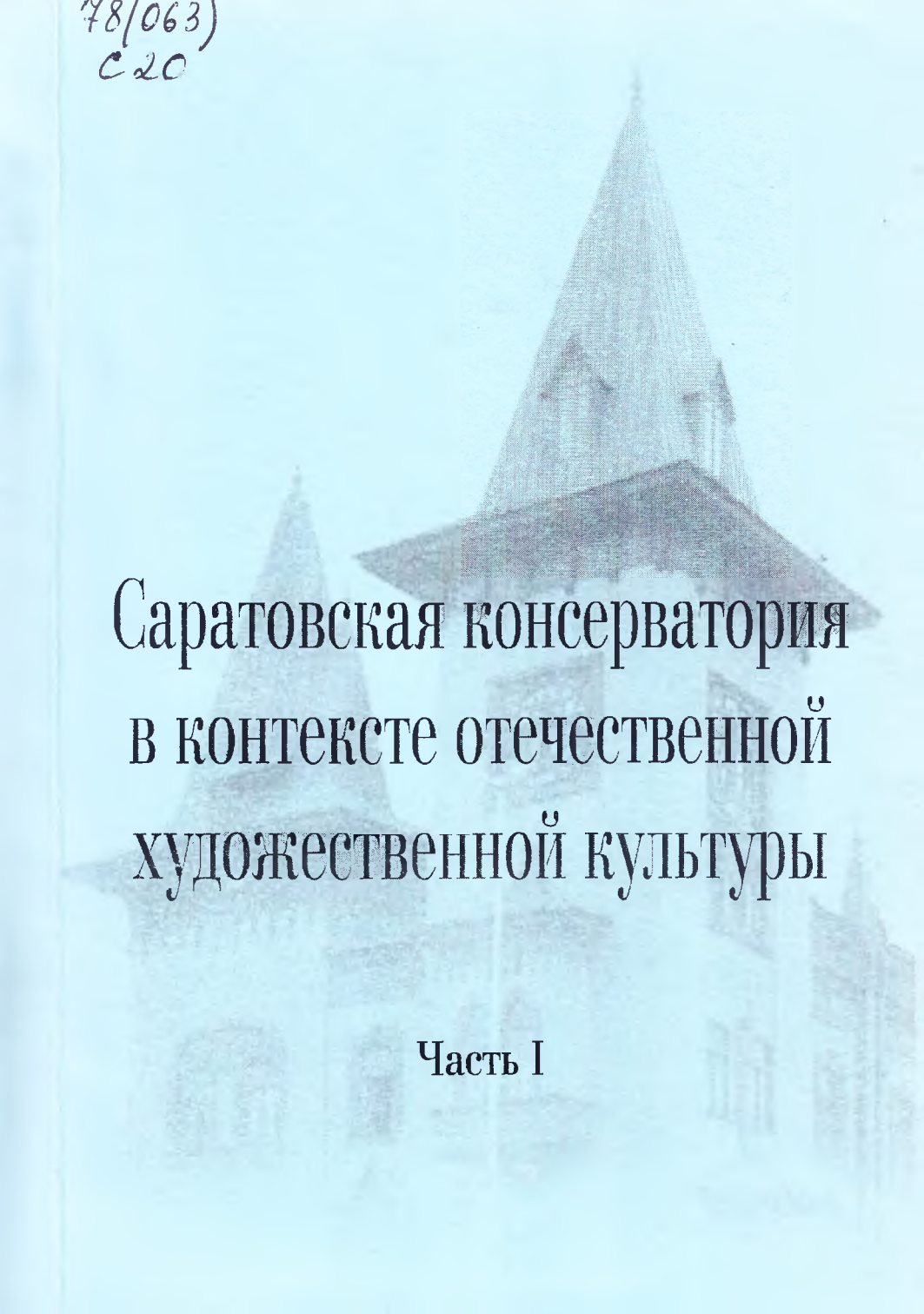


78/063)
С 20



Саратовская консерватория
в контексте отечественной
художественной культуры

Часть I

В заключение необходимо отметить, что класс тромбона продолжает динамично развиваться, вбирая в себя традиции ведущих российских и зарубежных исполнительских школ, а также давние академические традиции саратовских исполнителей. История продолжается!

Н.С. Аршинова (Саратов)

Певец М.Е. Медведев и его мемориальный дом в Саратове

С началом деятельности открывшейся в 1912 г. третьей в России Саратовской консерватории связано имя выдающегося оперного тенора Михаила Ефимовича Медведева, фактического основателя вокальной кафедры молодого вуза. Его имя значимо для российской музыкальной культуры, помимо не больших заслуг перед отечественным оперным искусством в целом, пересечением его творческого пути с музыкой П.И. Чайковского. Как известно, Медведеву выпала честь быть первым исполнителем партии Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин», поставленной на сцене Московского Малого театра в 1879 г. силами студентов Московской консерватории. Именно таким, с их свежим восприятием бытия, доверил композитор свое любимое искусство. Дирижировал премьерой оперы друг Чайковского и основатель консерватории в Москве Николай Григорьевич Рубинштейн. Именно он заметил талант юного Михаила Бернштейна (такова была подлинная фамилия певца, а Медведев – его артистический псевдоним, ставший впоследствии фамилией) Рубинштейн, приехавший в Киев набирать учеников для Московской консерватории, увез в Москву юношу, поселил у себя в доме, кормил, одевал и сам учил его теоретическим предметам, а также наблюдал за его уроками пения у профессора Д. Гальвани. Об этом пишет в своей известной книге «История оперного певца» С.Ю. Левик, ученик Медведева, очевидно, с его слов. Таким образом, для Медведева через Рубинштейна естественно открылся путь к музыке Чайковского.

Есть фотография сцены ссоры Ленского и Онегина на балу у Лариных, сделанная на этом первом студенческом спектакле «Евгения Онегина». Она публиковалась в книгах, связанных с творчеством Чайковского. На этой фотографии запечатлен Медведев в роли Ленского. Можно сказать, что Ленский Чайковского дал Медведеву путевку в жизнь оперного артиста. Его творческая карьера лирико-драматического тенора складывалась, главным образом, в провинциальных театрах, хотя вряд ли в ранг провинции входили такие города, как Киев, в оперный театр которого певец был приглашен сразу по окончании им в 1881 г. Московской консерватории, затем Харьков, Одесса, Казань, Тифлис и другие.

Сезон 1891–92 г. Медведев пел в Московском большом театре. 1892 г. – в Мариинском театре Петербурга. Его оперная карьера складывалась блестяще. За свою творческую жизнь он спел почти все известные, знаменитые партии лирико-драматического тенорового репертуара. Триумф ждал и в Америке, где он гастролитовал в 1898–1900 гг. В одной из американских газет того времени говорится, что «исполнением романсов Чайковского Медведев открыл Америке русского Шуберта», другая сообщает: «лучше всего объясняет его успех чувство, вложенное в каждую ноту», третья, восхищаясь «чистым, нежным и в то же время сильным голосом», отмечает: «Прекрасное исполнение романсов Чайковского не часто приходится слышать, поэтому редким наслаждением было слушать их в исполнении Медведева» [1, с. 95–96].

Однако настоящей творческой вершиной певческого и актерского искусства Медведева стала роль Германа в «Пиковой даме» Чайковского. С. Левик в своей книге свидетельствует: «Пройдя в свое время партию Германа при консультации П.И. Чайковского, Медведев вел роль очень естественно, без каких-либо мелодраматических эффектов, но его исполнение было полно внутренних переживаний» [1, с. 94].

Левик сообщает: «Медведев показывал мне клавиш «Пиковой дамы» трогательной надписью композитора, который со свойственной ему скромностью благодарил певца за разумно подсказанные изменения в темпе. На клавише была надпись: “Лучшему Герману”» [1, с. 94].

О том, что Чайковский был о Медведеве самого высокого мнения, свидетельствует его письмо известному импресарию Шуберту от 1892 г.: «...имею честь представить и рекомендовать... г-на Медведева, тенора, очень известного в России. Мне кажется, что пражская публика будет рада услышать его, так как он обладает всеми качествами артиста в полном смысле этого слова» [1, с. 93].

Премьера «Пиковой дамы» прошла почти одновременно в Киеве и в Большом театре Москвы, и в обоих случаях Германа, по настоянию Чайковского, пел Медведев. Его исполнение во многом способствовало успеху оперного шедевра композитора.

Преподавать в Саратовскую консерваторию 60-летний Медведев пришел, уже завершив свою карьеру оперного певца. Но к тому времени он уже имел солидный «стаж» педагогической деятельности: это работа с 1901 г. по 1905 г. в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества и воспитание оперных певцов, среди которых бас Григорий Пирогов – брат знаменитого Александра Пирогова, баритон Сергей Лесневский и многие другие.

Подробно о деятельности Медведева в Саратове можно прочитать в художественно-документальной новелле профессора Саратовской консерватории В.Е. Ханецкого «Первый Ленский», опубликованной в сборнике «Отечественные люди», изданном в Саратове в 1983 г. За 13 лет жизни в Саратове – он умер в 1925 г. – Медведев создал в консерватории вокальную кафедру, оперную антрепризу, которая прекратила свое существование только из-за пожара

рушившего театр, активизировал концертную жизнь в городе благодаря собственному участию и выступлениям учеников. Он «открыл» народную певицу – знаменитую Лидию Русланову. Он вытаскил из нищенской среды талантливую девчонку, певшую под шарманку и, обнаружив в ней недоюжинный вокальный талант, за два года за собственный счет выучил ее, сделав великозвучной профессиональной певицей, прославившейся впоследствии в роли Пармен. Это была Фатима Мухтарова.

Мне в наследство достались воспоминания о Медведеве моего отца, Аршинова Сергея Константиновича, учившегося тогда, в 20-е гг., в консерватории по классу контрабаса профессора В.К. Бездельева. Отец, хорошо разбиравшийся в вокале, вспоминал, как на своем 70-летнем юбилее Медведев сошел с сцены из «Пиковой дамы» с ариозо Германа «Прости, небесное создание», и голос его звучал, как у молодого. Отцу выпала честь вместе с другими студентами на своих плечах проводить в последний путь выдающегося певца.

А мне выпала честь сохранить для потомков дом, в котором жил первый Ленский и «лучший Герман». Наши поборники сохранения памятников культуры отвоевали у бюрократов и сделали музеями дома, где жили выдающиеся художники М. Кузнецов и В. Борисов-Мусатов, а мне пришлось выделить предназначенный к слому дом М. Медведева. Этот скромный двухэтажный дом, украшенный по фасаду гипсовыми венками-барельефами, на той же тогда улице недалеко от Волги – ее видно с пригорка – Медведев купил на деньги, заработанные артистическим трудом.

От него было недалеко до консерватории. Нынешний адрес дома – улица Октябрьская, 24, напротив магазина «Антей». Когда разразилась революция 1917 г. и любая собственность экспроприировалась, из уважения к заслугам М.Е. Медведева перед отечественным музыкальным искусством ему оставили верхний этаж, а нижний заселили разным народом – об этом мне сообщила знакомая нашей семьи А. Мостовая, меццо-сопрано, тогда учившаяся у Медведева и ходившая к нему домой на уроки. После смерти Медведева в 1925 г. дом был полностью заселен, как Ноев ковчег, и вдова знаменитого певца, пианистка и его концертмейстер Елизавета Федоровна доживала свой век в неизвестности, затиснутая в бывшем собственном доме в одну из комнаток теперь уже советской коммуналки. А бесценный клавир «Пиковой дамы» с драгоценной дарственной надписью композитора «Лучшему Герману» был отослан ею в Клинский музей П.И. Чайковского.

Отстаивать сохранность мемориального дома в перестроечные 90-е гг. было невероятно трудно. Сколько верховных инстанций надо было обегать, чтобы утвердить его мемориальный статус! Неоценимую услугу в этом оказала Людмила Ивановна Бахарева – неравнодушный человек, энтузиаст своего дела по сохранению памятников истории и культуры. Помог утвердить дом как мемориальный и профессор консерватории В.И. Егоров.

И как же радостно забило сердце, когда в погожий весенний день, а именно 12 апреля 2004 г., то есть в День космонавтики (вот чудесное совпадение!), тогдашний ректор консерватории профессор А.А. Скрипай в присут-

ствии представителей культуры Саратова, сдернув покрывало, торжественно открыл мемориальную доску на доме М.Е. Медведева! Были цветы и речевки биографа Медведева профессора консерватории В.Е. Ханецкого, бывший глава вокальной кафедры профессора А.И. Быстрова и других. Было телевизионное мероприятие.

Теперь уничтожить дом любителям сносить исторические памятники и лица земли стало труднее. Но нельзя ослаблять бдительность в заботе о сохранности памятников старины. Наше поколение обязано воспитать своих бескорыстных и ответственных преемников, чтобы историческая память и залог высокой духовности общества – не угасала.

Литература

1. Левик С.Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962.

О.Е. Кулагина (Саратов)

Роль преемственности в вокальном искусстве (на примере кафедры академического пения СГК им. Л.В. Собинова)

Национальная школа пения формируется как из вокально-технологических принципов, так и из особенности психологического склада нации, истоков ее музыкальной культуры, особенностей исторического развития. В последнее время в мире не принято говорить о четком разделении вокальных школ на итальянскую, немецкую и другие, так как вокальная педагогика, певческая практика и научные исследования развиваются взаимосвязано. Говорят, скорее, о хорошей или плохой школе. Все хорошо поющие певцы пользуются схожими вокальными приемами, поэтому выявление традиций на которых выросли современные вокальные методики, позволяет проследить эволюцию тенденций в вокальном искусстве прошлого и настоящего и делает возможным изучение важнейших принципов технического и художественного развития певца. Эту исторически сложившуюся преемственность можно проследить и в судьбах преподавателей вокальной кафедры Саратовской консерватории.

Вокальной кафедре Саратовской государственной консерватории в этом году исполняется ровно 100 лет, так как начала она свое существование с момента открытия вуза. Одной из ее главных целей сразу стала подготовка профессиональных оперных кадров, чтобы снять необходимость приглашения в город гастролеров. Были организованы оперный класс и хоровые курсы по подготовке артистов к работе в театрах.

С первых дней открытия классов преподавателями стали видные музыканты-педагоги из Москвы и Санкт-Петербурга: М.Е. Медведев (знаменитый певец, любимец П.И. Чайковского, первый исполнитель партий Ленского

«Женщина Онегине» и Германа в «Пиковой даме»); Н.И. Сперанский (известный оперный певец, ученик К. Эверарди и М. Баттистини); М.А. Эйхенвальд-Дубровская (прекрасная певица и педагог, среди ее партнеров – Н. Фигнер и Ф. Шаляпин); А.М. Пасхалова (первая русская исполнительница партии Чио-чио-сан в «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, певица с необычайным по красоте и ровным по всему диапазону голосом). Они обучались у не менее известных, а порой и просто гениальных певцов и преподавателей своего времени. Это и Дж. Гальвани – итальянский певец и педагог, непревзойденный солист партии Альмавивы из «Севильского цирюльника» Дж. Россини, профессор Московской консерватории с 1869 г.; и К. Эверарди – один из лучших исполнителей баритоновых партий в операх Дж. Россини (брал уроки вокала у Ф. Ламперти), профессор и один из основателей вокальной кафедры Санкт-Петербургской консерватории (1870); Е.А. Лавровская – выдающаяся представительница русской вокальной школы с мировой известностью, одна из любимейших певиц П.И. Чайковского, которой он посвятил несколько своих произведений.

Выступая много лет на различных оперных сценах России, эти великие музыканты-исполнители начали свою педагогическую деятельность в Саритове, развивая в своей работе главные принципы итальянской и русской вокальных школ – прекрасная вокальная техника в сочетании с простотой, глубиной и душевностью исполнения; владение драматическим искусством вокально с вокальным; чуткое отношение к слову и естественное интонирование его в музыке. Они воспитали целую плеяду выдающихся мастеров вокального искусства, таких как Г. Пирогов, Л. Русланова, Ф. Мухтарова, А. Можухин, М.И. Денисов, И.Л. Бронзов и многих других.

С годами вокальная кафедра разрасталась, на смену выдающимся педагогам прошлого приглашались их ученики, которые опирались на педагогические принципы своих наставников. Таким образом, выявленная нами преемственность исполнительских и педагогических принципов идет от итальянских маэстро Ф. Ламперти, М. Гарсиа, К. Эверарди, Дж. Гальвани, М. Баттистини, У. Мазетти, через русских исполнителей и педагогов – М. Медведева, Н. Сперанского, М. Эйхенвальд-Дубровскую, А. Пасхалову, В. Туровскую, а позже О. Стрижову, Ф. Гарцман, Н. Устинова, А. Быстрову – к современному педагогическому составу кафедры – ученикам именитых педагогов. Многие их студенты сегодня являются педагогами и солистами оперных театров в России и за рубежом.

Мы видим, что преемственность – это положительно-результативное взаимодействие наследия, переходящего от поколения к поколению, с его методологическими и творческими традициями, вобравшими в себя все лучшее, что было создано мировой вокальной практикой. Выявление традиций, на которых выросли современные вокальные школы, позволяет проследить эволюцию тенденций в современном вокальном искусстве и делает возможным изучение важнейших принципов технического и художественного развития певца. Сегодня преемственность в вокальном искусстве важна еще и потому, что потребность в повышении культурно-эстетического

глубинный смысл всего происходящего и разрешая все противоречия в христианском богослужении «Свете тихий» поется на вечерней службе, когда выносятся из алтаря Евангелие. Эти слова выступают как пророчество грядущего Спасителя. У Гохман это и есть в прямом смысле выход из Тьмы в Свет. И этот исход обнаруживает глубокое внутреннее родство композитора с противоположным Цветаевой поэтом – Б. Пастернаком. Слезы на глаза простота, чистота «Свете тихий» созвучна многим стихотворениям Пастернака.

Ведь ночи играть садятся в шахматы
Со мной на лунном паркетном полу.
Акацией пахнет, и окна распахнуты,
И страсть, как свидетель, седеет в углу.
И тополь – король. Я играю с бессонницей.
И ферзь – соловей. Я тянусь к соловью.
И ночь побеждает, фигуры сторонятся,
Я белое утро в лицо узнаю.

Марбург

Подобно «белому утру» Пастернака, «Свете тихий» является моментом, когда катастрофичность, трагизм вселенской потери дарует возможность обретения всего мира. Таким образом, биение двух мифологических систем с выходом в «белое утро» «Свете тихий» становится знаком индигенетического авторского орфического мифа.

И в специфической его трактовке столь остро ощущается «противостояние» композитора и поэта. Для Цветаевой «жажда бессонницы» вырастает из понимания любви как утверждения собственной сверхчеловеческой природы, которое осуществляется посредством принесения в жертву Другого. Здесь актуализируется миф о Нарциссе, где табуируется глубокое постижение собственного «я». «Возникновение мифа связано с характерной для первобытной магии боязнью древнего человека увидеть свое отражение (отражение является как бы двойником человека, его вторым «я», находящимся вовне)» [1, с. 202]. Поэтому тот же, что и у Гохман, символ – бессонница как пограничное хаотическое состояние – получает у поэта особое наполненное желанное до боли сверхчеловеческое бытие.

"День – для работы, вечер – для беседы,
а ночью нужно спать."
Нет, легче жизнь отдать, чем час
Сего блаженного тумана!

* * *

Восхищенной и восхищенной,
Сны видящей средь бела дня,
Все спящей видели меня,
Никто меня не видел сонной.

И оттого, что целый день
Сны проплывают пред глазами,
Уж ночью мне ложиться - лень.
И вот, тоскующая тень,
Стою над спящими друзьями.

У композитора, напротив, осуществляется акт самопожертвования во имя Другого. Орфический авторский миф есть так же нарушение запрета, но запрета на сверхполное постижение Другого (Орфей не должен обернуться к возлюбленной). Более того, «в раннехристианском искусстве мифологический образ Орфея связан с иконографией «добротного пастора» (Орфей отождествляется с Христом)» [4, с. 263].

Таким образом, оппозиционность музыкального и поэтического текстов предстает в виде контраста понятий «Я для себя» и «Я для других» (Бахтин), обнажающих сущностное различие мотивов художественных текстов М. Цветаевой и Е. Гохман, что, соответственно, и порождает два противоположных типа мистериальности, лежащие в основе тайных текстов поэта и композитора.

Литература

1. Королевская Н.В. О текстоцентрической функции концепта: смыслообразование в циклической вокальной композиции /Музыкальное содержание: пути исследования. Сборник материалов научных чтений. Выпуск 2/ Изд. «Магарин О.Г.» Волгоград, 2012.
2. Топоров В. Календарные мифы//Энциклопедия «Мифы народов мира». 1 том / М. Советская энциклопедия, 1980.
3. Ботвинник М. Нарцисс//Энциклопедия «Мифы народов мира». 2 том. М., 1980.
4. Топоров В. Орфей//Энциклопедия «Мифы народов мира». 2 том. М., 1980.

И.В. Рыбкова (Саратов)

Модус ожидания

в «Пяти хорах на стихи А. Блока» Е.В. Гохман

*Светлой памяти
Елены Владимировны Гохман*

Встречи с композитором и педагогом Еленой Владимировной Гохман всегда были окрашены её личностью и уникальным, поразительным отношением к музыке, музыкальной материи. Наши студенческие, подчас неумелые попытки отразить в задании стиль того или иного композитора, эпохи на уроках гармонии в стилях оценивались ею с точки зрения присущего ей чувства красоты и органичности звучания. Однако принципы гармонии в музы-

ке, вербализуемые ею в отношении сочинений разных периодов, при прослушивании музыки самой Елены Владимировны Гохман вновь и вновь открываются вопросы о глубинных основах её творческого мироощущения.

Обратимся к хоровому циклу «Пять хоров на стихи Александра Блока» (1972). Характеризуя данное сочинение, А.И. Демченко отмечает, что именно в этом цикле впервые «со всей отчётливостью обозначилось столь характерное для композитора настроение просветлённой меланхолии и стоицистическая в последствии её творческому почерку лирическая проникновенность» [2]. Описывая драматургию хорового цикла, он прибегает к следующим сравнениям: «сумрак, туман неопределённости, печаль русского пейзажа и русской жизни вообще...» [2].

В статье «Кантилена Елены Гохман» Л.Л. Христиансен говорит о том, что хоровой цикл наполнен «повышенной колористичностью, вкусовой насыщенностью, проблёскивающими “зарницами” драматизма, в то же время отличаясь языковой “умеренностью”, традиционностью» [3, 73]. Но вместе с тем содержание напоено и радостными эпитетами-переживаниями: яблоневый цвет, красивая трава, яркое солнце, вешний рассвет. Как же сочетаются два этих вектора (весеннее предчувствие и осенняя печаль, драматизм) внутри цикла?

Вслед за Александром Блоком Елена Гохман выделяет в тексте следующие константы: настоящее – будущее, близкое – далёкое, дальнее – горнее, добавляя к ним собственное «измерение»: личное – надличностное. Актуализация сразу нескольких пространственно-временных оппозиций подчёркивает конфликтность взаимоотношений между полюсами. Звучание квинт в начале многих хоров, подчёркнутое деление фактуры в начале первого, второго, третьего номеров на мелодию и аккомпанемент свидетельствуют об остро переживаемом расколе внутри оппозиций.

В сложные отношения вступает настоящее и будущее время. Именно эти категории подвергаются осмыслению и наибольшей трансформации: будущее эфемерно; настоящее, векторно устремлённое вперёд, не находит оснований в себе для желаемого, но ускользающего будущего. Между ними остаётся лишь ожидание. Августин в «Исповеди» (книга 11, глава 28) писал: «Кто станет отрицать, что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно, и оно переводит в небытие то, что появится. Длительно не будущее время – его нет; длительно будущее – это длительное ожидание будущего» [1]. Тягучее ожидание будущего ощущается и в стихотворных строчках Александра Блока: «Лишь мечтанье о далёком с непонятною печалью...».

В хоровом цикле между настоящим и будущим возникает необычная связь: предстоящее будущее время словно определяет эмоциональный настрой настоящего. Такое сопряжение настоящего и будущего объяснимо с точки зрения синергетической парадигмы: будущее возможно прогнозировать путём расчёта развития в прошлом и настоящем исходных действующих структур; в свою очередь данный прогноз способен повлиять на развитие

структуры в настоящем. Но прогноз будущего, развёртывающийся в первых двух номерах «Пяти хоров на стихи Александра Блока», оказывается деструктивным, так как будущее лишено опоры (в настоящем, а главное, — прошлом). Активизация только двух (настоящего и будущего) из трёх временных контуров создаёт в музыке модус ожидания как внутреннее переживание исходного конфликта. Латентное существование прошлого, просвечивание триады сквозь диаду становится источником сильнейшего единовременного контраста.

Феномен ожидания в музыке был сформулирован и обоснован М.Е. Таракановым в фундаментальном исследовании о музыкальном театре Альбана Берга¹. Позднее в статье «Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре» он «дал развёрнутое историческое обоснованное истолкование одного из важнейших музыкальных модусов и рассмотрел детальнейшим образом средства его реализации у Берга» [5, 296].

Ожидание как модус, развёртывающийся в плоскости психологии музыкального восприятия, лежит в основе статьи Е.В. Назайкинско «Модус ожидания», где он характеризуется как «особая форма переживания времени» [5, 305]. Исследователь отмечает, что анализ явления с психологической стороны приводит к неизбежной констатации множественности форм его бытования. «Ожидание, пожалуй, можно считать наиболее ёмким по способности сочетаться с разнообразными эмоциональными наклонениями от положительных до отрицательных. Можно утверждать, что сама ситуация ожидания в силу множества её жизненных форм и смыслов оказывается формой проявления едва ли не всего множества эмоций, возникающих в жизни, в творчестве, запечатлеваемых в художественной форме в музыке» [5, 299]. Любое свидетельство музыки на любом масштабно-синтаксическом уровне сопряжено с его ожиданием и либо разрешением напряжения, либо обманом чувств.

Самая широкая из возможных трактовок модуса ожидания сформулирована Е.В. Назайкинским следующим образом: «проявление категории времени... когда психологическая активность здесь переключается вовнутрь» [5, 304]. Таким образом, ожидание — это путь интериоризации, «уход вовнутрь, в мир психического, превращение внешнего предмета, действия, свойства или соотношения свойств в предметы, свойства и отношения психического мира индивидуального сознания» [4, 201]. Именно такой путь проходит оппозиция «настоящее — будущее». Через соприкосновение с вечными истинами прошлого настоящее восстанавливает свою целостность, будущее обретает опору.

Затаённое ожидание слышится в единовременном контрасте квинты сопровождения в партиях теноров и альтов и мелодии, проводимой у сопрано в первом номере. Вариантность присущая напеву словно зажата в тиски. Постановкой на II ступени подчёркивается зыбкость и неустойчивость момента.

¹ Тараканов М.Е. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.

Andante 1.24

С. ЯР_КИМ СОМ_ЦЕМ, СИ_НЕЙ ДААБ_ Ю

А. *pp (mf, sf)*

Т. *pp (mf, sf)*

Б.

Тягостное ожидание также опредмечивается в интонации страдания (нисходящем хроматическом ходе от d^2 к a^1), которая проводится в партии второго сопрано и свободно «распето» в мелодии, звучащей у альтов.

С. -КИМ СОМ_ ЦЕМ ЛЮ_ БО_ БАТЬ_

А. СИ_НЕЙ ДААБ_ Ю В АЕТ_ НИИ ПОА_ ДЕНЬ ЛЮ_ БО_ БАТЬ_

Т. *mf*

Б. *mf*

Таким образом, с первых тактов ожидание будущего на музыкальном уровне оказывается неразрывно связанным с переживанием прошлого, механизмом памяти. Августин в «Исповеди», раскрывая отношения между прошлым, настоящим и будущим, писал: «Сила, вложенная в мое действие, рассеяна между памятью о том, что я сказал, и ожиданием того, что я скажу. Внимание же моё сосредоточено на настоящем, через которое переправляется будущее, чтобы стать прошлым» [1]. Путь в будущее возможен через возвращение к прошлому, извечным символам жертвенного пути.

Хроматическое нисхождение от I ступени к V ступени появляется и во втором номере «Травы спят красивые». В этом хоре происходит дублирование трактовки указанного хода:

1. с одной стороны, усиливается значение хроматизмов в целом как знак душевных страданий;

Э- ТЫХ ТРАВ ДИ- ХА- НИ- Я НАШ ОБ- МАН- НИИ СОМ,
 НАШ ОБ- МАН- НИИ СОМ,
 НАШ СОМ,
 НАШ СОМ.

2. с другой стороны, именно в движении от I ступени к V ступени актуализируется иной новый символ – нисходящая кварта как воплощение колокольности. Во втором хоре он появляется дважды (в начале и завершении номера) в контрапункте к основной теме.

Andantino. Rubato $\text{♩} = 92$ 2. "ТРАВЫ СПЯТ КРАСИВЫЕ..."

ТРА- ВЫ СПЯТ КРА- СИ- ВЫ- Е, ПОЛ- НИ- Е РО- СИ.
 ТРА- ВЫ СПЯТ КРА- СИ- ВЫ- Е, ПОЛ- НИ- Е РО- СИ.
 (защ. глас)
 (защ. глас)

Наиболее полно колокольность раскрывается в центральном номере цикла – «Свирель запела на мосту...». Наряду с речитативным началом, эта интонация становится ведущей в выявлении библейских рождественских мотивов: «взошла звезда», «пастух, гони свои стада», «ангел поднял в высоту звезду...». Интонация расширяется, к ней прибавляется большая секунда в восходящем движении, что усиливает звучание самой колокольности. Здесь же появляются её варианты, где кварта сменяется квинтой или большая секунда меняет направление с восходящего на нисходящее.

-ТУ... СВИ- РЕЛЬ ПО- ЕТ: ВЗО- ШЛА ЗВЕЗ- ДА, ПАС- ТУХ, ГО- НИ СТА-
 -ТУ... СВИ- РЕЛЬ ПО- ЕТ: ВЗО- ШЛА ЗВЕЗ- ДА, ПАС- ТУХ, ГО- НИ СТА-
 -ТУ... СВИ- РЕЛЬ ПО- ЕТ: ВЗО- ШЛА ЗВЕЗ- ДА, ПАС- ТУХ, ГО- НИ СТА-
 -ТУ... СВИ- РЕЛЬ ПО- ЕТ: ВЗО- ШЛА ЗВЕЗ- ДА, ПАС- ТУХ, ГО- НИ СТА-

5

— ДА. ПАС... ТУХ, ГО... НИ СТА... ДА. СВЯ... РАБ... ПО... ТИ... ВНО.

— ТУХ, ГО... НИ, ПАС... ТУХ, ГО... НИ СТА... ДА. А...

— ТИ... СВЯ... РАБ... А...

Актуализация христианских символов даёт лирическому герою новые силы и вновь возвращает модус ожидания. Теперь он проникнут не пессимистическими настроениями, а, напротив, исполнен надежды. В начале этого начала четвёртого хора «Белой ночью», где впервые мелодия звучит без гармонической поддержки, можно сравнить с песней Души, потерянной, но вдохновлённой открывшимися новыми онтологизированными смыслами, таящихся «в глубокой тишине» (№ 3) и «в тихом шуме» (№ 4). Прежде выделявшаяся квартовая интонация становится органичной начальной частью напева.

Andante espressivo

4. "БЕЛОЙ НОЧЬ..."

БЕ... ЛОЙ НОЧЬ... И... МЯ... СЕ... СВ... ЕТ... В... С... М... С... О... Д... Р... О... Д... У...

Напряжение, существовавшее в начале цикла, снимается. Модус ожидания меняет свою направленность: из области конфликта, тревоги он трансформируется в область тихого смиренного вопрошания.

В финальном хоре «Навстречу вешнему рассвету» фактура приобретает черты аккордового склада, где нет разделения на мелодию и сопровождение (так как поляризация на уровне оппозиции «настоящее – будущее» была преодолена путём причащения к вечным христианским символам). «Переключки» мужских и женских голосов в начале хора скорее взаимно дополняют друг друга, расцветивая открывшееся пространство весны, течение жизни которое «свой находит берега».

con moto (Moderato)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию с текстом: «На_ встре_чу не_ ше_ му рас_ цве_ ту за_ се_ ае_ не_ ам». Вторая система включает вокальную партию с текстом: «за_ се_ ае_ не_ ам ост_ по_ ва_» и инструментальную партию с текстом: «ост_ по_ ва_» и «ост_ по_». Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

Трансформация диады «настоящее – будущее» через актуализацию механизмов памяти в триаду «прошлое – настоящее – будущее» восстанавливает естественный ход времени, обнажая диалектическую сущность музыкального произведения как противоречивого и целостного явления. В статье «Тройка, семёрка, туз» Е.В. Назайкинский подчёркивает, что особенностью триадичности является «централизация, причём, связанная с личностью, с "Я", с индивидуальностью» [6, 36]. В центре хорового цикла становится вопрошающая личность творца. Спроецировав музыкальный уровень на уровень жизненных событий, отметим, что именно в «Пяти хорах на стихи Александра Блока», по мнению А.И. Демченко, впервые наиболее ярко раскрылся композиторский стиль Елены Владимировны Гохман [2].

Итак, антропологическая ориентированная музыкальная система хорового цикла «Пяти хорах на стихи Александра Блока» опредмечивает перед слушателем процесс трансформации диады в триаду как момент обретения нового качества (точки опоры, центра), где модус ожидания как категория переживания времени (основанная на принципе одновременного контраста и апеллирующая к механизмам памяти) есть основная действующая сила, лирическая основа, сознательная установка композитора, с помощью которой преодолевается драматизм исходных противоречий.

Литература

1. Августин Исповедь [Электронный ресурс] // http://azbyka.ru/otechnik/?Avrelij_Avgustin/ispoved=11_28
2. Демченко А.И. Елена Гохман [Электронный ресурс] // <http://musstudent.ru/biblio/105-personalit/gohman-e-v/224-demchenko-a-i-elena-gohman.html?showall=1&limitstart=>

3. Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения / Ред. Б.А. Зильбер. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2005. – 120 с.
4. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1982. – 319 с., нот.
5. Назайкинский Е.В. Модусы ожидания // Звуковая среда современности: сборник статей памяти М.Е. Тараканова (1928-1996) / Отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова – М.: ИИО, 2012. – С. 295 – 306.
6. Назайкинский Е.В. «Тройка, семёрка, туз» // Троичность в мышлении: материалы конференций («Григорьевские чтения») / Московское музыкальное общество. М.: АСМ, 2004. – С. 31-39.

Е.В. Лебедева (Рига)

Музыка молодых композиторов Латвии

В настоящее время в Латвии работают поколения разных композиторов. И хотя принято группировать поколения по десятилетиям, в данном случае условное разделение будет сделано только на три большие группы. В старшему поколению (1 группа) принадлежат те авторы, чьё творчество получило известность ещё в первой половине XX века. Это композиторы 1910–1940-х гг. рождения: Ромуалдс Ермакс (*Romualds Jermaks*, 1931), Паулс Дамбис (*Pauls Dambis*, 1936), Ромуалдс Калсонс (*Romualds Kalsons*, 1936), Майя Эйфельде (*Maija Einfelde*, 1939), Имантс Калниньш (*Imants Kalniņš*, 1941), Петерис Васкс (*Pēteris Vasks*, 1946), Георгс Пелецис (*Georgs Pelēcis*, 1947), Петерис Плакидис (*Pēteris Plakidis*, 1947), Юрис Карлсонс (*Juris Karlsons*, 1948). Они и сейчас продолжают плодотворно трудиться, представляя слушателям новые опысы¹.

Среднее поколение включает композиторов 1950–1960-х гг. рождения. Эта группа достаточно многочисленна, среди её представителей – Алвис Алтманис (*Alvils Altmanis*, 1950), Имантс Земзарис (*Imants Zemzaris*, 1951), Илзе Арне (*Ilze Arne*, 1953), Селга Менце (*Selga Mence*, 1953), Илона Бреге (*Ilona Breģe*, 1959), Артурс Маскатс (*Arturs Maskats*, 1957), Андрис Вецумниекс (*Andris Vecumnieks*, 1964), Рихардс Дубра (*Rihards Dubra*, 1964).

Наконец, стремительно вошедшее в мировое музыкальное пространство во молодое поколение композиторов 1970–1980-х гг. рождения, мало известное в России. Группа семидесятников выделяется во всех смыслах: в конце

¹ В конце октября 2012 года состоялся концерт Георгса Пелециса, на котором исполнено шесть фортепианных сюит; в 2011 году было представлено несколько премьер в юбилейных концертах Р. Ермакса, Р. Калсонса и др. авторов.