгонер. В 1939 году поступил в Уральскую государственную консерваторию имени М.П. Мусоргского, но сразу же был призван в Советскую Армию, в которой прослужил долгих семь лет. Всю войну он возглавлял военные ансамбли. Служил на реке Халхин-Гол, в 1945 году участвовал в переходе через хребет Большой Хинган.

На восьмом году службы Манжора работал в Монголии инструктором ансамбля погранвойск. Программы, которые он готовил с ансамблем, выходили за рамки чисто военных концертов. То были целые музыкальные спектакли-композиции. Пожалуй, это единственный военный ансамбль, который получил в 1944 году благодарность

вице-президента США Г.Уоллиса. За службу в армии Манжора награжден орденами «Красной звезды», «Отечественной войны», советской и монгольской медалями «За победу над Японией» и многими другими.

Только в 1947 году Манжора вернулся к учёбе в консерватории, которую окончил по двум факультетам – духовому и теоретическому. Его учителями были С.Гайжевский, С.Режеппа, В.Щёлоков, Л.Христиансен, В.Трамбицкий, который и пригласил Манжору сразу после окончания консерватории преподавать на кафедре теории музыки. Ещё раньше Борис Георгиевич начал преподавать в консерватории на кафедре духовых инструментов. В консерватории Манжоре посчастливилось учиться у В.Конен, с которой он сохранил тёплую дружбу на всю жизнь.

В 1960 году Манжора, по приглашению Л.Христиансена, возглавившего Саратовскую консерваторию, переезжает в Саратов, где преподаёт тромбон, гармонию, историю музыки. С 1962 года по 1968 год Манжора – декан и проректор Саратовской консерватории. В 1968 году его приглашают на работу в Донецк, в только что организованный музыкально-педагогический институт (ныне – Донецкая консерватория имени С.С.Прокофьева), где он был проректором, а через короткое время – фактически первым ректором молодого вуза. Проработав в Донецке шесть лет и поставив на высокий уровень преподавание в молодом вузе, Манжора в 1974 году возвращается в Саратовскую консерваторию, работе в которой посвятил оставшуюся жизнь.

На протяжении всего творческого пути Манжора плодотворно соединял в себе талант ученого-музыковеда и педагога-практика. Многие десятилетия он преподавал по классу тромбона вначале в Уральской, Донецкой, а затем Саратовской консерваториях. Ученики Бориса Георгиевича работают во многих городах России: Ульяновск, Самара, Краснодар, Свердловск, Москва, Тольятти, не говоря уже про Саратов, в котором на сегодняшний день практически все работающие тромбонисты и тубисты – ученики Манжоры (заслуженный работник культуры Российской Федерации В.Родин, заслуженный артист России В.Краснов, лауреат международных конкурсов И.Шилов, дипломант всесоюзного конкурса Ю.Гусев, автор этих строк и многие другие).

Отличительной чертой музыковедческого таланта Манжоры был универсализм в охвате разных сторон музыкальной культуры (от отдельных явлений в исполнительском искусстве до историографического обобщения). Число его музыковедческих трудов перевалило за пятьсот, а среди этих трудов некоторые хотелось бы отметить отдельно.

«Методика игры на тромбоне» (Киев, 1976) – первая в СССР методика игры на тромбоне. Она нашла очень широкое применение в преподавании инструмента и дала большой толчок для развития советской тромбоновой школы.

«Автографы Стасова» (Урал, 1960, № 7) – Манжора первым обнаружил в Нижне-Тагильском архиве тринадцать ранее неизвестных автографов и издал их в 1960 году.

В сфере его исследований находятся, главным образом, музыкальное краеведение, по линии которого он издал целый ряд монографий, в том числе «Государственный Уральский русский народный хор», «С песней и танцем», «Композиторы и музыковеды Саратова», «Голос сердца. Страницы жизни О.П.Калининой», «Саратовский академический театр оперы и балета» (в двух томах).

Исключительно интенсивной была работа Манжоры в качестве музыкального критика: общая численность его статей и рецензий, опубликованных в местной и центральной печати, насчитывает свыше шести сотен.

Как член Союза композиторов России, Манжора отличался высокой активностью, постоянно работал в составе правления Саратовской композиторской организации. Он уделял большое внимание творчеству саратовских композиторов, и был инициатором многих мероприятий, связанных с исполнением их музыки. В 1965 году был избран ответственным секретарем Саратовской организации, являлся делегатом IV съезда композиторов РСФСР и VI съезда композиторов СССР.

Среди музыкальных произведений, написанных Манжорой, следует отметить произведения для тромбона: «Концертный этюд», «Эскиз», «Концерт для тромбона и фортепиано». Все они используются педагогами страны как в педагогическом, так и в концертном репертуаре.

### ***Основные музыковедческие работы Б.Г.Манжоры***

- Что пишут о музыке молодежные газеты Урала. – Советская музыка, 1956, № 1
- «Марк Береговик». – Советская музыка, 1956, № 7
- Песни Евгения Родыгина. – Советская музыка, 1957, № 3
- Государственный Уральский русский народный хор. – Свердловск, 1958
- Уральская музыкальная весна. – Советская музыка, 1958, № 7
- П. П. Бажов и музыка. // Научно-методические записки Уральской государственной консерватории. Свердловск, 1959, вып. 2
- Сочинения Г.Топоркова. – Советская музыка, 1959, № 9
- Творчество В.И.Щелокова // Научно-методические записки Уральской государственной консерватории. – Свердловск, 1959, вып. 3
- Творческий смотр композиторов Свердловска. – Советская музыка, 1960, № 3
- Нижне-Тагильские музыканты. – Уральский следопыт, 1960, № 3
- Автографы Стасова. – Урал, 1960, № 7
- Рецензия на книгу Б.Дикова и В.Богданова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах». – Советская музыка, 1960, № 8
- Страницы из музыкального прошлого Нижнего Тагила // Из музыкального прошлого. М., 1965, вып. 2
- Мелодии над Волгой. – Вестник агентства печати «Новости», 1966, 21 января
- Звучит над Волгой музыка. – Волга, 1966, № 9
- О музыкальном воспитании молодежи. – Волга, 1967, № 9
- «Яков Шибалок». – Музыкальная жизнь, 1968, № 7
- Вячеслав Иванович Щелоков // Композиторы Урала. – Свердловск, 1968
- Первые шаги. – Донбасс, 1973, № 6
- Революционная песня в Донбассе. – Народное творчество и этнография. – Киев, 1975, № 3
- Методика обучения игре на тромбоне. – Киев, 1976
- Постигая современность. – Волга, 1976, № 3
- Нужная, полезная книга. – Советская музыка, 1977, № 4

- Старое, но грозное оружие. – Советская музыка, 1978, № 11  
С песней и танцем: Уральский государственный русский народный хор. Свердловск, 1979  
Об эволюции исполнительской манеры Уральского народного хора // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. М., 1979  
Голос сердца. – Саратов, 1989  
Саратовский академический театр оперы и балета. Часть I. – Саратов, 1996  
Саратовский академический театр оперы и балета. Часть II. – Саратов, 2004

### *Литературные произведения*

- «Конек-горбунок» – либретто оперы по сказке И.Ершова.  
«Энеида» – опера-балет, либретто по И.Котляревскому.  
Дума об Украине – текст музыкально-драматической поэмы, музыка В.Лаптева, 1943.  
Урал – песня, музыка М.Голованова, 1953  
Урал – золотая земля – песня, музыка М.Папашика, 1955  
Привет уральцев – песня, музыка В.Лаптева, 1957.  
Песня о дружбе – музыка К.Кацман, 1957  
Работой и песней прославим Урал – песня, музыка В.Бибергана, 1960

### *Музыкальные произведения*

- Переложения для тромбона. М., Музыка, 1958  
Этюд для тромбона с фортепиано // Пьесы советских композиторов для тромбона и фортепиано. – М., 1969  
Эскиз для тромбона с фортепиано. – Киев, 1971

### *Литература о творчестве Б.Манжоры*

- Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – Л., 1969*  
*Бернандт Г., Ямпольский И. Кто писал о музыке. Т. 2. – М., 1974*  
*Дашичева А., Викторова Г., Игнатьева М. Быть достойными своего времени – Советская культура, 1979, 13 апреля*  
*Григорьев Л., Платек Я. Советские композиторы и музыковеды. Т. 2. – М., 1981*

## **Борис СОСНОВЦЕВ**

Он родился на Волге. Возмужал на её берегах. Великая российская река вошла в жизнь будущего крупного художника, заслуженного деятеля искусств России, профессора Бориса Андреевича Сосновцева (1921–2007) чередой бесконечно меняющихся картин великолепной волжской природы, неповторимой, самобытной, влекущей за собой столь же непредсказуемые, совершенно неожиданные проявления беспокойного человеческого духа. Навеянные поклонением природе, старинные неторопливые распевы земледельцев, суровые исторические песни-кличи всегда широко и мощно звучали и ныне живут на бескрайних родных берегах. Памятные песенные мелодии – знаменитые волжские страдания, звонкие частушки, теплые девичьи припевки, нарушая чуткую, мерцающую тишину волжских ночей, всегда волновали, волнуют и будут волновать человеческие сердца.

Густо замешанная потом и кровью, жизнь народов на бескрайних волжских берегах временами взрывалась суровыми, непредсказуемыми бунтами: струги Степана Разина бороздили волжские просторы, пушки Емельяна Пугачева гремели под Саратовом. Массовые народные песни, могучие революционные гимны вместе с десятками, сотнями других, постоянно звучащих на Волге напевов, всегда несли и ныне дарят людям радость и просветление; воспевают силу и величие человеческих чувств, красоту и необоримость подлинного человеческого счастья!

В 1920-е – 1930-е годы на Волге, в Самаре – одном из крупнейших поволжских городов, важном промышленном, транспортном и культурном центре России, семья Сосновцевых, известных в городе интеллигентов, кандидатов наук, преподавателей городских вузов, жила своими непростыми заботами, увлечениями, любимым трудом.

Глава семьи – Андрей Андреевич (1889–1959), врач-хирург, доцент Медицинского института и мать – Ольга Александровна (1894–1967), доцент Индустриального института, заведующая кафедрой

аналитической химии, воспитывали подрастающего сына, бесконечно расширяя круг его интересов.

Музыкантов-профессионалов в семье не было. Но любовь к искусству, к музыке, прочно жила в доме Сосновцевых. В этом отношении тон задавал всегда глава семьи – обладатель приятного голоса. В часы досуга в семье нередко звучали песни, романсы, отрывки из любимых песен, опер. Обязательно посещались премьерные спектакли музыкального театра.

Как раз к тому времени, к началу 1930-х годов, в городе открылся Средне-Волжский оперный театр. В числе первых его солистов была выпускница Киевской консерватории Н.Д.Шпиллер (позже, в 1935–1957 гг., солистка Большого театра СССР), певцы И.Е.Зотов, О.Я.Петрусенко, В.И.Прокошев. Труппу возглавляли дирижёры А.А.Эйхенвальд, Н.А.Шкаровский (будущий главный дирижёр Саратовского оперного театра), И.А.Зак, С.С.Бергольц и другие. На открытие прозвучала опера Мусоргского «Борис Годунов», сразу предопределившая направление и уровень деятельности театра.

Внимание к музыке в семье Сосновцевых особо проявилось, когда подраставшему сыну пришло время идти в школу. Одновременно он начал посещать уроки по фортепиано в музыкальной школе. Наверное, всё-таки первые его шаги в музыке были пока ещё не совсем всеобъемлющими и тем более профессиональными. Об этом можно судить по тому, что в памяти Бориса Сосновцева осталось лишь одно имя из преподавателей музыкальной школы – пианистки Лаговской. Педагоги часто сменялись, и, видимо, подлинное увлечение способного мальчика музыкой пришло не сразу. Но оно пришло! И, в конце концов, занятия музыкой по-настоящему увлекли способного подростка. Ко времени окончания школы ни у него, ни у родителей уже не было никаких сомнений в выборе будущей специальности. Именно тогда у повзрослевшего ученика, начинающего пианиста, устанавливаются в определённой степени профессиональные отношения с Генрихом Ильичом Литинским – учеником Р.М.Глиэра, профессора Московской консерватории, преподававшим композицию и полифонию.

В 1939 году Сосновцев с отличием окончил Куйбышевскую среднюю школу № 63, одновременно были освоены все программы музыкальной школы. Но в консерваторию выпускник не попал – не прошёл по конкурсу. Пока пришлось довольствоваться занятиями в

Куйбышевском музыкальном училище. В следующем, 1940 году Борис Сосновцев с отличием заканчивает его и поступает на последний курс композиторского отделения музыкального училища при Московской консерватории.

Нет ничего удивительного в такого рода несколько замедленном утверждении ученика в овладении им специальностью, ставшей целью жизни. Расхождения в уровнях преподавания в провинциальных и столичных учебных заведениях – дело обычное. По-настоящему одарённые студенты преодолевают трудности. Уже на следующий год Борис Сосновцев зачислен на композиторский факультет Московской консерватории. Давно желаемое сбылось.

Война сломала заветные планы – так случилось со многими. Вместо Московской консерватории будущий композитор возвращается в Куйбышев, некоторое время учится в Индустриальном институте, затем работает чертежником в конструкторском бюро одного из военных заводов, выпускавшего снаряды для знаменитых «Катюш».

Именно в это трудное время в жизни будущего композитора происходит важное событие: в Куйбышев для завершения работы над своей Седьмой симфонией в октябре 1941 года приезжает Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

Встреча с великим музыкантом – дар судьбы! Двадцатилетний юноша, стремящийся достичь как можно большего в накоплении знаний, в овладении композиторской специальностью, получает возможность заниматься у всемирно известного, высокоодарённого мастера в самом расцвете его дарования, к тому же имевшего тогда уже значительный преподавательский опыт.

Во временную квартиру Дмитрия Дмитриевича Борис Сосновцев приходил буквально с замиранием сердца. Старался воспринять каждое слово, каждый совет. Чувствовал себя бесконечно смущённым, когда педагог – великий музыкант! – прощаясь с учеником, по неистребимой питерской привычке подавал юноше пальто. Такое не забывается. И, придя домой, снова и снова переживая только что состоявшуюся встречу, Борис Сосновцев с упоением работал над выполнением заданий мастера.

Страшная, разрушительная война ломала судьбы людей, семьи, рушила города и целые государства. Многие из бойцов остались лежать под Москвой, под Киевом, в болотах Белоруссии, на дорогах и землях европейских государств... Но война высветила всё самое важ-



ное, лучшее, чем жил тогда советский народ – его неистребимую уверенность в победе. В самый разгар боёв в 1944–1945 годах, когда исход тяжелейших и упорных сражений был уже предрешён, и долгожданная Победа приближалась неотвратимо, из Советской армии, с военных промышленных предприятий были отозваны юноши, призванные в войска из художественных вузов.

В 1944 году Д.Д.Шостакович и профессор Г.И.Литинский послали письмо-ходатайство в дирекцию военного завода г. Куйбышева об освобождении молодого композитора от работы. Так Борис Сосновцев вернулся в Московскую консерваторию осенью 1944 года. Вместе с ним на композиторском отделении учились Герман Галынин, Лев Наумов, Александр Холминов, а после демобилизации в 1945 году – Кирилл Молчанов и Карен Хачатурян. Этим закладывалось будущее отечественной музыки!

Профессор Анатолий Николаевич Александров (1888–1982), в класс которого был зачислен Борис Сосновцев, принадлежал к числу педагогов столичной консерватории, за которыми прочно закрепилось признание их корифеями ведущего музыкального вуза страны. «Личность Анатолия Николаевича Александрова представляется легендарной», – пишет в предисловии к изданию, посвященному 100-летию со дня рождения старейшего и крупнейшего педагога Московской консерватории А.Эшпай, – «это современник С.Танеева, Н.Метнера, С.Рахманинова и А.Скрябина. Это художник, на чьих глазах складывались традиции советского искусства и на музыкальном небосклоне вспыхивали звёзды первой величины – Н.Мясковский, С.Прокофьев, Д.Шостакович, А.Хачатурян».

Годы учения в Москве – счастливейшее время в жизни Б.Сосновцева! Театры и концерты, общение с видными мастерами искусства и науки, талантливыми коллегами, столь же одержимыми любовью к прекрасному! Шёл труднейший процесс накопления знаний, выработки мастерства. Молодой композитор не тратил времени даром. Диплом с отличием об окончании Московской консерватории завершил годы занятий. Такое надо заслужить!

За вузом последовала аспирантура. Естественно, аспирантские занятия Сосновцев снова продолжил у А.И.Александрова. Теоретическую часть подготовки взял на себя Виктор Абрамович Цуккерман – известнейший учёный, воспитанник Г.М.Когана, Б.Л.Яворского и Ф.М. Блуменфельда, автор многих работ, в том числе учебника «Ана-

лиз музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа музыкальных форм». Видный педагог помог совершенствованию Сосновцева как теоретика. Такое направление занятий в аспирантуре дало начало созданию им многих теоретических исследований: «Симфоническое творчество С.В.Рахманинова в период 1890–1900-х годов» (кандидатская диссертация), «Сложный период», «Вариантная форма» и другие.

К тому времени Б.А.Сосновцев уже преподавал в старейшем из российских музыкальных вузов – Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Её история, как нынешние её будни – убедительное свидетельство активного, заинтересованного внимания и деятельного участия музыкальной общественности города на Волге в «устройстве дел», связанных с пропагандой серьёзной музыкальной культуры, без всяких скидок на периферийность.

Ещё в прошлом веке, с 1856 года, в местном Женском институте были открыты музыкальные классы, в которых преподавали шесть педагогов – все иностранцы! В их числе – хороший пианист, баварский подданный Иосиф Вильгельм Ленгран, много выступавший перед публикой. Музыкальный педагог О.К.Фриче в 1866 году объявил об открытии в городе музыкальной школы. Всё это были, как выразился известный музыкальный критик, автор широко популярной песни «Калинка» И.П.Ларионов, проявления «музыкального детства».

Частые гастролы различных столичных и иностранных музыкантов-инструменталистов и вокалистов, в числе которых были и крупные художественные имена, всё-таки не могли удовлетворить потребностей развития культуры быстро растущего города. Поэтому в 1870-е годы ставится вопрос об открытии в Саратове отделения Русского Музыкального Общества. Именно тогда приезжает сюда видный дирижёр А.Н.Виноградинский (в 1884–1886 годы), который организовал симфонические концерты. На музыкальной эстраде выступают театральные дирижёры В.И.Сук, Л.П.Штейнберг, позже М.М.Ипполитов-Иванов, К.С.Сараджев, А.Т.Гречанинов, а также крупные пианисты, среди них – А.Н.Скрябин и С.В.Рахманинов. Можно смело сказать, что уже в ту пору Саратов в полную меру приближался к тому, что его можно было считать крупным культурным и музыкальным центром России. Поэтому идея открыть в городе консерваторию – третью в стране, после Петербурга и Москвы, нашла много сочувствующих, хотя были и некоторые возражения.

Как бы там ни было, 21 октября 1912 года в Саратове состоялось торжественное открытие первого на Волге высшего музыкального учебного заведения. Уже в 1912–1913 годах число учащихся консерватории достигло 590 человек. Первый выпуск состоялся весной 1916 года. Имена М.Н.Медведева, Г.Э.Конюса, П.О.Пресмана, С.М.Козолупова, Л.М.Рудольфа, Я.Я. и Э.Я.Гаеков и выпускников – скрипачей Д.М.Цыганова и П.И.Рабиновича, певицы Ф.С.Мухтаровой, композитора К.Я.Листова и многих других открывают славный перечень имён артистов, музыкантов, связанных с Саратовской консерваторией.

Впоследствии в ряду этих имён по праву стали называть и имя Б.А.Сосновцева. Он приехал в Саратов в сентябре 1953 года. В 1954 году, после защиты кандидатской диссертации стал старшим преподавателем, с 1956 года – заведующим кафедрой истории и теории музыки, с 1958 года доцентом, с 1961 года – заведующим кафедрой теории музыки и композиции, с 1972 года – профессором.

Одновременно шло повышение и укрепление его общественной роли в вузе и в Саратовской организации Союза композиторов. В 1956 году Сосновцев избран её председателем, на II и III съездах Союза композиторов СССР избирался в состав Правления СК СССР. В 1966 году был избран, а в 1968 году переизбран председателем Правления Нижне-Волжской организации Союза композиторов России.

И всё это одновременно с активной творческой деятельностью. Б.А.Сосновцев принадлежит к числу авторов, сочинения которых охотно печатались столичными музыкальными издательствами, в чём видится свидетельство их высокой оценки.

Вслед за написанной в 1959 году «Симфониеттой на русские темы» последовали «Пять стихотворений на стихи С.Щипачева» (1960), Скерцо для фагота, «Былина» для гобоя. Все они были изданы в начале 1960-х годов. Среди изданий последующего времени особо следует выделить крупные сочинения – Концерт для фортепиано с оркестром (1961), кантата «За годом – год» (1962), Симфония № 1 (1968), Симфония № 2 (1971), Симфония № 3 (1979) и Симфония № 4 (1983).

Всего, начиная с 1950 года, в Москве и Саратове было издано свыше 30 произведений Сосновцева. И стоит заметить, что общее количество его сочинений превышает 60. В их числе опера «Степан Разин».

Расцвет творчества Сосновцева приходится на начало 1970-х годов. Именно в это время появляются многие его самые интересные сочинения. Примечательно и то, что именно тогда, точнее в 1972 году, в связи с присвоением почётного звания заслуженного деятеля искусств России Б.А.Сосновцев получил очень дорогую для него приветственную телеграмму Д.Д.Шостаковича: «Горячо поздравляю! Примите мои самые лучшие пожелания! Дмитрий Шостакович».

Всегда с большим вниманием и уважением относился Борис Андреевич к творчеству Георгия Васильевича Свиридова. Естественным отражением интереса к музыке выдающегося композитора являлась телеграмма – поздравление автору столь симпатичных Сосновцеву сочинений. Свиридов ответил: «Дорогой Борис Андреевич! Сердечно поздравляю с Новым годом, шлю самые добрые пожелания! Получил Вашу телеграмму, что было очень приятно. Жизнь совершенно разлезлась по швам, как шинель у Ак.Ак.Башмачкина! Кто и как наладит теперь русское музыкальное дело? Сердечный привет Вам и Вашим близким. Г.Свиридов».

Коллеги Сосновцева – руководители творческого Союза композиторов СССР как событие особой важности отметили его 70-летие:

«Дорогой Борис Андреевич! Сердечно поздравляем Вас славным юбилеем. Мы высоко ценим Вас – талантливого композитора, прекрасного педагога, активного музыкально-общественного деятеля, внесшего значительный вклад в развитие советского музыкального искусства. Желаем Вам доброго здоровья, счастья, благополучия, новых творческих радостей! Хренников, Степаненко».

Председатель Правления Союза композиторов России В.И.Казенин прислал телеграмму: «Дорогой Борис Андреевич! Сердечно поздравляю Вас юбилеем. Желаю здоровья, благополучия семье, успешного творчества. Обнимаю – Казенин».

Все эти искренние обмены приветствиями, поздравлениями ещё и ещё раз подтвердили: заведующий кафедрой теории музыки и композиции Саратовской консерватории, председатель Саратовской организации Союза композиторов России Борис Андреевич Сосновцев – фигура во многих отношениях замечательная! Общение в своё время с Д.Д.Шостаковичем, А.Н.Александровым, с крупнейшими педагогами Московской консерватории не прошло даром. Из нынешних преподавателей и руководителей Саратовской консерватории, длительное время сотрудничавших с Сосновцевым, большинство ощутили благо-

датное влияние этого известного в консерватории и городе человека, всей его фигуры труженика, мастера, готового всегда вступить в контакты, чего бы эти отношения не касались.

Борис Андреевич Сосновцев – видный, опытнейший педагог. Почти за полвека работы в Саратове он выпустил множество высококвалифицированных преподавателей и организаторов учебно-творческого процесса, начиная с проректора Саратовской консерватории, профессора Е.Д.Ершовой и заведующей кафедрой теории музыки и композиции, профессора Е.И.Вартановой. От крайнего запада (Е.Лебедева работает в Риге) до Владивостока (С.Простяков), от юга (В.Комиссинский – профессор Краснодарского университета культуры и искусства) до украинских городов (Е.Соколова, Донецк) – его выпускники повсюду, во многих городах страны. Невозможно назвать всех, кто получил подготовку на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории под руководством Б.А.Сосновцева. Они продолжают начатое им дело.

Наконец, нельзя не высказать самые искренние, тёплые и благодарные слова по поводу того, что назначенный в 1969 году ректором Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Б.А.Сосновцев сразу же показал себя с самых лучших сторон, особенно как деятельный и настойчивый администратор. Именно его многотрудными заботами строился новый корпус консерватории, включивший в себя малый концертный зал, вторую консерваторскую сцену, позволившую перенести на неё спектакли оперной студии и учебного театра. В консерватории появился вместительный спортивный зал. На четырёх этажах разместились отличные просторные аудитории, проходят лекции, семинары. Выросшая за короткие сроки вторая половина консерваторского здания – одна из крупнейших заслуг человека, отдавшего около полувека служению делу развития первого на Волге музыкального вуза.

В 2001 году Борису Андреевичу Сосновцеву – композитору, учёному, видному музыкальному педагогу, великолепно зарекомендовавшему себя разносторонней административной, общественной деятельностью, исполнилось восемьдесят лет! Срок вполне достаточный, чтобы сформулировать наше отношение к замечательной фигуре труженика, артиста, учёного, педагога, прошедшего большой путь, показавшего окружающим коллегам, как надо жить, работать, общаться с людьми, творить, строить, укреплять и украшать окружающий нас

мир – писать музыку, издавать книги и ноты, учить людей понимать искусство, находить в нём радость и вдохновение, но и вместе с тем ловить рыбу, копать землю, растить розы, то есть учить всему, что способен создавать человеческий мозг и смогут творить обученные труду руки, в том числе и руки музыкантов. Делать всё, что может выдумать и создать подлинный мастер, несущий и украшающий гордое звание человека-творца!

### Нотные примеры

"Прелюдия" № 2

**Sostenuto** (♩=72)

Piano

*ff* *dim.* 3

**rit.** - - -

**A tempo I**

*ff* 3

№ 2, "Сидит дрёма" (квартет)

**Lento** (♩=42)

Violino I

Violino II

Viola

Cello

*p* *p* 3 *acc.*

rit. Tempo I

*p* *p*

accel. rit.

*p* *mp* *p*

Симфония № 4, I часть

Allegro (♩=132)

Fag. I *pp*

Fag. II *pp*

Violini I

Violini II

Viole *p*

Celli

Bassi

Fag.I *pp*  
 Fag.II *pp*  
 V-ni I  
 V-ni II  
 V-le *p*  
 V-c *pp*  
 C-b

Кантата "За годом - год"

3 Moderato *pp*

Soprani

Alti

Piano *pp*

За го-дом год, за ве-хой ве - ха. За по-ло-со -

S.

A.

- ю по - ло - са. Не - лё - гок путь. Но



"Тайна" (вок. цикл на сл. Н.Рубцова, №1)

Voc. *pp*

Чуд-ный ме - сяц го - рит над ре - ко - ю, над мес - та - ми от - ро - чес - ких лет, и на

Piano *pp*

*Ped.*

**Список произведений Б.А.Сосновцева**

Фуга для фортепиано, 1947 (М., 1950)

Соната для скрипки и фортепиано, 1947

«Песня о Родине», кантата, сл. И.Никитина, 1948

«Три детские пьесы для фортепиано», 1949 (М., 1950)

«На севере диком» для хора без сопровождения на сл. М.Лермонтова, 1950

Сюита для симфонического оркестра, 1954

Симфония для оркестра, 1956

Концерт для скрипки и симфонического оркестра, 1957  
Вариации для флейты и симфонического оркестра, 1958  
Симфониетта на русские темы для оркестра, 1959 (М., 1962)  
«Песня о Воле» для хора без сопровождения на сл. Н.Палькина, 1960  
«Пять стихотворений С.Щипачева» для высокого голоса с фортепиано, 1960 (М., 1963)  
«Родине слава!» для хора и фортепиано на сл. Г.Регистана, 1960  
Пять русских народных песен для струнного квартета, 1960 (М., 1967)  
Былина для гобоя, 1960 (М., 1964)  
Скерцо для фагота, 1960 (М., 1964)  
Концерт № 1 для фортепиано и симфонического оркестра, 1961 (М., 1971)  
Шесть русских народных песен для деревянных духовых инструментов, 1961  
Пять песен для голоса и фортепиано, сл. М.Джалиля, 1961  
«Мелодия» для виолончели, 1962 (М., 1964)  
«За годом – год», кантата, сл. А.Твардовского, 1962  
Пьеса для кларнета, 1963 (М., 1971)  
«Мелодия» для валторны, 1963 (М., 1971)  
Этюд для фортепиано, 1963 (М., 1965)  
«Прощание с зимой» для баритона и фортепиано на сл. С.Щипачева, 1963  
«Игрушки» песни для детей на сл. А.Барто, 1963 (Саратов, 1972)  
Четыре русских народные песни для оркестра, 1963  
Три песни для баритона и фортепиано на сл. Н.Хикмета, 1965  
«Я говорю это всем», оратория на сл. С.Острового, 1965  
«Вариации» для фортепиано, 1965 (М., 1969)  
Пять русских народных песен для струнного квартета, 1965  
Этюд для фортепиано, 1965 (М., 1967)  
Пять стихотворений для голоса и фортепиано на сл. Н.Заболоцкого, 1966  
«Праздничная увертюра», 1967  
Симфония № 1, 1968 (М., 1975)  
«Посвящение Октябрю», кантата на сл. М.Исаковского, 1967  
Сонатина для фортепиано, 1968 (М., 1971)  
Семь прелюдий для фортепиано, 1968 (М., 1971)

«Песня о Волге» на сл. В.Алферова, 1968 (Астрахань, фестиваль «Каспийские зори», 1969, перепечатано в журнале «Музыкальная жизнь», 1969)

«О Ленине», кантата для баса, хора и симфонического оркестра, 1969, сл. Р.Рождественского, 1969

«Вариации на русскую тему», 1969 (М., 1976)

«Колыбельная» для сопрано, женского хора и симфонического оркестра на сл. М.Исаковского, 1969

«У мавзолея Ленина», хор на сл. М.Исаковского, 1969

Концерт для виолончели с оркестром, 1970 (М., 1982)

Шесть русских народных песен для струнного квартета, 1971

Симфония № 2, 1971 (М., 1971)

Двенадцать прелюдий для фортепиано, 1972 (М., 1977)

«За годом – год», вторая редакция кантаты, сл. А.Твардовского, 1972 (М., 1972)

Вариации на русскую тему, 1973 (М., 1976)

«Степан Разин» опера в 3-х действиях, либретто С.Рожновского, 1977

Двенадцать прелюдий для фортепиано, 1978 (М., 1981)

Симфония № 3, 1979 (М., 1987)

«Песня о Волге» для женского хора без сопровождения /редакция для смешанного хора/ на сл. Е.Евтушенко, 1981

Пять русских народных песен для струнного квартета, 1981 (М., 1987)

Пять мелодий для виолончели и фортепиано, 1981 (М., 1987)

Симфониетта для 4 кларнетов, медных духовых, литавр и фортепиано, 1982

Симфония № 4, 1983 (М., 1987)

Вокальный цикл на стихи Карагулова, 1984

«Русь», кантата для солиста, хора и симфонического оркестра на сл. И.Никитина, 1984

«Земля моя золотая», вокальный цикл для тенора и фортепиано на сл. С.Есенина, 1985 – 1986

«Памяти С.Есенина» кантата для тенора и фортепиано, 2-я редакция для тенора и симфонического оркестра, 1986

«Русь советская», вокальный цикл на стихи С.Есенина, 1987

Пять песен для баса и фортепиано на сл. С.Есенина, 1987–1988

«До свиданья, друг мой, до свиданья...», вокальный цикл для тенора и фортепиано на сл. С.Есенина, 1988  
Концерт для фортепиано № 2, 1989  
Семь пьес для детей для фортепиано, 1990  
Семь песен для высокого голоса и фортепиано на Стихи А.Прокофьева, 1990  
Сонатина для фортепиано, 1991  
Вокальный цикл на сл. Н. Рубцова для тенора и фортепиано, 1991–1992  
Русские народные песни для фортепиано, 1992  
Одиннадцать русских народных песен для симфонического оркестра, 1992  
Сонатина для фортепиано, 1993  
Квартет № 3 для струнных, 1994  
Концертино для фортепиано и симфонического оркестра, 1995  
Детский альбом, 12 пьес для фортепиано, 1996  
Две песни для баса и фортепиано на сл. С.Есенина, 1998–1999  
«Я покинул родимый дом...» для тенора и фортепиано на сл. С.Есенина, 1999  
Сонатина для фортепиано, 2000.

### ***Основные музыковедческие работы***

«Вариантная форма» // Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Саратов, 1957, вып.1

«Сложный период» // Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Саратов, 1957, вып.1

«Утёс» С.В.Рахманинова // Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Саратов, 1959, вып. 3

«Вторая симфония» С.В.Рахманинова // Научно-методические записки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Саратов, 1959, вып. 3

### ***Публикации о творчестве Б.А.Сосновцева***

Бернандт Г., Должанский А. Советские композиторы: Краткий библиографический справочник // М., 1957

- Гейлиг М.* Композиторы-волжане – своим землякам // Советская музыка. 1957, № 4
- Манжора Б.* Концерты саратовских композиторов // Коммунист. 1961, 27 апреля
- Харитонов Б.* Романсы, сонаты, трио // Коммунист. 1964, 12 мая
- Манжора Б.* За вехой – веха // Советская музыка. 1965, № 10
- Христиансен Л.* Волга – наша песня // Коммунист. 1966, 14 апреля
- Гейлиг М., Манжора Б.* Звучит над Волгой музыка // Волга. 1966, № 9
- Христиансен Л.* Симфония земляка (О Первой симфонии Б.Сосновцева) // Коммунист. 1968, 8 декабря
- Демченко А.* Аккорды современности // Заря молодёжи. 1972, 15 и 18 апреля
- Лебедева Е.* Путь композитора // Коммунист. 1973, 16 февраля
- Манжора Б.* Постигая современность // Волга. 1976, № 3
- Манжора Б.* Отражая образ современности // Коммунист. 1977, 11 мая
- Манжора Б.* Композиторы-волжане – своим землякам // Советская музыка. 1978, № 1
- Бернандт Г, Ямпольский И.* Кто писал о музыке, т. 3 // М., 1979.
- Манжора Б.* Служение красоте // Саратовские вести. 1992, 3 января

## **Олег МОРАЛЁВ**

Материалом статьи, посвященной жизни и творчеству замечательного композитора, заслуженного деятеля искусств, профессора Олега Аркадьевича Моралева (1922–2002) стал монографический очерк, написанный мною в декабре 2001 года – за месяц до смерти композитора. Понимание того, что от нас уходит прекрасный человек и крупный музыкант, сообщило моей работе особую тональность. Свой очерк я писала для него – в надежде на то, что он успеет его прочитать и почувствовать разлитую в словах и между слов благоговейную благодарность за счастье знать его, учиться у него, работать рядом с ним, а, главное – слышать его музыку, взрывающую своей подлинностью и профессиональным совершенством привычное представление о творчестве периферийного композитора.

Олег Аркадьевич Моралёв родился в 1922 году в старинном северном городе Вятке (Кирове). Воспоминания композитора о детстве очерчивают контуры быта и бытия русской провинциальной интеллигенции, столь памятных нам по прозе Чехова, Бунина, Паустовского. Это воспоминания о деде, мелком чиновнике, собиравшем в свободное время друзей для совместного музицирования, об отце, Аркадии Константиновиче, инженере, который еще в пору учебы в Петербургском институте имени Петра I пел в украинском хоре, о матери, Марии Александровне (в девичестве Тороповой), которая целиком посвятила себя дому и семье, о первой учительнице музыки – Марии Ивановне Мышкиной, получившей музыкальное образование в Лейпцигской консерватории.

Воспоминания Олега Аркадьевича о детстве фрагментарны, но наполнены каким-то чудесным светом, в мерцании которого проступает то явление, которое называют российской глубинкой. Заповедность Вятки (бывшей, кстати, местом ссылки А.И.Герцена и М.Е.Салтыкова-Щедрина), ее затерянность среди северных рек и лесов позволили сохранить в ее жителях нравственную чистоту, непри-

язнь ко всему суетному, а главное – непосредственное, живое ощущение стихии народной жизни, ее архаических основ. Как все это отпечатано даже во внешнем облике Олега Аркадьевича – в его природной, органической деликатности, в его немногословии, но внутренней духовной наполненности, угадываемой в свечении глаз и в мягкой, доброй, иногда ироничной улыбке! Детство, проведенное в российской глубинке, сформировало одно из самых важных свойств личности композитора: целомудренное отношение к жизни, людям, творчеству.

Следующий этап жизни – «сороковые, роковые» – стал серьезным испытанием для будущего композитора, который выдержал его, как и весь народ, с честью и достоинством. В восемнадцатилетнем возрасте Олег Аркадьевич был призван в армию, служил радистом в авиадивизии Забайкальского военного округа, а в августе-сентябре 1945 года участвовал в войне с Японией и был удостоен высоких наград – ордена Славы третьей степени и медали «За победу над Японией». Затянувшийся до 1947 года армейский период жизни композитора остался небесследным. Особая жизненная среда сформировала одну из ведущих интонаций в будущей музыке композитора. Она слышна чуть ли не в каждом сочинении Олега Аркадьевича, ассоциируясь с лексикой солдатской песни – мужественной, обладающей как лапидарной простотой, так и возвышенной строгостью.

После демобилизации Олег Аркадьевич оказался в Москве, которая во все времена, подобно магниту, притягивала талантливых людей. Столица окунула композитора в напряженный ритм учебы: сначала в музыкальном училище при Московской консерватории, а затем и в самой консерватории. Москва окружила Олега Аркадьевича множеством знаменитых людей, имена которых были уже знакомы ему по обложкам учебников. Его преподавателями были С.С.Скребков, А.И.Кандинский, Б.М.Ярустовский, а однокурсниками – Александр Флярковский и Родион Щедрин, с которым Олег Аркадьевич долгие годы поддерживал дружеские отношения.

Но главным педагогом был Евгений Кириллович Голубев. Профессор кафедры композиции Московской консерватории, он осознавал свою жизнь как продолжение дела своего выдающегося учителя, Николая Яковлевича Мясковского. В своих воспоминаниях Олег Аркадьевич подчеркивает важность не только профессионального, но прежде всего морального влияния высоконравственного русского ин-

теллигента, каким был Голубев. Являясь замечательным композитором, он сосредоточил свои творческие усилия в основном на воспитании молодых композиторов. Его класс закончили многие, обретшие мировую известность композиторы, среди которых – А.Шнитке и А.Эшпай. В блистательную череду этих имен вошло и имя Олега Аркадьевича Моралева.

Москва сформировала новую грань личности Олега Аркадьевича. Она не только дала профессиональное образование самого высокого уровня (о чем свидетельствовал и диплом с отличием). Она помогла ему стать художником, бесконечно преданным музыке, взыскательным и требовательным к себе. И это подтвердил выпускной экзамен. Дипломная работа Моралева включала три сочинения (Первый фортепьянный концерт, Первую симфонию и «Кантату о Ленине»), которыми дирижировал Евгений Светланов, бывший тогда дирижером-ассистентом Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и телевидения.

Но в перечне замечательных событий московской жизни должно быть упомянуто и еще одно: встреча с изумительной женщиной, которая очень скоро стала женой Олега Аркадьевича, матерью двух его дочерей, другом и помощницей во всех творческих делах. Агнесса Викторовна до сих пор хранит редкую красоту и ту благородную сдержанность, которая так естественно сочетается с деликатностью Олега Аркадьевича.

О следующем этапе своей жизни Олег Аркадьевич вспоминает как об очередном подарке щедрой судьбы. После окончания Московской консерватории он попадает по распределению в Свердловск (Екатеринбург) – один из центров интенсивной музыкальной жизни страны. Именно в Свердловске окончательно оформилась профессиональная судьба композитора: он закончил аспирантуру у известного отечественного композитора В.Н.Трамбицкого и с 1957 года начал преподавать в Уральской консерватории. За этим последовало вступление в члены Союза композиторов РСФСР, и теперь его творчество неизменно представляло свердловскую музыку на многих фестивалях, пленумах, съездах в разных городах страны. Здесь же состоялось знакомство с Д.Д.Шостаковичем, который порекомендовал молодого композитора на должность председателя Уральской организации Союза композиторов РСФСР.



Свердловск запомнился Олегу Аркадьевичу неподдельным интересом к новой, современной музыке. С огромной благодарностью он перечислял имена дирижеров (прежде всего М.Павермана), которые исполняли его сочинения столь часто, что это стало поводом для обид со стороны коллег-композиторов.

В Свердловске были сочинены Элегия для виолончели и оркестра. Лирическая поэма и увертюра «День радости» для симфонического оркестра, Второй фортепьянный концерт, Концерт для виолончели с оркестром, Первый струнный квартет и ряд других произведений. Многие из них записаны в фонд Всесоюзного радио. Мне повезло, находясь в гостях у композитора, услышать одну из таких записей – симфоническую поэму «Подвиг», исполненную в Большом зале Московской консерватории. Это сочинение молодого автора уже отмечено и масштабностью симфонического замысла, и драматургической яркостью, и отточенностью тематизма и формы.

А затем в жизни Олега Аркадьевича возник Саратов. С 1968 года он преподавал в Саратовской государственной консерватории на кафедре теории музыки и композиции. И мне уже не нужны воспоминания Олега Аркадьевича, потому что я отчетливо помню всю фактологию саратовской жизни своего учителя, а затем и коллеги по кафедре. Он приехал в Саратов, будучи членом Правления Союза композиторов СССР. С 1972 по 1983 годы был ответственным секретарем, а с 1988-го и председателем Саратовской композиторской организации, являясь членом ревизионных комиссий Союзов композиторов СССР и РСФСР. С 1977 года Олег Аркадьевич – доцент кафедры. В 1983 году ему присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, чуть позже – ученое звание профессора.

Ученики по классу композиции – вот то новое, что стало знаком его саратовской жизни. Их было много, и многие из них стали членами Союза композиторов России, имеют почетные звания, преподают в музыкальных учебных заведениях разных городов страны, но главное – пишут музыку. Секрет педагогической работы Олега Аркадьевича прост. Как он сам говорил, «я старался не давить особенно, пытался сообразоваться с их желанием, пытался по-дружески беседовать. Я считаю, что талантливому человеку достаточно намекнуть, а дальше он все делает сам». Столь ясно сформулированное педагогическое кредо профессора подтверждается воспоминаниями о всех ди-

пломных экзаменах выпускников класса О.А.Моралева, каждый из которых запомнился как неповторимая личность.

Это и Владимир Мишле, ныне работающий доцентом кафедры, которому Олег Аркадьевич помог сохранить влюбленное отношение к музыке, а также развить редкое чувство музыкального юмора (заказчиками «смешной» музыки Владимира Мишле были такие знаменитые музыканты, как Лиана Исакадзе и Владимир Спиваков). Это и другой выпускник Олега Аркадьевича, тоже доцент кафедры теории музыки и композиции – Владимир Королевский, который запомнился уже студенческими опусами, среди которых – «Причеты» и дипломная Симфония, демонстрирующая проникновение в философскую суть жанра. Владимир Королевский стал не только замечательным композитором, подтверждающим каждым своим новым сочинением, будь то симфонии, концерты, квартеты, сонаты и т.д., элитарный характер своей профессии. Его деятельность была столь же успешна и на педагогическом поприще: с появлением в консерватории класса сочинения В.Г.Королевского появились и студенты – лауреаты Всероссийских и Международных конкурсов композиторов.

Вспоминаю других учеников Олега Аркадьевича – Константина Акимова, ажурную тонкость его хоровых партитур, Павла Морозова, представившего на государственный экзамен балет, Наталью Победину, тонкого и интересного музыканта, закончившую консерваторию Концертом для скрипки с оркестром и ныне работающую в Мадриде, и другую Наталью – Маслову с ее Рок-симфонией, Николая Рымарева, впоследствии окончившего аспирантуру при Московской консерватории. Последний ученик профессора, Евгений Мякотин, ставший в 28 лет доцентом и кандидатом искусствоведения, подтвердил терпимое отношение своего учителя к разным течениям современной музыки, создав интереснейшее сочинение – Симфонию с участием симфонического оркестра и народного хора, а позже – рок-мистерию «Страсти по Анне» по «Реквиему» Анны Ахматовой (кстати, не могу не высказать своей благодарности Евгению Владимировичу, сделавшему магнитофонные записи воспоминаний Олега Аркадьевича, которые использованы в этой статье).

Педагогическая деятельность любого композитора на теоретической кафедре многогранна. Вот и Олег Аркадьевич, помимо класса композиции, блестяще читал авторский спецкурс по инструментоведению, а также вел индивидуальные практические занятия по чтению

оркестровых партитур и инструментровке. Достаточно процитировать его собственные слова об оркестре, чтобы понять, как он вел эти занятия: «Симфонический оркестр обладает богатейшими возможностями передачи человеческих эмоций, он позволяет создать целый мир переживаний. Тот, кто освоил тайну оркестрового письма, может ощутить себя богом. Ему подвластна возможность повелевать стихиями, созидать... Это, действительно, удивительное чувство осознания себя в роли творца».

Это магическое чувство Олег Аркадьевич передавал не только своим ученикам-композиторам, но и нам, музыковедам. Хорошо помню, как на экзамене по инструментровке профессор озадачил меня, анализируя партитуру Третьей симфонии Рахманинова, вопросом о том, почему композитор использовал во вступлении тембры кларнетов, валторны и виолончелей. Почему – кларнетов, а не гобоев, например. Сейчас, когда музыкознание шагнуло далеко вперед, приблизившись к семантике звука и тембра, я могу дать ответ на этот вопрос. Тогда, более сорока лет назад, что-то ответила, но вопрос остался в памяти своим нестандартным содержанием, провоцируя интерес к проблеме феноменологии звукового мира музыки.

\* \* \*

Приближаюсь к самому главному – характеристике творчества композитора. Хорошо понимая ограниченность жанром очерка, переживаю одновременно два чувства – и страха, и восхищения. Ибо творчество Олега Аркадьевича Моралева – громадная, живая, сложно пульсирующая своими особыми кодами стихия. И потому требует специального монографического исследования. А мне предстоит очертить лишь общие контуры этого явления.

Первый признак, относящийся к внешнему облику творчества Олега Моралева – его жанровая универсальность. Композитор одинаково успешно работал во всех жанрах. Им написаны три симфонии, три симфонические поэмы, две симфонические увертюры («День радости» и «Приветственная песнь»), несколько кантат, среди которых пронзительно незабываема кантата «Тетрадные листочки» на стихи М.Чернышева для детского хора и симфонического оркестра, посвященная памяти Тани Савичевой, перенесшей блокаду Ленинграда. Огромен список сочинений концертного жанра, включающий не только два фортепьянных концерта и концерт для виолончели, но и

концерты для трубы с оркестром, для тромбона с оркестром, а также две своеобразнейшие версии жанра – «Астраханские напевы» и для оркестра, и для двух баянов с русским народным оркестром. Этот список продолжают два сочинения, дающие глубоко современное прочтение жанра: «Серенада-каприччио» для фагота и флейты с симфоническим оркестром и «Монологи, сцены и дуэты» для альты, скрипки и симфонического оркестра. Олег Аркадьевич создал три струнных квартета. Особая роль в его творчестве принадлежит крупным вокальным произведениям: хоровая поэма «Черный человек» на стихи одноименной поэмы С.Есенина, а также три вокальные цикла – «Смерть солдата» и «Три настроения» на стихи Э.Межелайтиса и «Перечитывая Александра Блока».

Пропускаю перечисление множества инструментальных и вокальных миниатюр, но не могу не отметить существования еще двух плодотворнейших творческих ветвей. Первая обусловлена творческими контактами композитора с кафедрой духовых инструментов и ее руководителем, профессором А.Д.Селяниным – создателем уникального оркестра «Волга-Бэнд» и страстным пропагандистом духовой музыки. Не без влияния Селянина Олег Аркадьевич создал сначала два самобытнейших сочинения – «Владимирские рожки» (сюита для четырех труб и челесты) и «Прелюдию и фанфары» для девяти труб и ударных инструментов, а затем, адресуя свою музыку селянинскому Брасс-квинтету – шесть квинтетов для медных духовых инструментов, каждый из которых завораживающе интересен. Так, например, Пятый квинтет возник по мотивам польской легенды о краковском трубаче, сраженном на поле брани, и называется «Краковский хейнал», то есть сигнал, а Шестой квинтет, созданный на основе волжских песен, так и называется – «Волжский пляс». Вторая ветвь «спровоцирована» контактами композитора уже с другой консерваторской кафедрой – кафедрой народных инструментов и представлена целым списком ярких сочинений для русского народного оркестра.

Завершаю беглое перечисление созданного композитором упоминанием о музыке к спектаклям драматического театра имени К.Маркса (ныне – Академический театр драмы): «Идиот» (1971), «Таланты и поклонники» (1973), «Горячее сердце» (1979). И не могу не назвать так и оставшееся неоконченным сочинение. Это опера «Крепость» по одноименной повести А.Черкасова из романа

«Хмель», задуманная в четырех действиях и семи картинах. Из-за болезни и смерти Олега Аркадьевича работа остановилась на финале предпоследней, шестой картины.

Второй признак творчества композитора относится уже к его внутренней сути. И здесь я должна отметить, что музыка Олега Аркадьевича часто звучит на концертных эстрадах Саратова, она почти вся исполнена, то есть востребована людьми. Еще одно подтверждение тому – значительное количество выпущенных издательством «Советский композитор» партитур и клавиров. Именно поэтому я опираюсь на живые, непосредственные слуховые впечатления, пережитые когда-то или совсем недавно. Суммируя их, я прихожу к ощущению *подлинности* этой музыки, всегда наполняющей меня горячей волной благодарности к композитору. Она искренна, она обладает неповторимой интонационностью. И еще ей присуще особое эстетическое свойство: эта музыка красива в самом высоком значении художественного совершенства. Ее слагаемые – ясность, отточенность мысли, пластически-рельефная образность, совершенство композиционных пропорций, невозможность проникновения случайного, непродуманного, непережитого. Эти свойства образуют одну из важнейших творческих констант, присутствующую в любом сочинении, несмотря на интенсивную творческую эволюцию композитора.

Третье наблюдение относится к самой эволюции, к динамике стилевого развития. Ранние сочинения являют нам композитора как наследника ветви русской симфонической школы, представленной именами Глазунова, Рахманинова, Мясковского. Ей присущ особый тип лирико-эпической драматургии, который представляет собой ту или иную форму диалога объективной повествовательности и психологической рефлексии. Автор такой музыки присутствует в ней двумя своими ипостасями: он и наблюдатель, рассказчик и одновременно лирический комментатор, благодаря чему в художественном пространстве музыки обнаруживается существование некоего второго, глубинного измерения. Ранние произведения Олега Аркадьевича акцентируют внимание слушателя на реалиях мира, передаваемых через пластически-осязаемую образность музыки. Диалогичность повествовательности и субъективной рефлексии предстает в виде тонко сбалансированного единства. Во втором фортепианном концерте, впервые исполненном народным артистом России Альбертом Таракановым, этот баланс обеспечивается игровой логикой. В симфониче-

ской поэме «Подвиг» именно лирическая, сопереживающая струя «обуздывает» драматический накал событий, смягчая жесткие и агрессивные звучания.

Но далее, с начала 1970-х годов, лирическая составляющая стиля становится все более глубокой, сложной, пронзительной. Она приближается к искусству психологического анализа и потому ей оказываются доступными высоты подлинного трагизма. Глубинные изменения образного мира заметны уже во Второй симфонии, несмотря на ее явственную эпичность, подчеркнутую названием («Сибирское сказание») и структурным своеобразием цикла, включающего, по авторскому определению, четыре повести. Но программные обозначения частей («Жестокость и нежность», «Ночь и любовь», «Новое и старое», «Вихри и судьбы») и сама музыка свидетельствуют о том, что конфликт уходит в глубь человеческой души, приобретает внутренний характер. И теперь главным становятся не события, а отношение автора к ним.

Более того, жанрово-эпический и лирико-психологический типы образности, сосуществовавшие прежде в определенном единстве, в творчестве композитора 1970-х годов поляризуются и образуют две автономные ветви, которые, подобно берегам одной реки, могут сближаться или предельно расходиться, обнаруживая тем самым сложную многосоставность художественного мира.

В одной из этих ветвей продолжает мощно и полнокровно пульсировать яркая и многоцветная народная жизнь. Она представлена чередой жанрово-характерных сочинений Олега Аркадьевича, в которых нередко возникают фольклорные цитаты. Но даже тогда, когда материал сочинения авторский, музыка эта подлинно народна по своему духу: столько в ней удали и широты, изобретательности, искрящегося юмора и бесконечной любви к русской жизни. Это и «Эпические картины» для валторны и русского народного оркестра, и пьеса-шутка «Три приятеля» для оркестра русских народных инструментов, и фантазия на русские народные песни о Стеньке Разине «Вы пойдете-ка, ребята» для народного голоса и оркестра народных инструментов, и «Астраханские напевы» – своеобразнейший концерт для двух баянов и оркестра народных инструментов. Увлечение звучанием подобных тембров сам композитор объяснял так: «Симфонический оркестр, конечно, более богат, но русский народный оркестр более бережет русскую душу, русский склад ума...»

А как богата и колоритна музыка Моралева для духовых инструментов! Одно из подобных сочинений – Сюита для четырех труб и челесты «Владимирские рожки», написанная по заказу А.Д.Селянина. Она основана на подлинных напевах владимирских рожечников. Рассказывая об этом сочинении, Олег Аркадьевич с грустью рассуждал об отмирании целой культуры игры на русских трубах и рожках – со своим специфическим языком, своей системой сигналов. Необычные в своей какой-то особой национальной терпкости звучания «Владимирских рожков» и зачарованно-влюбленное отношение композитора к русской старине словно оживили эту уходящую культуру. Так возникло одно из поэтичнейших произведений Моралева, в котором угадывается суточный цикл сельской жизни: рассвет («Кирила» – особый рожечный сигнал собирания стада утром), день («Над полями и лугами»), вечер (третья часть так и называется «Вечер») и ночь («Прощальный хоровод звезд» с включением неземного, ирреального звучания челесты).

А рядом, столь же мощно и рельефно развивается другая, лирико-психологическая ветвь творчества. Зрелость и мастерство композитора направлены на разгадку таинственной сути бытия, его неизбывного трагизма. В 1970-е годы эта линия была представлена рядом сочинений, обозначивших новую веху творческого пути. К ним относятся хоровая поэма «Черный человек» на стихи С.Есенина, два вокальных цикла для баритона и фортепиано на стихи Э.Межелайтиса («Три настроения» и «Смерть солдата») и цикл «Перечитывая Александра Блока».

Объединяющим признаком только что названных сочинений, которые начинали выстраивать вершинную гряду лучших произведений композитора, становится интерес к сложной, символически зашифрованной поэзии. Рождается новый тип образности, которая направлена на выявление глубинного, вербально не определяемого содержания духовного мира человека. В каждой из этих вещей в своем особом ракурсе обозначена трагическая переплетенность жизни и смерти, любви и предательства, добра и зла. Подлинность трагизма сообщает чуть ли не каждому из этих сочинений признаки мистериальности: мистерия Жизни и Смерти, в которых всего два участника – Человек и Вечность. Объединяет их также единство солирующего тембра – баритона (лишь в блоковском цикле вводится партия сопрано).

Первое из этих сочинений – поэма для хора *a cappella* и солиста «Черный человек», знаменитый есенинский диалог со своим страшным двойником, мистической тенью, которая оказывается отражением в зеркале. Удивительна музыкальная версия этого поэтического текста. Состояние внутренней раздвоенности человека обрело особую стереоскопическую объемность: трагическая опустошенность усилена моментами гротеска и мистики. Все это сделано с большой психологической убедительностью, с есенинской простотой и скорбью, рождающей чувство сострадания к человеку. Впервые поэма прозвучала на одном из концертов, посвященных 50-летию Саратовской организации Союза композиторов России. Впечатления были сильнейшими, но одно из них особенно примечательно. Слушатели отказывались верить, что «Черный человек» был написан Олегом Аркадьевичем еще в 1972 году, настолько современно его звучание!

Позже (в 1973 и 1975 годах) появляются два вокальных цикла на стихи Эдуардаса Межелайтиса. Сложная, ассоциативная поэзия литовского поэта привлекла композитора, вероятно, прежде всего своей природной музыкальностью, а также философски-обобщенным взглядом на жизнь. Прежде возникли «Три настроения», где три этапа человеческой жизни уподоблены календарному циклу: «Распутье», «Под весенним дождем» и «Снег». Структура цикла чуть ли не повторяет идею «Симфонических танцев» Рахманинова: вначале – молодость, затем зрелость и любовь, которая заставляет человека страдать и радоваться, а в конце – трагедия одиночества и старости. Как говорил сам Олег Аркадьевич, последняя часть ассоциирует снег с холодом одиночества мужественного человека. У Межелайтиса в этом стихотворении использован особый синтаксис: после каждого слова следует точка. В музыке, изобилующей паузами («молчащими интонациями»), отражен такой же прием. Состояние человека наедине с собой усилено включением пения с закрытым ртом.

Сразу же получивший известность в стране второй цикл на стихи Межелайтиса «Смерть солдата» еще более мистериален. Противостояние жизни и смерти, воплощенное с тончайшим психологизмом, заставляет услышать в этом сочинении вибрации глубинных, архаических основ человеческого бытия. Жизнь здесь таинственно соприкасается с древнейшим славянским символом Богини-Матери или Матери-Земли, а смерть страстно сопротивляющегося ей солдата в конечном счете преобразуется в символ великой жертвы Матери-



Родине. Этот момент жертвы, с исключительной чуткостью и правдивостью композитор передал в восьмом номере («Буквы») через умолкнувшую музыку. Музыка, словно жертвуя собой, уступает место поэзии. Певец тихо и сдержанно читает стихи.

*Мы несколько дней  
искали солдата...  
...Мы нашли его ползущим к нам;  
его пальцы царапали землю,  
будто буквы писали по земле.  
Это мне, может быть,  
Показалось, -  
но мы увидели слово,  
мы прочитали слово:  
жить...*

Следующий цикл для баритона и сопрано «Перечитывая Александра Блока» возник в 1977 году. Тринадцать ничем не связанных друг с другом стихотворений Блока обнаружили в восприятии композитора некую таинственную внутреннюю связь, которая образовала символически-обобщенный сюжет цикла: о неизбежности вечных проблем счастья и несчастья, любви и ненависти, надежды и одиночества. Уже сама по себе тембровая драматургия персонифицирует две образные сферы. Это Она и Он. Линия «женских» романсов дает в тончайших градациях смену внутренних ощущений женского начала: от светлого, наивного, идеального – до активного, коварного, деспотичного. Но удивительно и то, что вся эта характерология женского образа, олицетворяющего саму Жизнь, восходит к загадочному блоковскому символу «О Русь моя! Жена моя!».

Оказавшись в силовом поле Родины-Судьбы, «мужская» линия романсов с особой экспрессией воспроизводит взлеты надежд и горечь падений, разочарований. В этом, вероятно, наиболее трагическом сочинении Олега Аркадьевича, самым незабываемым для меня впечатлением с первого прослушивания и навсегда остался романс «Пристал ко мне нищий». Крах жизни через узнавание себя в нищем – двойнике, ведущем ущербное существование, поразительно претворен с помощью звуков фальшивой шарманки, которая перерастает значение атрибута сумрачной петербургской жизни и возвышается до

шубертовского символа, с одной стороны, а с другой – до inferнальной вальсовости второй части Фортепианного квинтета А.Шнитке.

В 1980-е и 1990-е годы начинает обогащаться жанровая система инструментальной музыки композитора. Появляются сочинения, которые продолжают сюжетную линию вокальных циклов предыдущего десятилетия, но в инструментальной версии. Это Третья симфония «К Родине», «Монологи, сцены и дуэты» для альты, скрипки и струнного оркестра, «Серенада-каприччио» для фагота и флейты с симфоническим оркестром.

Новаторский облик Третьей симфонии состоит в корректировке жанра симфонии введением партии солирующей скрипки. Нет, этот замысел никак не связан с давно существующим жанровым микстом симфонии-концерта. Напротив, персонифицируя в «голосе» солирующей скрипки исповедально-монологическое начало, композитор тем самым углубляет медитативный характер музыки. Кстати, это сочинение Олега Аркадьевича много раз звучало и в Саратове, и в других городах страны, но всякий раз с участием одного исполнителя – скрипача, заслуженного артиста России Сергея Терехова, который давно сотрудничает с композитором, а его трактовка сочинений Моралева отличается глубиной и проникновенностью.

Влияние жанра монолога на концепцию симфонического или концертного цикла – вездесущее явление позднего творчества композитора. Впервые оно проявилось в сочинениях 1985 года: «Монологи, сцены и дуэты» для альты, скрипки и струнного оркестра» и «Серенада-каприччио». В этой музыке под влиянием психологических тенденций происходит диалогизация монолога, то есть расщепление и дифференциация внутреннего «я». Процесс самопознания, тем самым, выявляется тоньше, глубже, сокровеннее. В связи с этим невозможно не вспомнить об одном из истинных шедевров психологической лирики Олега Аркадьевича, его Третьем квартете. Двухчастная структура квартета произвольно ассоциирует его с замыслами Тридцать второй сонаты Бетховена или «Неоконченной симфонии» Шуберта.

Однако это лишь внешнее сходство. Концепция двухчастного цикла в Третьем квартете наполнена глубоко индивидуальным смыслом. I часть, словно возрождающая раннюю образность композитора и написанная в изящно-корректной сонатной форме, превращается в символ событийно-временной «горизонтальной» жизни. По контрасту с

ней музыка II части словно воспаряет в надземное, космическое измерение и превращается в знак вневременной и внесобытийной «вертикали». Время и Вечность – вот главные участники этой «мистерии» композитора. Раздумья о жизни, прожитой и уходящей, претворены с такой болью и нежностью, что многие слушатели во время последнего исполнения этого сочинения не могли сдержать слез. А я думала еще и о том, что преклонные годы не погасили, а наоборот – усилили страстную любовь к жизни, и искренняя, глубокая эмоциональность музыки Олега Аркадьевича обернулась мудростью, философским ясновидением. И еще: слушая Третий квартет, я неоднократно ловила себя на мысли о том, что слушаю музыку саратовского композитора во многом иначе – так, как если бы это был квартет Бетховена или Брамса, Чайковского или Шостаковича.

Завершая свой краткий очерк, я не могу не сказать хотя бы нескольких слов о музыкальном языке композитора. В связи с этим вспоминается один из часто цитируемых афоризмов: «В современной музыке важно не то, *что* пишется, и не то, *как* пишется, а то, *кто* пишет». Если с этой позиции рассматривать музыкальный язык Олега Аркадьевича и в частности его парадоксальную способность быть остросовременным при очевидном пиетете перед традиционными приемами и средствами, то становится понятно, *кто* пишет эту музыку. За ней стоит чистая душа, жаждущая причаститься к всеобщей жизни. Эта особая авторская интонация звучит в одном из признаний композитора о своем творчестве: «Мне кажется, каждый человек в этой жизни должен сказать что-то свое. Я пишу, как чувствую, пытаюсь выразить свои переживания. Но я считаю, что эти переживания относятся и к другим людям, я как бы ощущаю в себе их чувства... Это меня как раз и вдохновляет: что я не один, что у меня есть какие-то созвучия с чувствами других людей, а насколько это хорошо или плохо – судить не мне».

Сформулированное в этих словах творческое кредо композитора, вероятно, и побуждало его говорить понятным для всех, доступным языком, хотя в его клавирах и партитурах не так уж редки современные средства (например, додекафония в Концерте для тромбона с оркестром или шепот хора, который ритмическим каноном имитирует партию солиста в «Черном человеке» и т.д.). Олег Аркадьевич обладал редким даром добиваться современного звучания без использования экстремальных средств. В его музыке, в каждом ее зву-

ковом атоме, присутствует пафос охранительности великих традиций русской музыкальной культуры. Его музыкальный язык ориентирован на сознательное чувство преемственности, он живет своей укорененностью в русской музыке. И эта художественная установка преобразует пафос бережной охранительности в этос, в нравственную позицию композитора: «А ты все та ж, моя страна, // В красе заплаканной и древней».

Россия для Олега Моралева – та духовная субстанция, в которую не только прорастает всеми окончаниями нервных волокон музыкальная ткань произведений, но которая определяет философию жизни художника, в основании которой – бесконечная любовь и благодарность. Благоговение перед жизнью, ставшее позицией композитора и в жизни, и в творчестве.

### ***Список сочинений О.Моралева***

#### *Сочинения для симфонического оркестра*

Первая симфония (1955)

Вторая симфония «Сибирское сказание в четырех повестях» (1971).

Третья симфония «К Родине» для скрипки с оркестром (1985)

«Подвиг», симфоническая поэма памяти Н.Кузнецова (1953)

Лирическая поэма (1966)

«Октябрьская ночь», симфоническая поэма (1980)

«Песнь радости», увертюра (1967)

«Приветственная песнь», увертюра (1984)

Сюита для флейты, гобоя и симфонического оркестра (1962)

«Элегия» для виолончели и симфонического оркестра (1964)

«Монологи, сцены и дуэты» для альты, скрипки и струнного оркестра (1990)

«Серенада-каприччио» для фагота, флейты и симфонического оркестра (1985)

«Астраханские напевы» – концерт для симфонического оркестра (1989)

#### *Концерты*

Концерт для фортепиано с оркестром (1961)

Концерт для виолончели с оркестром (1964)

Концерт для трубы с духовым оркестром (1971)

Концерштюк для фортепиано с оркестром (1955)

Концертино для трубы и духового оркестра (1983)  
«Астраханские напевы», концерт для двух баянов и оркестра народных инструментов, (1989) г.

*Хоровые сочинения*

«Кантата о Ленине» для хора, солистов и оркестра (1955)  
«В канун века», кантата для хора, солиста и оркестра (1969)  
«Вечность», кантата для хора и оркестра (1979)  
«Тетрадные листочки», кантата для детского хора и оркестра (1980)  
«Если мы войну забудем», кантата для хора и оркестра (1985)  
«Черный человек», хоровая поэма для смешанного хора *a cappella* и баритона (1972)  
«Байка» для хора *a cappella* (1957)  
«Утро встает», марш-песня для хора, солистов и оркестра (1980)  
«Гадкий утенок» для детского хора и оркестра (1983)  
«Летний дождь» для детского хора (1984)  
«Признание в любви» для хора *a cappella* (2000)

*Камерно-инструментальная музыка*

Первый квартет (1957)  
Второй квартет (1979)  
Третий квартет (1996)  
«Прелюдия и фанфары» для девяти труб и ансамбля ударных инструментов (1974)  
Первый квинтет для медных духовых инструментов (1978)  
Второй квинтет для медных духовых инструментов (1980)  
Третий квинтет для медных духовых инструментов (1983)  
«Владимирские рожки» для четырех труб и челесты (1976)  
Четвертый квинтет для медных духовых инструментов «Свет памяти» (1986)  
Пятый квинтет для двух труб, валторны, тромбона и трубы «Краковский хейнал» (1987)  
Шестой квинтет для медных духовых инструментов «Волжский пляс» (1988)

Соната для скрипки и фортепиано (1962)

Сонатина для фортепиано соль мажор (1958)

Сонатина для фортепиано соль минор (1964)

Сонатина для гобоя, кларнета и фагота (1970)

«Три приятеля», пьеса для гобоя, кларнета и фагота (1970)

- «Песня», пьеса для гобоя, кларнета и фагота (1970)  
«Ночью», пьеса для гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (1970)  
Скерцо для четырех тромбонов (1982)  
«Элегия» для флейты и фортепиано (1964)  
«Танец» для кларнета и фортепиано (1969)  
«Скерцо» для кларнета и фортепиано (1970)  
«Волжская фантазия» для двух фортепиано в восемь рук (1972)  
Три пьесы для фортепиано: «Беспокойство», «Мечты», «Ссора» (1963)  
«Прощальная серенада» для скрипки фортепиано (1972)  
«Вечное движение» для скрипки и фортепиано (1972)  
Четыре пьесы для арфы (1981)  
*Камерно-вокальная музыка*  
«Смерть солдата», вокальный цикл для баритона и фортепиано (1973)  
«Три настроения», вокальный цикл для баритона и фортепиано (1975)  
«Перечитывая А.Блока», вокальный цикл для сопрано, баритона и фортепиано (1977)  
«Над степью в полночь» (1980), «Догони» – дуэт (1958), «В апреле» (1957), «Ходит парень» (1965), «Тополек» – для вокального ансамбля (1966), «Солдатская душа» (1972), «Куст калины» (1972), «Метелица» (1972), «Мне милый с Камы написал» (1972), «Мой дом родной – Саратов» (1983), «Над великой рекой» (1983), «Рабочий человек» (1984), «Саратовская гармошка» (1984)  
*Музыка для народных инструментов*  
Три обработки русских народных песен для голоса и баяна (1970)  
«Метелица», этюд для выборного баяна (1973)  
«Загадка», пьеса для выборного баяна (1973)  
«Вы пойдете-ка, ребята», фантазия для голоса, оркестра народных инструментов на народную песню о Степане Разине (1980)  
Вальс для оркестра русских народных инструментов (1983)  
«Песня», пьеса для оркестра народных инструментов (1983)  
«Три приятеля», пьеса-шутка для оркестра народных инструментов (1983)  
«Эпические картины» для валторны и оркестра народных инструментов (1968)

*Музыка для театра*

Музыка к спектаклям Саратовского академического театра драмы – «Идиот» (1971) «Таланты и поклонники» (1973), «Горячее сердце» (1979), к спектаклям Саратовского театра кукол «Теремок» – «Аленушка и солдат» (1969), «Голубой щенок» (1970)

*Неоконченные сочинения*

«Крепость» – опера по роману А. Черкасова» «Хмель» (не дописана последняя, седьмая картина).

## **Владимир КРИВИЛЁВ**

Владимир Павлович Кривилёв (1922–1991) родился в Саратове. В детстве и юности писал стихи. После начал сочинять к ним музыку.

Учился в Педагогическом институте. Работал учителем русского языка и литературы. В годы Великой Отечественной войны добровольно ушел на фронт. Награжден орденом Красного Знамени. В боях получил несколько тяжелых ранений. После последнего из них на Курской дуге Кривилев почти полностью лишился зрения. Но это не сломило его. Он делает все, чтобы вернуться к активной жизни, к творчеству.

В 1953 году Кривилев оканчивает Саратовское музыкальное училище по классу баяна. Начав сочинять музыку, получает специальные консультации у композиторов Р.С.Бунина и Н.И.Пейко. Его песни постепенно становятся все более известными.

В своем музыкальном и поэтическом творчестве Кривилев рассказывал о любви к Родине, о героических подвигах народа в годы Великой Отечественной войны, о мирном труде. Писал он и детские песни для самых маленьких, пионерские, юношеские песни. Песня «Барабан героя» была удостоена премии на Всесоюзном конкурсе детской песни. Его «Девичья лирическая», «Голубая, золотая, бирюзовая волна» и другие сочинения стали популярными среди молодежи. «Солдатская походная» была награждена на конкурсе солдатской песни.

Многие произведения Кривилева изданы. Опубликовано пять авторских песенных сборников. Лучшие из песен входили в репертуар самодеятельных и профессиональных коллективов, записаны на радио и телевидении, на пластинки, вошли в программы известных исполнителей, звучали в концертах ансамбля советской песни Всесоюзного радио, ансамбля Московского военного округа.

Большое общественное значение творчества Кривилева послужило основанием для принятия его в 1964 году в члены Музфонда



СССР, а в 1972 году в члены Союза композиторов СССР, позднее он был удостоен звания заслуженный деятель искусств России.

Многочисленные встречи со слушателями, авторские вечера, концерты для трудящихся в самых отдаленных районах области, на полевых станах, выступления для школьников, студентов В.П.Кривилев проводил с большим энтузиазмом, устанавливая тесные, теплые контакты с аудиторией. Постоянная связь с земляками, с обширным кругом любителей музыки помогала композитору находить актуальные, животрепещущие темы для песенного творчества, чутко ощущать пульс современной жизни, что являлось залогом его творческих успехов.

### ***Основные сочинения***

**Поет гармонь** (Сборник песен) (Саратов, 1986): Фестивальная. Молодежная походная. Урожайная. Песня о Волге. Волжский вальс. На яхте. Мы не знакомы. Поскорей, желанный, приходи. Поспеш. Пой, тальяночка. Добрый вечер. Я уверена. Обида. Мне рассвет напомнил. Романс. Не знаю почему. Ходят слухи. Частушки

**Песня над Волгой** (Саратов, 1960): Над тобой взошло солнце Ленина. У Саратова на Волге. Песня о Волге. Песня о великой реке. Любимая Волга. Саратовский вальс. Голубая, золотая, бирюзовая волна. Первый снег. Расставалась я с другом. На лодке. Вспомни. Соколовогорские страдания

**Я – пионер.** Песни для детей среднего и старшего возраста (М., 1973): Ярко светит солнышко. Тропиночка. Здравствуй, лето пионерское. Отчий край. Рождение Октября. Воспеты в былинах твои берега. Барабан героя. Баллада о юном разведчике. Я – пионер. Моя песенка. Нас ничем не удивишь. Уже проснулось солнышко. В школу. Игрушки елки. Мороз. Песенка о ветре. Осенняя–пионерская. Партизанская баллада. Дозорная песня

**Пою любовь.** Песни для голоса в сопровождении фортепиано (баяна) (М., 1979): Я есть и буду на земле. Баллада о холме. Улыбнись, человек. Пою любовь. Огни Москвы. Воспеты в былинах. Как за Волгой, в степи. Солдатская походная. Благодарная память. Волшебные слова. Цветы на снегу. И только сердцу верю я. Тише едешь – дальше будешь. Просто так встречаемся. Обида. На траву роса упала. На яхте. На лодке. Голубая, золотая, бирюзовая волна. Соколовгорские страдания

**Расставалась я с другом надолго // Песни.** – Волгоград, 1961  
**Голубая, золотая, бирюзовая волна // Там же**  
**Он не сказал, а я услышала // Песня повсюду со мной.** – М., 1962  
**Почему ты не со мной // Наша доля светлая.** – М., 1963.  
**Не зови, любимый // Поет народный хор.** – М., 1964  
**Не во сне, а наяву // Отчий край.** – М., 1970  
**Пою любовь // Песни над Волгой.** – Саратов, 1975  
**Разольем по степи голубое диво // Там же**  
**Баллада о холме // Там же**  
**Песня о Москве // Наша жизнь, 1976, № 1**

***Публикации о творчестве В.П.Кривилева***

*Григорьев Л., Платек Я.* Советские композиторы и музыковеды. Т. 2. – М., 1981  
Кривилёв В.П. Коммунист. 1967, 28 января  
*Смирнов Д.* Владимир Кривилев // Соцветие. М., 1972  
Кривилев В. П. Я – пионер: Песни для детей среднего и старшего возраста.  
Предисловие С. Баруздина. – М., 1973  
*Полубинская К.* Детям на радость. Музыкальная жизнь. 1974, № 1  
*Демченко А.* К людям – с песней. – Коммунист. 1975, 7 декабря  
*Манжора Б.* Постигая современность. – Волга. 1976, № 3  
*Манжора Б.* Композиторы-волжане – своим землякам. – Советская музыка. 1978, № 1  
*Егоров Б.* Пою любовь. – Коммунист. 1980, 4 мая

## **Арнольд БРЕНИНГ**

В 1998 году председатель Саратовской композиторской организации Е.М.Бикташев выступил с инициативой издать брошюры о ведущих саратовских композиторах. Написать об Арнольде Арнольдовиче Бренинге (1924–2001) поручили мне. В процессе этой работы мы часто виделись, беседовали, слушали записи его сочинений, просматривали партитуры. Накопился материал, давший возможность написать брошюру, в которой я попыталась сохранить дословно высказывания композитора. В то время Арнольд Арнольдович был уже очень больным человеком. Сила его духа и непрестанная работа создавали впечатление его большого жизненного потенциала. Но это, к несчастью, было иллюзией. Вскоре он скончался – последний раз я его видела за несколько дней до кончины. Он, как всегда, был подтянут, аккуратен, деловит, говорил точными формулировками, активно общался – как будто его не мучили страшные боли. Сила воли, стойкость, работоспособность были постоянными качествами его незаурядной, редкостной натуры.

Он написал более 150 сочинений, его произведения звучали во многих городах России и ближнего зарубежья, Девятая симфония неоднократно с успехом исполнялась в Германии. Складом своего дарования он явно был ориентирован на сферу программной музыки, с которой сопряжены даже такие, казалось бы, чисто инструментальные жанры, как концерт для солирующего инструмента с оркестром (например, Второй скрипичный концерт) или фортепианный этюд («Весенняя буря»). Для него важны были ассоциативные ряды, которые возникали под воздействием картин природы, поэтических строк, памятных исторических мест.

Такого рода импульсы создавали в его внутреннем звуковом мире интонационные параллели, преломлялись в его произведениях с большей или меньшей степенью опосредованности. «Топография» его программных опусов широка, и при этом, за редкими исключениями

ями, он побывал во всех местах, которые запечатлел в своих произведениях. Примером может служить цикл фортепианных пьес «Волжские эскизы», импульсом к созданию которых стали впечатления от поездки по Волге. Схоже шёл процесс создания симфонической поэмы «Курская дуга», в которой нашли отражение воспоминания о тех местах, где довелось побывать композитору.

Это были не первичные звуковые ассоциации с немусыкальными явлениями, а результат сложных процессов их преобразования, взаимосопряжения с системами других уровней. Так рождался особый строй музыкальной поэтики, «считываемой» словесным текстом, но никоим образом им не ограниченной.

Высокая степень программного начала позволяет с достаточной определённой говорить о тематике и образном мире музыки композитора. В своих сочинениях он ставил значительные нравственные и общественные проблемы, раскрывал психологические, личностные аспекты. Многие его произведения обращены к поэтическим текстам – к стихотворениям Ш.Петефи, А.Плещеева, С.Щипачёва. Особо значимой для него была поэзия А.Блока, на тексты которого написаны четыре романса и финал Девятой симфонии, а также И.Бунина, вдохновившего композитора на создание хорового цикла и одного из самых романтических произведений – симфонической поэмы «Кондор» (Пример 1).

Содержание сочинений композитора обращено к истории немецких колоний в Поволжье (поэма «Земля отцов»), к образам природы (Седьмая симфония, носящая подзаголовок «Небо Родины»), к теме восстановления собора в Калининграде (Девятая симфония) и к другой тематике. Многократно обращался композитор к событиям Второй мировой войны. Этой теме посвящен его триптих симфонических поэм («На Мамаевом кургане», «Курская дуга» и «По следам Ленинградской блокады»), в котором программный замысел воплощён наглядно.

В ряде других сочинений он не столь непосредственен. Примером может служить финал Седьмой симфонии, в котором реализовалось увлечение композитора астрономией. В нотной графике ведущих тем финала очерчены три созвездия: Орион, Большая Медведица и Кассиопея. При всей астрографии тематизма, структура финала строится по принципам музыкальной композиции как сонатная форма. Вряд ли возможно «просчитать» космические ассоциации в процессе

слушания этой музыки, но система её образного и стилистического строя включает их в себя.

Схожее «астрономическое» содержание нашло своё отражение в Поэме для скрипки и фортепиано «К звёздам», а также в Пятой симфонии, носящей подзаголовок «Аэлита», и в одноимённой симфонической поэме – произведениях, единых по замыслу и музыкальному тематизму. Они были созданы не столько под впечатлением от романа А.Н.Толстого, сколько под влиянием тех космических устремлений к фантастическим мирам, которые сложились у композитора с юных лет. Ещё более опосредованно программа преломлена в симфонической поэме «Ностальгия», где она отражает самый общий лирико-психологический план произведения. Содержание этой поэмы невозможно представить в виде сколько-нибудь развёрнутого словесного текста.

При всей значимости программного принципа, творческое наследие Арнольда Арнольдовича включает большое число чисто инструментальных сочинений. Но и в них степень наглядности драматургического процесса нередко столь велика, что может вызывать ощущение скрытой программы. Вот как говорил об этом сам композитор: «Я пишу, чувствуя музыку, направление её развития. При этом существует какой-то подтекст, хотя я не всегда отдаю себе в этом отчёт, просто сажусь и пишу музыку, как письмо близкому человеку. У меня всегда есть замысел, я ощущаю и понимаю то, что должен записать на нотные листы. Конечно, я не знаю предварительно все детали будущего сочинения, они проясняются при его разворачивании, но общий его облик, характер возникает сразу. Пишу я быстро, сокращённо, не выписываю партитуры, только делаю пометки, каким инструментам поручить ту или иную мелодию. А потом уже работаю над партитурой, причём пишу сразу тушью, без черновиков, потому что к этому моменту уже ясно, каким будет сочинение. Меня очень захватывает процесс создания партитуры. Может быть, представление об общем характере произведения, возникающее при его замысле, – это и есть содержание или программа? Тогда практически все мои произведения таковы, в том числе и те, которые не имеют объявленной программы, например, Фортепианный квинтет или любая из скрипичных сонат».

Во многом ориентация на замысел произведения, на выпуклую его подачу обусловлена присущей музыке композитора яркой образ-

ностью, романтической импульсивностью высказывания. Диапазон состояний и настроений, выраженных в его музыке, широк, простирается от жёстких до изысканных, от драматических до отстранённых. В большинстве его произведений ярко очерчен драматургический рельеф, что проявляется в конфликтности образов, в резкости динамических градаций, в мощных кульминациях.

Музыка Бренинга связана с народными истоками, что сказывается в строе интонационного материала, в его развитии. По словам композитора, «писать музыку, не опираясь на искусство народа, на опыт предшественников, попросту невозможно. С песнями немцев Поволжья мне довелось сталкиваться, может быть, менее всего – детских воспоминаний почти не осталось. А вот в годы войны в лагерях под Свияжском и в Красновишерске мы, поволжские немцы, в недолгие минуты отдыха вспоминали и с удовольствием пели хоровые песни, слышанные в семьях. В поэме «Земля отцов» я как воспоминание цитирую мелодию немецкого бытового романса. Интонациями современных татарских песен полна моя Четвёртая симфония, написанная и исполненная в Казани. Что касается русского фольклора, то, начиная с дипломной работы – Первой симфонии (1953), его интонации почти обязательно присутствуют в моих произведениях, влияют на весь их музыкальный склад. По-моему, это естественно и, конечно, должно способствовать приближению всей образности сочинений, их звуковой ткани к ощущению широкого круга простых людей. Самое главное – не делать всё это по какой-то обязанности, всегда оставаться естественным и свободным» («Саратовские вести» от 17 февраля 1994 года).

При этом фольклорная составляющая сочинений органично «ложится» на профессионально безупречные, основанные на академической школе методы работы с музыкальной темой. Бренинг в совершенстве владел композиторской техникой: виртуозно строил tonal, гармонический план произведений, композиционную логику, совмещающую сложные принципы и формы организации музыкального материала. Так, в его Четвёртом квартете синтезируются черты полифонических вариаций на *basso ostinato* и сонатной формы, в Девятой симфонии и Втором фортепианном концерте объединены качества симфонического цикла и сонатного *allegro*, в ряде сочинений есть черты двойной сонатности (Второй фортепианный концерт, Концерт-каприччио для фагота и другие произведения). Он обращался к

сложнейшим контрапунктическим приёмам, формам и методам развития.

В его опусах выстроена отточенная система интонационных связей – искусство композиторской техники наглядно предстаёт в трансформациях тем в процессе их развития, примером чему могут служить поэма «Ностальгия» и финал Седьмой симфонии. Его партитуры отличает выверенность звучания оркестровых партий, тонкое слышание тембров. Известный дирижёр, народный артист Эстонии, профессор Р.В.Матсов так отзывался о произведениях Бренинга: «Это чистая музыка, мастерски оркестрованная по самому высокому счёту».

Для Арнольда Арнольдовича инструментовка была одним из наиболее захватывающих этапов создания музыки. Его увлекало то, что в оркестровом письме нет стандартов, это, по его словам, «многодорожный» процесс. Возможностей много, а надо избрать единственно верный путь. Одарённость и мастерство позволяли Арнольду Арнольдовичу находить верное решение в ситуации выбора; созданное его творческим воображением интонационное пространство всегда реализовалось в адекватном звучании оркестра.

Безусловно, таких высот профессионализма мог достичь только одарённый человек, познавший закономерности строения музыкальной материи. Арнольд Арнольдович прошёл добротную композиторскую школу. Его педагогом был известный композитор, лауреат Государственной премии СССР, профессор А.С.Леман, многие годы возглавлявший кафедру композиции Московской консерватории. Музыкальная эрудиция Арнольда Арнольдовича была широчайшей: он свободно ориентировался в музыкальной классике, играл по памяти многие произведения Бетховена, Листа, Вагнера, Шопена, Скрябина, Рахманинова, Чайковского.

Круг музыкальных пристрастий сложился у него рано и сохранился на долгие годы. Тем не менее, при отсутствии в его композиторском пути резких сдвигов, всё-таки определённые изменения происходили. Так, в ранних сочинениях наглядны романтические тенденции, сопряжённые с преклонением перед музыкой Шопена и Листа. Более поздние опусы значительно отличаются и по содержанию, и по стилю. Достаточно сравнить в целом традиционные первые две симфонии и Седьмую, более индивидуальную и по замыслу, и по средствам выразительности.

Однако эти изменения ясно видны при сравнении полярных точек творческого пути, тогда как при рассмотрении сочинений в хронологическом порядке наглядно предстаёт последовательность процесса эволюции. Кроме того, различия в стилистике музыкальных опусов могли быть продиктованы жанром произведения, чертами поэтического источника, особенностями программы. Так, камерная музыка предполагает бóльшую утончённость стиля, нежели оперное произведение, что ясно выявляется при сравнении фортепианного цикла «Курские эскизы» и оперы «Крылатый человек». Не допускают идентичной трактовки стихотворения разных поэтов, к которым обращался композитор, поскольку музыкальное решение производно в его музыке от словесного текста.

В силу профессионального мастерства, редкостного знания музыки и личностных качеств, плодотворной была преподавательская деятельность Арнольда Арнольдовича – педагога одарённейшего. Его лекции – вдохновенные, насыщенные музыкой, – вызывали восторженные отзывы. Он был ведущим педагогом кафедры теории музыки и композиции Саратовской консерватории: вёл ответственные музыкально-теоретические курсы, осуществлял руководство дипломными работами музыковедов, имел большой класс композиции. У него учились заслуженный деятель искусств России, композитор и дирижёр Аркадий Фельдман, создавший Калининградский симфонический оркестр, известный композитор, автор многих популярных песен Виталий Окорочков, многие саратовские композиторы – Игорь Дороднов, Алексей Павлючук, Михаил Хейфец, Николай Шиянов и другие.

Среди его выпускников немало талантливых музыковедов: это заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской консерватории, профессор Елена Вартанова, доктор искусствоведения, профессор Ольга Кулапина и другие. Большую часть музыковедческих кафедр консерватории составляют его ученики. То же можно сказать о музыкальном факультете Казанского педагогического института и о Казанской консерватории, в которых также сформировались школы А.А.Бренинга.

Он обладал тонким педагогическим тактом: «Главный принцип моих занятий с учениками – не ограничивать свободу поисков, не ломать их «под себя». Вооружая знаниями, открывать широкое поле деятельности. А уж направление деятельности они изберут сами по своим возможностям, по душе». Но при всех различиях творческой



манеры его выпускников, общей чертой является добротная профессиональная выучка, которую они приобрели в классе мастера.

Свою педагогическую работу А.А.Бренинг строил на разработанных им самим авторских программах и методических материалах. Ещё работая в Казани, он написал пособия по элементарной теории музыки и полифонии. В 1995 году было опубликовано его исследование «О линейности в гармоническом письме», в котором он выстроил универсальную научную концепцию, проследил исторические корни линейности, процессы, в ней происходящие, а также формообразующую функцию линейного и гармонического начал.

Наряду с композиторским, научным и педагогическим талантом, А.А.Бренинг был одарён незаурядными пианистическими способностями. Его путь к музыке начался в Казани в предвоенные годы именно с обучения игре на фортепиано у известной пианистки и педагога Марии Александровны Пятницкой, ученицы прославленной Анны Николаевны Есиповой. Он играл артистично, с большой самоотдачей. Репертуар его включал сложные фортепианные произведения – «Хроматическую фантазию и фугу» Баха, шопеновскую сонату *b-moll*, этюды Листа. Выступал он с монографическими концертами, посвященными истории фортепианной сонаты, памяти Скрябина, и, конечно же, исполнял свои произведения в авторских концертах – и как солист, и в ансамбле с певцами и инструменталистами. Довелось ему выступить в симфонических концертах и в качестве дирижёра.

Арнольд Арнольдович был активным музыкально-общественным деятелем. Он входил в правление Саратовской композиторской организации, являлся членом Учёного совета консерватории. Его авторитет, репутация принципиального человека имели большое значение для музыкальной жизни Саратова, особенно в критических ситуациях: позиция Арнольда Арнольдовича не единожды помогала найти верный путь решения сложных проблем.

Будучи в высшей степени ответственным человеком, он честно относился к работе, служил эталоном интеллигентности, порядочности, в нём было в высшей степени развито чувство справедливости. Он сохранял в себе и передавал ученикам веру в торжество нравственных идеалов, в возрождение России. И это несмотря на все тяготы судьбы А.А.Бренинга, которому довелось пережить ужасы дискриминации по национальному признаку, обрушившиеся на немцев Поволжья.

### *Краткий биографический очерк*

Композитор родился 17 февраля 1924 года в Казани, где ещё с середины XIX века обосновался Йоханнес Бренинг – фармацевт родом из саратовских немцев-колонистов. Его сын, Арнольд Иванович (Йоханнович) Бренинг, продолжил дело отца, владельца лучшей в городе аптеки, имевшей связи с крупнейшими фармацевтическими фирмами мира. Отец композитора был незаурядным человеком: получил университетское образование, зарекомендовал себя как талантливый учёный-химик, знал пять языков, был знаком со многими известными людьми, увлекался фотографией. Это увлечение сыграло роковую роль в его судьбе.

Осознание призванности к музыке пришло к Арнольду Арнольдовичу в подростковом возрасте. Вот как рассказывал о начале своих занятий музыкой сам композитор в одном из интервью («Саратовские вести», 17 февраля 1994 года): «Лет до тринадцати не думал, что музыка станет моей профессией. Как многие мальчишки, грезил физикой, техникой: паровозы, автомобили... Музыке начала учить бабушка. Потом вместе с сестрой занимались у известного в Казани педагога Осипа Родзевича, в своё время учившегося в Петербургской консерватории, когда там директорствовал ещё Антон Рубинштейн. Музыка увлекла в семье не только меня. Сестра Ольга стала профессиональной пианисткой-концертмейстером. Брат Рудольф – скрипачом. Параллельно со средней школой я поступил в класс фортепиано Казанского музыкального училища. Сразу на второй курс... Занимался много и играл уже прилично».

Пианистические успехи не вызывали сомнений в том, что музыка – его призвание. Однако сам композитор впервые ощутил это только тогда, когда начал сочинять. Вновь обратимся к тексту его интервью: «Первые сочинения появились как-то произвольно. Профессионалам их не показывал. Разве что дома. Были они академического плана – сонаты, романсы, пьесы для скрипки и т.п.» Писал он много, преимущественно для фортепиано, чему способствовали занятия на рояле и увлечение музыкой Шопена, Листа, Скрябина.

Казалось бы, будущее определилось, но судьба сложилась иначе. В 1937 году отца арестовали, обнаружили ещё дореволюционные фотографии, на которых были сняты пленные австрийцы и русские офицеры – этого оказалось достаточно, чтобы предъявить обвинение в

шпионаже и в связях с белогвардейцами. Потом началась война: «Я окончил училище в 1942 году и сразу получил повестку явиться в военкомат... Что было потом, вспоминать не хочется. Нас, призывников немецкой национальности, воспитанных патриотами великой Родины – России, конечно же, на фронт не пустили. Привезли в Свияжск. Была в то время так называемая «Трудовая армия», мало отличавшаяся от «зоны»: землянки, нары, колючая проволока, скудные пайки. Работали – куда пошлют: строили участок трассы Казань – Ульяновск, трудились в совхозе... Страшно голодали... В апреле 1945 года нас этапом выслали в Красновишерск, на Северный Урал. В конце концов, узнав, что я музыкант, меня привлекли к руководству самодеятельными кружками на Красновишерском бумажном комбинате. Так было до 1948 года...»

Даже в те годы, везде, в любых условиях, несмотря ни на что, он писал музыку: «Сочинял без инструмента, в уме. При первой возможности записывал... Накопилось немало произведений... Некоторые из них я послал в Москву профессору Г.И.Литинскому, ученику Р.М.Глиэра. Композиторы моего поколения в подавляющем большинстве многим обязаны Генриху Ильичу. Его одобрение и хлопоты матери помогли мне освободиться от Трудармии, вернуться домой, поступить в консерваторию. Если к этому добавить, что мой отец, химик-фармацевт, в 1937 году был репрессирован, и я везде проходил как «сын врага народа» – нетрудно понять тогдашнее моё положение и состояние».

«Когда я вернулся, на меня смотрели, как на монстра», – вспоминал Арнольд Арнольдович. Паспорта ему не дали, была только справка об освобождении и разрешение на жительство. В течение нескольких лет после возвращения он жил на положении спецпереселенца. После долгого отлучения от музыки, тяжелейшего труда и отсутствия возможности заниматься особенных надежд на себя как на пианиста Арнольд Арнольдович не возлагал. Однако он твёрдо решил получить высшее образование на фортепианном факультете параллельно с композиторским.

Нагрузки были огромные, так как учёбу на двух факультетах композитор совмещал с работой в качестве концертмейстера. Казанскую консерваторию он окончил с отличием одновременно по двум факультетам: композиторскому и фортепианному – это был единственный прецедент в истории вуза. В условиях жизненной ситуации, в ко-

торой находился Арнольд Арнольдович в те годы, это тем более примечательно – ведь дипломы с отличием подразумевали отличные оценки и по циклу общественно-политических дисциплин. Можно представить себе, как надо было отвечать по этим предметам немцу, «сыну фашистского шпиона», только что вернувшемуся из лагеря, чтобы заслужить оценку «отлично».

На государственный экзамен он представил симфонию и фортепианный концерт. Перед самым экзаменом заболел дирижёр, и в создавшейся ситуации Арнольд Арнольдович сам встал перед оркестром. Так состоялся его дирижёрский дебют. С одной репетиции он столь успешно провёл симфонический концерт, что ему предложили закончить консерваторию ещё и как дирижёру оркестра. Но он не мог себе этого позволить, поскольку материальное положение семьи было таково, что нужно было много работать.

Он стал преподавать, когда ещё учился в консерватории: «Начинал я с большой опаской: особого влечения не испытывал, да и человек я был горячий – мог сорваться. Но попробовал. Понял – моё!» Внешне всё складывалось более-менее благополучно, но шлейф подозрительности в отношении к композитору тянулся ещё долго. Не случайно многое из написанного так и осталось неисполненным, да и создал он в Казани сравнительно небольшое число произведений – особенно если сопоставить их количество с тем, сколько он написал позже в Саратове.

Наступил момент, когда композитор остро ощутил отсутствие возможности реализовать свой творческий потенциал в сложившихся условиях. К этому времени – к концу шестидесятых годов – его репутация как прекрасного музыканта, педагога, композитора уже утвердилась среди музыкантов, и потому ему представилась возможность выбора места работы. К счастью для нас, он избрал Саратовскую консерваторию, где сразу стал вести основные учебные дисциплины теоретического цикла и специальные классы по композиции и музыкознанию. До последних лет жизни он продолжал писать музыку, учить студентов. Он состоялся и как педагог, и как композитор, и как незаурядный человек.

### ***Общий обзор инструментальной музыки композитора***

А.А.Бренингом написаны шесть струнных квартетов, два фортепианных трио, четыре скрипичные сонаты и множество других ка-

мерно-инструментальных произведений. Широко представлена в его творчестве ансамблевая музыка для духовых инструментов, причём подчас исполнительские составы ансамблей нетрадиционны. Например, у него есть Скерцино для шести гобоев, Прелюдия и танец для десяти флейт, Каприччио, Сюита и Квартет для четырёх флейт (Пример 2).

Значительную часть его творческого наследия занимает фортепианная музыка, что вполне естественно для композитора-пианиста. Возможности инструмента были ему известны, и, кроме того, при написании пианистических опусов перед ним не вставала проблема исполнителя, так как он сам успешно выступал в этом амплуа. Фортепианные сочинения как бы обрамляют творчество композитора: с любимым инструментом были связаны его первые пьесы, а итогом творческой жизни стал цикл «24 прелюдии и фуги».

Для фортепиано им написаны сонаты, этюды, прелюдии, ноктюрны, полифонические пьесы. Роль фортепианной партии велика и в камерно-вокальной лирике композитора, примером чему могут служить его романсы «Звезда» и «Лунная дорожка» (Примеры 3,4).

Сам композитор особо выделял четыре цикла эскизов для фортепиано: Уральские, Балтийские, Волжские и Курские. Название «эскизы» связано с ещё одним дарованием Арнольда Арнольдовича – он хорошо рисовал. Это семейная черта – картины его сестры, Ольги Арнольдовны, «вызвали настоящий фурор во время праздника культуры Германии в Казани» («Известия Татарстана» за 7 июня 1995 года). Арнольд Арнольдович рисовал простым карандашом, но он так тонко чувствовал качество штриха, что ощущения однотонности при восприятии его зарисовок не возникает. Напротив, глядя на них, поражаешься богатству колорита, чуткой передаче освещённости.

Все пьесы «Эскизов» имеют названия, обозначающие запечатлённые картины. Так, «Уральские эскизы» навеяны видами природы тех мест, где довелось побывать композитору в годы пребывания в Трудармии. Спустя годы он вновь побывал в тех местах. Впечатления от поездки он отразил в вошедших в первый цикл эскизов пьесах «В лесной чаще», «Помянённый камень», «Тёмное озеро», «У лесного ручья», «С вершины Ветлана», «Над Вишерой белая ночь».

Если в «Уральских эскизах» воплощены образы природы, то в «Балтийских» наряду с ними нашли отражение архитектурные памятники, примерами чему могут служить пьесы «Разбитый собор и

могила Канта» и «Органы и готика». В последней пьесе слышится стилизация органного звучания, чему соответствует сложная полифоническая форма двойной фуги в среднем разделе.

Во всех рассматриваемых циклах есть «звуковые приметы» воплощаемого. Так, в пьесе «Туманное утро солнечного дня» из «Волжских эскизов» звучит мелодия народной песни «Меж крутых бережков» (она использована композитором и в симфонической поэме «Волжская баллада»). В «Курских эскизах» контрапунктически совмещены мелодии малороссийского и курского варианта русской народной песни. В этом цикле необычна по стилистическому решению пьеса «Ночь соловьиная». Она очень изыскана по фактуре, гармоническому языку, в ней несомненен налёт импрессионистических красок, что в целом не свойственно стилю музыки композитора.

К жанру концерта для солирующего инструмента с оркестром композитор обращался ещё в консерваторские годы. Будучи на III курсе, он закончил Скрипичный концерт (в список произведений это сочинение автором не включено, как и многие другие ранние опыты), а на выпускном экзамене исполнил свой Первый фортепианный концерт (*h-moll*). Эти произведения, как и вскоре написанный ещё один (уже обозначенный под № 1) Скрипичный концерт (*G-dur*), достаточно традиционны, виртуозны, мастерски написаны.

Несколько позже он написал свой Второй скрипичный концерт (*c-moll, op. 19*), в котором есть черты программности. Произведение посвящено судьбе отца, – тогда ещё семья не знала, что его давно нет в живых. «Опознавательными знаками» программы становятся здесь «тема сталинского сапога» (как определил её сам композитор), а также мелодия сибирской лагерной песни.

Работа в жанре концерта была продолжена в Саратове, где им были созданы одночастный Концерт-баллада для альта с оркестром и Концерт для двух квинтетов, в котором, в отличие от большинства концертов композитора, доминирует игровое начало, «соревнование» квинтетов медных и деревянных духовых инструментов. В ходе этого «состязания» часто возникают интересные колористические сочетания инструментов, своеобразные тембровые эффекты. Например, когда аккорд берётся *tutti*, после чего одна из групп снимается, в то время как звучание продолжается в партиях оставшегося квинтета.

Время создания Второго фортепианного концерта (*a-moll, op. 134*) было сложным для композитора: он тяжело болел и предпола-

гал, что это будет его последнее произведение, с чем связан общий элегический, исповедальный характер сочинения, которое так и названо – «концерт-элегия». Структура его не совсем обычна: в нём нет виртуозной каденции, состоит он всего из одной части, написанной в форме сонатного *allegro*, которое предваряется развёрнутым вступлением (его музыкальный материал возвращается в заключении). Если процесс развёртывания сонатного *allegro* драматичен, включает яркие кульминации, в ходе его развития звучит грозная тема, то в медленном завершении концерта все драматические моменты сняты. Даже упомянутая грозная тема звучит здесь тихо, как тень, всё замирает, истаивает.

Последние концертные опусы композитора – это Третий скрипичный концерт и Концерт-каприччио для фагота. Второй из них представляет собой одночастное произведение с медленным эпизодом в разработке. Проведение темы этого эпизода в коде концерта выстраивает двойную сонатную форму – структуру, в целом характерную для оркестровых опусов композитора. Средоточием виртуозного начала является блестящая каденция, звучащая перед репризным разделом.

### ***Симфонические поэмы***

Постоянный интерес композитора к жанру симфонической поэмы был определён складом его дарования, тем значением, какое имел для него принцип программности. Арнольду Арнольдовичу близка музыка позднего романтизма, и потому жанр музыкальной поэмы, родившийся в творчестве Листа и расцветший в музыке Чайковского, Франка, Скрябина, не мог не привлечь его внимания.

В симфонических поэмах композитора полно реализовались качества, присущие этому жанру: обращение к значительным темам и образам, возможность запечатлеть яркие контрасты, зафиксировать в музыкальной материи импульсы, вызвавшие замысел произведения. В силу мастерства композитора рапсодичность, свойственная жанру поэмы, никогда не приводила к рыхлости композиции. При всей свободе развёртывания и обилии контрастных разделов, единство целого несомненно: объединяющими факторами служат форма, интонационная близость тем, логика драматургического процесса. Связь с жанром симфонии безусловна: поэма «Аэлита» предшествовала созданию одноимённой симфонии, Девятая симфония возникла как развёрну-

тый вариант первоначального замысла симфонической поэмы. Именно в поэмах композитор нередко находил методы развития и построения формы, которые впоследствии реализовывались в его симфониях.

В поэме «Волжская баллада», написанной в 1969 году, мастерски выстроено сквозное развитие мелодии народной песни «Меж крутых бережков», которая как бы постепенно вливается в ткань партитуры. Отдельные её интонации в дальнейшем различимы во многих эпизодах, в том числе и в батальном разделе. Но полностью тема проводится лишь в заключении, в истаивающем звучании скрипок.

Это произведение исполнялось во многих концертах, как и поэмы, входящие в военный триптих – «На Мамаевом кургане», «Курская дуга», «По следам Ленинградской блокады» – причём вторая из них дважды переключивалась военными дирижерами для оркестра духовых инструментов. Особенно удачно она исполнялась оркестром факультета военных дирижёров при Московской консерватории.

Поэма «Земля отцов» представляет собой симфонический рассказ о судьбе немцев Поволжья. Сюжета здесь нет, хотя процесс развития очерчивает исполненный драматизма ход повествования, что позволяет наполнить содержание конкретными значениями, связанными с биографией Арнольда Арнольдовича. Тематика произведения вызвала привлечение мелодий немецких песен. Одну из них – тему романса «Могила в поле» – Арнольд Арнольдович впервые услышал на Урале, в лагере для лиц немецкой национальности. Вторая тема – народная хоровая песня, мелодия которой играет в поэме роль побочной партии.

И ещё одна музыкальная тема очень значима в идейно-образной концепции не только этого сочинения, но и других произведений Арнольда Арнольдовича, в частности его Второго скрипичного концерта и симфонической поэмы «На полигоне смерти». Речь идёт о материале, который сам композитор определяет как «тему сталинского сапога». Этот жуткий, чужеродный тематизм врывается в течение лирических песенных мелодий, ломает, сметает их. По словам композитора, образный строй поэмы был навеян ему воспоминаниями о бессонных ночах, проведённых в стужу в землянках голодными замерзающими людьми, одетыми в лохмотья. Только песни «земли отцов» согревали их души.

В том же 1989 году, когда была написана «Земля отцов», композитор закончил ещё одну, сравнительно небольшую поэму «Носталь-



гия», которая не имеет сюжетной программы, процесс её развития представляет собой цепь ассоциаций-воспоминаний о пережитом и несбывшемся. В отличие от остальных поэм, это произведение написано не в сонатной, а в вариационной форме (хотя черты сонатности различимы из-за возвращения в коде темы вальса, звучавшей ранее в другой тональности). Стадиально – от одной вариации к другой – проходит развитие ведущей музыкальной темы. В начальном её проведении, по словам композитора, отразилось приятие мира человеком, входящим в жизнь: его надежды, иллюзии. Идиллическое юношеское мироощущение срывается следующей вариацией – траурным маршем. Затем следуют резко контрастные этапы, в том числе и раздел, основанный на звучании темы в жанре вальса. В драматургии поэмы важную роль играет ещё один музыкальный материал: жёстко звучащая тема, воплощающая, по словам композитора, чужеродное начало, тёмную силу.

Трагедию народа нашей страны – уничтожение безвинных людей, ставших жертвами репрессий, – Арнольд Арнольдович воспринимал очень остро. Его семья на себе испытала эту горе. Мать композитора до конца верила в то, что её муж жив, что он вернётся. Об отце в семье говорили, как о живом человеке, и лишь спустя многие годы узнали, что его расстреляли в том же 1937 году, когда арестовали. Если в течение 20 лет после освобождения у Арнольда Арнольдовича не заживала рана на плече от шпал и рельсов, которые он таскал на лагерных работах, то рана души не затянулась никогда. Музыкальное запечатление памяти о безвинно погибших он мыслил как исполнение долга сына и гражданина. Партитура симфонической поэмы «На полигоне смерти» (1977) предваряется словами: «Посвящается памяти отца, расстрелянного в 1937 году, и всех невинно замученных в том и последующих годах».

Замысел поэмы возник из двух ощущений: одно ассоциировалось с картиной жуткой ночи расстрела невинных людей, а второе – с ландышами, выросшими в местах массовых убийств. Муж дочери Арнольда Арнольдовича, журналист по профессии, побывал на таких полигонах смерти. Он рассказал композитору, что повсюду видел море ландышей в местах захоронения жертв репрессий. Сразу возник музыкальный образ, так и обозначенный в партитуре: «Ландыши на костях». Звучит эта тема, ставшая побочной партией, только дважды.

Своим лиризмом она резко отъединена от остального музыкального материала поэмы, в основе которого лежат три темы.

Об одной из них уже говорилось – это «тема сталинского сапога», которая входит во многие произведения композитора. Другая представляет собой шаржированный парафраз песни «Широка страна моя родная», играющей в поэме роль главной партии. Это не шарж на очень хорошую песню Дунаевского, она избрана потому, что Арнольд Арнольдович воспринимал бывшие символом того времени слова о стране, «где так вольно дышит человек», как кощунственные по отношению к миллионам загубленных жизней. Мелодия этой песни, звучащая по большей части у духовых инструментов, претерпевает в поэме ряд метаморфоз, принимает в репризе облик циничный, издательский.

Наконец, ещё один музыкальный образ произведения, которым открывается поэма, – это тематизм, ассоциирующийся с зарисовкой мрачного ночного пейзажа. Наиболее конкретизирована по сюжету средняя часть сочинения – сцена расстрела. Она расчленена на разделы, каждый из которых строится как волна нарастания, приводящего к срыву – дробь малого барабана. Следующий за этой сценой эпизод воспринимается как реквием по погибшим. Подобно побочной партии, он также преимущественно звучит в партиях струнных инструментов. Заканчивается поэма возвращением начального тематизма – картиной полигона смерти.

### *Симфонии*

Композитором создано девять симфоний, первую из которых он написал при окончании консерватории – в 1953 году. Она была достаточно традиционной, поскольку предназначалась для исполнения на выпускном экзамене и должна была продемонстрировать профессиональную выучку композитора. Наиболее удачным разделом этой симфонии композитор считал III часть, которую авторитетный музыкант Г.Литинский оценил как «великолепное скерцо».

Через полтора года появилась Вторая симфония, уже программная – «Поэма о Волге», в которой отразился и пафос тех лет, связанный со строительством Большой Волги, и огромная любовь композитора к великой реке, с которой тесно связана его жизнь, судьба его родных и близких. Ему удалось органично включить в симфонию мелодию русской народной песни «Вниз по матушке по Волге». Причём

это сделано вне условий распространённого в то время жанра песенной симфонии, подразумевающего упрощённую трактовку симфонизма как метода музыкального мышления. В «Поэме о Волге» эта тема проходит длительный путь становления и развития.

В отличие от Второй симфонии, которая звучала в двух вариантах (в Казани её исполнил симфонический оркестр, а в Саратове – духовой), Третья не исполнялась ни разу. Одновременно с ней, в том же 1958 году, композитор закончил Симфониетту на татарские темы – сочинение, которое он рассматривал как пробный вариант своей следующей, Четвёртой симфонии. В основу и Симфониетты, и этой симфонии положены современные татарские народные темы, с которыми познакомил композитора известный фольклорист, народный артист Татарии Д.Х.Файзи, вернувшийся из экспедиции, где он записал эти мелодии. Профессиональное мастерство позволило композитору решить сложную задачу координации такого музыкального материала со спецификой симфонического жанра.

Пятая симфония, имеющая программное название «Аэлита», была написана Арнольдом Арнольдовичем в 1971 году, когда он уже работал в Саратове. Предшественницей её была одноимённая симфоническая поэма, материал которой отчасти был использован в симфонии. Это одно из наиболее романтических произведений композитора, пронизанное мечтой о космических полётах, иных мирах.

Свои сочинения композитор сочинял обычно для большого состава оркестра. Исключением стала Шестая симфония, написанная не для тройного, а для парного состава без низких медных духовых инструментов, но с партией фортепиано. После этой камерной симфонии композитор написал произведение, которое он обоснованно считал своей большой творческой удачей. Речь идёт о Седьмой симфонии («Небо Родины»), состоящей из четырёх частей, каждая из которых имеет свой программный заголовок: I часть – «Грозовые дали»; II часть – «Лазурь Ладоги»; III часть – «Северное сияние»; IV часть – «К звёздным далям».

В замысле произведения соединились темы и образы, значимые для композитора: преклонение перед красотой природы, увлечение космической тематикой. Ещё одна особенность этой симфонии связана с присущими ей автобиографическими моментами, поскольку многое в ней навеяно воспоминаниями композитора. Так, лирика II части, выполненной в тончайших оркестровых красках, вобрала в себя впе-

чатления о поездке на Ладожское озеро. Северное сияние композитору довелось наблюдать в годы его пребывания в Трудлагере в Красновишерске. Когда Арнольд Арнольдович говорил о северном сиянии, об идущих с севера лучах и летящих по ним световым волнам, исчезающим в зените – казалось, что видишь перед собой это чудо. То же чувство рождалось и при слушании III части симфонии, исполненной «самых причудливых оркестровых красок. Величественное, спокойное начало набирает силу, расцветается причудливыми пассажами деревянных духовых, нежными звучаниями, неожиданными «всплесками» арфы. Затаённо гудят валторны – всё полно фантастики. Разрастающаяся звучность подобна заливающему небо сиянию. Меняется окраска, и в других тонах всё появляется снова, пока не затихает – не гаснет нерукотворный свет» (из статьи Б.Г.Манжоры «Во славу жизни» – «Саратовские вести» от 16 февраля 1993 года).

Звукоизобразительность характерна и для финала симфонии. Одна из его ранних фортепианных сонат, названная «Звёздное небо Севера», уже содержала музыкальные темы – графические очертания созвездий на нотном стане. В Седьмой симфонии эти формулы претерпевают многие метаморфозы. Композитору удалось решить сложную задачу: на основе трёх микротем выстроить драматургию развёрнутой сонатной формы с большой фугой в центре разработки. Эти темы легко узнаваемы, слышны в партитуре, но не дробят целое, органично вписываются в сквозной процесс развёртывания произведения. Симфония эта с успехом была исполнена в Саратове и Москве, публика и критики отзывались о ней доброжелательно, оркестранты играли её с подлинной увлечённостью.

Программный замысел следующей, Восьмой симфонии возник у композитора во время его поездки в Камышин – город, в котором работают многие его выпускники. Авторский концерт был очень удачным – исполнялись романсы, хоры, фортепианные произведения. После концерта бывшие ученики Арнольда Арнольдовича подарили ему прекрасно оформленную книгу – альбом гравюр Красаускаса и стихов Рождественского, названный «Вечно живые» и посвященный памяти погибших во Второй мировой войне.

Как только композитор раскрыл эту книгу, он сразу же ощутил в ней симфоническую партитуру. Два момента особенно поразили его. Первый – это то, что в книге четыре раздела, созвучные частям симфонического цикла. Вторая же заключалась в том, что каждая гравю-

ра содержала два плана: в верхней части были представлены картины войны, а внизу неизменно был изображён павший боец. Мгновенно возникли ассоциации с техникой лейтмотивов, с формой *basso ostinato*, – словом, сложился облик симфонии, которая так и была названа – «Вечно живые». Через всю её партитуру проходит сквозная тема, на которой строится пассакалия III части.

Замысел Девятой симфонии возник у композитора в 1994 году, когда он был приглашён в Калининград на симфонический концерт, афиша которого включала Фортепианный концерт Арнольда Арнольдовича и произведения его выпускника Аркадия Фельдмана. Концерт прошёл с успехом, и на следующий день его участники посетили знаменитый величественный кафедральный собор, который был разбомблен английской авиацией во время Второй мировой войны. Арнольд Арнольдович уже посещал этот собор, был на могиле Иммануила Канта, что нашло отражение в его фортепианном цикле «Балтийские эскизы». Теперь же наибольшее впечатление оказал на композитора сам факт воскресения собора.

Возникла мысль отразить идею возрождения храма в симфоническом произведении. Сначала композитор думал, что это будет программная симфоническая поэма. Но в таком случае в силу жанровых особенностей сочинение в большей степени носило бы иллюстративный характер. Этого хотелось избежать, поскольку с самого момента рождения замысла у Арнольда Арнольдовича оформилась идея о сопряжённости единичного факта – восстановления собора – с более широким явлением, а именно с возрождением русской культуры. Как писал композитор в письме к Аркадию Фельдману: «От частного факта – к широкому обобщению – вот путь этого замысла, приведший к трёхчастной Симфонии. Образ Собора – не только сам по себе, но и аллегория образа России, её великой культуры, великих творений искусства». Такой трактовке замысла в большей степени отвечал жанр симфонии.

Взаимонапряжение конкретной программы и обобщённой концепции сказалось в выборе поэтического материала для хоровой партии симфонии. Арнольд Арнольдович обратился к поэтическим строкам Александра Блока – к фрагменту из стихотворения «Россия» (1908) и к стихам, посвященным Зинаиде Гиппиус (1914). Композитора привлекло то, что строки, написанные без малого столетие тому

назад, воспринимались как остро актуальные, пронизанные болью за униженность несчастной Родины и верой в её грядущее величие.

Произведение состоит из трёх частей, имеющих программные заголовки: «Гибель великого собора» (I часть), «Могила Канта» (II часть), «Возрождение собора» (III часть). С одной стороны, эти части являются относительно самостоятельными, завершёнными; с другой – композиция симфонии едина, охвачена широко трактованной сонатной формой, объединяющей все разделы сочинения. Кроме того, метод музыкального мышления композитора определил такую высокую степень концентрации полифонии, что произведение можно рассматривать как крупную единую полифоническую форму. Речь идёт не об отдельных приёмах развития, а о соответствии полифонического мышления образной концепции произведения.

Действительно, воплощению стихии разрушения отвечают канонические секвенции, вызывающие ощущение взрывающихся языков пламени. Столь же естественна сложная, основанная на углублённом, сосредоточенном развитии масштабная fuga в середине II части, воплощающая образ великого философа. Вершиной сгущения полифонии становится финал симфонии, насыщенный подголосочностью и имитационностью (оркестровое фугато и хоровая fuga на слова: «Испепеляющие годы – безумья ль в вас, надежды ль весть?»). Сложные контрапунктические наложения хоровых и оркестровых партий, в которых проходят темы из предыдущих разделов, венчают крупную полифоническую форму.

I часть представляет собой масштабную экспозицию, предваряемую развёрнутым вступлением (*g-moll*), звучание которого вызывает ассоциации с церковной службой (хор без текста). Умиротворённый образ службы резко сменяет картина разрушения – начинается масштабная экспозиция сонатного *allegro*. Жёстко гротесковый образ главной партии, охватывающей все инструменты с полной медью, отстраняется в побочной партии (*e-moll*) хоралом лейтмотива собора – как будто его облик возникает среди пожара, напоминанием о котором звучат извилистые пассажи струнных инструментов. Нарастание приводит к кульминации: вновь вступает хор, звучание которого подобно крикам ужаса, раздающимся под сводами среди пламени огня.

Репризы в этой части нет, поскольку она будет в финале. Кода небольшая – ведь действие не закончено. Тембровое звучание хора на закрытом звуке и угасающие пассажи как бы дорисовывают картину

догорающего пожара. При всех такого рода картинных ассоциациях это не иллюстрация тех страшных дней, а обобщённый образ поруганной святыни, духовное величие и нетленность которой утверждается в следующих разделах симфонии.

То, что II, центральная часть симфонии посвящена могиле великого Канта, имеет глубокий символический смысл, связанный с историей собора. Именно могила Канта, чудом уцелевшая в неприкосновенности во время бомбёжек и пожаров Второй мировой войны, спасла руины от реальной угрозы окончательного разрушения. В послевоенные годы собор был намечен к сносу, что неизбежно привело бы к уничтожению могилы. Но поскольку Кант мыслился в те времена как представитель немецкой классической философии, послужившей, согласно идеологии тех лет, одним из важнейших источников марксизма, постольку уничтожить его могилу не решились. Был найден такой выход из положения: не сносить, но и не реставрировать. Так прах великого мыслителя остановил угрозу разрушения собора, ставшего его усыпальницей.

По мысли композитора, «II часть – отрешённость вечности, раздумья о судьбах человечества, о его вечной трагедии». Как уже говорилось, она представляет собой симфонический вариант написанной ранее пьесы из фортепианного цикла «Балтийские эскизы», материал которой был значительно переработан: обогатилось тематическое развитие, значительно расширилась fuga. С точки зрения общей формы симфонии II часть представляет собой как бы эпизод в разработке. Посвящение Канту определило особый склад лирики: неторопливое развёртывание, глубокую сосредоточенность.

Такому состоянию отвечает некоторая отрешённость начала, остро ощущаемая по контрасту с предыдущей частью. Тембровое решение также иное – здесь преобладают инструменты струнной группы оркестра (Пример 5). Серединой сложной трёхчастной формы является развёрнутая fuga на самостоятельную тему. Кода с её угасающими пассажами напоминает окончание I части симфонии. Возникает эффект, в чём-то схожий с наплывом иного ракурса киносъёмки: при созерцании могилы философа предстаёт видение её среди пламени, объявшего собор. Такая тематическая связка II и I частей важна в композиции целого, так как предвосхищает репризу всей симфонии.

Финал строится на преобразованном материале I части. Вступление к нему тонально неустойчиво, общий характер звучания более

просветлённый: тема проходит на фоне тремоло струнных в высоком регистре у флейт, а затем у виолончелей. Эта просветлённость – как надежда на возрождение. Главная партия I части проходит в финале в более сжатом варианте в ре мажоре (вместо начального ре минора). Особенно существенны изменения, происходящие с побочной темой первой части: она значительно расширена, проходит у хора. Безусловно, изменения эти во многом инициированы введением текста Блока (начиная с эпизода *g-moll*) – ведь ранее хор звучал без слов. Партия хора продолжается и далее, вплоть до кульминационного раздела всей симфонии, когда у хора проходит музыкальный материал вступления к I части в почти неузнаваемо изменённом облике. Иное тембровое, фактурное, тональное и ладовое решение полностью преобразует начальную тему симфонии. В коде финала она звучит подобно гимну – светло и торжественно.

Симфония была окончена в 1995 году, а на следующий год она впервые прозвучала в Калининграде в благотворительном концерте, средства от которого предназначались на реставрационные работы. Особое значение придало этой премьере то, что концерт проходил в том самом соборе, которому симфония была посвящена. Пока шли работы по его восстановлению, было решено использовать это огромное помещение с прекрасной акустикой как открытый летний концертный зал. В первом симфоническом концерте, открывшем этот уникальную концертную площадку, и прозвучала впервые эта симфония.

Впечатление было очень ярким. Наряду с сильным воздействием самой музыки, важную роль при этом сыграла обстановка концерта. Огромный, сложенный из красного кирпича, потемневшего от времени и пожаров, готический собор сохранил величавость, несмотря на разрушения. Арнольду Арнольдовичу удалось в музыке своей запечатлеть облик этого собора, его трагическую историю, чудесным образом ощущаемую в сводах здания, в его силуэте. Как отмечалось в одном из отзывов на концерт, «звучание симфонии Бренинга в Кафедральном соборе потрясает своим мужественным, строгим стилем, страстностью и искренностью высказывания». Симфония имела огромный успех, о чём свидетельствовали отклики в прессе, овации слушателей, лица людей, которым посчастливилось быть на открытии концертного сезона в возрождаемом соборе.

Симфония с большим успехом звучала в Германии, в том числе в Дуйсбурге и Ганновере в исполнении музыкантов из России, США и



Германии. Такая полноценная концертная жизнь вполне заслужена: это подлинная музыка. Убеждена в этом, поскольку при многократных прослушиваниях в полной мере на себе ощутила силу её воздействия. Но всё-таки наивысшее потрясение испытали все, кто присутствовал на панихиде по Арнольду Арнольдовичу, когда раз за разом звучала «Могила Канта». Все тогда ощутили, что эта ошеломляющая музыка не только его, но и о нём – о музыканте, с которым мы прощались.

\* \* \*

Однажды я спросила у Арнольда Арнольдовича, в какие минуты жизни он чувствовал себя счастливым? Он ответил: «Когда слышу свою музыку в хорошем исполнении, когда очень удачно, как говорят, «на максимуме» получается лекция и когда узнаю об успехах своих учеников».

Часто ли доводилось композитору испытывать такие мгновения? Несомненно, если говорить о его педагогической работе. Случаев, когда бы он неудачно проводил занятия, не припомнят его студенты, потому что такого просто не могло быть, так же, как не могло случиться, чтобы он пропустил урок или опоздал на работу. Он был пунктуальным, в высшей степени организованным человеком, приходил задолго до начала занятий, всегда был готов к ним. Он жил музыкой, о которой рассказывал учащимся. А говорил он очень хорошо: выразительно, точно, ёмко по содержанию.

Достижениями студентов он также не был обделён: из его класса вышли замечательные музыканты, которые с благодарностью вспоминают Арнольда Арнольдовича, за великое благо почитают то, что им выпало счастье учиться у такого талантливого человека, музыканта, педагога. Что же касается возможности слышать свою музыку в хорошем исполнении, то не всё складывалось безоблачно. С фортепианными сочинениями он смог решить эту задачу, поскольку сам играл их, а пианист он, как уже говорилось, превосходный. С исполнением оркестровых произведений были проблемы, не все они прозвучали – и это несправедливо. Он запечатлел жизнь свою в созданиях своих – будь то музыкальные произведения или студенты, которым он многие годы отдавал всего себя. Самоотверженность и талант позволили ему прожить множество жизней, воплотиться во многих людях и, конечно же, в музыке – смысле и сущности его бытия.

# Нотные примеры

## Пример 1

### КОНДОР (симфоническая поэма-картина)

*Andante mesto, ma con moto*

Instrument list:  
Picc.  
2 Fl.  
2 Ob.  
C. ingl. (F)  
2 Cl. (B)  
Cl.basso (B)  
2 Fag.  
C-Fag.  
Cor. 1, 2 (F)  
Cor. 3, 4 (F)  
Tr. 1 (B)  
Tr. II, III (B)  
Tr-ni 1, 2  
T-no 3, Tuba  
Timpani  
Tamburo  
Piatti  
Tam-tam  
Arpa  
V-ni I (div.)  
V-ni II  
V-le  
Celli  
Bassi

Пример 2

Квартет флейт

III

*Allegro moderato*

Musical score for Flutes I-IV, measures 1-6. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is *Allegro moderato*. The dynamics are marked *f* (forte) for all parts. The first three flutes (Fl. I, II, III) play a melodic line with slurs and accents, while the fourth flute (Fl. IV) plays a rhythmic accompaniment. The music concludes with a whole rest in the final measure.

Musical score for Flutes I-IV, measures 7-11. The score continues with the same instrumentation and key signature. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for all parts. The music features complex rhythmic patterns and slurs across measures, with a key signature change to one flat (F) in the final measure.

Musical score for Flutes I-IV, measures 12-15. The score continues with the same instrumentation and key signature. The dynamics are marked *poco rit.* (poco ritardando) for all parts. The music features complex rhythmic patterns and slurs across measures, with a key signature change to two flats (Bb) in the final measure.

### Пример 3

### Звезда

**Con moto**

Voce

Piano

*mf* *mp*

Ре - ка тек-ла тя - жё - ла - я, как  
мас - ло, в ней за - ре - во за - кат - но - е не гас - ло.

### Пример 4

### Лунная дорожка

**Andantino**

Voce

Piano

*p*

К те - бе у - но-шусь э-той лун-ной тро

11

пой, вся неж - ность, вся вер - ность, все

*cresc. poco a poco*

2

15

ду - мы с тобой, бе - ри се - бе их!

*mf*

## Пример 5

### II. Могила И. Канта

Moderato, mesto

Archi

*p*

*p*

*p*

*p*

div.

unis.

div.

6

### Список произведений А.А.Бренинга

(В список не включены произведения, написанные до 1948 года)

**Опера** – "Крылатый человек", 1-я редакция (либретто М.Бибана) (op.26, 1962), 2-я редакция (либретто Я.Винецкого) (op.33, 1967)

**Для хора** – Три хора на слова А.Акопяна (op.31, 1966), кантата "Обелиски" (Слова В.Гришина) (op.70, 1975), Четыре хора на слова И.Бунина (op.96, 1982-1983), кантата-песня "Родная земля" (текст М.Бибана) (op.97, 1982), детская оратория "Муха-цокотуха" (на слова К.Чуковского) (op.108, 1985), "Поэма о России" (переработка хоровой партии из Симфонии № 9) (op.141, 1997)

**Для симфонического оркестра** – 9 симфоний: № 1 (*c-moll*, op.7, 1953), № 2 (*f-moll*, op.13, 1956), № 3 (*fis-moll*, op.21, 1968), Симфония № 4 (на татарские темы) (*d-moll*, op.24, 1968), № 5 "Аэлита" (*C-dur*, op.54, 1971), № 6 (камерная) (*h-moll*, op.87, 1980), № 7 "Небо Родины" (*c-moll*, op.93, 1982), № 8 "Вечно живые" (*g-moll*, op.112, 1987), № 9 "Из истории собора" (*d-moll*, op.137, 1995); Симфониетта № 1 (*F-dur*, op.3, 1950), Симфониетта № 2 на татарские темы (*cis-moll*, op.20, 1967), Увертюра (*D-dur*, op.9, 1954), Увертюра-скерцо (op.32, 1962), Торжественная увертюра (op.48, 1970), Увертюра "На День Победы" (op.100, 1984), Героическая увертюра для оркестра (op.102, 1984), Увертюра-посвящение (Саратовскому симфоническому оркестру) (op.112, 1986), Увертюра "Сказка о трёх китах" (op.122, 1989); 9 симфонических поэм: "Аэлита" (op.25, 1968), "Волжская баллада" (op.37, 1969), "На Мамаевом кургане" (*b-moll*, op.58, 1972), "Курская дуга" (op.77, 1977), "Кондор" (по И.Бунину) (op.79, 1978), "По следам ленинградской блокады" (op.92, 1981), "Земля отцов" (*h-moll*, op.121,

1989), "Ностальгия" (*op.123*, 1989), "На полигоне смерти" (*op.143*, 1997)

**Для солиста с симфоническим оркестром** – 3 концерта для скрипки: № 1 (*G-dur*, *op.4*, 1950), № 2 (*c-moll*, *op.19*, 1958), № 3 (*op.140*, 1997); 2 концерта для фортепиано: № 1 (*h-moll*, *op.6*, 1952), № 2 Концерт-элегия (*a-moll*, *op.134*, 1993), Концерт-баллада для альты с оркестром (*c-moll*, *op.63*, 1973), Концерт для фагота (клавир) (*op.74*, 1976), Концерт-каприччио для фагота (*Es-dur*, *op.139*, 1996), Концерт для голоса с оркестром (*op.125*, 1990)

**Для струнного оркестра** – Симфониетта (*e-moll*, *op.98*, 1983), Увертюра (*op.111*, 1986), Посвящение и fuga (*op.130*, 1991)

**Для камерного оркестра** – Сюита (*op.23*, 1965)

**Для духового оркестра** – Героическая увертюра (*op.36*, 1968), Симфониетта (*op.46*, 1970)

**Для ансамбля инструментов с духовым оркестром:** "Размышление" (для ансамбля флейт и духового оркестра) (*op.55*, 1971)

**Струнные квартеты** – № 1 (*e-moll*, *op.2*, 1949), № 2 (*d-moll*, *op.22*, 1966), № 3 (*g-moll*, *op.60*, 1973), № 4 (Четыре миниатюры) (*op.91*, 1981), № 5 (*D-dur*, *op.99*, 1983), № 6 (*d-moll*, *op.145*, 1998)

**Ансамбли для двух инструментов** – для скрипки и фортепиано: 4 сонаты – № 1 (*e-moll*, *op.18*, 1955), № 2 (*C-dur*, *op.28*, 1966), № 3 (*g-moll*, *op.69*, 1974), № 4 (*G-dur*, *op.127*, 1990), Поэма "К звёздам" (*op.34*, 1967), Поэма (*op.82*, 1979), Ноктюрн и скерцо (*op.85*, 1980); для альты и фортепиано: Соната (*op.128*, 1990); для виолончели и фортепиано: 2 сонаты: № 1 (*op.115*, 1987), № 2 (*op.129*, 1990), Три пьесы (*op.101*, 1984), Этюд-токатта (*op.106*, 1985); для контрабаса и фортепиано: Баллада (*op.103*, 1984); для флейты и фортепиано: Фантазия (*op.47*, 1970), Сюита для флейты-пикколо (*op.118*, 1988), Сюита для альтовой флейты (*op.119*, 1988); для гобоя и фортепиано: Две миниатюры (*op.29*, 1953), Соната (*op.51*, 1970); для кларнета и фортепиано: Соната (*op.71*, 1975); для саксофона и фортепиано: Легенда (*op.105*, 1985); для альтового тромбона и фортепиано: Концертная фантазия (*op.117*, 1988); для фагота и фортепиано: Три пьесы (*op.146*, 1998)

**Ансамбли для трёх инструментов:** 2 трио для скрипки, виолончели и фортепиано: № 1 (*a-moll*, *op.56*, 1972), № 2 (*op.131*, 1992), Трио для флейты, кларнета и фортепиано (*op.42*, 1969), Трио для кларнета, фагота и фортепиано (*op.43*, 1969), Трио для трёх гобоев

(*op.49*, 1970), Трио для флейты, фагота и фортепиано (*D-dur, op.50*, 1970), Трио для двух фаготов и фортепиано (*op.78*, 1977), Сюита для флейты, кларнета и фортепиано (*op.136*, 1994)

**Ансамбли для четырёх и более инструментов – для ансамбля скрипачей:** Романс и скерцо (*op.113*, 1986), Ноктюрн и скерцо (*op.61*, 1973); **для четырёх флейт:** Элегия (*op.45*, 1970), Сюита (*op.81*, 1979), Каприччио (*op.132*, 1992); **для шести гобоев:** Русский напев (*op.44*, 1969), Скерцино (*op.67*, 1974); Квintет для медных духовых инструментов (*op.80*, 1978), Квintет для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепиано (*op.38*, 1969), "Простая симфония" (для струнных и ударных) (*op.65*, 1974), Прелюдия и танец для десяти флейт (*op.68*, 1974), Квintет для медных духовых № 1 (*op.80*, 1978), Квintет для медных духовых инструментов № 2 (*op.126*, 1990), Сюита для четырёх труб (*f-moll, op.83*, 1979), Концерт для двух квintетов (медных и деревянных духовых инструментов) (*op.88*, 1980), Сюита для двух труб и двух тромбонов (*op.89*, 1981), Фортепианный квintет (*fis-moll, op.104*, 1984), Квintет для двух труб, валторны, тромбона и фортепиано (*op.107*, 1985), Три пьесы для ансамбля саксофонов (*op.120*, 1988), Ода для квintета медных духовых инструментов и органа (*op.124*, 1990), Секстет для кларнета, фагота, двух скрипок, альты и виолончели (*op.144*, 1998)

**Для фортепиано – 3 сонаты:** № 1 (*cis-moll, op.10*, 1954), № 2 (*a-moll, op.12*, 1956), № 3 (*fis-moll, op.135*, 1994), Сонатина (*Des-dur, op.1*, 1948), сюит: Новогодняя (*op.14*, 1954), Два ноктюрна (*op.8*, 1953), Этюд-токатта (*d-moll, op.11*, 1955), Три фугетты (*op.15*, 1954), Детские пьесы (*op.16*, 1954), Пассакалия и fuga (*op.73*, 1975), Шесть пьес для детей старшего возраста (*op.75*, 1976), Фантазия на две русские темы (*op.90*, 1981), Сарабанда и fuga (*op.110*, 1986), Шесть детских пьес (*op.116*, 1987), Шесть прелюдий для фортепиано (*op.133*, 1992), Прелюдия и fuga на тему А.Фельдмана (*op.138*, 1996), Две думы (*op.142*, 1997), "Уральские эскизы" (шесть пьес, *op.30*, 1965), "Балтийские эскизы" (семь пьес, *op.84*, 1979), "Волжские эскизы" (пять пьес, *op.95*, 1983), "Курские эскизы" (шесть пьес, *op.109*, 1985). 24 прелюдии и фуги для фортепиано

**Для голоса с фортепиано – Романсы на слова Пушкина** (*op.5*, 1951), Романсы на слова Петефи, Гельстедта, Плещеева, Щипачёва (*op.17*, 1955-1957), Десять мордовских песен (*op.27*, 1963), Романсы на слова А.Жигулина (*op.35*, 1968), песня "Ленин жив" (*op.39*, 1970),



песня "Костёр" (*op.40*, 1970), песня "На вахте" (слова Израилевой) (*op.52*, 1971), песня "Вперёдсмотрящий" (слова В.Гришина) (*op.53*, 1971), Романсы на слова Авращенко (*op.57*, 1972), Три детские песни (*op.59*, 1972), Три романса (на слова Савостина и Савельева, *op.62*, 1973), Романсы на слова С.Капутикян и В.Тушновой (*op.64*, 1973), "Ожидание рассвета" (слова В.Гришина, *op.66*, 1974), Два романса на слова А.Жигулина (*op. 76*, 1976), Три романса на слова В.Тушновой (*op.86*, 1980), Четыре романса на слова А.Блока (*op.94*, 1982)

**Музыка к драматическому спектаклю "Побег с того света"** (текст М.Бибана, *op.72*, 1975)

**Музыка к телевизионному фильму "Амнистии не подлежит"** ("Без права на пощаду", *op.41*, 1969).

*Борис Манжора*

## **Лидия ХРИСТИАНСЕН**

Лидия Львовна Христиансен родилась 26 мая 1939 года в Москве в семье известного фольклориста и деятеля хорового искусства Льва Львовича Христиансена.

В 1957 году окончила в Свердловске музыкальную школу-десятилетку и в том же году поступила на музыковедческий факультет Уральской государственной консерватории имени М.П.Мусоргского. В 1960 году перевелась в Саратовскую консерваторию. Окончила ее в 1963 году по специальности «история музыки» (класс профессора М.Ф.Гейлиг). С этого же года она – преподаватель кафедры истории музыки Саратовской консерватории, читала курсы истории музыки народов СССР, истории зарубежной музыки, вела семинары по современной музыке. В 1964–1966 годах преподавала гармонию на кафедре теории музыки и композиции.

В 1971 году Христиансен окончила аспирантуру Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского (научный руководитель профессор Б.М.Ярустовский). С 1971 года она кандидат искусствоведения, в 1974 году принята в члены Союза композиторов СССР, в 1978 году утверждена в ученном звании доцента.

Л.Л.Христиансен ведет большую научную работу, выступает с публичными лекциями по вопросам музыки, руководила научным кружком студентов-музыковедов.

### ***Основные публикации***

Фортепианные пьесы Р. Щедрина. – Советская музыка, 1965, № 7

Время зрелости художника // Вестник АПН, 1966, сентябрь

Прелюдии и фуги Р. Щедрина // Вопросы теории музыки. М., 1970, вып. 2

Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. М., 1972, вып. 1

- Гаврилин В. – Музыкальная энциклопедия. М., 1973, т. 1
- Как советские композиторы слышат музыку стихов Гарсиа Лорки // Музыкальная классика и современность. – Л., 1983
- Бела Барток // Музыка XX века. – М., 1987 (совместно с И.Нестьевым)
- Олег Моралев // Композиторы Российской Федерации. Вып. 4. – М., 1987
- Подводя итоги // Советская музыка. 1991, № 10
- Творчество Е. Гохман и метареализм // Философия. Метафизика. Язык. – Саратов, 1998

*Александр Демченко*

## **Евгений БИКТАШЕВ**

Евгений Михайлович Бикташев родился 30 мая 1939 года в селе Галахово Екатериновского района Саратовской области. В первый же день жизни по вине медперсонала ослеп, и только через 8 лет зрение удалось частично восстановить, что и позволило начать обучение. После окончания семилетней школы переехал в райцентр Турки, где впервые увидел рояль. Этот факт и определил дальнейшую судьбу будущего композитора.

Самостоятельно овладев игрой на целом ряде музыкальных инструментов, после окончания 10-го класса остался в родной школе преподавать пение, параллельно готовясь к поступлению в Саратовское музыкальное училище, которое окончил в 1964 году по специальности «хоровое дирижирование». Однако продолжить образование помешало внезапное ухудшение зрения. Он стал инвалидом второй группы и членом Всероссийского общества слепых.

Но редкая целеустремлённость, работоспособность плюс талант сделали своё дело, и человек, трижды терявший зрение, достиг исполнительского мастерства, которое было отмечено присвоением ему почётного звания «Заслуженный артист РСФСР» как солисту-инструменталисту. Бикташев стал профессиональным композитором, о чём мечтал ещё с раннего детства в маленькой деревушке, где никто не знал, что такое ноты.

Деревня, где родился будущий музыкант, была интернациональной и на редкость певучей. Дома звучали татарские песни, а по соседству – русские, украинские, мордовские и чувашские. Этот многоликий фольклор отразился во всей деятельности Е.М.Бикташева и в его творчестве.

Любовь к сцене и организаторские способности будущего композитора проявились очень рано. Свою первую концертную бригаду он собрал после окончания 9-го класса. Юные «артисты» на попут-

ном транспорте объехали весь район. После этого Бикташев занял 1-е место на областном смотре вокалистов ВОС.

Началом своей концертной деятельности Бикташев считает 1958 год, когда он переехал в Саратов и организовал городской татарский ансамбль песни и танца «Сандугач» (Соловей), где был художественным руководителем, хормейстером, аранжировщиком музыки татар и других народов Поволжья, а также режиссёром-постановщиком национальных концертных программ. За короткое время «Сандугач» стал массовым (120 участников) и самым известным в Саратове коллективом.

Тогда же появилась и первая песня «Саратовский вальс», ставшая «визитной карточкой» города и позывными областного радио. Потом были написаны и другие песни. Начались записи на Всесоюзном радио и Центральном телевидении, пришли первые победы на песенных конкурсах, и этот жанр в творчестве Бикташева стал самым главным.

Первые сочинения начинающего композитора были в известной мере вынужденными, так как созданный им ансамбль песни и танца «Сандугач» остро нуждался в репертуаре. С этого времени Евгений Бикташев всё чаще обращается к национальной музыке, а также к татарской классической и современной поэзии.

Появляются циклы шуточных песен – например, на стихи М.Джалиля «Любовь и насморк», лирический цикл на стихи Г.Зайнашевой «Гюзаль». Создаются и более крупные сочинения: Сюита для скрипки с фортепиано по мотивам поэзии Г.Тукая «Сон земли», а также «Сабантуй» и «Поволжье» для солистов и хора с оркестром народных инструментов.

Работа в татарском ансамбле песни и танца побудила Евгения Бикташева обрабатывать народные песни: сначала татарские, потом мордовские, чувашские, украинские и, наконец, русские. Вершиной общения композитора с национальной музыкой стала Первая симфония «Истоки судьбы», где прекрасно разработанные народные напевы Поволжья вливаются в убедительно звучащую русскую тему «Эй, ухнем», которая доминирует в финале, вырастая в могучий апофеоз великой русской реки.

С 1963 по 1975 годы Е.М.Бикташев – председатель комиссии по культуре и искусству Саратовского обкома комсомола. В 1964 году он возглавил, а точнее, создал с нуля факультет общественных про-

фессий Саратовского института механизации сельского хозяйства. Факультет состоял из 11 музыкальных отделений, и вскоре художественная самодеятельность этого вуза стала лучшей в Саратове. Актёрский зал института превратился в самую привлекательную концертную сцену города, на которой по приглашению Бикташева выступали многие столичные знаменитости того времени: Я.Френкель, Б.Окуджава, Р.Быков и другие.

В 1967 году его песня «Колёса, куда вы спешите?» прозвучала в первом советском музыкальном фильме для цветного телевидения «На крыльях юности», а после победы на областном фестивале творческой молодёжи Бикташева утверждают художественным руководителем и директором городского клуба «Факел», который становится молодёжным центром культурной жизни Саратова, удостоенным внимания таких эстрадных звезд, как М.Суворова, А.Иошпе, С.Рахимов и ряда других исполнителей.

С 1970 по 1990 годы Бикташев выступает по линии общества «Знание» РСФСР с публичными лекциями-концертами. Руководителей республиканского общества «Знание» привлёк тот факт, что молодой музыкант высоко тарифицирован как солист-инструменталист, солист-вокалист и мастер художественного слова.

С этого времени его музыка начинает звучать на телевидении, композитор показывает свои фильмы и в концертных программах. Это создавало полное впечатление, что артисты сходят с экрана на сцену, и встречало повышенный интерес к выступлениям Бикташева.

Так началась его артистическая деятельность, постоянное общение со слушателями, что научило устанавливать контакт с любой аудиторией. Он неоднократно встречался с жителями Сахалина и Хабаровского края, его слушали строители БАМа, труженики северных областей, отдыхающие черноморских здравниц, москвичи, жители Сибири, Урала и Поволжья, а в Саратовской области нет ни одного города и села, где бы Евгений Бикташев не побывал со своими выступлениями, причём неоднократно.

За концертные программы 1975–1977 годов Евгений Бикташев стал первым лауреатом премии Комсомола Саратовской области.

\* \* \*

Потребность в постоянном общении со слушателями, умение с первых минут выступления установить самый тесный контакт с ауди-

торией, любовь к сцене и возрастающий профессионализм привели в 1982 году талантливого музыканта в Саратовскую областную филармонию, где он создает творческую группу, которая заявила о себе, как очень мобильная, рентабельная, пользующаяся постоянным спросом. Композитор активизирует свою исполнительскую деятельность, проявляя изысканный вкус, индивидуальность мышления и яркое воссоздание художественного образа.

Являясь человеком по-настоящему творческим, Бикташев никогда не останавливается на достигнутом, постоянно совершенствует своё профессиональное мастерство. Это относится и к качеству концертных программ. При помощи специально разработанных анкет систематически изучается мнение слушателей, что, безусловно, оказывает позитивное влияние на улучшение выступлений. Концертные программы Евгения Бикташева не оставляют людей равнодушными.

В 1989 году Евгений Бикташев становится членом Союза композиторов СССР.

В 1990 году творческая группа Бикташева была преобразована в филармоническое подразделение «Музыкальный Центр». Увеличился её состав, появился счёт в банке и право на проведение не только собственных, но и любых других концертов. Под руководством Бикташева «Музыкальный Центр» провёл гастролы известных композиторов (Т.Хренников, А.Эшпай), вокалистов (Р.Ибрагимов, Э.Хиль, А.Пугачёва, С.Ротару, В.Толкунова), хора имени М.Пятницкого, Центрального театра кукол С.Образцова. Даже сельские концерты симфонического оркестра филармонии, организованные Бикташевым, собирали полные залы и приносили прибыль.

Собственная концертная деятельность «Музыкального Центра» оказалась ещё более успешной. С 1991 по 1996 годы подготовлено или возобновлено 10 концертных программ: «Здравствуй, песня!», «Весёлый городок», «Спасибо, Волга», «Песня льётся над Саратовом», «Время и песня», «Отдыхаем, танцуем, поём», циклы авторских вечеров на стихи саратовских поэтов В.Гришина, Н.Палькина, И.Тобольского. Все программы «Музыкального Центра» отличались оригинальностью, свежестью, являлись не только развлекательными, но и познавательными.

Активная позиция и организаторские данные Е.М.Бикташева позволили оснастить «Музыкальный Центр» транспортом, отличной звукоусилительной, осветительной и телевизионной аппаратурой,

включая автономную электростанцию, художественный свет, видеокамеры, концертные телевизоры, что дало возможность показывать любую из программ на самом высоком художественном и техническом уровне не только в залах, но и на открытых площадках, в любом уголке области, Поволжья и в других регионах страны.

В 1996 году, в целях улучшения концертного обслуживания малоимущих групп населения, создания национальных концертных программ на языках народов Поволжья, пропаганды музыки поволжских композиторов и творчества молодых исполнителей, постановлением губернатора Саратовской области «Музыкальный Центр» преобразован в самостоятельную концертную организацию.

Теперь это государственное учреждение культуры «Саратовская областная концертная организация “Поволжье”». «Музыкальный Центр» был выбран для решения названных задач не случайно. Этому способствовали постоянный спрос на его концерты, оперативность, рентабельность, стабильность коллектива, а также авторитет Бикташева, которого и назначили художественным руководителем новой концертной организации.

В день подписания приказа об этом назначении Евгений Бикташев провёл свой десятитысячный концерт. В первых же интервью газетам «Известия», «Аргументы и факты», новый руководитель заявил, что коллективу концертной организации «Поволжье» скучать не придётся. Так оно и вышло.

Творчество композитора Евгения Бикташева получило широкое общественное признание. Оно посвящено актуальным проблемам современности, охватывает разнообразные жанры гражданской, лирической, молодёжной, детской и национальной песни. Ему принадлежит множество романсов и обработок мелодий народов Поволжья. Известны успехи композитора в жанрах оперетты, хоровой, инструментальной музыки.

Его произведения изданы в пяти авторских и более чем в пятидесяти коллективных сборниках, записаны на грампластинках, выходили в издательствах «Музыка», «Советский композитор», Приволжское книжное издательство, обнародованы тиражом свыше восьми миллионов экземпляров.

Он автор музыки к телефильмам «Весёлый городок», «Песни Евгения Бикташева», «И вырос город Балаково», «Друзей моих прекрасные черты», «И песня тоже», «Оттого, что разная», «Три дня с



«Поволжьём»», «Может, я счастливая», «Венец Поволжья», «Хопёрский вальс», «Как страница былого романа...» и к другим кинолентам.

\* \* \*

Первую профессиональную оценку песенному творчеству композитора дал известный саратовский музыковед, профессор Консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации Б.Г.Манжора.

*«У Евгения Бикташева немало песен, которые могут украсить любую программу в любой аудитории и которые можно назвать подлинными удачами композитора: “Ветераны”, “Снега России”, “Колёса, куда вы спешите?”, “Вальс при свечах”, “Горько”, “Волodyка + Наташка = любовь”, “Гюзаль” и другие.*

*Эти песни выдержали испытание временем. Они пользуются неизменным вниманием слушателей, потому что музыкальный материал бикташевских песен самобытен и вседоступен. Композитор хорошо знает, что поёт массовая аудитория, а с материалом, который ему вполне подвластен, обращается легко и свободно.*

*Творческий облик Евгения Бикташева разнообразен и богат. Привлекает смелость композитора в поисках сюжетов для своих сочинений. Кто, например, в наше время отважится обратиться к непритязательным стихам поэта-самоучки прошлого века И.Сурикова? А Бикташев пишет на его стихотворение “Вот моя деревня” удивительно простую, искреннюю песенку. Необычны и другие детские песни: “Как одна девочка училась печатать” (стихи Г.Сапгира), “Как все радовались” (стихи О.Дриза). Определённый риск и неожиданность в выборе поэтического источника оправдываются оригинальностью музыкальных решений.*

*Так же смело вводит Е.М.Бикташев в свои песни и близкие ему татарские интонации (“Мне говорят”, “Давай поженимся”, “Не ходи, Фарид, за мною”). Творческое развитие национального начала, органичное сосуществование в песнях разнонациональных истоков обогащают их, увеличивают аудиторию заинтересованных слушателей.*

*В своём творчестве Евгений Бикташев предельно искренен. Он не боится неожиданной парадоксальной ситуации (например, в песне-шутке «Папа с мамой меня любят») и может подняться до*

*впечатляющего раскрытия сложной, психологически напряжённой ситуации (“Украденная любовь”).*

*Поиск местного материала приводит композитора к стихам саратовских авторов, однако творческие интересы Евгения Бикташева выходят за рамки того, что предлагают поэты, и композитору приходится порой самому создавать тексты для своих песен. Радость бытия, удивительно светлый, ласковый взгляд на жизнь отличают и песенные тексты Евгения Бикташева».*

Кстати, надо сказать и о литературных увлечениях Евгения Михайловича. Ещё будучи школьником, он активно сотрудничал с Балашовской областной газетой «Комсомолец». Работавшие там, ныне известные журналисты Б.Балашов, М.Исхизов и П.Маркин были для него ярким примером.

Впоследствии это увлечение выросло в умение писать сценарии для телепередач и концертных программ, публиковать проблемные статьи – такие, как «Таланты нужно воспитывать», «Тему родного края считаю главной», «Милосердие – веление времени!», «Проблемы малой эстрады», «Культуру надо спасать. И немедленно!», «Закон – это не абсурд» и др.

В 2002 году Е.М.Бикташев стал членом Союза журналистов России, а в 2004 году вышла в свет его первая книга «Саратовский вальс» (более 30 печатных листов), и по решению соответствующей экспертной комиссии среди 96 изданий она стала победителем областного конкурса «Лучшие книги 2004 года» в номинации «Художественная литература». В 2005 году появилось её второе издание, и по предложению поэтессы Риммы Казаковой Евгений Бикташев был принят в Союз писателей Москвы.

Среди исполнителей его песен:

- народные артисты СССР и России Юрий Богатиков, Ренат Ибрагимов, Алла Иошпе, Зинаида Кириллова, Иосиф Кобзон, Эдуард Лабковский, Анна Литвиненко, Евгений Поликанин, Стахан Рахимов, Александра Рудес, Леонид Сметанников, Александра Стрельченко, Маргарита Суворова, Валентина Толкунова, Олег Ухналёв, Владимир Щербаков;
- заслуженные артисты России Геннадий Белов, Ирина Бржевская, Виктор Демидов, Эльмира Жерздева, Нина Калашникова, Ольга Кочнева, Лилия Логинова, Валерий Мироненко, Леонид Серебренников, Николай Соловьёв;

- коллективы Центрального телевидения и Всесоюзного радио – оркестр русских народных инструментов, ансамбль солистов и Русский инструментальный ансамбль (дирижёры Виктор Калинин, Николай Кузнецов, Николай Некрасов, Владимир Федосеев, Анатолий Цадиковский), Большой эстрадно-симфонический оркестр и оркестр симфонической и эстрадной музыки (дирижёры Юрий Силантьев, Александр Михайлов, Марк Эрмлер);

- Ансамбль советской песни п/у Вадима Судакова, Большой детский хор п/у Виктора Попова, оркестр русских народных инструментов имени Н.Осипова (дирижёр Николай Калинин), оркестр Госкино СССР (дирижёры Владимир Хорощанский, Константин Кримец), ансамбль фирмы грампластинок «Мелодия» (дирижёры Георгий Гаранян, Борис Фрумкин), вокальный квартет «Улыбка», трио «Рябинушка» и многие другие.

Композиторы и музыковеды называют Евгения Бикташева истинным певцом великой Волги, неординарной и многогранной творческой личностью, народным композитором, сознательно связавшим своё творчество с песенным жанром и внёсшим заметный вклад в развитие отечественной песни, отмечают яркое мелодическое дарование, корректное использование национального фольклора, разнообразие гармонического языка, обилие интересных фактурных приёмов, убедительное звучание партитур, глубокое проникновение в психологический мир своих героев. Давно общим мнением стало то, что песни Евгения Бикташева имеют своё лицо, они легко узнаваемы и по настоящему популярны.

В числе тех, кто отзывался на его творчество, народные артисты СССР и России композиторы В.П.Соловьёв-Седой, Т.Н.Хренников, В.И.Казенин, В.Ю.Калистратов, М.А.Парцхаладзе, Е.Н.Птичкин, В.Я.Шаинский, заслуженные деятели искусств Российской Федерации, москвичи А.А.Бузовкин, В.П.Герчик, В.С.Иванников, М.В.Иорданский, Б.И.Карахан, И.И.Космачёв, А.Г.Михайлов, а также саратовские композиторы и музыковеды А.А.Бренинг, Л.А.Вишневская, А.И.Демченко, И.Н.Дороднов, О.А.Моралёв, Т.Ф.Малышева, Б.Г.Манжора, А.С.Ярешко.

Лучшие песни и вокально-хоровые произведения Евгения Бикташева написаны на стихи поэтов Владимира Гришина, Овсея Дриза, Бориса Дубровина, Николая Палькина, Роберта Рождественского, Вячеслава Чурсова и на собственные тексты.

Евгений Бикташев – гастрوليрующий автор. Частые поездки по стране, критическое отношение к написанному ранее, трудолюбие, увлечённость и постоянный творческий поиск в сочетании с мелодическим дарованием и отличным знанием специфики песенного жанра, формируют притягательный образ композитора, творчество которого вызывает зрительские симпатии и доставляет людям радость.

Е.М.Бикташев – организатор и неперемный участник благотворительных концертов для малоимущих групп населения и национальных образований, компактно проживающих в Поволжье. Руководимая им концертная организация оказывает материальную помощь ветеранам творческих профессий. О благотворительной и творческой деятельности Е.М.Бикташева Т.Н.Хренников сказал следующее: *«Какую же надо иметь силу воли, и какой талант, чтобы преодолеть все немислимые трудности, и, достигнув профессионального мастерства, снова работать на грани невозможного, но уже ради других. Побольше бы нам таких композиторов!»*

Уникальность личности Евгения Михайловича Бикташева состоит и в том, что он везде успевает и всем стремится помочь. Высокий статус авторитетного музыкального деятеля российского масштаба, служебный долг, звания и многочисленные общественные нагрузки обязывают Е.М.Бикташева работать не жалея себя, и в этом легко убедиться, перечислив только некоторые из его многочисленных регалий:

- художественный руководитель и главный режиссёр государственного учреждения культуры «Саратовская областная концертная организация “Поволжье”»;
- член Союза композиторов СССР и Российской Федерации;
- председатель правления Саратовской композиторской организации;
- координатор композиторских организаций Приволжского федерального округа;
- секретарь, а затем заместитель председателя Союза композиторов России;
- Почётный деятель Союза композиторов России;
- лауреат и обладатель «Гран при» песенных конкурсов (1967, 1970, 1997 гг.);
- первый лауреат Премии Саратовского комсомола;

- лауреат премии имени В.П.Соловьёва-Седого
- член Союза журналистов Российской Федерации;
- член Союза писателей Москвы;
- лауреат литературной премии имени А.П.Чехова;
- представитель Российского Авторского Общества в Приволжском федеральном округе;
  - Почётный гражданин Екатериновского, Краснокутского, Перелюбского и Турковского районов Саратовской области;
  - Почётный гражданин города Саратова;
  - Почётный гражданин Саратовской области;
  - Заслуженный артист России;
  - Заслуженный деятель искусств Республики Татарстан;
  - Народный артист России;
  - член Учёного совета Саратовской государственной консерватории;
  - советник Губернатора Саратовской области по культуре.

\* \* \*

Совсем недавно Евгений Бикташев подвёл своеобразный *итог итогов* более чем полувековой деятельности выпуском уникального альбома аудио- и видеодисков с записями своих песен. Альбом уникален хотя бы потому, что подобное собрание звукозаписей композитора-песенника в России выходит впервые. Десять дисков, около двухсот треков, почти десять часов музыки! Издание осуществлено при поддержке губернатора Саратовской области В.В.Радаева и Российского авторского общества.

*Итог первый* – всеохватывающая панорама того, что мыслимо сделать в песенном жанре. Воспеть трудовые будни и светлые праздники, рассказать о суровых испытаниях прошлого и одарить задорной шуткой, поведать драматические баллады для прошедших большой жизненный путь и разыграть песенки-прибаутки для малышей – буквально всё можно найти для себя в тематических рубриках альбома: «Венец Поволжья», «Где поют соловьи», «Виновата война», «Эхо звонких голосов» и т.д.

В создании этого всеобъемлющего многообразия композитору, конечно же, помогали мастера слова. Спектр поэтических имён, представленных в альбоме охватывает всю Россию. Своё достойное

место в этом спектре заняли саратовские поэты Владимир Гришин, Исай Тобольский, Николай Палькин, Иван Малохаткин, Михаил Чернышёв, Вячеслав Чурсов и многие другие. Так что по использованным в песнях Евгения Бикташева текстам можно составить целую антологию поэзии нашей «малой родины».

Свои неповторимые грани в этот спектр вносят песни, написанные на слова и самого композитора. Граней этих множество, о чём можно судить хотя бы по заголовкам: «Голубая лагуна», «Волжские дали», «Саратовский вальс», «Песня о море», «Хочу в Париж», «Цветы дарю тебе», «Давай поженимся», «Не ревнуй меня», «Сабантуй», «Не ходи, Фарид, за мною» и т.п.

Когда вчитываешься в тексты этого песенного изобилия, становится ясно, что Евгений Бикташев в полной мере и совершенно незаурядно владеет искусством слова. Не случайно он является обладателем трёх литературных премий – имени А.С.Грибоедова, имени А.П.Чехова и имени В.В.Маяковского. Чтобы не быть голословным, приведём на суд читателя несколько контрастных фрагментов из отдельных песенных текстов.

*Ритмы времени, ритмы песен –  
Это наша с тобою жизнь!..  
Ритмы времени в ритмах песен –  
Неуёмного сердца пульс.  
(«Время и песня»)*

*Пусть будет свято  
Жить на земле тишина  
И станет прекрасней Саратов,  
Волга и вся страна.  
(«Здесь, на горе Соколовой»)*

*Эхо звонких голосов  
Из-за гор, из-за лесов,  
Эхо песенных чудес  
Льётся с солнечных небес.  
(«Эхо звонких голосов»)*

Жанр песни, в котором Бикташев работает так много, так давно и так успешно, отличается, как известно, весьма жёсткими условиями продуцирования. Здесь практически невозможно своевольно заявить «я так хочу»: приходится выдерживать массу требований, определяемых самой природой песни, чутко прислушиваться к потребностям огромного круга людей, к пожеланиям наличных исполнителей – «индивидуалов», групп и больших коллективов.

И, разумеется, огромное значение имеет внутренняя настроенность на волну времени: ведь, в отличие, скажем, от симфонии или оперы – если сегодня твоя песня не нужна, то она, вероятнее всего, не понадобится больше никогда.

Отчётливо сознавая всё сказанное, превосходно зная непреложные законы избранного жанра, Е.Бикташев сумел добиться в своих лучших песнях безусловной оригинальности и самобытности. А начинается это «своё» с тех жизненных «магистральных» тем, которые он облюбовал в творчестве.

Начнём краткий обзор ведущей части творческого наследия Евгения Бикташева с песенной лирики, где он проявил себя превосходным стилистом, умеющим найти верную интонацию и ограничить её соответствующей оправой.

Это может быть поданная в смягчённо эстрадной манере повесть о романтике жизни («Колёса, куда вы спешите?»), это может быть тихий, ровный, спокойный вальсовый пульс согласия двух сердец, бьющихся в унисон («Вот и дожди отзвенели»), и это может быть внешне легкомысленная песенка молодой радости, в которой сквозь стремительный и горячий ритмический напор пробивается нежность и тонкость чуткой девичьей души («Лесная тропка»).

В лирических песнях Бикташева широко и чрезвычайно многообразно используются вальсовые формулы. Отметим прежде всего вальс бравурный, с пышной фактурой (часто в опоре на симфонический инструментарий).

В числе наиболее показательных песен подобного рода стали получившие прочную известность «Саратовский вальс» и «Хопёрский вальс» (оба на собственные тексты). О счастливой судьбе первого из них уже говорилось, а второй является музыкальной эмблемой межрегионального песенного фестиваля «Хопёрский вальс».

Вместе с тем, за внешней стороной кружения в водовороте танца нередко проглядывает ностальгия по высоким чувствам, изяществу,

красоте, благородству – тому, чем так отличались «старые добрые времена» романтического века. Отсюда элегический тон и дух меланхолии, грустной мечтательности в таких песнях, как «Пушкинский бал» и «Вальс при свечах».

Разнообразны смысловые подтексты вальса в песнях-драмах. Здесь Бикташев кардинально преобразует параметры жанра, передавая ощущение неуходящей тревожности и внутреннего напряжения («Жемчужинка»).

Ещё более пронзительны по своему тону песни-баллады о несложившейся женской любви. В них драматический нерв горестной исповедальности заставляет композитора смещать привычные грани куплетной формы и выстраивать свободный интонационно-драматургический поток в соответствии с разворотом сюжетных перипетий («Горько», «Украденная любовь»).

Другая магистральная тема творчества Е.Бикташева – веселье, шутка, игра, озорство. В песнях такого рода композитор активно использует атрибуты эстрадного искусства: острые, насыщенные упругими синкопами танцевальные ритмы, пикантные, густо приправленные «перцем» диссонансов гармонии, специфические тембровые эффекты – всё это искрится бликами шутливости, неугомной радости.

Спектр подобных настроений весьма широк – от доброй улыбки, простодушной весёлости («Не ходи, Фарид, за мною») до ироничного, в чём-то даже «чёрного» юмора, с насмешливыми прогнозами на нелёгкую долю женщины в семейной жизни («Давай поженимся»).

Отдельную, психологически очень любопытную грань дают «удалые» песни («Подсолнушек», «Не ревнуй» и другие). Спасительное в ситуации переменчивости человеческой судьбы «нипочём» и «держи голову выше» (или в блоковском варианте – *«Ко всему готовы, // Ничего не жаль»*) композитор подаёт в броской, «разбитной» манере, нередко подключая идущую от так называемого цыганского пения динамичную «раскрутку» материала, сбивая темп и вновь ускоряя его до бешеного вихря.

Немалую часть шуточных песен Бикташева составили песни детские. По воспоминаниям композитора, в годы учёбы в музыкальном училище ему приходилось вести уроки пения в школе, обязательным пособием к которым служил тогда толстый сборник песен для детей. И такой скукой веяло от этой хрестоматии, что в последу-



ющем, уже став композитором и обращаясь к детской музыке, он дал себе зарок ни в коем случае не допускать подобного «занудства».

И надо признать, для маленьких он пишет разнообразно, изобретательно, без малейшего дидактического налёта или оттенка снисходительности и пишет мастерски, учитывая возможности детских голосов.

Его композиторский секрет состоит в способности подчеркнуть трогательно-забавное в натуре малыша, в умении говорить на улыбке и обязательно в игровой форме. А начинается это с тщательного подбора текстов – многие из них он нашёл у О.Дриза.

*Радуйся, телёнок,  
Радуйся, козлёнок,  
Радуйся, собачка,  
Прыгай, поросёнок,  
Радуйтесь, щенята,  
Кошка и котята,  
Квочка и цыплята!  
Нет счастливей дня:  
В первый раз за хлебом  
Мама шлёт меня.*

*«Оставаясь верным разнообразной тематике, наметившейся уже в первых авторских сборниках, Евгений Бикташев в новом своём сборнике «Время и песня» открывает ещё одну страницу своего творчества – он выступает как композитор, умеющий сочинять и для детей. Его детские песни всегда искренни, просты и очень мелодичны» (Михаил Иорданский).*

\* \* \*

Теперь несколько общих наблюдений над музыкальным стилем Евгения Бикташева.

Одна из непреложных установок песенного творчества Бикташева – концентрированность музыкально-поэтического выражения. В стремлении к лаконизму он нередко как бы спрессовывает ритмический поток, сжимая или даже снимая ожидаемые паузы.

Но и в этом композитор допускает отступления. Скажем, в песне «Трубачи» напевная мелодика перемежается несколько неожиданны-

ми паузами, которые подчёркивают тон раздумчивости в воспоминаниях о легендарном времени.

В балладе «Мать» лапидарные фразы как бы прерываются чеканно отсекаемыми окончаниями с последующими пространными паузами сосредоточенного молчания, подчёркивающими всю серьёзность повествования о главном монументе Мамаева кургана.

В мелодике песен Бикташев чаще всего идёт от разговорной речи, претворяя и переплавляя её в мелос. Этим определяется главенство поступенного движения, достаточно узкий диапазон характерных для него мелодических линий.

Речевое начало в его наиболее непосредственном выражении, пожалуй, до предела доведено в песне «Обычное дело», истолкованной как публицистический монолог. Краткие фразы расчленяются большими паузами, а целое скрепляется строгой и сосредоточенной по складу маршевой темой инструментального сопровождения. Это необычное для песенного жанра художественное решение было продиктовано особым строем стихов, посвящённых строителям Саратовского оросительного канала.

Иногда речевое начало вторгается в песни Бикташева в своём прямом виде, декламацией на музыке – опять-таки главным образом в драматических монологах (баллады «Горько» и «Украденная любовь»), хотя порой можно встретить и её юмористическую трактовку («Как одна девочка училась печатать»).

Заодно следует сказать и об использовании другого «внемusыкального» момента. Композитор умеет разыграть в песне сюжетный мотив. Особенно наглядно представлено это в детских вещах, которые он нередко строит в форме занимательных сценок. Разумеется, в таких случаях к «инсценировке» активно подключаются и музыкальные средства.

Так, в песенке «Про индюшат и лягушат» игровая сторона усилена антифонными переключками двух групп голосов, а в песенке «Буква-акробат» этот приём преобразуется в довольно сложный контрапункт с переключением хоровых партий, что призвано передать превращение буквы *Е* в *Ш*, а затем в *Т*.

В своей мелодике Бикташев далёк от расхожих стереотипов. Ему в частности присуща склонность к длительному избеганию тоники в начальных построениях песенной формы (особенно характерен затакт на неустоях).

Внося ритмическое разнообразие, он сочетает кратные длительности с триолями и вводит оригинальные синкопированные рисунки – в виде «обрывов» окончаний мелодических фраз или ритмических «заноз».

Относительную простоту мелодической линии Бикташев, как правило, дополняет богатством гармонической вертикали. Лишь иногда он сводит гармонию, а вместе с ней и фактуру, к минимуму, давая возможность свободно и широко прозвучать напеву («Снега России»).

Обычно же гармонический пласт у него отличается насыщенностью, богатством красок и это, может быть, более чем что-либо другое выдаёт в нём руку и слух чуткого, оригинально мыслящего музыканта.

Своеобразие гармонического языка улавливается даже, казалось бы, в самых элементарных приёмах. Вводится, к примеру, последовательность с дорийской субдоминантой, и песня начинает звучать неожиданно свежо. Если используется излюбленный им кадансовый оборот I–VII–I в натуральном миноре, то VII ступень никогда не появится просто так – это будет VII<sup>7</sup> или его подмена септаккордом натуральной доминанты.

Кстати, пристрастие к натурально-ладовой аккордике побуждает его вводить и «модальные» формулы типа I–V–IV–I или I–VI–III–I. А если уж тиражируется стандартный остигатный ход баса I–V, то он обязательно подаётся с выдумкой, необычно. К примеру, в «Песне учащихся ПТУ» этот ход гармонизован как VI<sup>2</sup>–III<sup>6</sup>, то есть ново, но без утраты привычной опоры.

О мастерстве композитора в данной сфере говорит и то, что он умеет заставить ярко прозвучать аккорд двойной доминанты, доминанту с секстой или обычные гармонические задержания. Встречается у него и совсем неожиданное для жанра песни увеличенное трезвучие – для сгущения напряжённости или как примета ночного колорита («Песня любви»).

Не ограничиваясь альтерированными созвучиями, сочными септ- и нонаккордами на различных ступенях лада (в том числе на II-й низкой), композитор может ввести и квартовую вертикаль, и кластерный пучок секунд.

Так, в песне «Ожидание», задавая драматический тон, инструментальное вступление строится как чрезвычайно сложная эллипти-

ческая цепочка неразрешаемых септаккордов, находящихся за пределами будущей тоники (в *c-moll*: *B7–Des7–E7* и т.д.).

Песню «*Степь-красавица*» композитор «против всяких правил» венчает септаккордом субдоминанты, словно бы не желая прервать наслаждение тем, чем так щедро одаряет земля.

Простоту мелодики Бикташев нередко обогащает не только гармонически, но и развитой, тщательно выписанной фактурой. К примеру, в «*Русском плясе*» элементарный танцевальный ритм вокальной мелодии оплетается искусно разработанным инструментальным наигрышем в духе кадрили (в чём-то напоминая подобное из II действия оперы Р.Щедрина «*Не только любовь*»).

Певучесть мелодии дополнительно усиливается не менее певучим аккомпанементом, основу которого составляют мелодические фигуры – как, допустим, в песне «*Белый лебедь*», где они «стелятся» в опоре на мягкое звучание терций и секст.

Подчас выразительность инструментальной линии превышает значимость певческой строки. В песне «*Виновата война*» такое встречается в начале припева, где восходящее хроматизированное движение всей фактурной массы наделено исключительно мужественной и сильной экспрессией.

Случай другого рода находим в песенке «*Как одна девочка училась печатать*». Сопровождение здесь представляет собой совершенно автономный план, основанный на репетиционных, «долбящих» изобразительных фигурах (отталкиваясь от текста: «*Печатать я училась, // По клавишам стучала*»).

Но всё же это исключения. А правило состоит в стремлении не создавать помех певческому голосу. Для этого композитор стремится именно на паузах вокала изобретательно разнообразить фактуру и ритм сопровождения и вводит яркие инструментальные мотивы, а во время пения допуская только скупые, но выразительные подголоски и контрапункты.

«*Подспудная*» выразительность присуща и басовой линии его аккомпанементов – в полной мере выполняя свою опорную функцию, линия баса всегда активно мелодизирована и имеет «своё лицо» (как в «*Студенческой песне*», где остигатные синкопы баса гулко пульсируют под ритмом восьмых остальной фактуры).

Особо следует отметить ту роль, которую играют в песнях Бикташева вступления и заключения. В «*Балладе о погибших солдатах*»

на прелюдию отпущено только 8 тактов, а на её отголосок и подтверждение в коде всего 4 такта, но даже в столь сжатом музыкальном пространстве композитору удаётся создать впечатление вселенского грозового набата.

В детской песенке «Грустный день» краткая тема-четырёхтакт становится основной музыкальной мыслью. Прославив куплеты и завершая повествование, это крошечное *lamento* сообщает происходящему необычайно трогательный характер.

*Этот день был очень грустным –  
Начался он с огорченья:*

*Утонула ложка в банке  
Земляничного варенья...*

Немалый интерес представляют песни, где осуществляется выход за пределы куплетной формы. Отчётливую тенденцию к этому имеют образцы, в которых раскрывается многоэпизодный сюжет, вызывающий необходимость в резких смысловых сдвигах, в перебивках темпа и прочих «переменах декораций» (наибольшее хождение всё это получило в балладах).

Большую «свободу действий» позволяет себе композитор в детских сочинениях.

Песенка «Как все радовались» – диалог мальчика и его мамы, и соответственно этому целое решено как развёрнутая трёхчастная форма с тематическим и темповым контрастом: мальчик – скоро, подвижно, в мажоре; мама – сдержанно, в параллельном миноре и с более сложным интонационным рисунком.

В песне «Как одна девочка училась печатать», следуя свободной стихотворной форме Г.Сапгира, композитор и музыкальное изложение строит совершенно непринуждённо, в том числе воспроизводя живой диалог девочки, перечисляющей сделанные ею опечатки, и хора, реагирующего соответствующим образом.

**Голос.** *Траву жуёт КОРОНА.*

**Хор.** – *Корова.*

**Голос.** *Король надел КОРОВУ.*

**Хор.** – *Корону.*

**Голос.** *Закаркала ДОРОГА.*

**Хор.** – *Не дорога.*

**Голос.** *Я вышла на ВОРОНУ.*

**Хор.** – *Не так!*

С точки зрения композиции нужно упомянуть о том, что немалое число песен изначально создавалось в рамках развёрнутых циклов. Их больше десятка, и каждый со своим колоритом, со своей темой. Вот некоторые из них:

- «Васильковое имя» на стихи В.Шабанова – о Родине;
- «Человеку надо мало» – памяти Р.Рождественского;
- «Мне хочется в траву, в сирень» на стихи Д.Злобиной – лирический;
- «Любовь и насморк» на стихи М.Джалиля – шуточный;
- «Разноцветные краски» на стихи И.Тобольского – детский.

Итак, яркое мелодическое дарование, разнообразие гармонического языка, обилие интересных фактурных приёмов, красочное звучание инструментальной партитуры. И в добавление к сказанному – соображение о важнейшей общей черте творческого кредо Евгения Бикташева.

Обращаясь к самым разным темам, находя самые разные способы их воплощения, он в качестве безусловной художественной доминанты с самого начала определил для себя такие понятия, как свет, добро, душевная отзывчивость и сердечная теплота.

Вот почему так удаются ему песни добрых дел и помыслов, вот почему так неустанно воспекает он радость существования на земле, нередко трактуя эту радость как самую настоящую жизненную благодать.

Поэтому так близки ему тембры замечательных исполнителей его сочинений – Иосифа Кобзона, Рената Ибрагимова, Леонида Сметанникова и Нины Калашниковой – тембры, в которых органично слиты доброта, лирическая задушевность и сдержанная строгость.

Разумеется, и другие вокальные «краски» постоянно сопутствуют разным его песням – «краски» Александры Стрельченко и Валентины Толкуновой, Зинаиды Кирилловой и Анны Литвиненко, Юрия Богатикова, Евгения Поликанина и ещё многих певцов и певиц.

Ранний Бикташев, Бикташев 1960-х годов – это прежде всего песни молодости с её окрылённостью, желанием больших свершений, с её

устремлённостью к далёким горизонтам и романтическим подъёмом. Отсюда маршевый шаг, зовущие фанфары труб и господствующий собранно-суровый тон («Наши дороги», «Мечта меня зовёт» и др.).

Пройденный с тех пор большой путь в искусстве принёс много иного. Менялась жизнь – менялись песни. Но если говорить о предпочтениях самого автора на нынешний день, то главным своим адресатом он видит народ, людей земли. И как подсказывает ему интуиция, душа этих людей ждёт от музыки того, что идёт от сердца к сердцу, что поддерживает веру в жизнь и надежду на лучшее.

Вот такую музыку и стремится сегодня писать народный артист России, заслуженный деятель искусств Республики Татарстан, композитор Евгений Бикташев.

*«Это очень интересный композитор, творчество которого я знаю уже много лет, и не только знаю, но и слежу за его творческими делами. В сочинениях Евгения Бикташева меня привлекает прежде всего то, что его произведения глубоко связаны с народным песенным искусством» (Тихон Хренников).*

Остаётся добавить, что, в связи со 100-летием со дня рождения Василия Павловича Соловьёва-Седого, была учреждена премия его имени – для композиторов-песенников. И то, что в числе первых лауреатов оказался Евгений Михайлович Бикташев, представляется достойной оценкой его заслуг перед современным отечественным песенным искусством.

\* \* \*

*Итог второй* состоит в том, что за полу столетие творческой жизни Евгений Бикташев исколесил страну вдоль и поперёк, и летопись его поездок отнюдь не осталась фактом личной биографии. Будучи необычайно любознательным человеком, он впитывал дорожные впечатления, нередко претворяя их затем в песенные образы.

Поэтому в его огромном творческом наследии можно встретить музыкально-поэтические отклики на многое из той географии, которая запечатлелась в хрестоматийных строках *«от Москвы до самых до окраин, с южных гор до северных морей»*.

Перефразируя слова другой известной песни, композитор может сказать о себе: *«Мой адрес – не дом и не улица, мой адрес – вся Россия»*. В качестве примера можно сослаться на представленные в упомянутом альбоме две драгоценные крупы, посвящённые русскому

Северо-Западу: песня «Великий Новгород», с которой соседствует «Старая Русса» – песня о древнем городке новгородской земли.

Ключ к теме России Евгений Бикташев нашёл уже в одном из своих ранних опусов: «Снега России». Исконно русское передано здесь через мягкую распевность, неспешность и плавность развёртывания широких линий, для которых характерна особого рода пространственность, переданная и в больших восходящих «замах» мелодии (не только на характерную для русских напевов малую сексту, но и на большую септиму), и в неуклонном расширении её диапазона.

Вообще безусловная органика глубоко почвенного русского распева в «российских песнях» Бикташева, складывается из целого комплекса различных компонентов, начиная с настроя на душевное музыкальное общение со слушателем, столь естественно воплощаемое в «говорящих» интонациях, и заканчивая использованием чистой диатоники.

При этом в общерусском, традиционном почти всегда без труда улавливаешь и нечто индивидуальное. Скажем, в песне «Куст калины» композитор отталкивается от пейзажной метафоры. Переживания от встречи с родными краями после долгой разлуки раскрываются здесь *«напевно, тепло»* (авторская ремарка) и очень по-своему, запоминаясь и ритмом основной фразы с её мягкой, но неожиданной синкопой, и широкими ходами на септиму, и разложенным квартаккордом завершающего каданса, и подголоском сопровождения, который мягко, подобно полевой тропинке, «вьётся» вокруг мелодии.

*«Что можно сказать об известном композиторе России Евгении Бикташеве? Я очень хорошо знаю этого музыканта. Он имеет свою почвенную интонацию, песни его очень узнаваемы, они очень мелодичны и потому популярны... Прекрасно, что у нас есть композиторы, которые продолжают добрые традиции российской песни. Вот такими композиторами являются и Евгений Бикташев, и Евгений Радыгин, таким был Григорий Пономаренко. Они не москвичи, как говорят – периферия, но это замечательная периферия, чем Россия всегда и славилась»* (Владислав Казенин).

Тема России получает в песнях Евгения Бикташева множество воплощений. Одно из них связано с Волгой. И вновь заметим, что начало здесь было положено ещё на раннем этапе творчества, в песне «Спасибо, Волга!».



В её жанровом сплаве совместились очень многое: серьёзная, вдумчивая лироэпика и явственно эстрадная «подкладка», отзвуки известных песен о великой русской реке и чувственная нота, идущая от эмоционального тонуса нынешних песен Закавказья (эта нота акцентирована яркой, насыщенной гармонической краской – нонаккордом на VI ступени). В мерном раскачивании фактуры аккомпанемента ощутимы черты баркаролы, вызывающие ассоциации с колыханием и плеском волн. Всё это многообразно спаяно в единое целое, пронизанное внутренней гимничностью.

*«В песнях Евгения Бикташева прежде всего ощущаешь огромную любовь композитора к Волге и волжанам. Музыка привлекает какой-то особой искренностью, но самое главное – её хочется петь!»* (Александра Стрельченко).

Волга для Бикташева прежде всего и нераздельно связана с родным городом и окружающим его губернским пространством. Из песен о родном городе, пожалуй, самые известные – «Песня льётся над Саратовом», «Здесь, на горе Соколовой», «Саратовский вальс». Роднит их светлый или даже открыто радостный тон.

Так вот, не говоря о многочисленных песенных вариациях на тему областного центра, композитор затронул в своём творчестве едва ли не все города и веси Саратовского края. «Степи краснокутские», «Перелюбская сторонка», «Хопёрский вальс», «Карабулакская лирическая», «Песня балаковских строителей», «Песня о городе Марксе» – перечислять подобное можно без конца. И песни эти очень разные.

Есть у него песни о разных городах и их жителях – скажем, «Песня балаковских строителей», молодёжная по характеру, бодрая и стремительная, основанная на динамично-импульсивных ритмах, с подчёркнуто «урбанистической» аранжировкой и «модерновыми» тембрами (в качестве ведущего тембра выделено жестковатое, ритмизованное звучание клавесина в его электронной метаморфозе).

Есть песни о сельских зонах губернии. И склад у них совсем иной. В основу здесь положен вальсовый размер в различных его вариантах – то более привычный («Ровенская земля»), то завуалированный («Степи краснокутские»), то взлётный, как бы парящий над земным простором («Карабулакская лирическая») и т.п. Но в любом случае опора на вальсовость сообщает напеву мягкость, плавность, свободное дыхание и часто особую доверительность.

Здесь же стоит упомянуть о своего рода «кантри» Бикташева. Родившись в одной из деревень Саратовской области, композитор хорошо усвоил уроки крестьянского быта и сохранил в своей душе привязанность ко всему, что касается сельской жизни.

Он поэтизирует земные просторы, ему близки открытые, отзывчивые души сельчан, и он воплощает характеры своих героев как в весёлых плясовых напевах, так и в широком разливе мелоса в духе современных русских песен, исполняющихся разного рода фольклорными коллективами («Перелюбская сторонка», «Где поют соловьи?»).

*«Евгений Бикташев воспевает в своих песнях преемственность поколений, героизм народа, труд и отдых нашей молодёжи, любовь к Родине, и всё-таки доминирующей в его творчестве является тема родного края, любовь к великой Волге, к своему городу, селу. В этом убеждают даже названия песен: «Песня о Волге», «Спасибо, Волга», «Песня льётся над Саратовом», «Перелюбская сторонка», «Песня балаковских строителей», «Степи краснокутские» и т.д.*

*Композитор и поэт должны уметь не только написать хорошую песню, но и заметить что-то оригинальное, казалось бы, в обычном. Приятно, что у Евгения Бикташева есть такие находки. Что, например, можно сказать про Перелюбский район, затерявшийся в Заволжье? Вроде бы ничего особенного. Но композитор Е.Бикташев и поэт В.Гришин заметили маленькую речушку Камелик. И родилась песня о людях, освоивших саратовскую целину, о перелюбской сторонке, ставшей их судьбой, и о той маленькой речушке, с берегов которой на всю страну течёт могучая хлебная река. И как результат: эта песня прозвучала по Всесоюзному радио, о Перелюбском районе услышала вся страна» (Василий Соловьёв-Седой).*

Композитор считает своим долгом подарить песню каждому примечательному уголку Саратовской земли. Это может касаться даже конкретных коллективов. Так, по две песни он адресовал Саратовскому заводу Министерства путей сообщения и труженикам саратовских каналов.

Бесспорно, всё, что связано с Саратовским Поволжьем – сердцевина творчества Евгения Бикташева. Но «объектом» самого пристального внимания композитора всегда оставалось и Поволжье в целом, во всём его многонациональном срезе. Об этом красноречиво

свидетельствует специальный блок дисков авторского альбома с названием «Спасибо, Волга».

Село Галахово Екатериновского района Саратовской области, а точнее, деревня Свищёвка, где и родился будущий композитор, была в полном смысле слова интернациональной и на редкость певучей. Дома звучали татарские песни, а по соседству – русские, украинские, мордовские и чувашские. Этот многоликий фольклор впоследствии нашёл самое активное преломление в творчестве Бикташева.

Впитав традицию сопряжения разнонациональных музыкальных стилей с детских лет, композитор часто обращается к жанру обработки народных песен. Так появились циклы: «Шесть русских народных песен о Волге и Саратове», «Пять татарских народных песен», «Три башкирские народные песни», «Три чувашские народные песни», «Пять мордовских песен народности эрзя», «Пять мордовских песен народности мокша».

В ряде песен национально-характерное для татарской музыки выявлено и в особом рода ладовой диатонике (с широким введением кадансового оборота II–VII–I в натуральном миноре), и в дробной ритмике, и в прихотливых синкопах, и в типичной мелизматике с «цветистыми» орнаментальными фигурами, и даже в аккордике (к примеру, использование параллелизма квартовых созвучий). Чтобы составить себе представление обо всём этом, достаточно услышать песню «Гюзаль», посвящённую дочери, которая носит это имя.

Татарское начало песен Бикташева бывает подчас заявлено настолько сильно, что его характерные элементы проникают и в разработку чисто русской поэтической канвы («Дурман-трава», «Птицы»).

Во многих песнях композитор добивается органичного сосуществования разнонациональных истоков. Об убедительном соединении русского и татарского начал в музыке Е.Бикташева в своё время говорил композитор А.Бузовкин.

*«Песни Бикташева – это сплав двух музыкальных культур, их содружество, взаимное освещение, эмоциональное и стилистическое обогащение. Одна из самых привлекательных черт творчества композитора – вот такое содружество двух музыкальных душ, двух музыкальных характеров и двух мироощущений. Это всегда впечатляет и находит горячий отклик».*

Евгению Бикташеву свойственно совершенно осознанное устремление к единению различных народных музыкальных тради-

ций, существующих на берегах великой русской реки. Чрезвычайно примечательна в этом отношении песня «Венец Поволжья». В её тексте пёстрой чередой мелькают названия волжских городов, национальных обрядов, блюд. Эта круговерть скрепляется интонационным симбиозом русского и поволжского песенно-танцевального материала. Кроме того, в качестве инструментальных отыгрышей вводится коллаж известнейших мелодий – русской, еврейской, татарской и чувашской. Так целое вырастает в музыкально-поэтический символ братства людей, живущих на одной земле.

\* \* \*

*Итог третий* – артистический.

Здесь прежде уместно сделать небольшое отступление. Ещё в совсем недавние времена о композиторской песне и композиторах-песенниках писали много и часто. Ныне эта тема оказалась не только на периферии, но и где-то ещё дальше, едва ли не исчезнув с горизонта наших газет и журналов.

Причина вроде бы совершенно ясна: композиторскую песню во многом вытеснил поток того, что производится бесчисленными исполнителями рок-, поп- и масскультуры. И всё же существует ряд профессионалов, пришедших со своей песней из предыдущих десятилетий и с честью выдерживающих «осаду» нынешнего бума продукции подобного рода.

К числу таких профессионалов принадлежит и Евгений Михайлович Бикташев. Один из секретов его песенного «долгожительства» состоит в том, что он не только создаёт музыку, но и стихи, а самое главное – умело, эффективно и с неизменным успехом организует весь процесс жизни песни.

За прошедшие годы Е.Бикташев создал несколько художественных коллективов, осуществляет режиссуру песенного репертуара, насыщая её светом, цветом, танцевальной пластикой (и, само собой, превосходным звуком), выступил одним из инициаторов и участников проведения крупных межрегиональных песенных фестивалей (самый значительный из них – «Хопёрский вальс»).

Маршруты концертных поездок Евгения Бикташева просто неисчислимы. Это прежде всего города и сёла Саратовской области, где он постоянный и очень желанный гость.

Его творчество всегда востребовано. Одно из свидетельств этому – упоминавшийся выше альбом аудио- и видеодисков, где среди исполнителей песен мы находим такие имена, как Александра Стрельченко, Иосиф Кобзон, Валентина Толкунова, Ренат Ибрагимов, Маргарита Суворова, Леонид Сметанников и многие другие.

Среди саратовских композиторов Евгений Бикташев впервые вышел на московские хоровые коллективы и оркестры, в том числе Большой эстрадно-симфонический оркестр под управлением Юрия Силантьева, Оркестр русских народных инструментов под управлением Николая Некрасова, Оркестр Госкино под управлением Константина Кримца, Большой детский хор Гостелерадио под управлением Виктора Попова и ряд других.

Многое на дисках названного альбома звучит в исполнении солистов областной концертной организации «Поволжье», которую создал и которой бесменно руководит Евгений Бикташев. Среди них – спутница его жизни и прекрасная исполнительница его песен заслуженная артистка России и Республики Татарстан Нина Калашникова, с успехом поющая и на языках народов Поволжья. Широко представлен в этом альбоме в качестве исполнителя песен и сам композитор.

Остаётся сказать, что альбом дисков «Время и песня» превосходно оформлен по дизайну, очень удобен в пользовании, снабжён красочными вклейками с видами Саратова. Во всём чувствуется то, что запечатлено в лапидарной авторской надписи на обложке: *«От всей души! Евг. Бикташев»*.

Издание этого альбома песенных дисков – событие чрезвычайное. За его саунд-треками встаёт впечатляющая панорама творческих исканий и достижений. И стоит отметить, что эти достижения получили достойное признание.

*«Творчество Евгения Бикташева вмещает разные формы деятельности – композиторскую и исполнительскую, писательскую, организаторскую и просветительскую. Они настолько переплетены и взаимно дополняют друг друга, что трудно выделить приоритетность какой-либо из них. Тем не менее, осмелимся сказать, что именно сочинение музыки стало основным смыслом жизни и предопределило творческую судьбу композитора.*

*Волжские песни Евгения Бикташева – “эксклюзив” в ряду произведений на эту тему других авторов. “Генетическое” знание певческого и инструментального фольклора народов Поволжья позволя-*

*ет композитору безошибочно находить нужную интонацию при передаче музыкальной ауры родного края. Не случайно волжские песни Евгения Бикташева давно стали составляющей музыки многих радио- и телепередач и воспринимаются как позывные саратовской медиасвязи.*

*Песенная составляющая творчества Е.М.Бикташева, черты которой прослеживаются и в инструментальной музыке, обусловлена ярким мелодическим даром композитора, песенными генами его юности, получила всенародное признание. Не случайно, многие называют его истинным певцом великой Волги.*

*Ещё одно качество работы с песней проявляется в универсализме композиторской техники, когда одному человеку принадлежит не только музыка, но и текст, а также постановка, исполнение и аранжировка песни. Это даёт новое понимание авторства и приближается к песенному театру, режиссёром которого становится сам композитор.*

*Песенное творчество Евгения Бикташева – талантливая страница отечественной музыкальной культуры. Композитор полон творческих замыслов и новых проектов, а настроенность на волну времени – залог долголетия его песен» (Лилия Вишневская).*

Добавим к сказанному тот факт, что к 80-летию со дня рождения композитора издательство «Новый ветер» выпустило нотное собрание «Спасибо, Волга! Песни Евгения Бикташева». И хотя это только избранные произведения, их оказалось целых 130, так что подобное множество пришлось разместить в двух томах.

Прослушивание-просмотр юбилейного альбома и ознакомление с названным двухтомником лишний раз подтверждает, что наш именитый мэтр – в полном смысле слова *народный* артист России. Именно об этом в своё время говорил Т.Хренников.

*«Евгений Бикташев – неординарная личность, в нём есть такая человеческая контактность и такое человеческое обаяние, что, когда композитор встречается с публикой, он производит впечатление не только своим творчеством, но и яркими человеческими качествами. Кстати, всё это сказывается и на музыке, и на её восприятии... Я бы сказал, что Евгений Бикташев – это поистине народный композитор и народный артист».*

К столь высокой оценке творчества необходимо добавить то, чем сам Евгений Михайлович дорожит больше всего и считает драго-

ценнейшим подарком судьбы. Это идущие с ним по дорогам жизни супруга Нина Калашникова и дочь Гюзаль.

Заслуженная артистка России Нина Александровна Калашникова – великолепная певица, блистательно интерпретирующая весь основной песенный репертуар композитора. Но, помимо того, невозможно представить существование Евгения Михайловича без её горячей поддержки во всём – от организационно-творческой деятельности Нины Александровны на многотрудном посту директора концертной организации «Поволжье» до последних мелочей быта.

Гюзаль, получившая два высших образования, деятельно помогает отцу как руководителю Саратовской композиторской организации в качестве референта (к слову, оба они делают это безвозмездно) и давно уже стала незаменимой «правой рукой» Нины Александровны во всех делах «Поволжья».

Вот такой семейный терцет родственных душ, которому можно только позавидовать.

## Нотные примеры

Выразительно, певуче

"Спасибо, Волга" (слова Н.Палькина)

Voc. 

Piano 

*mf*

  
Ког - да с до - ро - ги я над то - бой скло -



*tr*

  
нял ся ти - хо и у - ста - ло, вол - ной про - хлад - ной ты, как ру -



  
кой, у - ста - лость с плеч мо - их сни - ма - ла.





Припев

Где - то там вда-ли кра-я дру-ги-е и дру-ги-е

ре - ки. Ты - мо-я судь ба, род - на - я

Вол - га, я сто-бой на ве - ки. И в дни раз - ве - ки. Род - на - я

Для повторения | Для окончания

Вол - га, род-на-я Вол - га, род-на-я Вол - га.

Умеренно, проникновенно


"Снега России" (слова В.Гришина)


Voc. 

Piano   
*mp*

  
Сне - га, сне - га, сне -

*rit.* 

  
га по всей Рос - си - и. Неж - на в сне - гах Рос -



  
си - я и стро - га. О чём ска - за - ли мне,

Для повторения 

о чём спро - си - ли сы - пу - чи - е вы - со -

ки - е сне - га? о те - бе ли, ми -

Для окончания

ла - я Рос - си - я, по - ют, по - ют вы - со - ки -

е сне - га!

*f*

**Живо, с задором**

"Песня льётся над Саратовом" (слова В.Гришина)

Voc.

По - след - ний луч свой солн - це спря - та - ло вда - ли за Лы - со -  
ю го - рой, а пес - ня льёт - ся над Са - ра - то - вом, зве - нит ве -  
чер - не - ю по - рой. *Притив* С той пес - ней жизнь мо - я об - вен - ча - на,  
я ей вни - ма - ю не ды - ша, в ней го - род мой  
и Вол - га ре - чень - ка, в ней на - ша рус - ска - я ду - ша.

Chords: C#dim, Dm, G7, C, Dm7, G7, C, C Em/G, C#dim, Dm, Dm7, F6, G, Dm7, C, Dm/G, G7, C, F, Dm, C, Am, Dm7, G7, C.

"Не ходи, Фарид, за мною" (слова и музыка Е.Бикташева)

**Умеренно, скоро**

Voc.

Не хо - ди, Фа - рид за мно - ю, по - на - прас - ну не стра -  
дай, не бро - сай в мо - ё ок - но че - рё - му - ху, на ро - маш - ках  
не га - дай. *Для повторения* *Для окончания*  
но. Не хо - ди, Фа - рид, за мно - ю.  
Не хо - ди, Фа - рид, за мно - ю. Не хо - ди, Фа - рид, за мно - ю.

Chords: Cm, Gm, Cm, Gm, B7, Eb, Dm, Cm, Gm, G7, Cm, Gm, D7, Cm, Gm7, F7, Cm, F, Cm, Gm, Cm, Cm, Gm, Cm, Cm, Gm, Cm.

"Как все радовались" (слова О.Дриза)

Скоро, подвижно

Voc.

Ра - дуй - ся, те - лё - нок, ра - дуй - ся, коз - лё - нок, ра - дуй - ся, со -  
 бач - ка, пры - гай по - ро - сё - нок, ра - дуй - тесь, ше - ня - та,  
 кош - ка и ко - тя - та, квоч - ка и цып - ля - та! Нет счаст - ли - вей  
 дня: в пер - вый раз за хле - бом ма - ма шлёт ме - ня! Ку -  
 пи к буль - о - ну ха - лу, чёр - но - го к се - лёд - ке, к ча - ю за - вар -  
 но - го, - так о - на ска - за - ла. Мар - ци - пан сест - рён - ке,  
 бра - ти - ку ка - ла - чик и - ли буб - лик с ма - ком, да про - си го -  
 ря - чий! И е - щё ве - ле - ла при - нес - ти ей сда - чу:  
 со - рок пять ко - пе - ек, ров - но со - рок пять. Со - счи - тай по  
 паль - цам, - так ска - за - ла мать. Ра - дуй - ся, со - бач - ка,

Gm C7 F Gm C7 Dm Bm6  
 на те - бе гор - буш - ку! Ра - дуй - ся, коз - лё - нок, на те - бе кра -

C7 F Gm/F C7 F  
 юш - ку! Чёр - ный по - ро - сён - ку, за - вар - ной те - лён - ку,

Gm C7 F C7 F D7  
 и ко - тя - там с кош - кой хва - тит по - не - множ - ку. Мар - ци - пан ще -

Gm C7 F Gm C7  
 ня - там, и ка - лач у - тя - там, а цып - ля - там с квоч - кой ха - лы

Dm Gm C7 Eb7(-5) Daug C7  
 по ку - соч - ку. Ко - роч - ки - ин - дей - ке, крош - ки - ка - на -

F G Bm6 C7 Dm Gm  
 рей - ке... Ма - моч - ке вся сда - ча до од - ной ко -

C7 F F7 B Bm6 F  
 пей - ки. Ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля, ля.

Gm C7 C9 F  
 Ма - моч - ке вся сда - ча до од - ной ко - пей - ки.

"Как одна девочка училась печатать" (слова Г. Сапгира)

**Скоро**

Voc. 

У пи - шу - щей ма - шин - ки все бук - вы в бес - по - ряд - ке. Вы -  
 хо - дят с не - при - выч - ки од - ни лишь о - пе - чат - ки. Пе -  
 ча - тать я у - чи - лась, по кла - ви - шам сту - ча - ла, и  
 вот что по - лу - чи - лось, про - чту - ка всё с на - ча - ла. Плы -  
 вёт по не - бу **Хор** РУЧ - КА. Не руч - ка. Ле - жит в порт - фе - ле ТУЧ - КА. Не  
 туч - ка. У пса боль - на - я ПА - ПА. Нет, не па - па. При -  
 шёл с ра - бо - ты ЛА - ПА. Не так! Ве - го та - рел - ке МА - ША. Не  
 Ма - ша. Бе - жит по са - ду КА - ША. Не Ка - ша. Си -  
 дят, мур - лы - ча, МОШ - КИ. Нет, не мош - ки. Сле -  
 те - лись к лам - пе КОШ - КИ. Не так!

"Хопёрский вальс" (слова и музыка Е.Бикташева)

Темп вальса

Voc. 
 The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of seven staves of music. The lyrics are:
   
Здесь пер-вы-е на-ши сле-ды, но вре-ме-нем каж-дый ра-
   
ним... Как чис-ты-е стру-и хо-пёр-ской во-ды, мы
   
чис-ту-ю друж-бу хра-ним. Пусть-гда. Дав-но хо-
   
те-ли встре-тить-ся, те-перь меч-та сбы-лась. Семь
   
звёзд Боль-шой Мед-ве-ди-цы по-ют хо-пёр-ский
   
вальс. Дав-ют хо-пёр-ский вальс. И-
   
ют хо-пёр-ский вальс.
   
Chords indicated above the staff: Cm, G7, Cm, C7, Fm, B, Eb6, Fm, 1. G7, 2. G7, Притев G7, Cm, B7, Eb, C7, Fm, Cm, 1. G7, Cm, G7 Для повторения, Cm, G7 Для окончания, Cm.

**Список основных сочинений**

«Любовь и насморк» – цикл шуточных песен на стихи М.Джалиля.

Шесть русских народных песен о Саратове и Волге. Обработка.

«Ожидание рассвета» – Семь романсов на стихи В.Гришина.

«Мне хочется в траву, в сирень...» – лирические песни на стихи Д.Злобиной.

Три чувашские народные песни. Обработка.

«Сон земли» – соната для скрипки и ф-но по мотивам поэзии Г.Тукая.

Пять мордовских песен народности мокша. Обработка.

«Разноцветные краски» – Семь детских песен на стихи И.Тобольского.



«Сабантуй» – татарская сюита для солистов и хора с оркестром русских народных инструментов (далее ОРНИ).

«Обновление» – песенный цикл на стихи Б.Дубровина.

«А было это на Волге» – оперетта.

«Белые лебеди» – лирический песенный триптих на стихи С.Красикова.

Пять татарских народных песен. Обработка.

«Как ты божественно прекрасна» – Семь романсов на стихи Н.Палькина.

«Мне нужна любовь» – песенный триптих на стихи Г.Георгиева.

«Истоки судьбы» – Первая симфония.

Три башкирские народные песни. Обработка.

«Васильковое имя» – Семь песен о родине на стихи В.Шабанова.

«Гюзаль» – Пять татарских песен на стихи Г.Зайнашевой.

«Человеку надо мало» – песенный цикл памяти Р.Рождественского.

«Раздолье» – концерт для саратовской гармонике с баяном.

5 мордовских песен народности эрзя. Обработка.

«Млечный путь» – Семь романсов на стихи В.Гришина.

«Венец Поволжья» – сюита № 2 для хора и солистов с ОРНИ.

«Солнечная музыка земли» – Шесть песен на стихи М.Чернышова.

«Осенние этюды» – Шесть романсов на стихи Н.Рубцова.

*Александр Демченко*

## **Юрий МАССИН**

*Этот краткий очерк о творчестве композитора перемежается его воспоминаниями и монологами*

Композитор Юрий Владимирович Массин родился 30 июня 1941 года в городе Запорожье. Несколько месяцев спустя семья была эвакуирована в Омск и после окончания Великой Отечественной войны переехала в Геленджик Краснодарского края. Здесь, уже в довольно позднем возрасте Юрий начал заниматься в музыкальной школе, а впоследствии в музыкальном училище города Калинина (ныне Тверь) – вначале на дирижерско-хоровом, затем, с 1957 года, на теоретико-композиторском отделении, где его первым педагогом по сочинению стал М.А.Зайчиков.

С 1959 по 1961 год учился в Музыкальном училище при Московской консерватории по классу композиции Г.С.Фрида, а после службы в армии закончил Краснодарское музыкальное училище, где его педагогом по сочинению был Л.А.Батхан. С 1966-го работал в Киеве руководителем эстрадных групп Республиканского гастрольно-концертного объединения, писал песни, музыку к фильмам и хореографическим миниатюрам, преподавал в Украинской студии эстрадно-циркового искусства.

В 1971 поступил в Саратовскую консерваторию, где его педагогами по классу композиции были Б.А.Сосновцев и М.Н.Симанский. После окончания консерватории работал в Марксовском музыкальном училище, а затем в Саратовском областном училище искусств. В 1983 году принят в члены Союза композиторов России, с 1991 по 1996 возглавлял Саратовскую композиторскую организацию. В 1995 году ему было присвоено почётное звание заслуженного деятеля искусств России.

*Родился я под бомбежкой, на открытой платформе железнодорожного вагона. Мама меня держала на руках два месяца, пока мы ехали за Урал. Она говорила, что я никогда не кричал и не плакал. Тихий был, как мышь. Тогда она мне часто пела одну песню: «Раскинулось море широко, // и волны бушуют вдали. // Товарищ, мы едем далеко, // подальше от нашей земли». И, как она вспоминала, только это и заставляло меня тихонько подавать голос – то ли плакать, то ли подпевать. Наверное, был впечатлительный.*

*В Сибири я очень болел, и после войны было решено увезти меня куда-нибудь в теплые края. Вот так мы попали в Геленджик, на берег Черного моря. Мать работала аккордеонисткой в санатории. И когда экскурсия отдыхающих шла в горы, она сопровождала ее, чтобы на привалах люди могли спеть песни о вождях, партии, Родине. Когда я немного подрос, старался помочь матери – таскал в горы её аккордеон. Мама брала его в руки и запевала: «Сталин – наша слава боевая, // Сталин – наша юность и полёт. // С песнями, борясь и побеждая, // наш народ за Сталиным идет».*

*Мама и была моей первой музыкальной академией. Стал подбирать мелодии, что-то сочинять. И находились люди, которые это слушали, поддерживали меня. В том числе отдыхавший каждое лето в Геленджике солист Большого театра Антон Григорьев. Он был любимым певцом Никиты Сергеевича Хрущёва. У него дома, в кабинете до сих пор висит портрет Хрущёва, и там написано: «Антону Григорьеву от его самого горячего поклонника».*

За четыре десятилетия своей творческой биографии Ю.В.Массин пробовал силы едва ли не во всех жанрах – от оперы и симфонии до песни и легкой музыки. Но с самых первых шагов определилась магистраль его художественных пристрастий, о чем сам он говорит так: «Я считаю себя композитором, который прежде всего устремлен к созданию произведений, связанных со словом». А здесь, в свою очередь, приоритет нужно признать безусловно за песней.

Песня... По его собственным подсчетам, ещё до поступления в консерваторию он написал около 400 песен. Органичность его отношений с этим жанром обусловлена уже тем, что музыкальный быт он знает превосходно, во всех его проявлениях, причем не извне, а изнутри, поскольку прошел в этой сфере всё и вся. И по сей день остается великолепным «слушачом» – способен наиграть что угодно и

сымпровизировать на любую тему. Не менее важно и то, что он постоянно выступает с исполнением собственных песен. И в этом исполнении немало привлекательного, подкупает оно прежде всего точностью смыслового посыла и соответствием певческой интонации авторскому замыслу.

*В жизни мне встречалось много колоритных людей. Был такой дядя Володя, по фамилии Байбак. Он промышлял себе на жизнь более чем оригинальным способом. Держал при себе огромный чемодан с пустым дном и незаметно накрывал им чужой чемодан. Люди ходили вокруг и около и ничего не могли понять. Потом он сдвигал на своем чемодане планку, вылезала ручка чужого чемодана, и он спокойно уходил с ним. Почему хорошо помню его? Совсем маленьким я хотел научиться плавать. Мальчишки показали мне место и сказали, что там легко переплыть. Я поплыл и пошел ко дну. Дядя Володя вытащил меня и откачал...*

*Или еще один интересный человек – Александр Бриллиантов, с которым мои родители время от времени гастролировали. Это был цирковой артист, которого природа наградила колоссальной физической силой. Все в его роду – потомственные грузчики. Он и сам с детства подрабатывал тем, что взваливал себе на спину, к примеру, холодильник и один запросто заносил его на пятый-шестой этаж. Среднего роста, широкоплечий, литой торс, узкая талия, черные глаза, вьющиеся, как у цыгана, черные волосы и белоснежные зубы. Он продевал в особую цепь свои шестнадцать двухпудовых гирь и зубами поднимал их. Или, скажем, ложился на арене, на него клали по-мост, на который наезжал грузовик. На гастролях с родителями они разъезжали на американском студебеккере, и если этот фургон где-нибудь застревал на сельских дорогах, он в одиночку выталкивал его из любой ямы...*

\* \* \*

Тематика песен Юрия Массина многообразна, он говорит в них обо всем, в том числе и о праздной, досужей стороне жизни, адресуя ей игриво-веселые шпюгеры, написанные с пикантностью, на улыбке. Однако в первую очередь его песенное творчество отличает серьезность и значимость содержания. Раздумья о прошлом и настоящем России – вот что было и остается главным для него. Очень важно при

этом, что высокую гражданскую тему он умеет подать без ложного пафоса, без малейшей выпренности. И хотя подчас закладывает в такие песни мощный публицистический заряд, определяющей в них оказывается нота задушевности.

Способность вдохнуть лирический тон в патриотический сюжет особенно характерна для песен о Великой Отечественной войне, которая опалила его детство и осталась неизгладимым рубцом его памяти. Конечно же, смотрит композитор на события давнего времени из нашего «сегодня», но важно, что они всегда для него – святыня народной истории.

Та же серьезность, о которой идет речь, ощутима и в лирических песнях. Массин не тиражирует навязшую в зубах обойму избитых перипетий, а ведет обстоятельный разговор о лучшем и самом сложном в чувстве любви, в частности о проблеме «нестыковки» человеческих душ. В строках Р.Гамзатова, взятых для одной из песен, проблема эта сформулирована так:

*Сердце, сердце, мне с тобой беда.  
Что ты любящих любить не хочешь.  
Почему ты тянешься туда,  
Где с тобою мы нужны не очень?*

Со временем в круг его тем прочно вошла Волга и жизнь волжан. И это не случайно. Вот уже пять десятилетий его судьба связана с Саратовом, который стал для него по-настоящему родным городом. Здесь он встретил самых близких себе людей, здесь окончательно сложилась его творческая индивидуальность. Отсюда та искренность высказывания и тот отчетливо «локальный колорит», что пронизывает его волжские песни.

Всё характерное в этом отношении вобрал в себя большой цикл «Музыка над Волгой»: с одной стороны, традиция русских плачей и широкая распевность, напоминающая об исконных протяжных песнях, с другой – то, что идет от припевок, «страданий» и частушек, да ещё с имитацией затейливых переборов саратовских гармоник. И всё это в соединении с интонационным строем современной эстрадной песни. Вот так и складывается психологически точный портрет нынешнего человека, живущего на берегах Волги.

*Я часто и с удовольствием писал песни в контакте с нашими местными поэтами: прежде всего это были Николай Палькин, Николай Федоров, Михаил Чернышов. Со временем всё самое важное по этой части собрал в цикл «Музыка над Волгой», где пытался соединить волжскую старину и современность – протяжная песня, плач, кадрили, частушка...*

*Позже я познакомился с Аллой Федоровой. Она тогда была студенткой Саратовского музыкального училища, я ей давал книги, подталкивал к собственному творчеству. Потом Алла поехала в Москву, поступила в Литературный институт имени Горького. Ещё учась, начала работать в одном московском издательстве, пройдя «курс» от младшего корректора до коммерческого директора. И я верю, когда она говорит мне: «Теперь я знаю, как сделать издательство – знаю от и до». Сейчас она живет в Саратове, издает газету. Мы с ней написали несколько песен, и многие считают, что они из лучших у меня (допустим, тот же «Мираж»).*

*Или вот еще примечательная фигура – писатель Валерий Медведев, лауреат Международной премии имени Андерсена, которую он получил за свою книжку «Баранкин, будь человеком». Когда я к нему пришел, увидел человека в ковбойских сапогах, джинсах, в ковбойской куртке и в ковбойской шляпе на голове. Он ходил с полотняной сумой в соседний парк и там, на скамье писал свои киносценарии, пьесы. Потом я смотрел в Москве спектакли по его пьесам, и меня больше всего задело в них вставные музыкальные номера, так называемые зонги. Стал выспрашивать про них и услышал в ответ, что такие зонги призваны передать внутренний мир человека, они дают ключ к характерам. И я написал на эти тексты несколько баллад, в том числе «Легенду о соболиной охоте».*

\* \* \*

Сказанное подводит к мысли о широте диапазона песенного творчества Юрия Массина. Действительно, он владеет всем спектром стилистики – от рафинированного джаза и изысканной лирики до фольклорного напева и откровенной «попсы» (к слову, одна из его «слабостей» – стилизации под старинное танго). Это позволяет ему вносить в песенный обиход такие качества, как вкус, свежесть, неординарность.

Всеми силами старается он избегать общих мест и в наиболее удачных произведениях смело взрывает привычные стандарты. Даже используя порой те или иные песенные клише, ищет таких интонационных ходов и поворотов, которые уводят от тривиальности. Для этого он использует ресурсы свободного развертывания, преодолевая механичность куплетной формы, обращается к сложным и переменным размерам, насыщает звуковую ткань сочными гармониями, вводит тонкие и неожиданные модуляции.

Отдельного разговора заслуживает инструментальное сопровождение его песен – объёмное, насыщенное, красочное, изобретательное по аранжировке. Во всей полноте оно заявляет о себе в самостоятельных по своей выразительной функции оркестровых отыгрышах. Иногда расширение этой функции приводит к ситуации, когда основную смысловую нагрузку берет на себя инструментальная партия, а вокальная линия становится всего лишь поясняющим текстовым комментарием.

И ещё одно свойство Массина-песенника – он очень взыскателен к поэтическому слову, предпочитая заезженной банальности напряженную экспрессию и сгущённую метафоричность. Вот почему у него так много песен-романсов и особенно баллад. Одна из лучших – «Легенда о соболиной охоте» на стихи В.Медведева, где проблема жизненного выбора ставится с исключительной остротой. Предельной жесткости поэтического сюжета отвечает жёсткость музыкального решения, во многом идущего от рок-жанров. Драматическое повествование разворачивается на болевом нерве, среди скрежета гротескных звучаний.

*Он чует звериным чутьем – можно выжить,  
Испачкав в грязи драгоценный свой мех...  
Но пятится соболь от топи болотной,  
И, мехом святее святого светясь,  
Летит осиянно навстречу охоте,  
Зверино урча: лучше пуля, чем грязь.*

*К певцам у меня особые требования. Выше всего ставлю для себя певцов-актёров. С детских лет тяготел в песне не столько к вокальному, сколько к речевому началу. Мне кажется, когда выходит оперный певец с большим голосом и начинает петь песню эстрадного*

плана, это у него обычно не получается. Много вокала и мало речи, произнесения. Я всегда предпочитал таких певцов, как Леонид Утесов, Марк Бернес и т.д. Помните, как Ян Френкель пел своих «Журавлей» или «Русское поле»? Это меня привлекает больше.

Вот почему, когда я вышел на Николая Караченцова, я понял, что это именно то, что мне надо для цикла «Сны и были». И, кажется, здесь всё получилось. Хотя кое-кто предпочитает в этих песнях других певцов. Но это уже дело вкуса. Лично я считаю, что великолепному актеру удалось здесь сделать все, что называется, по полной программе.

Очень по душе мне и наше партнерство с Оксаной Ярешко. Это совершенно неординарная певица. Начнем с того, что у нее идеальное соотношение вокала и речи, примерно поровну того и другого. Исключительно красивый и очень сильный голос, но при этом манера исполнения у неё как раз речевая. А ведь песня – это что такое: слово и пение. И нужно найти такое соотношение этих двух моментов, которое даст полную органику. Оксане это удается.

Как раз этим-то она совершенно и не вписывается в «попсу». Ведь там сейчас властвуют с основным безголосые девочки – их называют «поющие кошельки», то есть их по разным соображениям спонсируют и «раскручивают» состоятельные люди, которые оплачивают клипы, покупают время на телевидении, делают рекламу. Если нет денег, эти девочки бесследно исчезают. Остаются только те, кто шёл своим путём и всего добивался тяжёлым трудом, в поте лица – такие, как Лариса Долина или Валерий Леонтьев, у которых всё не покупное, а настоящее.

\* \* \*

«Звездным часом» для Юрия Массина стала его работа с Николаем Караченцовым над записью компакт-диска из 13 песен и баллад. Композитор долго искал тот тембр и того исполнителя, который был бы адекватен его авторской манере. И нашел его в этом поющем актёре, о котором высказался так: «Он обладает уникальным тембром. У него внизу соль контроктавы, а наверху – си-бемоль второй октавы. Громадный диапазон. Это наш русский Армстронг. У Караченцова очень интересна речевая интонация, он как бы не поёт, а разыгрывает песню, которая порой превращается в маленькую пьесу».



Нужно согласиться: располагая исключительным диапазоном голоса и обилием тембровых красок, обладая редкостным ощущением образа, Караченцов создаёт подлинный театр певца. В полной мере используя свой дар преподнести одно и то же состояние в массе градаций, он, кроме того, многие песни обыгрывает голосом чисто актерски, выстраивая определённый сюжет, выявляя диалогичность тексто-звукового материала.

Диск, записанный с Караченцовым, как в кристалле представил многие характерные черты песенного творчества Массина, а также высветил мотив, который возник у композитора в самые последние годы. Имеются в виду своего рода лирические миражи. Кстати, самый притягательный из них так и называется – «Мираж». Вы погружаетесь в какое-то волшебное забытье, вас обволакивает густое марево зыбко мерцающих звучаний (пряные гармонии, экзотические ритмы и тембры). Все манит чувственной негой, полыханием знойной эмоции. Такова переданная в звуках стихия Эроса. Но ещё это и воспарение над прозой жизни, вы словно плывете в некоем ирреальном облаке мечтаний. Наконец, ощутим и глубинный, обогащающий подтекст – ностальгия по несбывшемуся и несбыточному...

*Первую настоящую композиторскую школу я прошел в Москве, под руководством Григория Самуиловича Фрида. Помимо того, что это прекрасный композитор (достаточно сказать, что его моноопера «Дневник Анны Франк» обошла многие сцены мира), это ещё и удивительный человек. У него было так: один урок проходит в музыкальном училище – показываешь, что написал, получаешь советы, наставления. А другой урок у нас был общий: приходили всем классом к нему домой, шел разговор на всевозможные темы. Кто-то показывал музыку, смотрели альбомы по живописи (сам Фрид, кроме всего прочего, был замечательным художником), говорили «за жизнь». В какой-то момент Григорий Самуилович спрашивал: «А вы знаете прокофьевский Концерт-симфонию для виолончели с оркестром?» Мы отвечали: нет. «Давайте послушаем». Раскладывает партитуры, включает звук. А потом говорит: «Теперь давайте посмотрим вот эту симфонию Гайдна. И вы убедитесь, что Прокофьев свою вещь написал в той же форме».*

*По составу класс у нас был интересный: Геннадий Гладков, Кирилл Волков, Максим Дунаевский... Правда, тогда он был не Дунаев-*

ским, а Осиповым. Говорил: «Не хочу носить папину фамилию, по маме буду, я сам пробьюсь». А потом, когда он все-таки сменил фамилию, я спрашиваю: «Чего же ты не Осипов?» А он: «Ну, старик, ты знаешь – мир не переделаешь».

И был среди нас Алик Рабинович, талантливый бесподобно. Его папа считался единственным генералом нерусского происхождения в Генеральном штабе, в совершенстве знал восемь языков. Это был высокий, красивый человек маршальской выправки, порода невероятная – я таких людей потом не встречал. Сам Алик работал штатным иллюстратором в Союзе композиторов СССР. Он играл любые партитуры с листа, в том числе самые авангардные. Кроме того, у него была абсолютная память. Когда мы еще занимались в музыкальном училище, он предлагал на спор: «Хотите, сыграю неизвестную мне музыку, просмотрев ее глазами». Мы выкапывали что-нибудь этакое, он перелистывал ноты, отдавал их нам для контроля, садился за рояль и воспроизводил всё в точности. Это, конечно, была фантастика!

\* \* \*

Академические жанры интересовали Массина поначалу скорее как школа овладения всесторонним профессиональным мастерством. Он написал немало сочинений разной формы, для разных исполнительских составов и с разной степенью воздействия на него тех или иных стилей (прежде всего со стороны Д.Шостаковича и Б.Бартока). Среди этих опытов выделились Виолончельная соната, Трио для деревянных духовых, Симфония в трех частях, вокальные циклы на стихи Р.Гамзатова и Г.Пагелева. С середины 1970-х годов постепенно складывается самостоятельный почерк и основной круг предпочтений. Это хоровая музыка, вокальный цикл, инструментальная миниатюра.

Индивидуальные приметы его хорового творчества начинаются с явного тяготения к фольклорной поэзии. К примеру, многократно исполнявшийся цикл «Приутешница» написан на тексты народных песен Саратовской области и открывается таким зачином:

*Уж ты, яблоня моя, яблоня,  
Опусти ветви зеленые.  
Ты прикрой-ка меня, грушицу,*

*От мороза, снегу белого,  
От сильна дождя осеннего...*

Уже в этом, сравнительно раннем опусе 1975 года композитор обнаружил убедительное постижение особенностей народной музыкальной речи, способность к их инициативной, современной интерпретации и чуткое слышание хорового многоголосия.

Из вокальных циклов Массина наибольший слушательский резонанс получили «Песни невинности и опыта». Пожалуй, самое замечательное здесь связано с запечатлением детски-отроческого мировосприятия, в призме которого столь концентрированно преломился вообще свойственный этому композитору шарм поэтичности и душевной чистоты. Наивная свежесть и непосредственность чувств нашла себя в игровом характере музыки, в свободе и непринужденности интонирования, в гибкости сопряжения вокальной и фортепианной партии. Дополнительное обаяние циклу придает пронизывающее его изнутри ощущение близости к природе и настроение светлой грусти. Омрачение вносит финал («Заблудившийся мальчик»), который может быть прочитан как знак неизбежной гибели простодушия в этом слишком суровом мире.

«Песни невинности и опыта» написаны на стихи английского поэта У.Блейка, творчество которого оказалось для Ю.Массина очень притягательным. Несколько лет спустя он написал на его тексты «Три откровения», где эпически объективно, с философской отстраненностью размышляет о потаенно-греховных сторонах человеческой натуры.

Среди инструментальных произведений последнего времени самое пристальное внимание обратила на себя композиция «Птица летит» – прочно спаянная серия миниатюр с несколько необычными заголовками, в которых улавливается определённая авторская концепция. Большинство частей посвящено птичьим перелётам, за которыми угадывается движение судьбы человеческой («Птица», «Птица летит...», «Птица летит дальше...», «Птица летит далеко...», «Птица возвращается...»). Эти части перемежаются воспоминаниями о детстве («Колыбельная», «Тихо, тихо снег ложится...», «Мама танцует танго»). Необычно и то, что эта весьма продолжительная по времени музыка написана для флейты соло. Одиноким звучащий «глас свирели» великолепно передает дух заброшенных полей, необъятных пустынных пространств. Пантеистический колорит подчеркнут интенсив-

нейшим воспроизведением птичьих колоратур, свиста, щебета, порханий и стремительных взлетов.

Изобретательно использовано практически все, на что способна флейта. Разнообразные форшлаги и тремоло, предельно прихотливые ритмы, игра оттенками тембра, динамическими нюансами, приемами звукоизвлечения, контрастами регистров, а также внетональное письмо – все это рождает ощущение своеобразной живописности и причудливости, доводимой временами до изощрённой фантастики. От слушателя требуется только одно: отключиться от привычных земных забот, погрузиться в столь таинственную стихию, где его может посетить чудо пребывания в каком-то ином измерении и где, проникшись настроением меланхолии, можно почувствовать глубинную тоску по первозданному естеству...

*Есть на свете женщина по имени Света. Я знаю ее очень давно, и я не знаю её. Она остается для меня тайной, загадкой. И в этом, наверное, секрет моих чувств к ней. Это моя жена. Она подарила мне двух чудесных дочерей. Старшая, Леночка – очень близкий мне человек по характеру. В жизни она добивается всего сама, человек она цепкий, с мощной деловой хваткой, всё у неё получается. Она у меня большая умница и в то же время нежная, ласковая. Есть у нее какая-то врожденная прозорливость. С помощью своей интуиции она добилась гораздо большего, чем это можно было сделать благодаря советам со стороны. Я вообще прихожу к выводу, что нужно доверять только своему внутреннему голосу, делать так, как он подсказывает – и это будет правильно. Если ты даже ошибся, то валить потом придется только на себя.*

*Машенька, младшая – это человек потяжелее. И по весу, и по характеру, чем очень напоминает мне мою любимую тещу Лидию Васильевну. И подобно ей, она такой же надежный друг и помощник, на неё можно положиться. И пусть очень по-разному, обе дочери у меня – красавицы (об этом мне твердят все окружающие), обе превосходно знают немецкий язык (это у них, конечно, от мамы). Чего ещё желать?!*

*К своим детям отношу и тех, кто у меня учился. Разве не испытываешь приятного чувства отцовства, когда ученик становится твоим полноправным коллегой? Как, скажем, Коля Рымарев, который учился у меня в школе, а затем, после нашего училища и консер-*

*ватории, занимался по композиции в аспирантуре Московской консерватории.*

\* \* \*

К музыке для детей Массин неизменно испытывал особое пристрастие. Это сопровождалось активной практической деятельностью на поприще детского музыкального воспитания. В музыкальных школах и при Дворцах культуры он создавал экспериментальные детские студии, эстрадные детские группы, в которых ребята занимались изучением детского фольклора разных стран, освоением детских музыкальных инструментов, джазовой импровизацией и т.п. Ему посчастливилось открыть множество юных дарований, в том числе воспитать и тех, кто впоследствии стали профессиональными композиторами. В настоящее время он преподает композицию в Саратовском областном училище искусств и Энгельском музыкально-эстетическом лицее.

Собственное его творчество для детей отличается завидной амплитудой жанров и стилевых направлений – от крошечной песенки для самых маленьких до полнометражного балета, от безыскусной пьесы в манере народного музицирования до масштабной композиции с остросовременными ритмами и сложнейшими полифункциональными напластованиями в гармонической вертикали. Здесь, как и в песне для взрослых, настойчиво ищет он свою, нетрафаретную интонацию, используя эффект «сюрприза» в компоновке музыкального материала.

Секрет его успеха в этой сфере творчества сводится к следующему: тут для композитора мало знания специфики, недостаточно любви и нежности к детям. Суть в том, что к ним надо не «спускаться», а просто жить в их мире, относясь к нему со всей серьёзностью, подчиняясь его неписаным законам. Тогда всё получится: и живость, непоседливость, озорство, и жажда чудесного, таинственного, сказочного, и трогательная романтика «сладкой грезы», и такой неременный атрибут детской жизни, как игровая настроенность. Скажем, кантата «Путешествие вокруг земного шара» задумана с элементами театрализации, с хлопками, притоптываниями, имитацией шипения паровоза и т.д.

*С детьми меня связывает большая творческая дружба. Мне всегда хотелось писать для них и, насколько могу понять, они с удовольствием поют мою музыку. Раньше в этом убеждали выступления детских хоров Дворца культуры «Россия», которыми руководила Светлана Царева, а с недавних пор деятельность коллективов детских музыкальных школ Саратова № 1 и № 17, с которыми работает даровитая Людмила Рябинина. Почти всю мою музыку, написанную для детей, спел Концертный хор музыкальной школы № 6 под управлением большого друга моего творчества, энтузиаста хорового исполнительства Ирины Абдуллаевой.*

*Этот хор показывал её и на таких сценах, как Зал имени Чайковского в Москве, Таврический дворец и квартира-музей Пушкина в Петербурге, а также на фестивалях и гастролях в Нижнем Новгороде, Пензе и других городах. Вместе с хором в качестве солиста часто выступал муж Ирины, Эдуард Абдуллаев – скажем, в кантате «Путешествие вокруг земного шара» на стихи Маяковского или в «Заздравном кубке» на стихи Пушкина. Этот превосходный певец часто и с большим успехом исполнял и мои баллады и песни, рассчитанные на взрослую аудиторию.*

\* \* \*

Завершая разговор о музыке Юрия Владимировича Массина, необходимо отметить ещё один свойственный ей драгоценный компонент. Обозначим его словом *демократизм*. Состоит он в том, что творчество его очень почвенное и безусловно оптимистическое. В том, что стремится писать композитор просто и мужественно. И в том, наконец, что ему отпущен природой дар удивительной коммуникативности – он жаждет общения с большой аудиторией и способен донести самую серьезную мысль доходчиво, в доверительной интонации.

Не потому ли такой живой отклик встречает его появление в любом зале, будь то скромный Дом культуры в каком-либо райцентре саратовской глубинки или самые фешенебельные концертные апартаменты Петербурга и Москвы, будь то рядовой творческий вечер или престижный форум очередного съезда Союза композиторов. Ещё удивительнее, что подобный отклик ему удастся вызвать даже в иноязычной среде, как было это, когда проходил его вояж по городам Германии или когда певица Оксана Ярешко исполняла его вещи в

Лос-Анджелесе. Контакт в этих случаях, конечно же, обеспечивает особая импульсивность и непосредственность его авторской интонации.

Демократизм, о котором идёт речь, вырастает в творчестве Юрия Массина и на почве свойственного ему чрезвычайно широкого круга интересов. Он в курсе всех новостей художественной жизни, деятельно интересуется литературой, театром, изобразительным искусством и к тому же успевает держать руку на пульсе общественно-политического бытия. Характерна выдержка из одного его интервью: «Каждое время имеет свою правду. Сегодня эпоха разброда. Что грянет, пока неизвестно. Времена смутные. Только идущие за нами будут способны разглядеть эту эпоху и выбрать верный ракурс во взгляде на неё. Они скажут точнее. Но самое главное, что все мы живём. И имеем возможность сказать об этом что-то личное. Касающееся большего или меньшего числа живущих рядом с нами. А если повезет, то и касающееся многих».

Хочется надеяться, что то, о чем пишет свою музыку Юрий Массин, касается многих.

## Нотные примеры

### И ЗАЩЕБЧЕТ ЖАВОРОНОК ЗВОНКО

Слова И. ЛАПШИНА

Музыка Ю. МАССИНА

Сдержанно, сурово

Ф-п. *p*

Голос *tr*

А мо-жет быть, мы, ве-те-ра-ны, бу-дем дре-мать на  
солн-це где-ни-будь в Кры-му, бы-ть мо-жет, мы возь-мём и по-за-  
бу-дем о го-дах, ра-ство-рив-ших-ся в ды-му... Но



# «Путешествие вокруг земного шара»

С I на - бе - ри - те в ру - ки книж - ки.  
 А I Со - би - рай - тесь ре - бя - тиш - ки, на - бе - ри - те в ру - ки книж - ки,  
 А II Со - би - рай - тесь ре - бя - тиш - ки,  
 А III ре - бя - тиш - ки,

С I Со - би - рай - тесь ре - бя - тиш - ки  
 С II *mf* Со - би - рай - тесь ре - бя - тиш - ки  
 А I Со - би - рай - тесь ре - бя - тиш - ки, на - бе - ри - те в ру - ки книж - ки,  
 А II на - бе - ри - те в ру - ки книж - ки,  
 А III *tr* на - бе - ри - те

# 4. Тихо, тихо снег ложится

$\text{♩} = 60$  *semplice dolce*

*pp*

*Molto sciolto accelerando*

*mf*

*Lento*

*pp*

*pp*

*mf*

*pp*

*pp*

*mf*

*p*

*p*

The image shows a musical score for a piece titled "4. Тихо, тихо снег ложится". The score is written in a single system with ten staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 60 and the instruction "semplice dolce". The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score features various dynamics including pianissimo (pp), mezzo-forte (mf), and piano (p). There are also performance instructions such as "Molto sciolto accelerando" and "Lento". The piece concludes with a final cadence in 4/4 time.

### ***Основные сочинения***

Соната для скрипки и фортепиано (1966)

«Есть три заветных песни», вокальный цикл на стихи Р.Гамзатова (1972)

Сонатина для фортепиано (1972)

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1973)

Трио для флейты, гобоя и фагота (1973)

Квартет для струнных инструментов (1974)

«Приутешница», цикл для хора без сопровождения (1975)

«Песенки-игрушки для самых маленьких» на стихи И.Токмаковой (1976)

«Погляди: подсолнушки...», сюита для детского хора и фортепиано на стихи З.Саконской (1976)

Симфония в трех частях (1976)

«Музыка над Волгой», вокальный цикл на стихи поэтов-волжан (1982)

«Деревенские песни», цикл на стихи саратовских поэтов (1983)

«Путешествие вокруг земного шара», кантата для детского хора и фортепиано на стихи В.Маяковского (1983)

«Безымянная высота», кантата для солистов, хора и оркестра на стихи О.Сулейменова (1984)

«Фронтальная поэма», песни на стихи поэтов-фронтовиков (1985)

«Двенадцать месяцев», балет (1988)

«Песни невинности и опыта», вокальный цикл на стихи У.Блейка (1988)

Концерт для народного хора с колоколами, слова Н.Палькина и народные (1989)

«Детская комната», вокальный цикл на стихи Л.Таракановой (1990)

«Три откровения», вокальный цикл на стихи У.Блейка (1990)

«Художник Василий Фомичев», музыка к кинофильму (1992)

«Альбом для юношества», 12 пьес для фортепиано (1994)

«Сны и были», цикл песен о любви, России и войне (1995)

«Фейные сказки», хоровой концерт для солистов, детского хора и фортепиано на стихи К.Бальмонта (1996)

«Птица летит», музыка для флейты (1996)

«Маленькая человеческая комедия», сюита для детского хора и фортепиано на стихи О.Молоткова (1997)

Романсы на стихи А.Федоровой (2000)

«Это мой Пушкин», вокально-хоровой цикл на стихи А.Пушкина для солистов, хора и фортепиано (2001)

«Времена года» (4 + 4), хоровой цикл на стихи А.Фета (2005) – *цифры в скобках подразумевают своеобразное удвоение (серия «Весна, Лето, Осень, Зима» повторяется дважды с разными текстами и музыкой)*

«Маленький концерт для маленьких людей», двухголосные хоры без сопровождения на стихи С.Чёрного (2006)

Четыре баллады для низкого голоса и фортепиано (2012)

Четыре баллады для высокого голоса и фортепиано (2015)

Колобок-проект «Поющая глина» (этномузыка) для окарин (2015)

«Колобок» – редакция для блок-флейты и фортепиано (2015)

«Колобок» – адаптация русской народной сказки, стихи Юлии Бортновской-Медокс, для детского хора и фортепиано (2016)

Четыре баллады для низкого голоса и эстрадно-симфонического оркестра (2017)

«Набережные Владимира Казакова» (*опыт работы с футуристической поэзией*), баллады для голоса и фортепиано (2019)

«Праздничная увертюра» для двух роялей (2020)

«Образы» – альбом для скрипки, альты и фортепиано (вальс, элегия, полька, гавот, марш) (2021)

### ***Публикации о творчестве Ю.В.Массина***

*Демченко А.* Наполнить музыкой ребячьи сердца! // Земля Саратовская, 11 апреля 1995.

*Иринина Б.* Наши композиторы умеют писать не только о «двух кусочках колбаски» // Саратовские вести, 12 октября 1995.

*Куликов А.* Куда ты уходишь, Россия? // Саратовские вести, 17 октября 1995.

*Демченко А.* «Чертова дюжина» Юрия Массина и Николая Караченцова // Земля саратовская, 19 октября 1995.

*Манжора Б.* С заботой о процветании российской музыки // Земля саратовская, 23 ноября 1995.

*Чернышев М.* Ты, музыка, связуешь времена... // Земля саратовская, 19 марта 1996.

*Харитонова О.* Ты меня никогда не забудешь // Саратов, 29 мая 1996.

*Харитонова О.* Юрий Массин: Птица летит дальше // Саратов, 2 ноября 1996.

*Аликов В.* Музы не молчат // Земское обозрение, 22 ноября 1996.

*Eine Reise urn die ganze Welt // Münstersche Zeitung, 14 August 1999.*

*Демченко А.* Песни для детей и взрослых // Саратов, 29 июня 2001.

## **Елена ЕРШОВА**

Музыковедческая школа Саратова последних сорока лет прошлого века была тесно связана с Еленой Дмитриевной Ершовой (1942–2001), яркой личностью в современной истории Саратовской консерватории. Профессор кафедры теории музыки и композиции, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза композиторов России, многолетний проректор по научной работе, Елена Дмитриевна во всех своих делах соединила разные грани таланта. Человеческое обаяние и сила убеждения, музыкантская тонкость и научная точность были постоянными её спутниками в движении к искусству. Судьба отмерила ей обидно малый срок жизни и творчества. Многие замыслы остались незавершёнными, но и сделано было немало. Автор множества статей, трёх монографий, научных, издательских и творческих проектов, – Елена Дмитриевна во всех этих делах проявлялась ярко и глубинно.

Её музыкальные «университеты» сконцентрировались в Саратове: музыкальная школа, музыкальное училище и консерватория стали ступенями восхождения к педагогическим и творческим вершинам. Написав кандидатскую диссертацию под руководством известного московского музыканта и теоретика В.О.Беркова и защитив её в 1975 году, Елена Дмитриевна достойно поддержала престиж музыковедческой школы Саратова (вспомним, что в 1960–1970-е годы защита диссертаций, при небольшом количестве специализированных советов, была нелёгким делом).

Педагогическое мастерство проявилось сразу и почти в «экстремальной» ситуации, когда, совсем юная, она пришла в класс к студентам, на много лет превосходящим её по возрасту. Уверенность, знания молодого педагога покорили строптивых и одарённых учеников её первых лет работы, среди которых были известные в будущем А.Сенин, В.Щербаков, А.Фельдман. Елена Дмитриевна скоро стала ведущим педагогом кафедры теории музыки и композиции, автори-

тетным специалистом в области формообразования, гармонии музыки разных эпох и прежде всего современных композиторов.

Одной из первых в отечественном музыкознании она ввела в курс анализа музыкальных произведений новаторскую теорию формы В.П.Бобровского. В семидесятые годы XX столетия состоялось её знакомство с Бобровским, работавшим в то время над своей функциональной теорией музыкальной формы. Елена Дмитриевна много рассказывала об этом музыканте, о своих первых поразительных впечатлениях и от новой теории (имевшей, поначалу, много критики в музыковедческой среде), и от человека, светящегося музыкой. Виктор Петрович оценил искренность восхищения своим трудом, подарив Елене две рукописные части своей ещё не изданной работы. Так саратовские музыковеды смогли задолго до выхода книги в издательстве узнать о теории, перевернувшей традиционное учение о музыкальной форме.

С именем Ершовой связана традиция преподавания современной гармонии в Саратовской консерватории. Известно, что не только в Саратове, но и в других консерваториях изучение современного музыкального языка долгое время было ограничено сочинениями С.Прокофьева и Д.Шостаковича. Инициативе Ершовой мы обязаны тем, что был введён (сначала факультативно, а затем как основной) курс современной гармонии, включивший стили Б.Бартока, И.Стравинского, О.Мессиаана, нововенцев, П.Хиндемита, А.Шнитке и других композиторов. И хотя Елена Дмитриевна специализировалась в преподавании анализа музыкальных произведений (в том числе, в области современного формообразования), она первой на кафедре стала вести курс современной гармонии в теоретическом и практико-стилевом аспектах.

Елену Дмитриевну всегда интересовал композиторский (сочинительский) аспект в преподавании анализа и гармонии, успешно реализуемый в творческих работах музыковедов, композиторов и, особенно, в импровизациях пианистов-лицеистов. Результатом этой многолетней работы стало учебное пособие «Современная гармония», включившее проблемы теории, истории и разработанную систему практических заданий, образцом выполнения которых стал целый том студенческих стилизаций. Благотворным для ученика стал её педагогический дар «раскрутки» студента: выявление музыкантского и творческого потенциала, умение заставить работать самостоятельно.

Поэтому многие из студентов и аспирантов Елены Дмитриевны развивались ярко индивидуально как в идеях и направлениях предстоящей музыкальной деятельности, так и в выборе тематики научных исследований.

Талантом учёного была отмечена научная деятельность Елены Дмитриевны. В этом таланте особенным был дар видения и предвидения нового и современного в музыкальном искусстве и музыковедении: «Пожалуй, самое мощное влияние Елены Дмитриевны я связываю с всегда проявлявшимся ею интересом к новому, будь то современная музыка, что воспринималось естественно, или современная научная мысль, что казалось трудным, так как требовало усилий, напряжения и даже бесстрашия перед неизведанностью пути в *terra incognita* новых теоретических концепций и методологий. Елена Дмитриевна не только подала пример собственными научными изысканиями, она заразила многих из нас «высокой болезнью» творческого отношения к современной науке» (Е.И.Вартанова, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской консерватории).

Дипломная и диссертационная работы Ершовой были посвящены творчеству Н.Я.Мясковского, а вся последующая научная деятельность связана с изучением формообразующих и стилевых аспектов музыки И.Стравинского, Б.Бартока, Д.Шостаковича, Р.Щедрина, Э.Денисова, С.Губайдулиной, А.Шнитке, Г.Канчели, А.Тертеряна, Б.Тищенко, Б.Чайковского и многих других современных композиторов.

В этом ряду творчество Альфреда Шнитке стало точкой пересечения исполнительских и исследовательских проектов Елены Дмитриевны в пору её заведования кафедрой теории музыки и композиции и работы в должности проректора. В 1980-е годы музыкальный Саратов был одним из немногих городов бывшего СССР, где открыто исполняли сочинения опального композитора, организовывали творческие встречи с Альфредом Гарриевичем и его братом, поэтом Виктором Гарриевичем:

В немногочисленную группу консерваторской поддержки входила и Елена Дмитриевна, уже тогда предчувствующая сопричастность саратовских музыкантов к жизни и творчеству своего земляка и гения XX века. Так родилась идея создания «*Das Schnittke-Zentrum*», задуманного как научно-информационная и культурно-просветительская



структура при Саратовской консерватории. Открытию «Шнитке-центра» предшествовали многочисленные консультации Елены Дмитриевны с ведущими музыкантами Саратова, с представителями «VDA» (Союз поддержки немцев за рубежом) и «Freundschaft» (Клуб немецкой культуры). Но самым главным аргументом в создании Центра стал ответ А.Г.Шнитке на письмо-обращение группы педагогов Саратовской консерватории.

«Уважаемые господа Ершова, Бренинг, Вартанова и Малышева! С большим удовлетворением и благодарностью прочёл Ваше письмо от 1 марта и план (в приложении). Извините, что отвечаю так поздно – письмо было прислано по другому адресу и потом только с опозданием переслано мне (а я иногда и не в Гамбурге). Никогда ещё не был так взволнован! Прочёл положение – в целом его план интересен и необходим (удивление вызвало лишь упоминание города, названного именем Маркса). Представляется излишним длительное обоснование причин создания такого центра – вероятно, было бы достаточно одной фразы. Интересен план в целом – с возможными дополнениями. Конечно, я согласен! С уважением Альфред Шнитке. 02. 05. 1993 Гамбург».

Программа презентации «Шнитке-центра» собрала заинтересованную аудиторию и была представлена конференцией, мастер-классами, концертами, в которых приняли участие профессора Московской, Санкт-Петербургской и Саратовской консерваторий, хорошие ансамбли Немецкого Дома г. Саратова (рук. Б.Милютин, О.Шубина) и Астраханской консерватории (рук. Е.Шишкина), струнный квартет «Моц-Арт» Саратовской филармонии и хор Саратовской консерватории (рук. Н.Владимирцева), солисты Саратовского театра оперы и балета, немецкие музыканты Эдит Нортдоф, Мюллер-Лоренц и Мюллер-Блаттау. Сам Альфред Гарриевич горячо поддержал музыкантов Саратова в своём письме Ершовой: «Дорогая Елена Дмитриевна! Большой радостью для меня явилось Ваше письмо от 14.10 с извещением относительно открытия Центра – спасибо! Желаю Вам и Центру удачи! (К сожалению, не знаю, когда попаду в Москву и в Саратов). С сердечным приветом сотрудникам и студентам консерватории. Ваш Альфред Шнитке, 12. 11. 1993, Гамбург».

С самого начала своей работы «Шнитке-центр» завоевал популярность благодаря творческой атмосфере и продуманной «политике» его руководителя Е.Д.Ершовой. Главная идея Центра, связанная с

исполнением и изучением музыки композитора, постепенно обросла широким исследовательским и исполнительским контекстом. Мощь, духовная сила и многогранность личности композитора и его музыки отразились во всем, что стало связано с его именем. «Чем больше культурных слоев в музыке, тем она тоньше» (А.Г.Шнитке). Это художественное кредо композитора, воплощенное в идее вобрать в себя всю историю музыки, преломилось в деятельности «Шнитке-центра». Семинары немецкой классической музыки, конференции по вопросам истории, этнографии католических и лютеранских песнопений, фольклора российских и поволжских немцев, участие в праздниках «*Weihnachten*» и «*Ostern*», проводимых Землячеством немцев Поволжья, конкурсы имени А.Шнитке «Юный композитор» (1996, 2000, 2002, 2004, 2006 годы) – вот далеко не полный перечень мероприятий «Шнитке-центра».

Деятельность «Центра» оказалась невольно втянутой в культурную жизнь России последнего десятилетия XX века, в которой особое место стало занимать возрождение российско-немецких связей. Немецкая линия истоков Саратовской консерватории, связанная с именами С.К.Экснера, П.Ю.Эгерта, К.-В.Г.Брандта, Л.М.Рудольфа и многих других музыкантов – в конце XX века нашла своеобразное продолжение в различных формах деятельности «Шнитке-центра». Особое значение в этой работе Елена Дмитриевна придавала сотрудничеству с открытым в Саратове Генеральным консульством Германии, с обществом немецких культурных связей «*VDA*», с Немецким Домом. По их инициативе в Поволжье прошли Международные фестивали немецкой культуры, в работе которых участвовал «Шнитке-центр».

Постоянными исполнителями концертов «Шнитке-центра» стали ведущие педагоги консерватории: профессора А.Скрипай, А.Киреева, А.Катц, Н.Тарасова, лауреаты Международных и Всесоюзных конкурсов А.Виниченко, Т.Джегнардзе, В.Демидов и М.Преображенский, струнный квартет филармонии «Моц-арт», камерный оркестр студентов консерватории под руководством Т.Быковой. К 65-летию со дня рождения А.Г.Шнитке был издан второй выпуск «Учёных записок» Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, включивший исследования ведущих педагогов музыковедческих кафедр и посвящённый новым смысловым аспектам в музыке композитора. Читательский рейтинг издания был настолько высок, что книга стала уже библиографической редкостью.

По линии «Шнитке-центра» педагоги консерватории смогли участвовать в Международном научном симпозиуме «Прошлое, настоящее и будущее музыкальной культуры российских немцев в свете русско-немецких музыкальных связей», прошедшем в усадьбе «Мамонтовка» в мае 1998 года. Под руководством Елены Дмитриевны, педагоги и студенты консерватории смогли участвовать и в научной конференции под эгидой Федерального консульства Федеративной республики Германии в Саратове «Россия – Германия: XX век. Диалог культур», посвящённой 125-летию со дня рождения Томаса Манна.

Ершова многое сделала для «оживления» архивной истории Саратовской консерватории. В ее анналах большое место занимает деятельность и творчество выдающегося музыканта Б.Л.Яворского, последний год жизни которого оказался тесно связан с Саратовской консерваторией, в стенах которой в 1942 году ученый провел последние баховские семинары. Пятидесятилетию этих событий была посвящена Первая Всероссийская научно-практическая конференция, организованная и проведенная Еленой Дмитриевной в 1992 году. Вспоминает профессор Российской Академии музыки им. Гнесиных З.И.Глядешкина: «В 1992 году в Саратовской консерватории прошла прекрасно организованная конференция «Наследие Б.Л.Яворского в культуре XX века», на которую были приглашены музыковеды из разных городов. Специально к этому событию по просьбе Ершовой педагоги консерватории разыскали забытую могилу Яворского, который жил здесь вместе с другими эвакуированными педагогами Московской консерватории и здесь умер. На кладбище было сказано много тёплых поминальных слов в адрес этого великого музыканта». Впоследствии идея Первой конференции нашла продолжение в Научных чтениях памяти Б.Л.Яворского.

Истории обновления, развития исполнительской и научно-исследовательской школы Саратовской консерватории была посвящена задуманная Еленой Дмитриевной серия публикаций о музыкантах прошлого. Ее первый выпуск – «Из истории Саратовской консерватории», вышедший в свет в 2004 году – включил материалы о С.К.Экснере, Л.М.Рудольфе, В.Г.Брандте, Я.Я. и Э.Я.Гаеках, М.И.Султанове, Л.В.Ростроповиче, А.П.Боначиче, Н.М.Цыгановой, В.Е.Куколеве, С.С.Бендицком, М.Ф.Гейлиг, И.А.Тютманове, А.О.Сатановском, Р.С.Таубе, А.А.Бренинге, Л.Л.Христиансене и других музыкантах.

Елена Дмитриевна обладала талантом диалога, талантом всегда быть в центре музыкально-профессиональных событий, быть осведомлённой во всех вопросах музыкознания, чему способствовали постоянные творческие контакты с ведущими музыковедами страны. Благодаря этому саратовские музыканты могли слышать выступления крупных музыковедов Москвы и Ленинграда, приглашённых ею в разные годы в Саратовскую консерваторию. Это Ю.Н.Холопов, В.Н.Холопова, О.П.Коловский, К.И.Южак, Л.С.Дьячкова, З.И.Глядешкина, В.В.Задерацкий и многие другие. Не побоюсь сказать, что и появление музыки XX века (прежде всего А.Шнитке) в репертуаре саратовских исполнителей обязано Ершовой, всегда пекущейся о современном уровне саратовской исполнительской школы. Скажу больше: музыкантское и человеческое чутьё Елены Дмитриевны помогло многим её коллегам и ученикам обрести уверенность в своей работе, утвердиться в своих новаторских поисках.

Елена Дмитриевна для многих музыкантов (не только Саратовской консерватории) была авторитетом: не своей авторитарностью, а своей личностью, нравственной сущностью. На первое место она ставила талант, профессионализм, работоспособность, и это определяло высокую духовную планку в общении с коллегами и студентами. Поэтому во многих ситуациях, в научной работе консерватории всегда был востребован её авторитет не только музыканта и учёного, но и волевого человека. При всех рефлексиях творческих людей это её качество было особенно ценным и необходимым в работе. Вспоминает заслуженный деятель искусств, заведующая кафедрой истории музыки Саратовской консерватории, профессор Т.Ф.Малышева: «Обликом Елены Дмитриевны была сформирована некая сфера, сопричастие к которой благо для всех нас – и студентов, и педагогов, даже для тех, кто не был с ней знаком. Она занимала ведущие должности – заведовала кафедрами (истории музыки, теории музыки и композиции), была проректором по науке – иначе и быть не могло при её интеллекте, профессиональном и личном авторитете. Но в ней никогда не было ни грамма карьеризма, она ничего не делала, ориентируясь на личную выгоду, не считаясь с интересами вуза и людей».

Самым главным даром Елены было умение жить, радоваться жизни, каждое её мгновение ощущать осмысленно, полно. Гармония природы словно отразилась в Елене, соединив в ней ум, обаяние, физическую выносливость, духовную тонкость и душевную крепость.

Как часто на фоне общего уныния, меланхолии выделялась своей смешливостью, чудной незлой иронией, оптимизмом, который нас всех питал и поднимал. Только с такими душевными качествами можно было сводить людей и вершить судьбы.

О взаимоотношениях Елены с природой надо писать отдельно. Не знаю ничего более красивого, слиянного и совершенного (всегда любовалась!) в соединении Елена и Волга, Елена и горы, Елена и море, Елена и Кисловодск с его необъятным вширь и ввысь парком, многокилометровыми теренкурами под солнцем, сквозь гроты, по кромке обрывов в бездну, с его бесконечными восхождениями, награждающими очищением, лёгкостью духа и тела. И если в жизни она была «...слишком исключительна, слишком исключение, её нельзя употреблять в ансамбле: только её и видно!» (словами М. Цветаевой, одного из любимых поэтов Елены Дмитриевны), то перед природой – склонялась и в ней растворялась, чтобы затем соединиться, оставив нам свет своего облика, ощущение постоянного присутствия в этой жизни и благодарную память...

### ***Основные труды и проекты Е.Д.Ершовой***

1. Черты формообразования в современной музыке (Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений»). М., 1989
2. Вопросы формы в творчестве современных композиторов. М., 1991
3. Современная гармония (Учебное пособие для музыковедов и композиторов). Саратов, 1999
4. Учёные записки Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова. Выпуск первый: Теоретическое и историческое музыкознание и исполнительство (отв. редактор и составитель). Саратов, 2000
5. Учёные записки Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова. Выпуск второй: Творчество Альфреда Шнитке. К 65-летию со дня рождения (отв. редактор и составитель). Саратов, 2000
6. Из истории Саратовской консерватории (составитель). Саратов, 2004 (посмертное издание).

*Ирина Николаева*

## **Александр ДЕМЧЕНКО**

Имеет смысл начать с краткой творческой справки, подготовленной для одного из энциклопедических изданий.

*Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.*

*Главный научный сотрудник и руководитель организованного им Международного Центра комплексных художественных исследований, председатель Фонда композитора Елены Гохман, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В.Ломоносова (председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, почётное звание «Основатель научной школы», сертификат «Золотая кафедра России». Будучи основателем докторского диссертационного совета при Саратовской консерватории, в качестве председателя обеспечивал его в высшей степени плодотворную работу с 2005 по 2017 год.*

*Главный редактор журнала «Манускрипт» (из числа рецензируемых ВАК по специальностям Исторические науки и археология, Философские науки, Искусствоведение), инициатор создания и член редакционной коллегии общероссийского журнала «Проблемы музыкальной науки», член редакционной коллегии ряда других отечественных и зарубежных журналов,*

*Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), Знак Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учеб-*

но-методическое пособие (2009), Золотая медаль имени В.И.Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 года (2010), лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича (2010), лауреат премии для научно-педагогических работников высшего образования «Высота» (2020), медаль П.А.Столыпина (2012), Золотая медаль «За новаторскую работу в области высшего образования» (2013), Почётная грамота Саратовской городской думы (2015), почётный гражданин города Саратова (2016). В 2017 году ему присуждена Международная премия имени Николая Рёриха, которой с 2003 года отмечают особые заслуги в сфере служения культуре и общественному благу. В 2018 году удостоен Почётного знака Губернатора Саратовской области. Лауреат I премии конкурса «Лучшая книга 2017 года» (2018), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2018 года (2019) и 2019 года (2020), Благодарственное письмо Саратовской городской думы (2019).

Автор около 1.500 научных публикаций (более 200 из них – в рецензируемых отечественных и зарубежных базах данных) и свыше 250 книжных изданий, в том числе опубликованных в московских издательствах «Наука», «Высшая школа», «КноРус», «Юрайт», «Русайнс», «Музыка», «Композитор», а также за рубежом – в данном отношении он является безусловным лидером современного отечественного искусствознания. Для него характерна масштабность изысканий с охватом практически всех эпох и национальных школ. Последние десятилетия самым активным образом разрабатывает новое научное направление – всеобщее искусствознание, которое базируется на комплексном изучении всех видов художественного творчества. Соответствующая методология апробирована в капитальной монографии «Мировая художественная культура как системное целое» (2010), а затем в книгах «Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности» (2019), «Мировая художественная культура» (2020) и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» (2021). В настоящее время, помимо большой серии книг и статей всевозможной тематики, осуществляет три фундаментальных проекта: «Вселенная слова, цвета, звука» в 12 томах, «Художественная энциклопедия» в 3 томах и «Художественная сокровищница Поволжья».

*Подготовил более 60 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Принимал участие более чем в 300 международных, всероссийских и региональных научных конференциях (в том числе в качестве руководителя). Периодически выступает в качестве научного редактора и редактора-составителя ряда изданий (свыше семидесяти). Его творческой деятельности посвящено более 200 публикаций.*

*Член Союза композиторов и Союза журналистов РФ, заместитель председателя правления Саратовской организации Союза композиторов России, член Музыкаведческой комиссии Союза композиторов России. В его активе более 900 статей и заметок в общей прессе, около 500 выступлений по радио и телевидению. Организатор множества различных художественных акций, в том числе трёх музыкальных фестивалей. Широкий резонанс имеет его просветительская деятельность – масштабные циклы лекций по различным направлениям мировой художественной культуры проведены им в целом ряде городов страны.*

*Автор либретто нескольких опер и балетов, режиссер-постановщик двух телеопер. Автор сочинений в различных музыкальных жанрах, стихов, рассказов, двух романов, а также ряда графических и живописных работ.*

Александр Иванович Демченко родился в 1943 году в Москве. Закончив дирижёрско-хоровое отделение Псковского музыкального училища, поступил в Белорусскую консерваторию (г. Минск) по классу композиции. Прервав занятия после II курса, профессионально занимался журналистикой и литературным трудом, много ездил по стране. Возобновив занятия, теперь уже на музыкаведческом отделении Саратовской консерватории, закончил её в 1973 году. Затем совершенствовался в аспирантуре Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.Н. Раабен) и в докторантуре Московской консерватории (научный консультант – доктор искусствоведения, профессор Е.Б. Долинская). По окончании Саратовской консерватории работал в Марксовском музыкальном училище, с 1974 года в Саратовской консерватории. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию, в 1992 – докторскую диссертацию, с 1994 года профессор кафедры истории музыки Саратовской консерватории, ныне является



главным научным сотрудником и руководителем созданного им в 2009 году Международного Центра комплексных художественных исследований.

Для А.И.Демченко характерен чрезвычайно широкий круг научных интересов. Долгое время они были в основном связаны с отечественной музыкой XX века. Первым серьёзным трудом в данном направлении была монография о творчестве С.Слонимского, отмеченная премией Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974). Со временем в орбиту его исследований вошли все более или менее примечательные явления и имена (И.Стравинский, С.Прокофьев, Н.Мясковский, Д.Шостакович, Г.Свиридов, Р.Щедрин, А.Шнитке, Б.Тищенко, В.Гаврилин и многие другие). Помимо русских авторов, он постоянно обращался и к творчеству тех, кого ныне относят к так называемому ближнему зарубежью (М.Чюрленис, Н.Леонтович, У.Гаджибеков, А.Хачатурян, К.Караев, О.Тактакишвили, А.Тертерян, Г.Канчели, Э.Бальсис, В.Тормис, А.Пярт и т.д.). Итоговыми в этой области стали монографические труды «Вокально-хоровые жанры в русской музыке 1950–1970-х годов», «Очерки истории русской музыки XX века», «Отечественная музыка XX века». Обратимся вкратце к последнему из названных трудов.

Это фундаментальное исследование выполнено в уникальном ракурсе: материал музыкального искусства служит здесь целям реконструкции того, что происходило на протяжении недавно ушедшего столетия. Впервые в практике отечественного музыкознания удалось реализовать идею воссоздания художественной картины мира. В отдельных своих сторонах эта картина корреспондирует известным представлениям о данной эпохе, наполняя их особой аурой, присущей её преломлению в образах искусства, но главное состоит в том, что высвечиваются те грани исторического процесса, которые удаётся вскрыть именно благодаря возможностям видения происходящего через призму художественного творчества. Большим достоинством книги является то, что она органично сочетает особенности строго научного изыскания с доступностью и живостью изложения, и это делает её одинаково интересной как специалистам, так и широкому кругу людей, интересующихся искусством.

На протяжении ряда лет самое пристальное внимание исследователя было обращено к периоду рубежа и начала XX века, как к

ключевому, переломному моменту эволюции художественной культуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать круг статей по различным вопросам, связанным с данным историческим этапом: «1890–1920-е годы как единый переходный период в развитии отечественной музыки», «На рубеже столетий», «В преддверии нового», «Чайковский и XX век», «У истоков отечественного музыкального неоклассицизма», «На заре XX века», «“Колокола” Рахманинова как социально-психологический феномен», «Симфония перепутья. О Пятой симфонии Мясковского», «“Микромир” в русской музыке начала XX века», «Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века», «Феномен “язычества” в русской музыке начала XX века», «Племя младое, незнакомое...», «Фольклоризм и проблема хронотопа в творчестве Комитаса», «В едином потоке времени» и др. Своё завершение эти искания нашли в монографиях «Оперы З.Палиашвили», «Начало XX столетия в зеркале русской музыки», «Отечественная музыка начала XX века».

Влечение к постижению музыкальной классики обнаружилось у Демченко ещё на студенческой скамье, когда он выполнил две весьма объёмистые «штудии»: «Драматургические особенности оперы Даргомыжского “Каменный гость”» и «Архитектонические процессы в сказочных операх Римского-Корсакова». Влечение это не остывало и впоследствии, только временами оно оттеснялось на второй план обращением к актуальным пластам художественного творчества. Не считая многочисленных статей и этюдов, с наибольшей явственностью об этом говорят четыре обстоятельных труда, которые носят резюмирующий характер: «Периодизация европейской музыки и закономерности её эволюции», «Европейская музыка второй половины XVIII столетия», «Европейская музыка первой половины XIX столетия» и «Всеобщая история музыки» (учебное пособие для гуманитарных вузов и колледжей). В настоящее время ведётся работа над большими сериями «Классики зарубежной музыки» и «Классики отечественной музыки». К тому же, его богатый опыт педагога находит своё отражение в издании цикла брошюр под общим названием «Лекции по истории музыки».

Сосредоточивая свои усилия главным образом на изучении различных сторон музыкально-исторического процесса, Демченко исследовал попутно и ряд общеэстетических проблем (к примеру, в очерках «О трагическом в музыке», «Категория эпического в музы-

кальном искусстве»). Сквозной среди них можно назвать теорию романтизма как типологического целого, так и в классической фазе развития романтизма в первой половине XIX столетия, чему посвящено свыше двух десятков статей (одна из них – «*Essentia* и *existentia* романтического менталитета») и три монографии («Система романтических качеств в европейской музыке 1810–1840-х годов», «Романтическое движение в русской музыке второй половины XX века», «Взаимодействие романтизма и реализма как принцип развития искусства»). В нескольких работах различного профиля он впервые разработал в приложении к музыкальному искусству понятие «художественная картина мира» и тем самым ввёл его в обиход музыковедческой науки. Кроме того, привлекают исследователя и вопросы методологии – начиная с давней статьи «О преподавании музыкальной литературы в училище» и кончая разработкой модели коренного реформирования вузовского музыкального образования на основе синхронизации эволюционного изучения специальных и общественных дисциплин. На одном из этих вопросов имеет смысл остановиться подробнее.

Речь идёт о концепционном методе музыкально-исторического анализа. По мнению Демченко, при целостном анализе музыкальных произведений в качестве цементирующего стержня эффективнее всего может служить концепционная основа сочинения. Именно концепция, трактуемая как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого осознанно или интуитивно стремится композитор, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность всё и вся в данном произведении. При таком подходе удаётся нацелить анализ на ту сверхзадачу, к которой устремлено и само изучаемое произведение, и одновременно способствовать преодолению трёх широко распространённых недостатков музыковедческого анализа: констатационность, описательность и технологизм.

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания и все компоненты (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются его раскрытию. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определённых средств. Подробное рассмотрение названного метода с обилием разноплановых образцов

содержится в учебном пособии «Концепционный анализ избранных произведения отечественной музыки начала XX века» (во втором, переработанном издании – «Концепционный метод музыкально-исторического анализа»). Сам автор в большинстве своих работ неукоснительно следует разработанному им методу – в этом отношении особенно показательна монография «Балет И.Стравинского “Весна священная” (Опыт концепционного анализа)».

Касаясь методологической проблематики, необходимо отметить и круг статей, которые увенчались недавно завершённой монографией «История музыкознания». Исследование такого профиля и назначения впервые выполнено в нашей стране и в нём последовательно прослеживается эволюция музыкальной науки, чему соответствуют главы «Древний мир и Античность», «Средневековье», «Эпоха Возрождения», «Эпоха Барокко» и т.д. Таким образом, этот историографический труд воссоздаёт законченную и целостную ретроспективу развития мирового музыкознания в различных его отраслях и разделах.

Говоря о Демченко как учёном-музыковеде в целом, можно выделить такие присущие ему черты: интенсивность научных поисков, всеобъемлющая широта тематики исследований, масштабность замыслов, оригинальность выдвигаемых идей и их глубинная проработка, тяготение к обобщающему охвату больших исторических периодов в развитии музыкального искусства, самобытность манеры изложения. И при том, что он обращается к всевозможным проблемам (типы музыкальной образности, специфика жанров, стилеобразующие компоненты и т.д.), всё же ощущается определённая избирательность – активный акцент на семантико-концептуальных сторонах художественного творчества. Названные качества, а также основные направления исследовательской деятельности, нашли своё отражение в пяти выпусках авторского сборника «Избранные статьи о музыке», которые дают некоторое представление и об объёме выполненных научных работ (на данный момент общее число публикаций составляет около полутора тысяч и что особенно важно – свыше двухсот пятидесяти книжных изданий).

По-своему о диапазоне научной деятельности говорят и сотни докладов, прочитанных на научных симпозиумах и конференциях федерального и международного уровня. Он руководит написанием кандидатских и докторских диссертационных исследований различной тематики, инициирует публикацию книг и сборников, осуществ-

ляет их редактирование (более семидесяти изданий), сотрудничает с зарубежными изданиями, в частности с энциклопедией «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*» (Лондон). А.И.Демченко – организатор объединённого (регионального) диссертационного совета при Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова (в содружество входили также Астраханская государственная консерватория, Воронежская государственная академия искусств и Тамбовский музыкально-педагогический институт имени С.В.Рахманинова). В помощь молодым исследователям он разработал пособие «Соискателю учёной степени кандидата искусствоведения» (в 2010 году в Москве вышло его третье издание).

\* \* \*

А.И.Демченко никогда не замыкался в сфере сугубо музыковедческих вопросов, время от времени обращаясь даже к специальным разысканиям в различных отраслях гуманитарного знания – эстетика, философия, экономическая наука (большие монографические очерки «О свободе художественного творчества», «О стадильности в развитии мировой философской мысли», «Искусство и экономика»). В последние три десятилетия в полной мере заявило о себе уникальное свойство его творческой личности – универсализм научно-художественных интересов, желание и способность к изучению различных видов искусства в их исчерпывающей полноте.

В работах более частного характера он разработал теорию эпох с выявлением соответствующих закономерностей и принципа эволюционной периодичности в движении составляющих их фаз, ввёл и обосновал понятие Классической эпохи как единого исторического периода с середины XVIII до рубежа XX столетия, уточнил хронологические параметры эпохи Возрождения (с середины XIII до середины XVI столетия) и эпохи Барокко (с середины XVI до середины XVIII столетия) с тщательной аргументацией необходимости пересмотра их временных границ, раскрыл сущность и выявил ведущие признаки «серебряного века» русского искусства (конец XIX – начало XX столетия).

Кроме того, он опубликовал ряд книг и эссе о выдающихся представителях литературы и изобразительного искусства (Гёте, Пушкин, А.К.Толстой, Л.Толстой, А.Н.Толстой, Ремарк, Фейхтван-

гер; Рембрандт, Давид, Энгр, Кипренский, Репин, Врубель, Пикассо и т.д.).

С начала 1990-х годов свои основные усилия А.И.Демченко отдаёт освоению мировой художественной культуры, рассматриваемой в максимальном объёме. В её изучении он внедряет принципы комплексного подхода. Ввиду чрезвычайной важности применяемой при этом инновационной методологии необходимо остановиться на данном вопросе более подробно.

Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда и во всём была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания – основные из них: литературоведение, искусствоведение как наука об изобразительном искусстве и архитектуре, музыковедение, театроведение, а с XX века и киноведение.

Такая специализированность совершенно естественна по причине ярко выраженной специфичности любого вида художественного творчества и совершенно необходима, поскольку обеспечивает предпосылки для углублённого изучения соответствующей области искусства.

При всём том, в последнее время в среде учёных разных специальностей всё чаще наблюдается стремление выйти за рамки своего профиля. И всё чаще делаются попытки создания исследований на стыке смежных сфер искусствоведения. Так, ещё во многом подспудно и преимущественно в форме предварительных проб, намечаются подступы к формированию **всеобщего искусствознания** как науки, стремящейся к всеобъемлющему охвату множественного ареала основных фактов, имен, явлений и тенденций мировой художественной культуры.

Совершенно очевидно, что развиваться эта своего рода метанаука может и должна в опоре на огромные запасы всевозможных наблюдений и обобщений, накопленных в различных разделах отдельно взятых ветвей искусствознания. И развитие это мыслимо только в одном направлении – по линии интегрирующего осмысления предшествующего опыта, что выражается в целостном и комплексном подходе к анализируемому материалу.

В качестве необходимого условия предусматривается охват всех видов художественного творчества, продуцирующих на данной стадии, с попутным исключением в их рассмотрении каких-либо барье-

ров и «перегородок». Имеются в виду привычные границы между различными искусствами, а внутри них – ходовая рубрикация по родам и жанрам. Кроме того, предполагается способность исследователя подняться над региональной спецификой к тому, что составляет суть мирового художественного процесса, наиболее значимое в нём.

Сказанное вовсе не означает того, что игнорируются особенности и колорит, определяемые материалом того или иного вида искусства, тип ментальности и свод традиций той или иной национальной школы. Вопрос в том, что акцентуацию всех этих моментов предпочтительно соотносить с выявлением общего, магистрального в развитии духовной культуры, взятой в её интернациональном срезе.

Посредством подобной методологии преодолевается какая бы то ни было локализованность и неизбежная односторонность исследовательского поиска. Комплексный подход, с характерной для него опорой на взаимодополняющие ресурсы различных видов искусства и различных национальных школ, позволяет выходить на самые широкие обобщения.

Становление всеобщего искусствознания корреспондирует приобретающим ныне всё бóльшую актуальность процессам глобализации человеческого сознания. Эти процессы продиктованы окончательно сложившейся к началу третьего тысячелетия общеисторической ситуацией: непродуктивность и даже невозможность какой-либо национальной замкнутости, нарастающая взаимосвязанность всего происходящего в современном мире.

Параллельно этому открывается перспектива выхода за пределы специальной научной дисциплины к горизонтам общезначимого гуманитарного знания. Такой выход может быть реализован на путях построения **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. И, в свою очередь, выявляемые в данном случае содержательные, идейно-концепционные стороны художественного материала оказываются объединяющей основой комплексного изучения явлений духовной культуры.

Художественная картина мира – это система обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в результате осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду. За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатлённого

человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательно-динамических проявлениях.

Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений богатейший фонд **исторической памяти**. Следовательно, речь идёт о формировании знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства.

Ныне искусствознание вплотную приблизилось к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре память времён, запечатление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира человека, всего многообразия граней его существования.

Освоение этой памяти в достаточной её полноте возможно только при условии комплексного изучения всех развивавшихся в данную эпоху видов искусства, так как при общности объекта и функций каждый из них даёт свои аспекты в выявлении общей проблематики – именно этому в конечном счёте служат их специфические особенности, определяющие автономность любого рода художественного творчества.

Не упуская из виду этой необходимой и очень плодотворной спецификации, следует подчеркнуть, что ещё в большей степени важна общность тенденций и умонастроений, детерминируемая единичностью людей, принадлежащих одной эпохе. Объединяет различные виды искусства и их соотношение с философским знанием и социальной историей в плане фиксации происходящего с миром и человеком. Между художественной памятью и научной картиной бытия есть немало соприкосновений, перекрещивающихся моментов. Однако многое из отображённого в искусстве предстаёт совершенно в ином свете.

Кроме того, в художественной летописи отражается широкий круг наблюдений, которые обычно остаются вне поля зрения исторической науки, в основном оперирующей фактами и событиями. Искусство вводит такие ракурсы «спектрального анализа» жизненных процессов и затрагивает такие пласты бытия, которые практически недостижимы для осмысления с привычных позиций. Главный из них связан с духовным миром человека, с его эмоциональной и деятель-



ностной сферами – как в типологическом целом, так и в мириадах индивидуально-неповторимых проявлений.

Осознавая искусство как свидетельство породившей его эпохи, оценивая его как своеобразный инструмент познания, выявляя его возможности в плане моделирования облика мира и человека, мы приобретаем богатейшие, пока что малоизученные ресурсы красочной и многомерной исторической памяти, позволяющей существенно расширить и обогатить наши представления о происходившем и происходящем.

Для реализации изложенной концепции при Саратовской консерватории был создан Международный Центр комплексных художественных исследований. Его основные цели и задачи состоят в следующем:

- консолидация научных кадров, стремящихся к проведению комплексных художественных исследований (к нынешним дням «география» более трёхсот участников проекта простирается на все основные города России и многие зарубежные страны);
- разработка методологии комплексных художественных исследований и выполнение конкретных практических работ по изучению мирового художественного процесса на его различных исторических стадиях;
- построение художественной картины мира, интерпретируемой в качестве инструмента познания бытия и богатейшего ресурса исторической памяти;
- утверждение всеобщего искусствознания как нового научного направления, базирующегося на принципах интегративно-глобального знания, и внедрение его достижений в образовательную практику;
- подготовка и издание фундаментальных трудов по истории искусства, взятого как целое («Древний мир», «Античность», «Средневековье», «Возрождение», «Барокко» и т.д.), а также монографий и сборников статей по различным проблемам более частного характера;
- подготовка и издание «Художественной энциклопедии (Литература, Изобразительное искусство, Архитектура, Музыка, Театр, Кино)» и ряда специализированных справочников («Художественные стили, школы и направления», «Энциклопедия авангарда», «Художественная сокровищница Поволжья и т.п.).

- организация и проведение Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART») с последующим изданием соответствующих томов одноимённого альманаха (к апрелю 2021 года проведено 7 форумов и опубликовано 24 тома альманаха).

Обозначенные выше позиции свидетельствуют о безусловно новационном и уникальном характере деятельности Международного Центра комплексных художественных исследований. И понятно, что «центром» этого Центра и двигателем всевозможных творческих инициатив является А.И.Демченко. В первую очередь это касается собственно искусствоведческих исследований. Метод художественных исследований «единым потоком» ему впервые удалось реализовать в конспекте-программе, а затем в вузовском курсе и учебном пособии «Мировая художественная культура как системное целое» (2010). Затем отдельными изданиями вышли брошюры серии «Лекции по культурологии и мировой художественной культуре» и книги, посвящённые различным художественным эпохам («Барокко», «Романтизм» и т.п.), а в 2019–2021 гг. три фундаментальные монографии («Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности», «Мировая художественная культура» и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» – две последние из них опубликованы в Москве). В настоящее время он работает над капитальнейшим 12-томным исследованием «Веселенная слова, цвета, звука (История мировой художественной культуры)», в котором все виды искусства рассматриваются в их эволюции от истоков до наших дней, и параллельно этому – над 3-томной «Художественной энциклопедией (Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Театр. Кино)».

\* \* \*

При всей интенсивности научных занятий А.И.Демченко отличается высокая активность и разносторонность художественно-просветительской деятельности. Как музыкальный критик, он заявил о себе в 1962 году и ныне его «послужной список» насчитывает около тысячи статей и рецензий в местной и центральной прессе, не менее 400 выступлений по радио и телевидению (в том числе Всесоюзному и Российскому). Музыкальная жизнь, композиторское творчество и исполнительская культура Саратова постоянно находятся в поле зре-

ния Демченко. Трудно назвать какой-либо местный творческий коллектив или видного музыканта, которому не были бы посвящены его статьи, рецензии, критические обзоры. Многократно откликнулся он на творчество коллег по Саратовской композиторской организации – композиторов Е.Бикташева, А.Бренинга, Е.Гохман, В.Ковалёва, В.Кривилёва, Ю.Массина, О.Моралёва, М.Симанского, Б.Сосновцева, музыковедов Б.Манжоры, Л.Христиансена и многих других.

В книгах и статьях, адресованных широкому читателю, ему неизменно присущи такие качества, как доброжелательность и искренний интерес к объекту разговора, стремление поддержать всё ценное и значительное, вдумчивый анализ и способность схватить глубинную суть явления, а также квалифицированность профессиональных оценок, нестандартность подачи материала, яркий литературный язык. Важными вехами этой деятельности стали брошюры и книги о композиторах Е.Гохман и Ю.Массине, певце Сметанникове, пианисте А.Скрипае, Л.Шугоме, балерине Л.Телиус, а также сводные работы «Саратовские пианисты», «Музыкальная культура Саратова», «Два столетия музыкального искусства Саратова», «“Золотой фонд” столицы Поволжья», «Вехи. События. Лица (Искусство Саратова)». Итогом огромных краеведческих накоплений стала вышедшая в нынешнем году фундаментальная монография «Художественная культура Саратовского края». На очереди издание ещё более объёмного труда – «Художественная сокровищница Поволжья».

С 1970 года А.И.Демченко начал работу в качестве лектора и с тех пор провёл около шестисот встреч с самой различной аудиторией. Помимо Саратова и городов Саратовской области, неоднократно выезжал с выступлениями в другие регионы страны (Москва, Петербург, Минск, Харьков, Нижний Новгород, Самара, Волгоград, Астрахань, Чебоксары, Ростов-на-Дону, Оренбург, Воронеж, Тамбов и т.д.). Тематически круг его лекций и вступительных слов к концертам охватывает едва ли не абсолютный спектр музыкального искусства во всех его исторических стадиях и национальных проявлениях. Его лекции о музыке отличаются большой содержательной наполненностью, серьёзность обобщений, нетрафаретность лексики и вместе с тем живость, доходчивость в изложении материала, способность к дифференцированному подходу в зависимости от конкретного состава слушателей.

С 1996 года на базе Саратовской универсальной научной библиотеки Демченко проводил художественно-познавательный цикл «Панорама столетий (История мировой художественной культуры от истоков до наших дней)», продолжавшийся свыше шести лет. С 1997 года осуществлял распространение этого популяризаторского цикла в другие города области и за её пределы (Тамбов, Оренбург, Ростов-на-Дону и т. д.). С 2002 года такие рассчитанные на долговременную перспективу просветительские проекты, как «Энциклопедия искусств (Художественные стили, школы и направления)» и «Художественная сокровищница Поволжья».

Параллельно этому он реализует крупномасштабные серии «Классики отечественной музыки», «Классики зарубежной музыки», «Выдающиеся музыканты-исполнители», «Наш кинозал (Классика и авангард мирового кинематографа)», а также микроциклы, состоящие из 3–4 лекций: «“Серебряный век” русской художественной культуры», «Музыка XX века», «*Ave Verum* (Евангельские образы и сюжеты в европейском художественной культуре)», «Неопримитивизм в искусстве начала XX века», «Космогония авангарда», «Из истории американского джаза» и т.д. Всё это осуществляется с самым широким привлечением конкретного художественного материала (литературные тексты, демонстрация слайдов, показ фрагментов музыки и кинофильмов).

Как педагог, вот уже полстолетия ведущий в Саратовской консерватории различные предметы музыкально-исторического цикла (преподавать здесь начал ещё будучи студентом, с 1971 года), А.И.Демченко неизменной задачей для себя ставит соединение тщательного анализа специфических возможностей музыкального искусства с раскрытием его общечеловеческой сущности, сочетание историзма с вниманием к тому, что диктует актуальное состояние общества. Ищет нестандартные подходы, практикует проблемные формы обучения, стремясь пробудить в студентах самостоятельность суждений и оценок, заботясь о максимальном расширении их познавательных горизонтов. Многократно апробировал различные методики преподавания, постоянно обновляет содержание читаемых курсов.

С лекциями, консультациями и в качестве председателя государственной аттестационной комиссии выезжает в музыкальные училища Саратовской и других областей, в музыкальные вузы страны (Астраханская и Ростовская консерватории, Тамбовский музыкально-

педагогический институт, Воронежская академия искусств, Оренбургский, Волгоградский и Северо-Кавказский институты искусств и т.д.). В сфере культурологии сотрудничает с Саратовским государственным университетом и Саратовским государственным социально-экономическим университетом.

Общественный темперамент А.И.Демченко нашёл своё выражение в организации и проведении фестивалей (самый крупный из них – фестиваль отечественной музыки прошлых лет «Ретроспектива»), больших концертных циклов (например, цикл молодёжных музыкальных вечеров), авторских встреч (А.Петров, С.Слонимский, Б.Тищенко, Б.Кравченко, В.Бибик, О.Тактакишвили, Г.Канчели, А.Тертерян, саратовские композиторы), вечеров различной тематики (в том числе посвящённых И.Гёте, А.Пушкину, Н.Некрасову, А.Блоку, М.Цветаевой), концертных исполнений и телепостановок оперных спектаклей.

Выступает он также как автор либретто ряда произведений для музыкального театра (в том числе опер Е.Гохман «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле» и её балета «Гойя»), а также в качестве сценариста, художественного руководителя и режиссёра-постановщика видеоварианта названных опер Е.Гохман (впервые в практике Саратовского телевидения). А.И.Демченко – автор ряда музыкальных сочинений (песни, вокальные циклы и кантаты, пьесы и сонаты для фортепиано, композиции для камерных ансамблей различных составов, Прелюдия, Скерцо и Постлюдия для симфонического оркестра) и литературных произведений (стихи, два сборника новелл, повести, романы «Вендетта по-абхазски», «Перевернутый мир»).

Подытоживая, приходится признать, что рядом с нами живёт и творит совершенно неординарная личность. Когда говорят, что никто не пророк в своём отечестве, прежде всего подразумевают неизбежное ощущение находящегося рядом с нами человека несколько «заземлённо», расценивая его как того, которому, само собой, *«ничто человеческое не чуждо»*. Однако когда удаётся отвлечься от такой заземлённости и попытаться ощутить поистине планетарный масштаб дерзаний Александра Ивановича, тогда начинаешь осознавать титанизм его натуры. Об этом в частности свидетельствует упомянутая выше фантастическая продуктивность его творчества (около полутора тысяч научных публикаций и свыше двухсот пятидесяти книг).

Уникальность его деяний состоит и в том, что он воспринимает свой глобальный исследовательский проект как реализацию столь характерных для русского менталитета *«всемирной отзывчивости»* (Фёдор Достоевский) и блоковского *«Нам внятно всё»*. *«Жить удесятёрённой жизнью»* (это опять-таки Александр Блок), чтобы осуществить задуманное, которому нет аналогов в мире, добиваясь в избранной сфере мощного прорыва во славу нашей страны – именно в этом видится высокая миссия нашего современника и земляка.

### ***Основные книжные издания А.И.Демченко***

Летопись эпохи в современном музыкальном искусстве. – Саратов, 1979.

Отечественная музыка начала XX века. – Саратов, 1990.

Концепционный анализ избранных произведений отечественной музыки начала XX века. – Саратов, 1991.

У времени в плену. – Саратов, 1991.

Дарить людям радость. – Саратов, 1994.

Пианист Лев Шугом. – Саратов, 1996.

Два пути музыкального исполнительства. – Саратов, 1998.

Голос души мира. Искусство Ф.И. Шаляпина – Саратов, 1998.

«Что не подвластно мне?..» Муза Александра Пушкина – Саратов, 1999.

Балет И.Стравинского «Весна священная». – М., 2000.

Концепционный метод музыкально-исторического анализа. – Саратов, 2001.

Музыкальная культура Саратова. – Саратов, 2001.

Полёт и музыка души. – Саратов, 2002.

Барокко. – Тамбов, 2002.

Саратовские пианисты. – Саратов, 2002

Романтизм. – Тамбов, 2002.

Евангельские образы и сюжеты в мировой художественной культуре. – Саратов, 2003.

Творчество Р.Щедрина. – Саратов, 2003.

К вершинам искусства // Саратов, 2003.

Портреты выдающихся мастеров музыкального исполнительства. – М., 2003.

Русские певцы. – Саратов, 2004.

Творчество А.Г.Шнитке. – Саратов, 2004.

- Лион Фейхтвангер. – Спб., 2005.  
Этюды о Пушкине. – Спб., 2005.  
Идея космизма в художественной культуре XX века. – Саратов, 2005.  
Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М., 2005.  
Древний мир. – Саратов, 2006.  
Античность. – Саратов, 2006.  
Мировая художественная культура. – Саратов, 2006.  
Два столетия музыкальной культуры Саратова. – Саратов, 2006.  
Искусство Лемешева. – Саратов, 2007.  
Этапы эволюции современной музыки. – Саратов, 2007.  
Творчество Й.Гайдна. – Саратов, 2007.  
Ж.Л.Давид. – Саратов, 2007.  
А.К.Толстой. – Спб., 2007.  
О.Энгр. – Саратов, 2007.  
Странствующие актёры Средневековья. – Саратов, 2007.  
«Золотой век» русской художественной культуры. – Саратов, 2008.  
Коллаж и полистилистика. – Саратов, 2008.  
«Русский путь» и «русская идея» в творчестве Рахманинова. – Саратов, 2008.  
Хуан Рамон Хименес и испанская поэзия XX века. – Саратов, 2008.  
Творчество Стравинского. – Саратов, 2008.  
Ранний русский музыкальный авангард. – Саратов, 2008.  
Статьи о музыке. – М., 2008.  
Искусство Леонида Сметанникова. – М., 2008.  
Мифологемы Древнего мира. – Спб., 2008.  
Гёте и музыка. – Саратов, 2009.  
А.С.Пушкин и музыка. – Саратов, 2009.  
А.К.Толстой и музыка. – Саратов, 2009.  
Гений из Энгельса. – Саратов, 2009.  
Антитезы эпохи Барокко. – Спб., 2009.  
Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М., 2009.  
Конструктивизм в музыкальном искусстве. – Саратов, 2009.  
Мировая художественная культура как системное целое. – М., 2010.

- Соискателю учёной степени кандидата (доктора) искусствоведения. – М., 2010.
- Райнер Мария Рильке. – СПб., 2010.
- Начало русской литературы. – Липецк, 2010.
- Иван Андреевич Крылов. – Тверь, 2010.
- Концепционный метод музыкально-исторического анализа. – М., 2010.
- Избранные страницы творчества Елены Гохман. – Саратов, 2010.
- Эстетика и антиэстетика тоталитаризма. – СПб., 2011.
- Салтыков-Щедрин: «Люблю Россию до боли...». – Тверь, 2011.
- Валентин Серов: Петербург-Домотканово. – Тверь, 2011.
- Творчество И.Ф.Стравинского. – Саратов, 2011.
- Творчество С.В.Рахманинова. – Саратов, 2011.
- «Серебряный век» русской художественной культуры. – Саратов, 2011.
- Сокровищница искусства Твери. – Тверь, 2011
- Сокровищница искусства Ярославля. – Ярославль, 2011.
- Сокровищница искусства Костромы. – Кострома, 2011.
- Сокровищница искусства Иванова. – Иваново, 2011.
- Сокровищница искусства Нижнего Новгорода. – Нижний Новгород, 2012.
- Врубель и его время. – СПб., 2012.
- Рембрандт и его время. – СПб., 2012.
- Космогония авангарда. – Саратов, 2012.
- Музыка XX века. – Саратов, 2011.
- Сокровищница искусства Ульяновска. – Ульяновск, 2012.
- Сокровищница искусства Самары. – Самара, 2012.
- Саратовская консерватория (1912–2012). – Саратов, 2012.
- Классический реализм Постромантизма. – СПб., 2012.
- Маньеризм и рококо как ипостаси стиля барокко. – Новосибирск, 2012.
- Сокровищница искусства Волгограда. – Волгоград, 2012.
- Сокровищница искусства Астрахани. – Астрахань, 2012.
- Два солнца мировой литературы. – М., 2012.
- Аналогии и параллели. – Саратов, 2013.
- Сергей Рахманинов. Звёзды и тернии «русского пути». – Тамбов, 2013.



- Мир музыкальной культуры. – Саратов, 2013.
- Сводная редакция евангелий Матфея, Марка, Луки и Иоанна. – Саратов, 2013.
- Немеркнущие идеалы Античности. – Пенза, 2013.
- «Золотой фонд» столицы Поволжья. – Саратов, 2015.
- Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство. – Саратов, 2015.
- За линией горизонта. – Саратов, 2015.
- Вехи. События. Лица (Искусство Саратова). – Саратов, 2015.
- Творчество Г.В.Свиридова. – Саратов, 2015.
- Творчество А.И.Хачатуряна. – Саратов, 2015.
- Con tempo*. Композитор Елена Гохман. – М., 2016.
- Творчество С.С.Прокофьева. – Саратов, 2016.
- Азбука музыкального искусства. – Саратов, 2017.
- Два гения с берегов Волги. – Саратов, 2017.
- Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. – М., 2017.
- Классики отечественной музыки. Михаил Иванович Глинка. – М., 2017.
- Очерки музыкального искусства. Барокко. – Саратов, 2017.
- Освободительная эпопея в зеркале музыкального искусства России. – Saarbrücken, 2017.
- «...Тяжкий путь познания». Лион Фейхтвангер. – Тамбов, 2017.
- Художественная культура Саратовского края. Часть первая. Литературная классика. – Саратов, 2017.
- Художественная культура Саратовского края. Часть вторая. Пластические искусства (Архитектура. Скульптура. Живопись). – Саратов, 2017.
- Художественная культура Саратовского края. Часть третья. Музыка, театр и кино. – Саратов, 2017.
- Ave Elena*. Композитор с берегов Волги. – Saarbrücken, 2017.
- Об одной из русских земель. Искусство Саратовского края. – Saarbrücken, 2017.
- Константин Федин. – Саратов, 2017.
- Историко-революционная эпопея в отечественной музыке 1950-х годов. – Саратов, 2017.
- Искания, труды, дерзания. – Саратов, 2018.

- Избранные страницы исполнительского искусства. – Саратов, 2018.
- Анализ музыкальных произведений. – Саратов, 2018.
- Максим Горький. – Саратов, 2018.
- О первых классиках музыки Закавказья. – Саратов, 2018.
- Творчество Н.Я.Мяскового. – Саратов, 2018.
- Теория и история музыки. Концепционный метод анализа. – М., 2018.
- История исполнительского искусства. Портреты выдающихся мастеров. – М., 2018.
- «Какой во мне пылал огонь!». – Тамбов, 2018.
- Муза Александра Пушкина. – Саратов, 2018.
- Эрнст Теодор Амадей Гофман. – Саратов, 2018.
- Мир и человек начала XX века в призме музыкального искусства России. – Саратов, 2018.
- Мэтр вокала. – Саратов, 2018.
- Третья в России, первая в провинции. – Саратов, 2018.
- Музыкальное искусство России начала XX века. – Саратов, 2018.
- Диалог эпох в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.
- Комплекс агрессивности в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.
- Проблема гуманизма в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.
- Фольклорное движение в отечественной музыке XX века. – Саратов, 2018.
- Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М., 2018.
- Смысловые концепты отечественной музыки начала XX века. – М., 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Древний мир. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Античность. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Средневековье. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Возрождение. – Саратов, 2019.

- Мейнстрим художественного процесса. Барокко. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Просвещение. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Романтизм. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Постромантизм. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Модерн I. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Модерн II. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. Модерн III. – Саратов, 2019.
- Мейнстрим художественного процесса. «Золотой век» русской художественной культуры. – Саратов, 2019.
- Творчество Д.Д.Шостаковича. – Саратов, 2019.
- Альфред Шнитке. К 85-летию со дня рождения. – Саратов, 2019.
- Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. – Саратов, 2019.
- Композитор Евгений Бикташев. – Саратов, 2019.
- «Немецкий композитор из России...». – Тамбов, ТГМПИ, 2019.
- Алексей Константинович Толстой. – Саратов, 2019.
- Отечественная музыка XX века. Реалии и мифы. – М., 2019.
- Арам Ильич Хачатурян. Очерки творчества. – Саратов, 2019.
- Музыкальная летопись военных лет. – М., 2020.
- Художественная культура Поволжья. Тверь. – Саратов, 2020.
- Военная эпопея. – Саратов, 2020.
- Наш Кассиль. – Саратов, 2020.
- Полтора столетия назад. – Саратов, 2020.
- Appassionata. Очерки творчества Бетховена. – М., 2020.
- Egoïca. Людвиг ван Бетховен. – Тамбов, 2020.
- Великие имена. – Саратов, 2021.
- Мировая художественная культура. – М., 2021
- Художественная культура Саратовского края. – Саратов, 2021.
- Бетховен. Смыслы творчества. – Saarbrücken, 2021.
- Титаны словесности. – Saarbrücken, 2021.

Смысловые концепты всемирного художественного наследия. – М., 2021.

**Основные публикации  
о творческой деятельности А.И.Демченко**

*Володарский Г.* Творческий вечер саратовцев. – Советская Чувашия. 1975, 9 апреля.

*Аршинова Н.* Наш камерный оркестр. – Коммунист. 1978, 14 апреля.

*Преображенская Ж.* Звучит музыка Сергея Слонимского. – Коммунист. 1981, 1 ноября

*Пантиелев Г.* «О музыке». – «Советская музыка». 1982, № 8.

*Манжора Б.* Александр Иванович Демченко // Композиторы и музыковеды Саратова. – Саратов, 1982.

*Бочкова Л.* Литература и искусство. – Эфир. 1984, 1 июня.

*Манжора Б.* Ещё одна книга о музыке. – Саратовские вести. 1991, 10 июля.

*Манжора Б.* Тонкий, возвышенный ум художника. – Саратовская мэрия. 1994, 2 сентября

*Губин В.* Новогодний подарок телезрителям. – Саратовская мэрия, 1995, 13 января

*Алифанов В.* Талант возвышает трудолюбие. – Земля саратовская. 1995, 20 января

*Харитонова О.* Ещё одно амплуа. – Саратов. 1995, 23 сентября

*Проскурякова Н.* Готика назло Ренессансу. – Саратов. 1997, 20 февраля

*Столярова Т.* «Гойя». – Саратов. 1997, 27 декабря

*Матюшина М.* Духовный оазис. – Тамбовские известия. 1998, 2 июня

*Алифанов В.* «Хочу увидеть жизнь в призме искусства». – Трибуна. 2000, 15 июня

*Алифанов В.* «Мне в одной музыке тесно». – Встреча. 2000, №11-12

*Массина С.* Энциклопедию искусства до конца не написать. – Саратовские вести. 2001, 12 марта

*Николаева И.* «Панорама столетий»: финиш уникального проекта. – Саратов. 2001, 23 марта

- Каверин М.* Александр Демченко. «Весна священная». – Музыкальное обозрение. 2001, № 2
- Новичкова И.* «Панорама столетий». – Музыкальное обозрение. 2001, № 5.
- Кивалова Л.* Александр Иванович Демченко // Музыкальный фестиваль. – Саратов, 2001
- Калинина Н.* Впечатляющее общение с профессионалом. – Оренбуржье музыкальное. 2001, № 4
- Глубоков Б.* О книге Александра Демченко – Земское обозрение. 2002, 19 июня
- Новичкова И.* Не расставаясь с музыкой. – Деловая газета. 2003, 18 февраля
- Ветрова А.* Мы должны пережить Божий промысел. – Известия. 2003, 20 февраля
- Гром О.* Саратовский Пигмалион. – Грани. 2003, 6 марта
- Иванова Е.* «Русская душа обречена...». – Репортёр. 2003, 18 марта
- Новичкова И.* Двойной юбилей. – Музыкальное обозрение. 2003, № 2
- Массина С.* Во власти мирового искусства. – Рампа. 2003, № 5
- Николаева И.* Горизонты искусствознания // Демченко А. Избранные статьи о музыке. Вып.1. – Саратов, 2003
- Волков С.* Искусство без барьеров. – Неделя области. 2005, 20 июля
- Алов А.* Юбилейный вечер. – Трибуна. 2005, 10 ноября
- Мухаммадеева А.* Встречаем гостей // Оренбуржье музыкальное. 2005, № 4
- Смагина Е.* Александр Иванович Демченко // Международная конференция «IV Серебряковские научные чтения». – Волгоград, 2006
- Левинский В.* Отклик из Нью-Йорка. О прошлом для будущего. – Камертон. 2007, № 2
- Вардугин В.* Марш-бросок на «Злату Прагу». – Саратовские вести. 2007, 4 августа
- Николаева И.* Штрихи к портрету // Проблемы музыкальной науки. 2008, № 1.
- Новичкова И.* Магия чисел Александра Демченко // Рампа. 2008, № 2.

Демченко Александр Иванович // *Who is who* в России. – Цюрих, 2008.

Новичкова И. К юбилею А.И.Демченко // Камертон. 2008, № 9.

Николаева И. О моём научном руководителе // А.И.Демченко. Статьи о музыке. – М., 2008.

Александр Демченко. Статьи о музыке // Музыкальное обозрение. 2008, № 9.

Николаева И. Александр Демченко // Композиторы и музыковеды Саратова. М., 2008.

Семенец А. Один за всех... // Радиус города. 2008, № 9.

Волошко С. Первый региональный // Проблемы музыкальной науки. 2008, № 3.

Девуцкий В. Обнимаемая необъятное // Камертон. 2009, № 2.

Труханова А. Диссертационный совет: летняя сессия // Камертон. 2009, № 5.

Топоркова Л. «Гений из Энгельса» // Саратовские вести. 2009, 8 июля.

Королевская Н. Формула успеха, или Под девизом Вольтера // Камертон. 2009, № 6.

Демченко Александр Иванович // Учёные России. Т.5. М., 2009.

Демченко Александр Иванович // Российские научные школы. Т.3. М., 2009.

Кулапин Б. Живопись в музыке // Новые времена. 2009, № 34

Островская Е. Ещё одна книга об Альфреде Шнитке // Музыкальная жизнь. 2009, № 12

Девуцкий В. Обнимаемая необъятное // Музыкальная академия. 2009, № 4

Петров В. Новый научный форум // Камертон. Астрахань. 2009, № 7.

Серова Н. Мировая художественная культура как системное целое // Камертон. 2010, № 5.

Сергеев М. Посвящение // Саратовские вести. 2010, 20 мая.

А.И.Демченко – Всеобщее (универсальное) искусствознание // Российские научные школы (юбилейное издание). М., 2010.

Кулапина О. Гений из Энгельса. Контексты и концепты // Камертон. 2010, № 2

Островская Е. Ещё две книги об Альфреде Шнитке // Камертон. 2010, № 2

Кулапина О. Гений из Энгельса. Контексты и концепты // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 6.

Пестрякова Л. Универсалии искусства // Известия Саратовского университета. 2010, № 2.

Хохлова А. Год в новом статусе // Музыкальное обозрение. 2010, № 7-8.

Консон Г. Аналитический метод А.Демченко в исследовании творчества А.Шнитке // Альфред Шнитке: художник и эпоха. – Саратов, 2010.

Малышева Т. Память жива // Саратовские вести. 2010, 22 октября.

Хохлова А. По-настоящему уникально // Вестник культуры. 2010, № 10.

Консон Г. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов. – М., 2010.

Варламов Д. Уникальная книга // Музыкальная академия. – 2010, № 4.

Труханова А. О диссертационном совете Саратовской государственной консерватории // Проблемы музыкальной науки. – 2010, № 7

Елина Е., Орлов М. Преодолевая границы: художественная культура в системе ценностей // Обсерватория культуры. – 2010, № 6.

Хохлова А. Книга книг // Музыкальная жизнь. – 2010, № 12.

Егорова Т. Четвёртая международная конференция им.Б.Л.Яворского // Камертон. – 2011, № 1.

Вишневская Л. IV международная конференция // Камертон. – 2011, № 2.

Жданова Т. Под знаком современной музыки // *Gradus ad Parnassum*. – 2011, № 1.

Бурамбаева Е. Закономерности и прогнозы // *Gradus ad Parnassum*. – 2011, № 1.

Черныш Э. Последние строфы // Камертон. – 2011, № 3.

Пестрякова Л. О книге «Мировая художественная культура как системное целое» // Проблемы музыкальной науки. – 2011, № 8.

Баркова Г. В преддверии юбилея // Камертон. – 2011, № 27.

Демченко Александр Иванович // Энциклопедия Саратовского края. – Саратов, 2011.

Демченко Александр Иванович // Международная энциклопедия «Лучшие люди». – М., 2012.

Демченко Александр Иванович // Саратовская консерватория (1912–2012). – Саратов, 2012.

*Демченко А.* Зигзаги прямой (мемуарная повесть) // Волга – XXI век. – 2012, № 3–4 и 7–8.

Научные труды А.И.Демченко // Камертон. – 2012, № 44.

*Логинова В.* Творческие вузы – духовный потенциал страны // Оренбуржье музыкальное. – 2012, № 1.

*Консон Г.* Метод целостного анализа художественных текстов. – М., 2012.

*Вардугин В.* Музыка и музы Александра Демченко // Саратовские вести. – 2013, 23 января.

*Драгуданова А.* Шаги творческой биографии // Камертон. – 2013, № 49.

*Королевская Н.* Путешествие от Твери до Астрахани // Камертон. – 2013, № 49.

*Демченко А.* Зигзаги прямой. Вместо автобиографии // Аналогии и параллели. – Саратов, 2013.

Мировая художественная культура как системное целое (рецензии Д.Варламова, А.Хохловой, Е.Елиной, М.Орлова, Л.Пестряковой, Н.Серовой) // Аналогии и параллели. – Саратов, 2013.

Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века (рецензии А.Алексеева, Е.Шевлякова, Г.Ермаковой, С.Гончаренко, К.Дюшалиева, Л.Ивановой) // Аналогии и параллели. – Саратов, 2013.

Альфред Шнитке. Контексты и концепты (рецензии Г.Консона, О.Кулапиной, Е.Островской) // Аналогии и параллели. – Саратов, 2013.

*Королевская Н.* Путешествие от Твери до Астрахани // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1.

*Серова Н.* Геометрия судьбы // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1.

*Кулапина О.* Несколько слов о знаменательном сборнике и замечательном юбиляре // Музыкальная академия. 2013, № 2.

Демченко Александр Иванович // Мир музыкальной культуры. – Саратов, 2013.

*Вартанова Е.* Об одном из юбилейных приношений С.В.Рахманинову // Музыкальная академия. – 2014, № 1.



*Девуцкий В.* О диссертационном совете Саратовской государственной консерватории // Проблемы музыкальной науки. – 2014, №1 (14)

*Хоружая С.* Композитор эмоций // Саратовские вести. 2014, 25 ноября.

*Николаева И., Колтун Е.* Энгельс – город Шнитке // Музыкант-классик. – 2014, № 11-12.

*Кулатина О.* Юбилейный сборник // Музыка в современном мире. – Тамбов, 2014.

*Королевская Н.* Новая книга о музыкальной культуре Саратова // Камертон. – 2015, № 81–82, с.46–48.

*Королевская Н.* Приношение Елене Гохман // Камертон. – 2016, № 85–86.

*Королевская Н.* «Жизнь после жизни» // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 1.

*Александр Иванович Демченко* // Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова. От века XIX – к XXI столетию. – Тамбов, 2016.

*Королевская Н.* Новая книга о музыкальной жизни Саратова // Музыкальная академия. – 2016, № 1. с.108–109.

*Вишневская Л.* В траектории бесконечно меняющегося // Музыкальная академия. – 2016, № 4. С.105–108.

*Полозова И.* Десятилетний юбилей диссертационного совета // Проблемы музыкальной науки. – 2017, № 1. С.143–148.

*Алифанов В.* Энциклопедия искусства Саратовского края // Волга XXI век. – 2017, № 3–4. С.177–179.

*Баркова Г.* 25 апреля. «Два гения с берегов Волги // Новости Шнитке-центра. – 2017, № 3. С. 23–24.

*Вардугин В.* Незавершённый турнир // Шестидесятые. – Саратов, 2017. С.301–306.

*Серова Н.* Два гения с берегов Волги // Проблемы музыкальной науки. – 2017, № 3. С.95–98.

*Королевская Н.* «Неизбежность культуры» сегодня // Обсерватория культуры, – 2017, № 4. С.498–501.

*Вишневская Л.* «Два гения с берегов Волги» // Музыка и время. – 2017, № 11. С.18–21.

*Альфред Шнитке – Елена Гохман: загадки судьбы и творчества.* – Новости Шнитке-центра, 2017. С.3–11.

Поздравляем (Международная премия имени Николая Рёриха). – Новости Шнитке-центра, 2017. С.12–15.

*Немкова О.* Музыкальные страницы революционной истории Отечества // Исторические, философские науки, культурология и искусствоведение. 2017, № 12. С.174–177.

*Киреева Н.* Новые горизонты искусствознания // Музыка и время. – 2018, № 1. С.59–63.

*Киреева Н.* «Прирождённый музыкальный писатель...» // Искания, Труды, Дерзания. – Саратов, СГК, 2018. С.5–67.

*Чечина С.* На финишной прямой // Искания, Труды, Дерзания. – Саратов, СГК, 2018. С.78–87.

*Мстиславская Е.* Творческая мастерская А.И.Демченко // Искания, Труды, Дерзания. – Саратов, СГК, 2018. С.87–99.

Из отзывов на книги А.И.Демченко // Искания, Труды, Дерзания. – Саратов, СГК, 2018. С.114–216.

Поздравления. Воспоминания. Интервью // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, № 1. 40 с.

*Занорин А.* Поздравление // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, №1. С.2–3.

*Полозова И.* Поздравление // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, №1. С.3–4.

*Бажилин Р.* Поздравление // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, №1. С.4–5.

*Мостыканов А.* Поздравление // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, № 1. С.5–6.

*Скворцова Н.* Поздравление // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, № 1. С.6.

*Киреева Н.* Новые горизонты искусствознания // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, № 1. С.7–13.

*Чечина С.* О локальном и глобальном // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, № 1. С.14–19.

*Скворцов Ю.* Посвящается А.И.Демченко (стихи) // Камертон. – Саратов, СГК, 2018, № 1. С.39.

*Консон Г.* Целостный анализ и методология современного музыкознания. – Москва, АО Издательские Технологии, 2018. С.32–33.

*Сальникова И.* «Наших планов громадьё...» // Волга–XXI век, 2018, № 1–2. С 123–125.

*Королевская Н.* Рыцарь «ордена» Елены Прекрасной // Волга–XXI век, 2018, № 1–2. С.12–129.

*Дьяконов В.* Покоритель музыкальной Вселенной // Саратовские вести, 2018, 14 марта.

*Чечина С.* «Я воистину счастливый человек» // Музыкальная академия, 2018, № 1. С.97–102.

*Мстиславская Е.* Эскиз портрета А.И.Демченко // Искусство и образование, 2018, № 4. С.56–70.

*Полозова И.* Научная школа Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории, 2018, № 2. С.3–6.

*Сафронова Т.* Уникальный проект: первые издания // Новости Шнитке-центра, 2018, № 8. С.39–42.

*Хачаянц А.* Новые учебные пособия А.И.Демченко // Камертон, 2018, № 108. С.35–36.

*Серова Н.* Музыкальное искусство России начала XX века // Музыка и время, 2019, № 2. С.53–56.

*Хачаянц А.* Две книги одного автора // Искусство и образование, 2019, № 1. С.232–236.

*Серова Н.* Масштабное исследование // Камертон, 2019, № 110. С.24–26.

На пересечении граней общехудожественного пространства // ИКОНИ, 2019, № 1, С.211.

*Кулапина О.* Грандиозная реконструкция // Манускрипт, 2019, №5. С.215–218.

*Рудякова А.* О книге А.Демченко «Мэтр вокала» // Проблемы музыкальной науки, 2019, № 1. С.157–160.

*Маркелова Е.* Центру комплексных художественных исследований – 10 лет // Новости Шнитке-центра, 2019, № 10. С.3–6.

*Маркелова Е.* «В глушь, в Саратов...» // Искусство и образование, 2019, № 4. С.225–232.

*Надольская О.* Юбилей уникальной научной структуры // Манускрипт, 2019, № 10. С.288–292.

*Надольская О.* Новационный проект Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории, 2019, № 3. С.3–7.

*Белецкая О.* Шнитке-форум // Новости Шнитке-центра, 2019, №11. С.14–16.

*Хачаянц А.* Презентация изданий Александра Демченко // Вестник Саратовской консерватории, 2019, № 4. С.3–7.

*Сафонова Т.* Уникальный проект: первые издания // Проблемы музыкальной науки, 2020, № 1. С.235–238. PAN-ART» // Вестник Саратовской консерватории, 2019, № 4. С.3–9.

*Серова Н.* «Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции» // Камертон, 2020, № 116. С.25–27.

*Королевская Н.* Итоги Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM»

*Белецкая О.* Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» // Искусство и образование, 2020, № 2. С.226–233.

*Серова Н.* Историко-революционная тема в творчестве отечественных композиторов // Музыкальная академия, 2020, № 1. С.178–181.

*Сергеева И.* Елена Гохман: служение музыке и родному городу. Интервью с А.И.Демченко // Музыка и время, 2020, № 10. С.31–37.

*Вишневская Л.* О книге А.И.Демченко «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» // Музыка и время, 2020, № 11. С.56–59.

*Мальшина Н.* Творческие инновации // Bulletin of the International Centr of Art and Education, 2020, № 4. С. 41–48.

*Барабаш О.* «Война и мир»: смысловая парадигма // Проблемы музыкальной науки, 2020, № 4. С.158–172.

*Егорова И.* «Диалог искусств и арт-парадигм»: тенденции и перспективы научных изысканий // Манускрипт, 2021, № 4. С.599–609.

*Барабаш О.* «О мужестве, о доблести, о славе...» Монография А.И.Демченко «Музыкальная летопись военных лет» // Музыка и время, 2021, № 5. С.44–47.

*Вардугин В.* Профессор консерватории рассказал о саратовском следе в искусстве России // Регион 64, 1 июня 2021. С.22.

*Каменская И.* Интервью к очередному юбилею // Диалог искусств и арт-парадигм. Том XXII. – Саратов, СГК, 2021. С.23–37.

*Галина Демченко, Алевтина Михайлова*

## **Александр ЯРЕШКО**

Имя Александра Сергеевича Ярешко (1943–2018), талантливого музыканта, учёного, педагога, общественного деятеля, убеждённого пропагандиста одной из самых малоизученных до настоящего времени сфер отечественной культуры – русских колокольных звонов, давно и прочно снискало признание всех, кому не безразличны история, судьба, национальные традиции нашего Отечества. Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова, А.С.Ярешко – известен в России и за рубежом как музыковед, фольклорист, крупнейший специалист в области колокольного искусства, президент общероссийской общественной организации деятелей культуры «Ассоциация колокольного искусства России», педагог, воспитавший множество музыкантов-исполнителей и музыковедов.

*Я родился и вырос в кубанской станице Крыловской Краснодарского края. Мой отец – Ярешко Сергей Тимофеевич, фронтовик, вернувшийся из страшных боёв под Смоленском живым. Его, как офицера, израненного, из боя вынесла буквально на себе медицинская сестра. После войны его избрали председателем колхоза (он по образованию агроном). И как вы думаете, с чего он начал восстанавливать разрушенное колхозное хозяйство? С создания станичного казачьего хора. Это то, что нынешнему поколению руководителей просто не понять. А жаль – вот тогда возрождение культуры считали первоочередной задачей (и это в послевоенные годы, в разрушенной России). В хоре пела моя мать, а я сидел на репетициях и слушал. Одно из моих запомнившихся детских воспоминаний – концерт этого хора в станичном клубе. Звучали народные кубанские песни, а я сидел в первом ряду (сын председателя!) и слушал... А ещё я в эти же годы однажды услышал звуки скрипки в клубе, они поразили меня необычно-*

*венной красотой. Играл учитель математики (тогда школьные учителя многое умели). Я стал учиться на скрипке. Так я навсегда «заболел» музыкой.*

*Итак, музыка была вокруг с детства. Что ни вечер, так в станице в одном доме запевали протяжную, в другом – вспыхивала плясовая. Мама, учительница, прекрасно пела в казачьем хоре. Отцу петь было особо некогда, но он потратил много сил, чтобы этот хор создать. В общем, пошёл я в музыку. Занимался в училище как скрипач и как дирижёр-хоровик, потом решил поступать в Саратовскую консерваторию. Абитуриентов в то время было значительно меньше, чем сейчас, и ректор, Л.Л.Христиансен, мог пообщаться с каждым и дать дельный совет. Он ознакомился с моей характеристикой, побеседовал и сказал: «Идите лучше на музыкально-педагогическое». Сопротивляться не стал, и был зачислен в вуз.*

По окончании Саратовской консерватории в 1971 году Александр Ярешко работал в Астраханской консерватории на кафедре теории и истории музыки, тогда же одновременно занимался в аспирантуре Музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки). В 1984 году вернулся в Саратовскую консерваторию, с 1990 года – доцент кафедры *дирижирования* народным хором, с 1999 г. – её заведующий (недавно она преобразована в кафедру народного пения и фольклора). Преподавал специальные учебные курсы: народное музыкальное творчество, специальность, расшифровка произведений фольклора и другие предметы, являлся научным руководителем аспирантов. И параллельно этому – неустанная деятельность, связанная с возрождением колокольных звонов.

В конце сентября 1990 года на колокольне Троицкого собора в Саратове состоялся первый концерт колокольной музыки, в котором приняли участие звонари России и Украины – члены Ассоциации колокольного искусства. До этого подобные концерты состоялись в Архангельске, Ростове Великом, Суздале, наполняя звуковую атмосферу города величественной музыкой колоколов. И вот на этой карте концертов новая точка – Саратов. Но понадобились долгие десятилетия, чтобы такие концерты состоялись. И путь к ним был труден...

*После окончания Саратовской консерватории меня пригласили работать в Астрахань. Вёл курс русской музыки. И однажды, про-*

*штудировав очередной учебник, я осознал, что вся наша отечественная музыка – в звонах, ни один композитор прошлого не обходился без колокола. А учебные издания советского времени всячески эту тему замалчивали. Тогда я решил выяснить для себя, что это за искусство, как к нему относиться. Взял магнитофон и в свободное от работы время объехал почти всю Россию. Многие годы посвятил поиску звонарей и церквей, где ещё оставались колокола. Затем в Москве засел в Государственной публичной библиотеке, листал фолианты XVIII–XIX веков, постигая необъятный мир колокольного искусства, которое оказалось у нас под запретом. Чем глубже входил в материал, тем лучше понимал, что звонами надо заниматься вплотную. Колокол – символ Руси, его звук объединял всех...*

*Конечно, было нелегко. Ведь тогда Хрущёв обещал пожать руку последнему попу, продолжали рушиться церкви, а я носился с идеей возрождения колокольных звонов. Тем не менее, понемногу дело сдвинулось с мёртвой точки. В Архангельске один из педагогов музыкального училища разыскал колокола, собрал звонницу и начал со студентами звонить по праздникам. В Ростове Великом другие энтузиасты возрождали забытые звоны XVII века. Я встречался с потомственными звонарями, которые хранили традицию. В 90-е годы мы развернулись в полную силу, создали Ассоциацию колокольного искусства, объединились, чтобы проводить регулярно фестивали, конференции, открывать школы звонарей, производства колоколов. При Саратовской консерватории создан первый в России факультатив колокольного искусства. В консерватории у меня своя учебная звонница, на ней мастерство и постигаем.*

В поисках подлинных колокольных звонов А.Ярешко ездит по городам и селениям. Встречи с потомственными звонарями незабываемы. Народные музыканты поражают его своей талантливостью, своими эстетическими представлениями, своей глубокой привязанностью к духовным началам.

*Пришло время, и мы все начинаем понимать, что, лишившись корней, дереву не выжить. А колокольные звоны – один из могучих корней нашей отечественной музыкальной культуры. Это такой же важный и художественно своеобразный вид национального культурного наследия, как и певческое искусство, иконопись, зодчество,*

*народные ремёсла. Народные музыканты-звонари на протяжении столетий создали поистине симфонию звонов: будничные, проводные, праздничные, красные, малиновые, свадебные, малые, великие и еще много других, которые выражали эмоциональное состояние человека, его духовность.*

В 1996 году, после защиты кандидатской диссертации на тему «Колокольные звоны – один из источников национального своеобразия творчества русских композиторов» Александру Сергеевичу Ярешко была присвоена ученая степень кандидата искусствоведения.

*Кандидатская была готова еще лет десять назад, но тогда она «не пошла» – время не то было. Однако историю не замолчишь, ведь вся русская музыка в колоколах. Сколько преданий с ними было связано! Например, в христианскую эпоху считалось, что колокол имеет способность «вызывать души из ада». В средневековом европейском городе колокол – глашатай событий. Но Русь, которая позже других стран стала применять колокола, по размаху колоколотейного дела смогла превзойти всех.*

Итак, с 1970-х годов началась систематическая работа А.С.Ярешко по изучению, реабилитации и восстановлению в России колокольного искусства – одной из ярчайших разновидностей национальной культуры. В результате 35-летней деятельности в этой области исследователем выполнены уникальные записи колокольных звонов потомственных звонарей – хранителей данной культуры. Его научные труды на тему музыки колокольных звонов явились открытием в современной музыкальной науке, в них музыка колоколов ставится в один ряд с выдающимися достижениями национального искусства. В результате этой деятельности А.С.Ярешко сыграл основополагающую роль в создании науки о музыке колокольных звонов на современном этапе – кампанологии, впервые в отечественном музыкознании определил положение колокольного звона среди других явлений музыкальной культуры. Им выполнены и опубликованы научно-исследовательские статьи о претворении колокольных звонов в творчестве русских композиторов, колокольные звоны трактуются им как один из важных источников национального композиторского



стиля. Данное положение, доказанное автором, вошло в современные учебники и пособия по истории и теории музыки.

В 1991 и 1992 годах были выпущены альбомы грамзаписей «Колокольные звоны “Золотого кольца России”», «Колокольные звоны Москвы», «Пасхальные звоны Москвы», вышла в свет его книга «Колокольные звоны России» (М., Глалоль, 1992) тиражом 50 тысяч экземпляров, которую постоянно цитируют и на которую ссылаются исследователи и журналисты.

В 2005 году Ярешко получил гранты Министерства культуры РФ и Всероссийского фонда «Русское исполнительское искусство» на проведение исследований в области колокольной музыки, в результате чего была создана монография на данную тему и выполнены уникальные записи колокольных звонов от потомственных звонарей в различных регионах. Ярким событием в русской кампанологии стала проведённая им в 2006 году защита докторской диссертации «Русские колокольные звоны: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств» и публикация монографии на эту тему, материалы которой обобщили многолетнюю деятельность автора в данной области и осветили ряд проблемных вопросов в науке об истории и музыке колокольных звонов. Необходимо также заметить, что он явился автором-составителем уникальных записей колокольной музыки, выполненных в разных регионах России и изданных в Москве.

Ярешко не только ученый и педагог, как музыкант-исполнитель и превосходный организатор он был одним из инициаторов создания в 1989 году Ассоциации колокольного искусства России, а с 1994 года являлся её президентом. Его деятельность в данном качестве состояла в организации всей работы этой Ассоциации, в оказании методической и практической помощи епархиям, музеям, музыкальным коллективам, администрациям городов и сёл различных регионов России в возрождении колокольного искусства, в организации литейных производств по изготовлению колоколов, в организации различных форм обучения детей на колоколах и т.п. Он был членом экспертной комиссии по приёму колоколов на возрождавшийся храм Христа Спасителя, Свято-Троицкой Лавры, сам лично звонил на торжественном праздновании юбилея Москвы в Лужниках, а также при посещении Патриархом Всея Руси Алексием II юбилейных торжеств в Астрахани, Ростове-на-Дону, Чебоксарах, Краснодаре и других городах.

Под его руководством и непосредственном участии за последние годы прошли фестивали колокольного искусства, конкурсы звонарей, научно-практические конференции в Москве (Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублёва), Великом Новгороде, Валдае, Ярославле, Ростове Великом, Чебоксарах, Архангельске, Саратове, Краснодаре и других городах России, о чём свидетельствуют многочисленные отклики прессы, видеофильмы, радиопередачи. В 2002 году подобное творческое мероприятие под его руководством прошло в белорусском городе Полоцке, объединив русских и белорусских звонарей и деятелей культуры.

Ярешко и его ансамбль звонарей «Колокольные виртуозы России» с передвижной звонницей регулярно принимали участие в массовых городских праздниках, театральных действиях, посвященных юбилею Победы, Дням города, концертам к памятным датам во многих городах России. В 1994 году этот ансамбль совместно с народно-певческой группой совершил гастрольный тур по городам Бельгии и Голландии, где с большим успехом демонстрировал русское искусство. А.Ярешко регулярно оказывал помощь театрам Саратова в озвучивании спектаклей с колокольной музыкой – таких, как «Хованщина», «Борис Годунов» М.Мусоргского, «Тоска» Д.Пуччини. За свою неутомимую и многогранную деятельность в качестве президента Ассоциации колокольного искусства России по возрождению русского православного колокольного искусства он был удостоен благодарностей от руководства Русской Православной церкви, губернаторов краев, областей и руководителей городов.

А.С.Ярешко являлся высокопрофессиональным методистом, регулярно выступал на различных конференциях и семинарах, проводя мастер-классы по искусству колокольных звонов в различных городах России, делая доклады на Всесоюзных научных конференциях, где демонстрировал обширные профессиональные знания, лекторский талант. В 1998 году он принял участие в Международном фестивале искусств в Бельгии, где выступил с докладом о русском колокольном искусстве и был награжден дипломом. Там же его ученик Сергей Грачёв первым из российских звонарей стал лауреатом Международного конкурса и так полюбился бельгийцам, что они пригласили его стажироваться в Королевской школе звонарей. А в отклике на это событие журналист Юрий Нагибин отметил такой любопытный штрих: «В звании президента Ассоциации А.Ярешко входил в состав жюри

Международного конкурса звонарей в Бельгии, в городе Мехелене. На приёме по случаю конкурса Александр Сергеевич подарил Её Величеству королеве Фабиоле «птицу счастья» – изделие северных российских мастеров, резчиков по дереву».

Ярешко являлся организатором и руководителем факультатива «Колокольное искусство» в Саратовской государственной консерватории, выпускники которого показывают высокий уровень профессиональной подготовки на Всероссийских и Международных конкурсах звонарей. При активном его содействии аналогичные факультативы открыты в различных городах России и Белоруссии.

А.С.Ярешко – автор серии монографических исследований об истории, жанровых основах и музыкальной стилистике русских колокольных звонов, а также о претворении музыки колоколов в творчестве русских композиторов. Среди них: Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств. Научная монография. // Москва, Композитор, 2009. – 288с.; Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А.Скрябина и С.Рахманинова. Монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им.Л.В.Собинова, 2013. – 162 с.

Помимо кампанологии, Ярешко развивал и другие, более традиционные линии фольклористики. На протяжении 40 лет им велась собирательская работа по музыкальному фольклору в Поволжье и других регионах страны.

*Никогда не забуду первое задание – привезти с каникул несколько расшифровок народных песен. Всё лето ходил по соседям, слушал, записывал, вместо десяти собрал целых сто. В этот год в Саратовской консерватории открылось отделение руководителей народного хора, и меня – студента-теоретика II курса – Л.Л.Христиансен взял педагогом...*

*И сейчас почти ежегодно бываю на своей исторической родине. Очень хорошо, что радио с телевидением не повлияли на казачий быт, на подлинные казачьи песни. На Кубани народное искусство не только не умирает, но и развивается, всячески поддерживается. Не может фольклор исчезнуть, без песни не выживешь!*

В 1974 году, в результате кропотливой и систематической работы по собиранию фольклора Нижнего Поволжья, им был издан сбор-

ник «100 русских народных песен Астраханской области», который до настоящего времени является лучшим собранием народных песен данного региона. Этот сборник, представляющий значительную научную и репертуарную ценность, переиздан в дополненном виде (150 песен) – Народные песни Астраханской области. Фольклорный сборник., с нот. // Москва: Композитор. 2009. – 208 с.

В 2007 году в издательстве «Композитор» вышел уникальный фольклорный материал, который А. Ярешко собирал ещё в 70-е годы прошлого столетия – народные песни Астраханских «липован» (старообрядцев, вернувшихся в Россию из Румынии). Их искусство впервые вводится в научную и исполнительскую практику, что является важным и значительным вкладом в отечественную этномузыкологию.

В 2012 году им опубликован уникальный по своему содержанию сборник «Народные песни Великой Отечественной войны» (М., Композитор. 2012. – 408 с.) – плод более чем сорокалетней деятельности по собиранию фольклора, на подготовку которого был получен Грант президента РФ «Проекты Всероссийского значения в области культуры и искусства» (2010).

Сборники народных песен, созданные Ярешко, служат материалом для творческой работы композиторов и исполнителей. Так, композитор О. Моралёв написал сюиту на темы нижеволжского фольклора на основе фольклорного сборника «Сто русских народных песен Астраханской области»; молодые композиторы-студенты Н. Ширяев, В. Сердышев и Е. Мякотин выполнили обработки народных песен, собранных А.С. Ярешко в Поволжье, и эти обработки стали репертуарными у исполнителей. На основе сборника «Народные песни Великой Отечественной войны» Н. Твердохлеб подготовила хоровую композицию, неоднократно исполнявшуюся в Большом зале Саратовской консерватории, а также перед слушателями города.

С 2000 года и до конца своих земных дней А.С. Ярешко, ученик и последователь Л.Л. Христиансена, возглавлял кафедру народного пения и этномузыкологии. Его творческая деятельность тесно связана с этой кафедрой. При создании отделения руководителей народного хора в 1967 году Л.Л. Христиансен поручил тогда ещё студенту-музыковеду Саше Ярешко вести на отделении теоретические предметы. Лев Львович обратил внимание на его большой интерес к народному искусству, прозорливо увидел в нём будущую неординарную личность.

Имя А.С.Ярешко широко известно в России и в странах ближнего зарубежья как инициатора возрождения колокольного искусства – одной из ярчайших разновидностей отечественной культуры. Эту деятельность он осуществлял, начиная с 70-х годов прошлого столетия. Тогда понятия «колокольный звон», «стиль колокольной музыки», на которых во многом основывается творчество русских композиторов – от Глинки и Мусоргского до Рахманинова, Скрябина, Свиридова, Щедрина – был запретной темой.

*Все учебники молчали об этом, известные музыковеды писали об органах на Руси, что было само по себе незначительным явлением, а о звонах – ни слова. Боялись. Меня это взволновало – я поразился такому противоречию, лучше даже сказать – абсурду. И начал ездить по России в поисках старых звонарей – ездить с катушечным магнитофоном. Кого-то я нашел ещё в добром здравии, и самое главное – мне удалось получить у них необходимую информацию и музыку звонов – там, где уцелели колокольни.*

Все большие колокола, известные в России, неповторимы по звуку. Объехав всю страну, Александр Сергеевич узнал, как они отличаются друг от друга, какой у кого голос. Он объяснял, что голос колокола можно сравнить только с человеческим.

*Колокол вообще похож на человека. У него есть уши, язык, юбка, голова... И каждый колокол – неповторим. Например, в Елоховском соборе в Москве есть старинный колокол. Некоторые люди не могут его слушать – он ревёт, как бурное море. У него тот музыкальный ряд, который мы не способны воспринимать в контексте «привычного прекрасного». Но именно в этом заключается неповторимость, индивидуальность этого колокола.*

Им выполнены уникальные записи звонов от потомственных звонарей, созданы научные, методические и публицистические труды, которые явились открытием в современной музыкальной науке. А.С.Ярешко сыграл основополагающую роль в создании науки campanологии («колоколоведение») на современном этапе, впервые в отечественном музыкознании определил положение колокольных звонов среди других явлений музыкальной культуры.

А.С.Ярешко вел плодотворную методическую и педагогическую деятельность. За годы работы в вузах его класс окончили 15 музыковедов и более 50 хормейстеров народного хора. Среди бывших учеников – кандидаты искусствоведения, лауреаты Всероссийских и Международных конкурсов. Он на высоком профессиональном уровне проводил учебные занятия, открытые лекции – как в Саратовской консерватории, так и в других учебных заведениях среднего и высшего звена городов России, куда его постоянно приглашали для оказания методической помощи.

Осуществляя руководство кафедрой народного пения и фольклора, Ярешко много сил отдавал повышению уровня её деятельности по всем направлениям. На кафедре ведется серьёзная научная и учебно-методическая работа, повышается образовательный статус педагогов, защищаются диссертации на соискание ученой степени кандидата и доктора искусствоведения. В рамках кафедры образовано отделение сольного народного пения, хоровой и ансамблевые коллективы, студенты демонстрируют высокий уровень исполнительства на Всероссийских смотрах и конкурсах, завоевывая призовые места, а также в ходе многочисленных концертных выступлений в Саратове и других городах России.

Им разработаны учебные программы по курсу «Народное музыкальное творчество», которые учебно-методическим отделом Министерства культуры РФ приняты в качестве типовых для музыкальных вузов России. Неоднократно он выступал на круглых столах и заседаниях Министерства культуры РФ, сессиях правления Союза композиторов РФ с докладами о проблемах профессионального музыкального образования. Кафедра народного пения и этномузыкологии СГК им. Л.В.Собинова под руководством Ярешко А.С. за достижения в научно-методической, учебной и воспитательной работе среди ВУЗов страны награждена почетным знаком Российской Академией Естествознания «Золотая кафедра России» (2012).

Научно-исследовательская деятельность всегда сочеталась у А.С.Ярешко с большой общественной и организаторской работой. С начала 90-х годов он возглавлял Ассоциацию колокольного искусства России. Общественная деятельность А.С.Ярешко выражалась в организации всей работы Ассоциации, в оказании методической и практической помощи епархиям, музеям, администрациям городов и сёл, музыкальным коллективам различных регионов России в воз-

рождении колокольного искусства, в организации производств по изготовлению колоколов, Всероссийских и Международных фестивалей колокольной музыки, научно-практических конференций. Под его руководством и с его непосредственным участием прошли фестивали, конкурсы звонарей, симпозиумы в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Ярославле, Ростове, Новгороде, Ульяновске, Архангельске, Краснодаре, Саратове, Екатеринбурге, Каменске-Уральском, а также в Чувашии, Татарстане, Белоруссии и других регионах, о чём свидетельствует пресса, теле- и радиопередачи.

А.С.Ярешко является автором свыше 120 научных и научно-методических публикаций, книг, фольклорных сборников, альбомов грамзаписей, аудиодисков. Среди них – уникальные сборники «Народные песни Великой Отечественной войны» (2011), «Народные песни астраханских “липован”» (2007), «Русские народные песни Астраханской области» (2008), книги «Колокольные звоны России» (1992), «Русские колокольные звоны: история, стилистика, функциональность» (2005), «Русские православные колокольные звоны в синтезе храмовых искусств» (2009), «Колокольные звоны в творчестве А.Н.Скрябина и С.В.Рахманинова» (2013) и другие работы – результат его плодотворной 50-летней научно-исследовательской деятельности.

Александр Сергеевич оставил нам научное наследие, знания, которыми он так щедро делился со своими учениками, последователями и просто любителями колокольного искусства. Знания, которые он собирал по крупицам в архивах библиотек, на колокольных звонницах российских сёл и завещал будущему как выражение любви к своему Отечеству, народной культуре, которая его воспитала.

В 1991 году президиумом правления Всероссийского музыкального общества Александру Сергеевичу Ярешко присвоено почётное звание «Заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества». В 1994-ом он награждён дипломом Международного фестиваля искусств в Бельгии. Его имя занесено в «Энциклопедию Саратовского края» (Саратов, 2002), а также в энциклопедию «Лучшие люди России» (Москва, 2003); решением Президиума Российской Академии Естествознания Ярешко А.С. присвоено ученое звание члена-корреспондента РАН (2009), академика РАН (2010), «Заслуженный деятель науки и образования» РАН (2010); Обладатель Гранта на создание сборника «Народные песни Великой Отечественной войны»

от Российского гуманитарного научного фонда (2010); он – лауреат премии им. Д.С.Лихачёва «За выдающийся вклад в сохранение историко-культурного наследия России» Фонда имени Д.С.Лихачёва (председатель правления Д.Гранин, г. Санкт-Петербург, 2009), обладатель Золотой медали РАН им. В.И.Вернадского «За выдающийся вклад в развитие отечественной науки» (2010), награждён Почётной грамотой Министерства культуры Российской Федерации, 2011, удостоен Благодарности Саратовского отделения Международного фонда славянской письменности и культуры «За высокое мастерство, талант и любовь к Отечественной культуре» – 2012 г., Памятного знака «Медаль П.А.Столыпина» и других наград.

**Диссертации, защищенные на кафедре народного пения и этномузыкологии под научным руководством А.С.Ярешко**

1. Михайлова А.А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна, 2006 г.
2. Сверлова Е.Л. Погребальные духовные стихи Саратовского Поволжья как открытая полистилевая жанровая система, 2006 г.
3. Егорова И.Л. Исполнительский стиль Л.А. Руслановой в контексте художественной интерпретации народных песен, 2009 г.
4. Бикметова Н.В. Музыкальная драматургия свадебного обряда русских селений побережья реки Самары, 2010 г.
5. Чернобаева О.В. Традиционный свадебный обряд Орловской области: Музыкально-этнографический аспект, 2013 г.
6. Бутенко А.Н. Эволюция хорового творчества композиторов Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкессии, 2013 г.
7. Степанидина Е.А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партии в отечественной музыке 1930–1960-х годов, 2013 г.
8. Михайлова А.А. Музыкальный феномен в социокультурном пространстве полиэтнического региона: саратовская гармоника в Поволжье, 2014 г.
9. Хохлачёва М.В. Свадебная музыкально-этнографическая традиция северных районов Саратовского Поволжья, 2014 г.
10. Шубина О.А. Претворение свадебного обрядового фольклора отечественными композиторами в хоровых сочинениях второй половины XX века, 2015 г.



11. Климин Е.А. Исторический звукоидеал русских колоколов XVI – начала XX века, 2016 г.

12. Кондратьева Т.Г. Типология народных песен литературного происхождения в контексте музыкального фольклора Пензенской области, 2017 г.

13. Мищенко А.И. Протяжные песни Саратовского Поволжья: история, стилевые основы, функциональность, 2017 г.

(А.С.Ярешко был научным консультантом при подготовке докторских диссертаций А.А.Михайловой и Е.А.Климина.)

### **Публикации о творческой деятельности А.С.Ярешко**

1. *Акишин В.* Вы звоните, вы звоните, нам зачтется... – Заря молодежи. 1992, 13 июня.

2. *Стволовая Н.* Звоны колокольные. – Мелиоратор. 1992, 1 августа

3. *Крылова Е.* «В Краснодаре на Святую Троицу». – Краснодарские известия. 1993, 9 июня.

4. *Стрижкова К.* Колокольный звон России. – Саратовская Мэрия, 1995, 19 мая.

5. *Борисова Т.* «Разнести по России колокольный звон». – Известия Поволжья. 1996, 13 сентября.

6. *Оганезова С.* наших звонарей слышит вся Бельгия. – Саратовские вести. 1998, 11 августа.

7. *Нагибин Ю.* Александр Ярешко знает, как сделать бельгийскую королеву счастливой. – 1999, 1 апреля.

8. *Васильев В.* «Колокола наших храмов должны запеть поновому». – Советская Чувашия. 2000, 15 июня.

9. *Тимофеев В.* Звонница – это музыка, а не бом-бом...– Чебоксарские новости. 2000, 24 июня.

10. *Васильев В.* «Наши колокола сегодня звонят правильно». – Советская Чувашия. 2000, 5 июля.

11. *Шкилев А.* А ещё у нас есть небо. – Новая газета Чувашии. – 2000, 1 июля.

12. *Вардугин В.* Памятник – песне. – Саратовские вести. 2001, 8 мая.

13. *Ларгина Н.* Колокольная мелодия в наших генах. – Аргументы и факты. 2002, октябрь, № 41.

14. *Иванов Н.* Красные звоны для саратовских красавиц. – Саратов. 2003, 8 октября.
15. *Вольская А.* Когда колокола поют. – Неделя области. 2003, 3 декабря.
16. *Андреева Н.* Бронзовый век не кончился // Новая газета – №42 от 16 июня 2005.
17. *Куликов А.* В переводе с колокольного на русский. – Труд. 2006. 21 января.
18. *Чернышова М.* Зов к человечеству. Новые времена. – 2007. 29 июня – 5 июля.
19. *Певцова И.* Да будет слово! «Новые времена» № 17, 22–28 мая 2009 г.
20. *Тыняная А.* Колокола собора чувств. Саратовская областная газета № 83, 21 мая 2009 г.
21. *Волкова Н.* Колокол умеет говорить, главное понять его. Журнал «Православие и современность», № 12, 2009 г.
22. *Михайлова А.А.* Ярешко Александр Сергеевич // Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. Энциклопедия. 2012 г.
23. *Бутенко А.* К юбилею А.С. Ярешко // Камертон, СГК им.Л.В.Собинова, № 12. 2013 г.
24. *Михайлова А., Бутенко А.* Ученый, педагог. Президент АКИР // Камертон, 2018. – № 106, с. 3-9.
25. *Хачаянц А.* Памяти Александра Сергеевича Ярешко // Камертон, 2018. – № 106, с. 18-20.
26. *Занорин А.* Вместо предисловия (О Ярешко А.С.) // *Ярешко А.С.* Обработки и аранжировки песен для народного хора. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2018. С.3–4.
27. *Михайлова А.А.* Ярешко Александр Сергеевич (1943–2018) // Музей и кампанология. Сборник статей по материалам научно-практического симпозиума в Каргополе 2012–2018 гг. Санкт-Петербург – Каргополь: Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей Архангельской области, 2019. – С. 8–15.

*Любовь Власенко, Александр Демченко*

## **Наталья ТАРАСОВА и Анатолий СКРИПАЙ**

В предыдущих двух томах альманаха «Диалог искусств и арт-парадигм» в ряде статей неоднократно упоминались названные два имени. Действительно, творческая дружба Елены Гохман с этими выдающимися исполнителями служила для композитора импульсом многих её лучших художественных начинаний. В том числе их прекрасная интерпретация вокального цикла «Бессонница» явилась необходимой ступенью к той высокой награде, которой была удостоена Елена Гохман – лауреат Государственной премии России. Вот почему в этом томе альманаха естественным стало включение кратких очерков, посвящённых столь значимым для композитора музыкантам.

\* \* \*

Обширный свод сведений о народной артистке России, профессоре Астраханской государственной консерватории Наталье Кимовне Тарасова находим в недавно изданной книге Л.Власенко «Наталья Тарасова, или Жизнь в режиме non stop». Ниже приводятся отдельные фрагменты из неё.

Поющая Россия дала миру немало выдающихся оперных певцов, во главе с гениальным Ф.Шаляпиным (среди них В.Барсова, М.Максакова, Т.Милашкина – астраханки по рождению). Но таких певцов, которые могли бы тонко и своеобразно исполнять огромный пласт камерной вокальной музыки, воплощая содержащиеся в ней глубокие чувства и переживания человеческой души, с её взлетами и радостями, горестями и падениями, известны лишь единицы: М.Оленина-Дальгейм, З.Лодий, А.Доливо, К. и Н.Дорлиак, З.Долуханова, В.Иванова. В этот же ряд выдающихся камерных певцов России по праву входит и Н.Тарасова, которая за четверть века успешной творческой деятельности исполнила, начиная с народных песен, так много камерной музыки отечественных и зарубежных

композиторов, включая авангардную, что легче сказать, чего она ещё не пела.

По поводу своей приверженности камерному пению Тарасова говорит следующее: «У нас почему-то считается, что в камерные певицы идут не нашедшие себя на оперной сцене. Обидно. Во всем мире дело обстоит иначе. Ведь оперный певец создает свой образ как бы исподволь, на протяжении всего спектакля, а у камерного для этого от силы пять минут. Но ведь за это время можно донести до слушателя всю силу внутренней драматургии образа, а можно оставить его равнодушным. Камерная музыка — это некий сплав: тонкие движения души и вибрация интеллекта, публичное покаяние. И на то ты и певец, что должен каждодневно доказывать свое право выходить на сцену».

И она постоянно доказывает своё право выходить на сцену неустанным творческим трудом, открывая в каждой новой программе неожиданные грани своего дарования. А слушателей неизменно покоряет естественность её исполнения, за которой скрываются талант и опыт, мастерство и вкус, тонкость культуры исполнения и артистическое обаяние, и ещё — преданность любимому делу, полная самоотдача.

*С большим удовлетворением наблюдаю за творческим восхождением Натальи Кимовны Тарасовой, начиная с её выступлений в студенческие годы. Уже тогда она проявляла незаурядные вокальные артистические качества, универсализм своих певческих интересов. С годами этот потенциал вылился в интереснейшее, очень примечательное явление современного исполнительского искусства. Она с равным успехом исполняет как сугубо камерные лирические сочинения, так и произведения, требующие драматической масштабности. Впечатляет её языковая культура, позволяющая убедительно воспроизводить фонетические особенности различных национальных культур. Помимо камерно-вокального исполнительства, она с успехом реализует себя и в сценических жанрах. Поручкой тому — имеющийся в её распоряжении богатейший арсенал жеста, мимики и поразительный дар вокального перевоплощения. Если это песни Моцарта, то голос Тарасовой звучит очень мягко, округло, «под вуалью», с грациозным изяществом. Романсы Дебюсси — светлая серебристая гамма, нежные переливы полутонов, изысканная звукопись. А вот в «Детской» Мусоргского господствует характеристическая*

*изобразительность и нередко разыгрывается забавный диалог шаловливо звонкого тембра «мальчика» и низкого, назидательного голоса «няни». И так далее, и тому подобное.*

*Тарасова живёт в музыке, самозабвенно растворяясь в ней, она даже репетировать не умеет в привычном смысле этого слова – мгновенно, с первых же звуков входит в образ, работая с полной отдачей. Это ужасная расточительность, но в этом и её сила. Именно о такой певице мечтают коллеги-музыканты – композиторы, дирижеры, инструменталисты, наперебой приглашая ее в свои программы.*

*А.И.Демченко,  
заслуженный деятель искусств РФ,  
доктор искусствоведения, академик РАЕ,  
профессор Саратовской консерватории им. Л.В.Собинова*

*Наталья Кимовна Тарасова – одарённейший музыкант, активно концертирующая певица, талантливый педагог, с деятельностью которой я знаком по совместной работе в Саратовской консерватории в 1984-1996 гг. В своей исполнительской и педагогической деятельности Н.К.Тарасова добилась впечатляющих результатов, которые позволяют говорить о создании ею своей вокальной школы, продолжающей и развивающей традиции великих артистов, работавших в Саратовской консерватории со дня её основания – таких как М.Е.Медведев, А.М.Пасхалова, Н.И.Сперанский, А.М.Боначич, О.Н.Стрижова.*

*Отличительная черта исполнительского стиля певицы – широта творческого диапазона. В её исполнении одинаково впечатляют и блестящая колоратурная ария, и психологически насыщенные сочинения от романсов Рахманинова и Метнера до «Лунного Пьеро» Шёнберга. Неоднократно выступая с Н.К.Тарасовой в качестве аккомпаниатора, в том числе представляя в Москве удостоенный Государственной премии вокальный цикл на стихи М.Цветаевой «Бессонница» саратовского композитора Е.Гохман, наблюдая за её исполнительскими успехами в течение длительного времени, могу с уверенностью констатировать, что масштаб артистической деятельности Н.К.Тарасовой соответствует самым высоким требованиям.*

*А.А.Скрипай,  
заслуженный артист РФ, профессор  
ректор Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова*

Ещё работая в Саратове, Наталья Тарасова являлась солисткой филармонического ансамбля русских народных инструментов «Лель» (руководитель заслуженный артист РФ, профессор В.Егоров), выступала с симфоническими оркестрами филармонии и консерватории (с разными дирижерами), солировала с Губернским театром хоровой музыки (руководитель заслуженный деятель искусств РФ, профессор Л.Лицова).

В Астрахани Тарасова постоянно выступает с инструментальным квартетом «Скиф» (руководитель – заслуженный артист России, профессор А.Мостыканов), нередко – с Русским оркестром народных инструментов областной филармонии имени заслуженного деятеля искусств РФ, профессора В.Махова, создателя и руководителя оркестра в 1992–2008гг.), камерным хором «Лик» и хором студентов Астраханской консерватории (руководитель заслуженный артист РФ, профессор С.Комяков), Кроме того, своим участием певица всегда украшает концерты астраханских ансамблей «Ретро» (руководитель лауреат Международного конкурса В.Смиховский) и «Концертино» (руководитель заслуженная артистка РФ, профессор М.Бесценная).

Следует заметить, что в жизни артиста бывают такие творческие встречи, которые становятся «знаковыми». Именно такой встречей для Тарасовой явилось знакомство в 1995 году с квартетом «Скиф», и с того дня концерты «Скифа» с солисткой квартета Н.Тарасовой стали ожидаемыми в Астрахани как праздники высокого музыкального искусства. Недаром на их совместных выступлениях всегда аншлаг. Показательно, что и на своем юбилейном концерте в 2007 году Н.Тарасова предпочла петь со «Скифами», а музыканты-виртуозы не только чутко аккомпанировали, но и с особым шиком играли в честь юбиляра произведения из своего «золотого фонда». И самым дорогим подарком для Тарасовой было увидеть, что на её концерте в Большом зале Астраханской консерватории собралось такое число меломанов, что публике пришлось сидеть на подоконниках, приставных стульях, между рядами, на балконе, стоять толпами у входа в зал.

Об исполнительских достижениях народной артистки РФ Н.Тарасовой можно говорить очень и очень много, учитывая ее огромный концертно-оперный репертуар. Однако сама певица, со взыскательностью большого артиста-художника, своими «творческими вершинами» считает исполнение лишь нескольких сочинений,

особенно вокального цикла Е.Гохман «Бессонница» на стихи М.Цветаевой, цикла мелодрам «Лунный Пьеро» А.Шёнберга, духовной кантаты «Gloria» Ф.Пуленка и вокального цикла Р.Шумана «Любовь поэта» на стихи Г.Гейне.

Расскажем о её исполнении первого из названных произведений. Когда 24 февраля 1992 года в Саратовской консерватории проводился авторский вечер Е.Гохман по случаю присуждения ей Государственной премии России за вокальный цикл «Бессонница» на стихи М.Цветаевой, многочисленная публика чувствовала не только композитора, но и блистательных исполнителей этого произведения – певицу Н.Тарасову и пианиста А.Скрипая.

По воспоминаниям Тарасовой, «Бессонница» как цикл рождалась у Гохман постепенно. Сначала появилось лишь несколько романсов на слова Цветаевой, которые исполнила другая певица на пленуме СК России, проводившемся в Саратове. После концерта к автору подошел руководитель Союза композиторов России Казенин и сказал: «Эта певица слишком холодна – тебе нужна другая».

Действительно, нужна была певица, способная выразить голосом впечатляюще переданную в музыке нервность болезненно чуткой и ранимой натуры. К счастью, такая певица в Саратове нашлась. Не случайно Елена Гохман, вдохновляясь в процессе работы с Натальей Тарасовой, дописывала свой цветаевский цикл, увеличив его до 16 номеров (как в вокальном цикле Шумана на стихи Гейне «Любовь поэта»).

Таким образом, в своём окончательном виде «Бессонница» появилась в 1988 году. Причём в таком художественно совершенном виде, что не признать за этим циклом шедевра и не поставить его в ряду самых известных лирико-психологических вокальных циклов («Зимний путь» Шуберта, «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» Шумана, «Пять стихотворений А.Ахматовой» Прокофьева, «Русская тетрадь» Гаврилина) – просто невозможно. Вместе с тем, «Бессонница» занимает в «исповедальном» ряду особое место, поскольку среди известных сочинений такого рода трудно назвать другие подобные женские исповеди. И сложность исполнения «Бессонницы» заключается в том, что содержание цикла разворачивается не во внешней сюжетной последовательности событий, а во внутренней жизни страдающей женской души.

В связи с этим, в музыкальном содержании «Бессонницы» нельзя не заметить нескольких лейтинтонаций, имеющих особо экспрессивное значение для исполнителей. «Эти лейтинтонации, сконцентрированные в начальных музыкальных интервалах, – говорит Тарасова, – являются как бы «сигналами» для соответствующих оттенков в интонировании. И то, что в «Бессоннице» особую роль играет интонация малой секунды, вполне понятно: этот «ламентный» интервал – главный носитель «душевных мук». А когда в мелодическом движении появляются большие секунды, то характер звука меняется, как бы выражая «стоицизм души». Если же мотив начинается с большой сексты, то голос буквально взлетает, символизируя «воспарение души». Наконец, когда в мелодии появляются квартовые ходы, то они здесь ощущаются как признаки «крестного пути», ведущего к «самоотречению души» героини цикла».

Между прочим, исполнительские ощущения интервалов в «Бессоннице», о которых говорит певица, согласуются с размышлениями Б.Асафьева о том, что интервалы в музыке – это «носители некоего эмоционально-смыслового тонуса». Как он пишет, «все великие певцы ощущали в своём голосе каждый тон и его отношения к другим тонам их голосового движения». И это явление Асафьев считал истинным «ключом к пониманию всего в музыке и особенно процессов композиторской работы».

Следует заметить, что первые три лейтинтонации («душевных мук», «стоицизма» и «самоотречения» души) появляются уже в самом начале цикла, в № 1. «Воспоминая»:

Пример 1.  
(J—40)

Голос

Вос - по - ми - на - нье слиш - ком да - вит пле - чи,



Пример 1а.  
*ma poco più mosso*

Где сол - нца ан - ге - лов ле  
 та - та - ют етрой - но

Пример 1 б.

у - та - ю ... Ни здесь, ни там, - ниг-де не на-до встре - чи,  
 (♩=40) a tempo f rit.

Интонацией «душевных мук» пронизаны № 2. «Ах, если бы двери настезь», № 3. «Соперница», № 4. «В лоб целовать», № 5. «Два солнца», № 9. «Вот опять окно», № 10. «Живу, не видя дня»; № 15. «Ночь».

Интонация «стоицизма души» также прорастает в музыкальной ткани № 2, № 5, № 14. «Новый год» и № 15.

## Пример 2.

бес - сон - ни - цу снять.

Если же иметь в виду именно восходящую большую сексту, то интонация «воспарения души» встречается в № 2, № 9, № 13. «Донна Анна» и особенно развивается в № 12. «Прекрасная моя беда». Что же касается интонации «самоотречения души», то она впервые обнаруживается в № 4, на словах «бессонницу снять». Эта же лейтинтонация развивается в № 11. «В огромном городе моем ночь». А в № 13 и № 15 является, как и в № 4, лишь «намеком» на будущее прораствание этого образа в № 16. «Свете тихий».

## Пример 3.

Ты про - хо-дишь на за - пад солн - ца,

«Конечно, интервалику нельзя отделять от метроритма, – говорит певица, – тем более что в «Бессоннице» почти во всех номерах встречаются переменные размеры, к тому же нередко используется полиритмическое изложение голоса и фортепиано». Действительно, свободное контрапунктирование голоса и фортепиано типично для «Бессонницы». К примеру, вот как сочетаются эти партии в № 6. «Откуда такая нежность?»:

### Пример 4.

♩=66 (Темпо I) *p*

От - ку - да та - ка - я неж - ность?

*p* *rit.* *cresc.*

Detailed description: This musical score is for Example 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as ♩=66 (Tempo I) and the dynamic is *p*. The vocal line is in a 2/4 time signature and features a triplet of eighth notes followed by a half note, with a *rit.* marking. The piano accompaniment is in a 2/4 time signature and features a triplet of eighth notes followed by a half note, with a *cresc.* marking. The lyrics are "От - ку - да та - ка - я неж - ность?".

### Пример 4 а.

♩= 52 (Темпо II)

Всхо - ди - ли и гас - ли звёз - ды

*pp* *pp*

Detailed description: This musical score is for Example 4a. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as ♩= 52 (Tempo II). The vocal line is in a 4/4 time signature and features a half note followed by a quarter note, with a *pp* marking. The piano accompaniment is in a 4/4 time signature and features a half note followed by a quarter note, with a *pp* marking. The lyrics are "Всхо - ди - ли и гас - ли звёз - ды".

Кстати, не только «вокальвесомые» интервалы, но и характерные ритмические обороты выступают в цикле носителями образов. Например, в № 7. «Дон Жуан» ритм хабанеры (в партии фортепиано) обнаруживает «испанское» происхождение этого персонажа:

### Пример 5.

Но, у - ны, слы - зись нам

*p* *cresc. poco a poco*

Detailed description: This musical score is for Example 5. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as ♩=80. The vocal line is in a 2/4 time signature and features a half note followed by a quarter note, with a *p* marking. The piano accompaniment is in a 2/4 time signature and features a half note followed by a quarter note, with a *cresc. poco a poco* marking. The lyrics are "Но, у - ны, слы - зись нам".

(♩=80) *P cresc. poco a poco*

(♩=116) *f*

И бы - ла у Дон - Жу - а - на шта - га

Но, у - вы, кля - нуть вам

*p cresc. poco a poco*

Музыка «Бессонницы», по словам Тарасовой, «потрясла» её, и она испытывала огромное желание работать над циклом. Именно в процессе освоения этого произведения, как никогда раньше, раскрылись грани драматического таланта певицы, умения перевоплощаться с помощью выразительного интонирования. Так, в № 2. «Ах, если бы двери настежь...» она стремилась выразить голосом душевную боль, в № 3. «Соперница» – ревностные порывы души, в № 5. «Два солнца» – чувство безысходности, в № 6. «Откуда такая нежность?» – ощущение трагического одиночества души, в № 12. «Прекрасная моя беда» – отчаяние страдающей души, в № 16. «Свете тихий» – преображение души: переход от страданий к самоотречению.

Конечно, чтобы передать сложное лирико-психологическое содержание цикла, красивого академического пения было бы явно не достаточно. Здесь требовались необычные вокальные краски. И, как тонко заметил А.Демченко, в процессе работы над «Бессонницей» «Тарасова сумела отыскать их, смело дополняя академическую манеру пения теми средствами, которые идут от пения современных бардов и так называемого микрофонного пения».

Премьера «Бессонницы» состоялась в 1988-м году в Саратове. Тогда Н.Тарасова пела с концертмейстером А.Левковским.

Весной 1990 года, выступая в Харькове, певица показала это же сочинение с пианисткой Т.Кан. Важно, что харьковчане высоко оценили работу саратовских музыкантов – композитора и исполнителей, отметив в звучании «Бессонницы» «языческую экстатичность, жажду нежности и ощущение трагической предопределенности, раскрывшихся через своеобразную полифонию богатейшего вокального интонирования и подвижного инструментального баса, восходящего к стилистике рок-музыки».

Однако к высшей награде – Государственной премии РФ – вокальный цикл Е.Гохман был представлен благодаря блистательному исполнению Н.Тарасовой совместно с пианистом А.Скрипаем. В январе 1990 года, когда в Москве проводился VI съезд композиторов России, они успешно выступили с «Бессонницей» в Третьяковской галерее; в январе 1991 года, в рамках пленума Союза композиторов СССР, – в Малом зале Московской консерватории. Затем записали «Бессонницу» на Всесоюзном радио. И тем самым привлекли внимание общественности. Как сообщал об этом Ю.Массин (в то время председатель правления Саратовской организации СК РСФСР), «в процессе обмена мнениями и профессионалами, и слушателями была отмечена высочайшая духовность этого сочинения, точность музыкального воплощения цветаяевской поэзии и поддержана идея выдвижения «Бессонницы» на соискание Государственной премии России». Кстати, если проанализировать в «Бессоннице» многочисленные авторские ремарки, особенно темподинамические, то можно сказать, что положенная в их основу художественная интерпретация певицы Н.Тарасовой и пианиста А.Скрипая – образец содержательного и гибкого исполнительского замысла (вокальный цикл Е.Гохман «Бессонница» на стихи М.Цветаевой был опубликован в 1994 г. издательством «Композитор» (Москва).

Недаром под впечатлением от прослушивания записи «Бессонницы» в исполнении Тарасовой и Скрипая, музыкальный критик В.Лихт назвал это сочинение истинным шедевром: «Боже, какие бездны разверзлись вдруг! Страдания мятущейся души, погрязшей в земном и рвущейся за его пределы, сладость и яд греха, буйная мятежность и смиренная прострация... Страшные аккорды-шаги, впечатывающиеся в мозг интонации, которые, как по-волшебству, ожива-

ют теперь в сознании, стоит вспомнить породившие их стихи. И печальный тихий небесный свет в конце, от которого начинает пощипывать глаза – ощущение давно забытое, а может, и вовсе знакомое лишь по книгам».

В данном случае можно сказать, что «по труду – и награда». Государственная премия была вручена Е. Гохман 29 декабря 1991 года. А то, что она в тот день получила высокую награду рядом со всемирно признанными артистами – М.Ростроповичем, Е.Максимовой, В.Васильевым, Д.Хворостовским, О.Борисовым – было знаком особой чести для саратовского композитора.<sup>17</sup>

*P.S.* от редактора: Н.К.Тарасова является руководителем Астраханского филиала Фонда композитора Елены Гохман и осуществляет в своём городе разного рода творческие акции, способствующие популяризации художественного наследия композитора.

\* \* \*

Если говорить о местных корнях артистической личности заслуженного артиста России, профессора Анатолия Александровича Скрипяя (1943–2016), то помимо того, чему он научился у С.С.Бендицкого, присущая ему масштабность мышления в той или иной степени была унаследована им и от другого корифея консерваторского пианизма – А.О.Сатановского.

Разумеется, всё это на благодатной «собственной» почве: исключительная природная одарённость в сочетании с тонким и глубоким интеллектом, который обеспечил высокую музыкантскую и общехудожественную эрудицию. Всякий, кто общался с ним, подтвердит, что имел дело с энциклопедически образованным и вдохновенным комментатором музыки, а всякий, кто слышал его игру, засвидетельствует хотя бы такую проекцию воздействия интеллекта, как неукоснительная логика построения звуковых объёмов и контрастов.

Стиль его высказывания в музыке – «аппассионатный», эмоционально многогранный и гибкий; диапазон выразительных ресурсов его пианизма был всеохватен – от тончайшей звукописи до колоссальной мощи фрескового мазка, а богатство тембрового колорита позволяло с равным успехом передавать как потаённое, сокровенно-

---

<sup>17</sup>Киреева А. «...Но пораженья от победы ты сам не должен отличать» // Саратовские вести, - 1992, №25, январь.

интимное в жизни человеческой души, так и грандиозно-могучее, публицистически заострённое в её порывах.

Известный в Саратове музыкальный критик Н.Аршинова, которая внимательно следила за творческим восхождением Анатолия Скрипая, чутко уловила в его исполнительстве почвенно русское начало: *«Оно в скрипаевском титанизме, родственном бетховенской героике, но исходящем из былинного богатырства, в котором и устойчивость могучей силы, и её стихийная безудержность. Это русское и в философской раздумчивости, погружённой в мыслительные глубины, и в лирической проникновенной нежности, и в целомудренной возвышенности духа».*

Спектр исполнительских интересов Скрипая вбирал в себя практически весь круг основных явлений фортепианного искусства. Тем не менее, в численном отношении он обычно играл относительно немного, к чему была и объективная причина: будучи вначале первым проректором, а затем ректором консерватории, он искал разумный компромисс между исполнительством, педагогикой и грузом административных обязанностей. Но, ограничивая количественный размах своего репертуарного списка и неоднократно возвращаясь к тому или иному сочинению, он каждый раз находил всё новые и новые грани в его трактовке.

Скрипай – одновременно и классик, и романтик, поэтому магистраль его концертной афиши выглядела следующим образом: Бах – Моцарт – Бетховен – Шуберт – Шуман – Брамс – Чайковский – Рахманинов. Но, кроме того, ему были безусловно подвластны как прихотливо орнаментированные произведения Ф.Куперена, Д.Скарлатти, Ф.Э.Баха, так и остропарадоксальные опусы модерна типа прокофьевских «Сарказмов». Наиболее впечатляюще свой творческий потенциал он раскрывал в монументальных звуковых полотнах, где в полной мере заявляли характерные для него яркая самобытность интерпретаций, властный артистический темперамент, всеобъемлющая шкала состояний, простирающаяся от патетической мощи до глубинных психологических погружений (Соната *b-moll* Шопена и Шестая соната Прокофьева в числе вершинных образцов). Отсюда понятно тяготение к бетховенскому наследию – в активе Скрипая были 16 сонат, 3 фортепианных концерта, 6 циклов вариаций, Багатели, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, Тройной концерт.



Поражала в этом пианисте особая органика существования в искусстве, когда спонтанность художественного высказывания порождала иллюзию, будто он посредством музыки разговаривает с залом. Помнится, после одного из концертов в Москве доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории В.В.Задерацкий восторгался его способностью явственно и с глубокой осмысленностью «говорить» в звуках. И ещё. Его принцип: во время исполнения ни в коем случае не работать за инструментом – это должно быть свободное творчество. И он добивался абсолютной непринуждённости художественного акта, вплоть до гипнотического эффекта, когда казалось, что он не играет на клавишах, а просто изливает из своих рук в рояль слышимые нами мысли и эмоции.

Любопытен в этом отношении фрагмент рецензии из немецкой газеты «*Rhein-Zeitung*»: «*Это тот, который сливается с инструментом, составляя с ним единое целое. Тот, у которого всё растворяется в музыке, в чувстве, как только он прикасается к клавишам*». И тогда он воспринимался уже не столько как пианист в прямом и узком смысле этого слова, а как художник-медиум, художник-философ, умеющий поведать о высших страстях и высшем покое, о диалектике их вечного противоборства и о высшей, по-особому просветлённой жизненной мудрости (такое приходилось слышать, например, в бетховенской Сонате *op.109*).

Не иначе, как титаническим, следует определить сделанное Анатолием Скрипаем. Выступая в многолетнем творческом сотрудничестве с Татьяной Сандлер и виолончелистом Львом Ивановым, он провёл поистине монументальные сериалы – все скрипичные и виолончельные сонаты Бетховена и Брамса, скрипичные сонаты Франка, Равеля, Шостаковича, Шнитке, виолончельные сонаты Шопена, Грига, Р.Штрауса, Рахманинова, Шостаковича, Шнитке, все фортепианные трио Бетховена, Шуберта и Брамса, фортепианные трио Гайдна, Моцарта, Мендельсона, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича.

Его качества великолепного ансамблиста, способного отзываться на любые тембровые комбинации, впоследствии подтвердили концерты с органистом Петером Дикке, трубачами Тимофеем Докшицером, Эдвардом Тарром и другими музыкантами. Отдельная глава – дуэт с его учеником, пианистом Андреем Виниченко; стилистический диапазон их творчества на эстраде простирался от строго выдержанной классичности (например, в Сонате *D-dur* Моцарта) до вольной им-



провизации в духе хеппенинга («Ревизская сказка» Шнитке). И, как уже упоминалось, совершенно бесценной страницей в нашей памяти останутся его выступления с Натальей Тарасовой.

Анатолий Скрипай периодически гастролировал в других городах страны, неизменно оставляя в душах слушателей самые восторженные впечатления. Но при всём том, в конечном счёте его творческая деятельность замыкалась в основном пределами Саратова. Отсюда парадокс, который своеобразно выразила одна американка, побывавшая на его концерте: *«Это просто невероятно – в таком затерянном городе есть такой невероятный пианист!»*

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Александр Демченко</i> Из истории музыкальной культуры Саратова .....	3
<i>Борис Манжора</i> Яков ЕВДОКИМОВ .....	27
<i>Надежда Белосточная</i> Иосиф ТЮТЬМАНОВ .....	29
<i>Борис Манжора</i> Аркадий КОТИЛКО .....	37
<i>Татьяна Егорова</i> Марианна ГЕЙЛИГ .....	40
<i>Ирина Егорова</i> Лев ХРИСТИАНСЕН .....	52
<i>Татьяна Малышева</i> Михаил СИМАНСКИЙ .....	69
<i>Лилия Вишневская</i> Ростислав ТАУБЕ .....	97
<i>Людмила Топоркова</i> Виктор КОВАЛЁВ .....	102
<i>Олег Абрамов</i> Борис МАНЖОРА .....	113
<i>Борис Манжора</i> Борис СОСНОВЦЕВ .....	118
<i>Елена Вартанова</i> Олег МОРАЛЁВ .....	134
<i>Борис Манжора</i> Владимир КРИВИЛЁВ .....	152
<i>Татьяна Малышева</i> Арнольд БРЕНИНГ .....	155
<i>Борис Манжора</i> Лидия ХРИСТИАНСЕН .....	186
<i>Александр Демченко</i> Евгений БИКТАШЕВ .....	188

<i>Александр Демченко</i>	
Юрий МАССИН .....	226
<i>Лилия Вишневская</i>	
Елена ЕРШОВА.....	246
<i>Ирина Николаева</i>	
Александр ДЕМЧЕНКО .....	254
<i>Галина Демченко, Алевтина Михайлова</i>	
Александр ЯРЕШКО.....	285
<i>Любовь Власенко, Александр Демченко</i>	
Наталья ТАРАСОВА и Анатолий СКРИПАЙ .....	299

Научное издание

**Диалог искусств и арт-парадигм**

*Статьи. Очерки. Материалы*

**Том XXIV**

*По материалам VII Международного форума*

*«Диалог искусств и арт-парадигм»*

*«SCIENCEFORUM PAN-ART VII»*

**Посвящение Елене Гохман  
(К 85-летию со дня рождения)**

20 апреля 2021 года

Редактор – С.П.Шлыкова

---

Подписано к печати 05.07.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».  
Усл.-печ. л. 19,8. Уч.-изд. л. 14,2. Тираж 100. Заказ 63.

---

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова  
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1