

Наталья ГЕРСТЛЕ

# КОМПОЗИТОРЫ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Сборник статей

Издательство – ООО «ИНЭЛ принт»  
г. Оренбург – 2016 г.

Книга издана на средства автора, в авторской редакции.

Компьютерный набор и корректура автора. Фото – из архива автора.

**Автор благодарит композитора Т.П. Харитонову за предоставление необходимой информации.**

В книгу музыковед Н. Герстле «Композиторы Республики Коми» вошли исследования, очерки, статьи о творчестве профессиональных коми композиторов и музыковедов: А. Осипова, П. Чисталёва, Я. Перепелицы, А. Рочева, М. Герцмана, В. Брызгаловой, С. Васильева, Т. Харитоновой, С. Носкова, А. Горчакова, В. Петрякова, А. Шергиной, И. Блинниковой.

Сборник адресован музыкантам, учащимся музыкальных учебных заведений и всем тем, кто интересуется музыкальной культурой и искусством Республики Коми.

## ОТ РЕДАКТОРА



**Герстле Наталья Фёдоровна** (р. 1952 г.) по специальности музыковед (окончила Уфимский государственный институт искусств). В разное время работала редактором и режиссёром-постановщиком Коми республиканской филармонии (г. Сыктывкар, 1979–1991). С 1989 года – член Союза композиторов СССР (теперь России). Председатель Союза композиторов Коми ССР – с 1990 по 1991 гг. Режиссёр-постановщик концертных программ, затем художественный руководитель Оренбургской областной филармонии (1991–2007 гг.). В эти же годы – член комиссии Союза композиторов России по музыкально-эстетическому воспитанию детей и юношества, полномочный представитель Союза композиторов РФ, заместитель председателя Союза концертных деятелей РФ в Оренбургской области.

Н. Герстле неоднократно участвовала во всероссийских фестивалях «Композиторы России – детям». Имеет режиссёрские концертные постановки в Сыктывкаре, Ижевске, Петрозаводске, Москве, Санкт-Петербурге, Смоленске, Челябинске, Саратове, Костроме, Оренбурге. Это тематические программы, концертные спектакли, гала-концерты, программы областных, всероссийских и международных фестивалей.

В качестве музыковеда проявила себя как лектор, сценарист, ведущая филармонических концертов; исследователь музыки композиторов-классиков и особенно – творчества профессиональных коми композиторов; музыкальный критик, публицист.

Н. Герстле – автор более ста лекций-концертов, сценариев, радио и телепередач (монографических и обзорных), касающихся развития коми и оренбургской музыкальной культуры, а также классического музыкального наследия. Автор масштабных исследований о творчестве коми профессиональных композиторов, изданных в сборниках: «Музыкальная культура Северо-Запада РСФСР» (г. Петрозаводск); «Композиторы Российской Федерации», «Музыка России», «Музыка народов СССР» (г. Москва); коми и всесоюзных энциклопедиях; книге «Коми край мой северный» (г. Сыктывкар) и др., а также неизданных. Автор около двухсот публицистических материалов, опубликованных в коми, оренбургской, московской, Санкт-Петербургской прессе (газеты, журналы).

В оренбургском издательстве «С.А. Кострицын» вышли: две книжки стихов; сборник публицистических статей «Север – Юг. Сыктывкар – Оренбург» Н. Герстле, охватывающий 30-летний период в жизни культуры и искусства названных регионов (12 лет – Сыктывкар, 18 лет – Оренбург); а также двухтомник Ф. Герстле «Партии боец рядовой» под её редакцией, посвящённый 100-летию Октябрьской революции.

Вашему вниманию предлагается сборник исследований, очерков, статей о творчестве коми профессиональных композиторов музыковеда Н. Ф. Герстле, жившей и работавшей в Республике Коми в 80-е годы 20 века (1979–1991 гг.). Возможно, читатель обратит внимание на разномасштабность авторских материалов. Это произошло не потому, что «один композитор лучше другого»: каждый из них по-своему интересен и неповторим. Причина состоит в том, что в книгу включены те работы, которые автор успел написать в 80-е годы. Некоторые из них издавались в разных городах и сборниках России (смотри выше), и чаще всего в сокращённом виде. В предлагаемой книге они даны в более полном объёме. В сборнике есть и статьи, написанные или доработанные автором в двухтысячные годы (по сохранившимся наброскам), которые нигде не публиковались.

Целью создания книги было: собрать аналитические материалы о творчестве коми профессиональных композиторов (а также статьи обобщённого содержания) автора под одну обложку – для удобства пользования. Все очерки написаны при непосредственном контакте с композиторами.

Безусловно, за последние 25 лет много нового произошло в развитии музыкальной культуры Республики Коми. Однако автор выражает надежду на то, что книга будет полезна в процессе знакомства и изучения определённого этапа в развитии многонационального творчества профессиональных композиторов Республики Коми, их определённых сочинений.

В книге имеется небольшое нотное приложение. Рассказы о композиторах сопровождаются фотоматериалами из архива автора. А также даны списки основных сочинений композиторов, в том числе написанных



в двухтысячные годы. Автор благодарит сыктывкарских композиторов Т.П. Харитонову, В.Е. Брызгалову, музыковеда А.А. Шергину за предоставление недостающей информации.

Сборник адресован музыкантам, учащимся музыкальных учебных заведений, а также всем тем, кто интересуется музыкальным искусством Республики Коми.

ГБУ РК "Национальная детская библиотека  
Республики Коми им. С.Я. Маршака"

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КОМИ АССР В ПЕРИОД С 1978 ПО 1987 гг.\*

В обзорный период музыкальная культура Коми АССР вышла на новые рубежи. Определяющую черту провёл декабрь 1978 года, когда был создан Союз композиторов республики.

Литература этого времени стремится к воссозданию живого народного характера, проявляющего себя в природных условиях Севера; поэзия исполнена любви к родному краю, его особенной, холодной красоте. Издания выходят, как в коми – (Г. Юшков, С. Попов, В. Попов, А. Ванеев), так и в русскоязычном (В. Кушманов, Н. Мирошниченко, С. Попов и др.) варианте.

Велико внимание к народной поэзии, легендам и преданиям. Они нашли преломление в живописи (например, в графических работах В. Г. Игнатова). В целом, современные художники Коми исповедуют колорит, ощущение пространства, воздуха, т.е. импрессионность (например, Г. Дмитриев). Либо колорит, пейзаж, портрет становятся носителями определённой философской идеи, уходящей порой в область интуитивной психологии (к примеру, С. Асташев).

В архитектуре заметно стремление к комплексной функциональности. Таков, в частности, проект нового культурного комплекса ДМШ и Концертного зала в Сыктывкаре, или памятника драматургу В. Савину, который должен органично вписаться в интерьер драматического театра столицы республики. Интересен скульптурно-архитектурный ансамбль «Памятник вечной славы» (авторы Ю. Борисов и В. Мамченко).

С приездом в Сыктывкар молодых композиторов В. Брызгаловой и С. Васильева стало возможным открытие Союза композиторов. Вместе с этим, произошёл поворот к целенаправленному развитию камерного жанра, по сравнению с предыдущим длительным песенным периодом. Однако, в связи с трудностью распространения и исполнения сочинений камерного плана, ведущей продолжает оставаться песня (творчество Я. Перепелицы, П. Чисталёва), романс, баллада (А. Рочев), молодёжная песня (М. Герцман). Последний, а также молодой композитор С. Носков, много делают для развития профессиональной эстрадной песни. М. Герцман (как и Я. Перепелица) – автор многих программ для варьете Сыктывкара и Ухты; С. Носков, впервые в истории культуры Республики Коми, создал программу для организованного им национального рок-ансамбля «Аски» («Завтра»). Это пока единственный пример профессионального претворения коми фольклорного материала в условиях жанра рок-музыки.

\* Статья написана в 1990 г. для сборника «Музыка народов СССР», том 7

О традиционном фольклоре. Естественного бытования его сегодня не наблюдается. Но намечается тенденция к его возрождению. Так, в деревнях есть попытки возвращения обрядовых праздников. Однако всё это носит, скорее, концертный характер. В республике около 70 фольклорных коллективов. Из них лишь 15 чисто этнографических. Один из заслуживающих внимание – профессиональный этнографический ансамбль Коми республиканской филармонии под руководством заслуженного артиста Коми АССР М. Бурдина, организованный в 1987 году и идущий по стопам ансамбля Дм. Покровского. Ансамбль воплощает разные фольклорные традиции коми: вычегодско-сысольскую, вымско-удорскую. Теперь перед ним встала новая, интересная творческая задача: обращение к самому нехарактерному и экзотическому – ижмо-печорскому (колвинскому) – пласту и претворение в форме народного театра. Ансамбль «Парма» М. Бурдина старается максимально приблизиться к аутентичности вокального и инструментального исполнения.

После смерти художника-прикладника В. Павлова, дело его продолжил мастер-самородок А. Забоев. Народные музыкальные инструменты работы его мастерской (духовые – пöляны, чипсаны; струнные – сугудки, бругнаны; всевозможные ударные) не только великолепны по звучанию, но являются произведениями искусства и пользуются большим спросом в Коми и за её пределами. На основе инструментов А. Забоева строятся программы и ансамбли М. Бурдина, и главного национального коллектива республики – Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыа» («Утренняя заря»). Коллектив, недавно отметивший 50-летие, богат традициями; в нём закладывались основы современной коми музыкальной культуры. Сегодня это большой концертный ансамбль, с тремя равноценными группами (хор, балет, оркестр), способный к решению неординарных творческих задач. Такова и юбилейная программа «Парма мойд» («Таёжная сказка») – песенный спектакль, поставленный по мотивам древних народных сказаний и легенд, несущий в себе много интересного в отношении, в частности, режиссуры.

Новая программа «Асья кыа» словно открыла новую эпоху в жизни коми госансамбля и, возможно, аналогичных ансамблей вообще. Художественный руководитель коллектива, заслуженный артист Тувинской АССР В. Морозов\*, являясь одновременно автором сценария, режиссёром-постановщиком, композитором и главным дирижёром программы, отказался от привычной концертной подачи материала. Каждый артист здесь – действующее лицо единого вокально-хореографического повествования в четырёх действиях... Оркестр народных инструментов ансамбля

\* Позже – заслуженный деятель искусств России. Умер в 2000 году в Сыктывкаре.

под руководством заслуженного артиста Коми АССР В. Волохова – сегодня самостоятельная творческая единица, пользующаяся концертным спросом.

В 1979 году в Ленинграде, на Втором Всероссийском конкурсе исполнителей на народных инструментах, лауреатами стали два представителя Коми: трио баянистов в составе заслуженных артистов Коми АССР В. Данилочкина, В. Майсерика и В. Волохова (Первая премия) и солист В. Шеболкин (балалайка, Третья премия). Трио баянистов в указанном составе продержалось довольно долго, достигло исполнительских высот, пользовалось большим авторитетом среди подобных ансамблей России. В репертуар они любили включать транскрипции классических произведений. А «Праздничная увертюра» Д. Шостаковича снискала артистам особую популярность, благодаря стилистической чуткости исполнения.

Заслуженный артист РСФСР В. Шеболкин обладает обширнейшим репертуаром и блестящим мастерством. Коми республика гордится им. Так же как и певцом с редкого тембра баритоном, заслуженным артистом Коми АССР А. Мойсеенко. Ему аплодировали в Бельгии, ФРГ, США...

Камерные ансамбли, к сожалению, не прививаются в филармонии. Один год просуществовало фортепианное трио, два года – камерный оркестр, столько же – струнный квартет, без репетиционной базы. Нет и профессионального хора. Трудно приходится молодому поколению композиторов, тянущихся к камерному творчеству. Судя по реально сложившимся обстоятельствам, они должны писать музыку только для народных инструментов.

Достаточно пестра картина деятельности Коми республиканского музыкального театра. Особым подъёмом отмечено балетное творчество. В 1984 году постановкой балета М. Чулаки «Слуга двух господ» в Коми музыкальном театре дебютировал в качестве балетмейстера солист Большого театра СССР Б. Мягков. С этого времени он стал главным балетмейстером театра и поднял на новую высоту исполнительскую и репертуарную культуру балетной труппы. В 1986 году он поставил «Конька-Горбунка» Р. Щедрина. Эта этапная для театра работа была отмечена Государственной премией РСФСР им. Н. К. Крупской. «Мягков очень музыкален. Он прекрасно ощущает стиль и характер музыки, чувствует себя совершенно свободно и естественно в «рамках» метра и ритма, заданных композитором. В этом ему помог оркестр под управлением В. Чачина, мягко и тактично исполнивший партитуру Р. Щедрина»\*.

Через год последовала постановка Б. Мягковым второго национального балета «Домна Каликова», с музыкой Я. Перепелицы (первый его балет – «Яг-Морт» – стал уже классикой), ставшая ярким событием в жизни му-

\* Е. Ткач. «Искушение красотой». Журнал «Театральная жизнь». М., 1986 г. № 21, с. 5.

зыкальной культуры республики. Во всех работах Б. Мягкова по-новому засверкал талант народной артистки РСФСР В. Летовой.

Среди балетных спектаклей музыкального театра описываемого периода необходимо особо отметить: «Собор Парижской Богоматери» (1980 г., постановщик Л. Флегматов, дирижёр И. Ульянов); «Кармен-сюиту» (1981 г., постановщик Э. Суве, дирижёр А. Фаерман); «Макбет» К. Молчанова (1981 г., постановщик Л. Флегматов, дирижёр А. Чепурной). «Республиканский музыкальный театр проявил известную смелость, взявшись за постановку «Макбета», партитура которого насыщена инструментальными красками, требующими большого исполнительского состава, — писал московский музыковед Е. Эпштейн в республиканской газете «Красное Знамя». — Театр с честью вышел из положения. Это можно отнести на счёт умелого прочтения партитуры применительно к своим возможностям, вдумчивой и точно рассчитанной хореографии и высокого исполнительского мастерства всего творческого состава»\*.

Интересен и балетный эксперимент народного артиста СССР В. Гордеева, к 40-летию Победы поставившего на сцене Коми музыкального театра балет «Память» на музыку Б. Петрова (1985 г., дирижёр В. Чачин), не раз выступавшего здесь вместе с Н. Павловой в спектаклях «Жизель» и «Лебединое озеро».

Среди оперных работ театра наиболее удачными следует признать спектакли: «Травиата» (1981 г., пост. М. Гусев, дирижёр А. Фаерман); «Тоска» (1983 г., пост. М. Гусев, дирижёр Л. Ковалёв); «Чио-Чио-Сан» (1988 г., пост. С. Сушенцев, дирижёр В. Небольсин); «Фауст» (1987 г., пост. А. Каратыгин, дирижёр В. Чачин).

В 1986 году музыкальный театр Коми АССР первым в стране осуществил постановку оперы А. Холминова «Горячий снег» (пост. М. Гусев, дирижёр В. Чачин). «Сыктывкарский спектакль — особая редакция оперы... Театр поменял масштаб оперы, сделав размах действия меньше, лица крупнее, а диалоги значительнее», — писала пресса. На премьере присутствовал композитор.

В жанре оперетты, музыкальной комедии, мюзикла в разные годы создано немало интересных постановок. Это «Сильва» и «Летучая мышь», «Цыган-премьер» и «Фиалка Монмартра», «Баядера» и «Принцесса цирка», «Марица» и «Севастопольский вальс»...

Хотелось бы выделить спектакли с музыкой коми композиторов. Это музыкальная комедия для детей «Пусть всегда будет музыка!» П. Чисталёва, его же музыкальная комедия для взрослых «Дереvenька моя». В 1978 году поставлен мюзикл М. Герцмана «Ожерелье Судбея» по мотивам коми на-

\* Е. Эпштейн. «Суровая гармония трагедии». Газ. «Красное Знамя», Скт., 16.10.1981 г.

родных сказаний (либретто А. Клейна, постановка Л. Ильчукова). «Этот мюзикл, – говорит композитор, – попытка соединить интонации коми народной песни с современной эстрадной мелодикой, стремление насытить музыку острыми ритмами, не забывая о конкретной литературной основе сказки».

В последующие годы ещё два, но уже героических, мюзикла с музыкой М. Герцмана обрели жизнь на сцене музыкального театра: «Красные дьяволята» (премьера – 1983 год, либретто В. Кушманова, постановка М. Гусева, дирижёр А. Фаерман) и «Мальчиш-Кибальчиш» (премьера – 1987 год, либретто В. Кушманова, постановка С. Сушенцева, дирижёр Ю. Проскуров, по мотивам произведений А. Гайдара). Необходимо отметить и единственный пример совместной коми-болгарской постановки оперетты А. Двоскина и В. Дружинина «Розы для Красимиры» (премьера – 1978 год, либретто В. Ирицина, постановка И. Бобраковой, дирижёр Т. Стоев). Ну и, конечно, балет Я. Перепелицы «Домна Каликова» (1987 г.).

Среди артистического состава Коми музыкального театра необходимо выделить имена талантливых танцоров. Это народная артистка РСФСР В. Летова, заслуженный артист РСФСР В. Кирьянов, заслуженный артист Коми АССР С. Сватов, А. Грознов. Это талантливые певцы: заслуженная артистка Коми АССР В. Плахотная, заслуженный артист РСФСР Н. Путилин, заслуженные артисты РСФСР Э. Шмеркович, Ю. Главацкий, Л. Ильчуков, лауреат Международного конкурса Д. Басыров и др. Благодаря их мастерству, артистическому темпераменту и, конечно, творческой неугомонности режиссёров-постановщиков, балетмейстеров, дирижёров... и был создан столь разнообразный репертуар.

Профессиональное музыкальное образование республики представлено двумя музыкальными училищами (Сыктывкар, Воркута) и 49 детскими музыкальными школами. Оно характеризуется общей направленностью к концерттированию. Так накоплением репертуара заняты камерные оркестры и оркестры народных инструментов музыкальных училищ. Популярностью пользуется ансамбль народных инструментов «Югид кодзув» («Светлая звезда») преподавателей ДМШ Сыктывкара, отметившей недавно 50-летие. Сыктывкарское училище искусств гордится своими выпускниками, такими как заслуженный артист РСФСР, солист Татарского Государственного театра оперы и балета Н. Путилин; солист Ленинградского Малого театра оперы и балета В. Ванеев; студент Московской консерватории, талантливый композитор А. Попов.

В 1987 году в Сыктывкаре открылась национальная школа искусств, теперь переименованная в гимназию. Дети там углублённо изучают коми язык; приобретают специальности танцоров, художников, фольклористов, исполнителей на различных музыкальных инструментах. Задача у гимназии вполне конкретная и перспективная: растить национальные кадры. Её

выпускники смогут продолжить обучение в училище искусств, университете, пединституте и педучилищах, станут артистами профессиональных и самодеятельных народных коллективов.

Коми республиканское радио и телевидение оказывает систематическую помощь в пропаганде музыкального искусства. Помимо постоянных рубрик знакомств, концертных анонсов и пр., на радио записаны передачи о творчестве всех коми композиторов (этим занималась автор данной книги – *прим. ред.*). Телевидение имеет регулярные программы «Театральный час», «Вечерние встречи», которые в течение многих лет знакомят с театральными и концертными премьерами, артистами, творчеством коми композиторов.

Практикуется и форма киноочерка (о Я. Перепелице, П. Чисталёве, народной артистке Коми АССР В. Есевой, фольклорном ансамбле «Парма» и др.), а также трансляции с фестивалей профессионального и самодеятельного творчества («Печорские зори», «С песней по жизни», «Исполнители народной песни», «Праздник хоровой музыки», «Праздник финноугроведов»...) В фондах радио и телевидения остались записи с концертов Б. Штоколова, Л. Сметанникова, Е. Камбуровой, Т. Рузавиной и С. Таюшева, Оркестра русских народных инструментов под руководством Н. Некрасова, Русского народного оркестра им. В. Андреева и др.

За последнее десятилетие Государственный ансамбль песни и танца Коми АССР «Асья кыя» записал три грампластинки с разными программами. Солист В. Шеболкин (балалайка) выпустил двадцатиминутный миньон. Две пластинки на счету Я. Перепелицы: песенная и запись сюиты из балета «Яг-Морт», в исполнении Симфонического оркестра Карельского телевидения и радио, под руководством Э. Чивжея.

Молодёжь республики тянется к музыкальному творчеству. Есть немало способных самодеятельных композиторов, пишущих простые, мелодичные песни. Те, которые основаны на национальном фольклоре, отмечены незаурядностью. Двадцать имён составили содержание сборника под редакцией Я. Перепелицы «Песни северной земли»\*. Среди них: В. Гушин, В. Мастеница, В. Чувьоров, А. Уляшев – они наиболее самобытны.

В Сыктывкаре, Воркуте, Ухте действуют клубы авторской песни. Интересуется молодёжь и джазом. В современном ключе выступает джаз-ансамбль в Инте. Традиционным, классическим джазом увлекаются в Печоре. В Сыктывкаре с 1982 по 1987 гг. существовал джаз-клуб (рук. В. Я. Бурьян), в котором велась целенаправленная лекционная и концертная работа. Ребята выступали малыми составами – вплоть до диксиленда.

---

\* «Песни северной земли». Сборник песен самодеятельных композиторов Коми АССР. Сыктывкар, 1988 г.



Эстрадный оркестр есть в Сыктывкарском училище искусств. Среди рок-ансамблей достойны быть отмеченными сыктывкарские «День гнева» (интеллектуальный рок с евангельским уклоном) и «Герда» (изысканный, нетрадиционный рок). В Воркуте это «Post scriptum» (металлика), «Терминал» (западный, техничный). В Ухте был рождён компьютерный рок-ансамбль «Сталкер» (рук. А. Державин), который вышел сейчас на всеобщую музыкальную арену. Обращают на себя внимание программы варьете Ухты и Сыктывкара, интересные национальной основой репертуара.

Ещё более систематически молодёжь стала увлекаться фольклором. Появилось много детских народных групп. В Ухте при школе-интернате № 3 живёт «Зорюшка»; в селе Межадор – «Скворцы»... В селе Пажга взрослый фольклорный коллектив творит на аутентичном материале. В райцентре Усть-Кулом ансамблем песни и танца руководит самостоятельный композитор В. Гушин. Он удачно возвращает фольклор к песенному началу, тем более что это самый комиязычный район. В селе Петрунь Интинского района – чисто северный фольклор. Ансамбль инсценирует плачи, свадебные и другие обряды. Он принимал участие в Международном фольклорном фестивале в Архангельске. А в селе Объячево есть даже свой народный музыкальный театр. В селе Койгородок ансамбль песни и танца строит свои программы на болгарском и коми фольклоре\*. В Ухте – на русском и коми фольклоре. Ижемский ансамбль песни и танца показывал своё творчество за рубежом. Лауреатом нескольких международных конкурсов является ансамбль профтехобразования «Сигудок».

В республике много фольклорных танцевальных ансамблей и народных академических хоров. Главное то, что появилось стремление возродить фольклор среди молодёжи, научить деревенскому молодёжному общению и... вынести это на сцену. Таков, в частности, ансамбль «Коми сылан» («Коми песня») под руководством Л. Д. Чувьуровой. Это явление беспрецедентно. Молодые люди собраны из деревень, все – коми. Они учатся любить свою песню, правильно и красиво её исполнять. Сейчас они – учащиеся Сыктывкарского училища искусств. Выучившись, вернутся домой, и начнётся воспроизводство национальной культуры на местах.

Обучение на основе фольклора – перспективная и крепкая база национальной культуры. Уровень фольклорных коллективов выявляют обычно фестивали и крупные форумы, в роде У1 Международного конгресса финноугроведов (Сыктывкар, 1985 г.), представившего разнообразнейшую фольклорную программу.

\* Дружба коми и болгар имеет коммерческие корни. В течение десяти лет в коми тайге болгары ведут лесозаготовки, благодаря чему появились болгарские поселения, со своими формами культурной жизни.



Что касается профессиональной эстрадной песни, то в этой области работают композиторы М. Герцман, С. Васильев (музыка к драматическим спектаклям), С. Носков (программа ансамбля «Аски»). У последнего, кстати, интересен цикл песен на стихи коми и русских поэтов.

У каждого из коми композиторов свои жанровые и стилистические пристрастия. К тому же, состав Союза композиторов Коми АССР, открывшегося в декабре 1978 года и объединившего сегодня шесть членов Союза композиторов СССР (А. Рочев, М. Герцман, В. Брызгалова, С. Васильев, Н. Геретле, С. Носков. Старшее поколение – А. Осипов, П. Чисталёв, Я. Перепелица ушли из жизни), сугубо интернационален. Это тоже способствует проявлению индивидуальности.

Творческие поиски композиторов ведутся в разных направлениях: практически, ни один жанр не забыт.

В 1982 году в коми музыкальном театре поставлена музыкальная комедия П. Чисталёва (умер в 1988 году) «Деревенька моя» (либретто Л. Ильчукова и В. Блинова, постановка М. Гусева, дирижёр А. Фаерман). Она написана в традиционной манере и изобилует яркими народными характеристиками. Колорит подлинности вносит заключительная сцена народного гулянья, претворяющая фольклорные традиции знаменитых Усть-Цилемских горок.

5 ноября 1987 года состоялась премьера второго национального балета Я. Перепелицы (умер в 1990 году) «Домна Каликова» (либретто В. Кушманова и Б. Мягкова по роману Г. Фёдорова «Когда наступает рассвет», балетмейстер-постановщик Б. Мягков, в главной роли В. Летова). Тридцать лет прошло со времени постановки первого национального балета «Яг-Морт» того же автора, сюжет которого построен на народной легенде. В основу второго балета легли конкретные факты революционных событий в Коми крае. В спектакле «оживают» реальные исторические личности. У Домны Каликовой была короткая, но героическая жизнь: она погибла, сражаясь с белогвардейцами. Её именем названы улицы в городах Республики Коми, её образ воплощён в песнях, книгах, опере Б. Архимандритова.

Музыкально-пластическое решение хрупкого и мужественного образа героини коми народа осуществили Я. Перепелица и Б. Мягков. В музыкальном отношении, это стилистический скачок. Свойственная композитору «открытая» песенность, качественно трансформируется здесь в выразительную речитацию. Традиционная жанровость тесно сплетается с современной музыкальной интонацией, углубляя психологическую конкретность образов. Несомненно, удачно решены эпизоды, связанные с отражением народной сущности образов главных героев. Один из них это плач-причет по Домне, на народный текст, с которого начинается балет (нотный при-

мер № 1)... Второй национальный балет «Домна Каликова» имел большой общественный резонанс.

Симфонический жанр впервые представлен А. Рочевым, в 1978 году. Его Первая симфония написана в честь открытия Союза композиторов Коми АССР. Впервые её исполнил, в декабре этого же года, оркестр Республиканского музыкального театра под руководством Л. Гельруда. Музыка симфонии имеет обобщённую программу. Это исторический экскурс в прошлое, настоящее и будущее Сыктывкара, столицы Республики Коми, которой в те дни исполнилось 200 лет. Язык симфонии прост и ясен, благодаря преобладанию фольклорно-мелодического, экспозиционного начала над разработочным. Первая часть трёхчастного сочинения архитектурно-целостнее прочих. «Далёкое прошлое» находит здесь удачную конкретизацию с помощью одной из красивейших старинных протяжных коми песен «Труба», на материале которой и строится тематизм всей части, являющейся художественным центром замысла...

Симфония М. Герцмана написана в 1985 году, но исполнена не была. С. Носков оканчивал консерваторию Симфонией на коми темы. Она до сих пор существует в магнитофонной записи (первое исполнение – 1986 г., Гос. оркестр Горьковской филармонии, дирижёр И. Гусман). Часть из Симфонии В. Брызгаловой (1 исп. – 1988 г., Сыктывкар, оркестр Куйбышевской филармонии, дирижёр Б. Бенкогенов), Увертюра С. Васильева (1 исп. – 1984 г., Ухта, Ярославский симфонический оркестр, дирижёр Т. Мынбаев) были исполнены однажды.

В республике нет симфонического оркестра. Симфоническая музыка коми композиторов не может быть исполнена в родных местах. Как нет и хороших солистов, чтобы смогла прозвучать концертная музыка, к примеру, М. Герцмана (два фортепианных концерта, годы создания 1974 и 1985), В. Брызгаловой (Концерт для фортепиано с оркестром, год создания 1977), С. Васильева (Концерт для скрипки с оркестром, год создания 1978) и др.

Кантатно-ораториальное творчество коми композиторов затрагивает, в основном, патриотическую тему. Такова оратория «Рождённая Великим Октябрём», «Реквием памяти сыктывкарцев, павших в боях Великой Отечественной войны» (год созд. 1981) Я. Перепелицы, кантата «Коми му» («Коми земля») А. Рочева, воспевающая родную землю. Более конкретны по замыслу и его воплощению две кантаты М. Герцмана. Первая написана в 1977 году и рассказывает о деревне Уляшёвых, все мужчины которой погибли на фронте. Трёхчастная кантата «Песнь о 112 Уляшёвых» (1 исп. – Сыктывкар, 1978 г., хор и оркестр респ. муз. театра, дирижёр В. Буслаев) – цельная, компактная по своему строению, – драматическая поэма о погибших, в которой преломлена национальная тематика и музыкальный фольклор. За эту кантату автор удостоен Государственной премии Коми АССР им. В. Савина (1982 год).

Вторая кантата задуманной М. Герцманом триады – «Песнь о поэте Куратове» (год созд. 1980), классике коми литературы и поэзии. Обе кантаты написаны на стихи В. Кушманова. Третья кантата «Земной поклон», на стихи того же поэта, находится в работе.

В необычном эмоциональном ключе решена кантата Т. Харитоновой «Колыбельная для взрослых» (год созд. 1986) для детского хора, солистов и симфонического оркестра, в семи частях. Дети поют о мире, красивой земле и зелёной траве, вызывая к зрелому разуму взрослых.

Событием Третьего съезда композиторов Коми АССР стало первое исполнение кантаты В. Брызгаловой «Святочные песни» (январь 1989 г., Сыктывкар, женский хор и оркестр респ. муз. театра, дирижёр В. Небольсин). В основу семи частей легли подлинные народные тексты зимних колядок. Цикл воспринимается единым действием, с последовательно развёртывающимися, словно в одну ночь, событиями, с тесной интонационно-тематической взаимосвязанностью частей, с ясным ладотональным мышлением. Это делает кантату сочинением свежим, неповторимым, возрождающим и продолжающим русские обрядовые традиции. Она принесла автору Премию им. Д. Шостаковича Союза композиторов РСФСР (1989 год).

Самые интересные достижения наблюдаются в области камерного творчества композиторов Коми.

Первому исполнителю – заслуженному артисту РСФСР В. Шеболкину – посвящены две одночастные сонаты для балалайки и фортепиано М. Герцмана.

Концепция первой Сонаты (1979 г.) не вполне традиционна. Балалайка мыслится композитором как некий щипковый инструмент, для которого можно написать серьёзную, интеллектуальную музыку. Она вырастает из развёрнутой темы монологического типа, обнаруживающей в себе все необходимые компоненты для глубокого драматического развития музыкальных образов. Во второй Сонате (1984 г., первое исп. – Свердловск, 1985 г.) М. Герцман возвращается к природе инструмента и к природе своего, в некоторой степени парадоксального мышления, в силу которого он берёт несовместимый, казалось бы, стилистический материал и делает из него музыку.

В камерном творчестве А. Рочева необходимо выделить Фантазию для кларнета и струнного оркестра (1976 г., первое исп. – Сыктывкар, Москва 1981 г. – камерный оркестр Коми республиканской филармонии, солист А. Беляев, дирижёр А. Фаерман), написанную на основе подлинных коми тем архаического фольклора, простым, традиционным языком. А также интересен его Вокальный цикл на стихи И. Куратова (1981 г., первое исп. – Сыктывкар, 1982 г., солисты Ю. Фомин, А. Хрусталёв, Т. Каракчиева). Он

состоит из десяти романсов и песен, на коми языке, и повествует о трагической судьбе классика коми поэзии... Новый творческий этап А. Рочева начался сочинением одночастной Сонаты для виолончели соло (1988 г., первое исп. – Сыктывкар, 1989 г., солист Г. Путерман). Это ярко выраженная романтическая музыка, с достаточно богатым использованием технических и выразительных возможностей инструмента.

Музыка В. Брызгаловой самобытна, ярко национальна, органично и основательно связана с русской музыкальной культурой. Исходящая из этой особенности стилистика в последнее время ярко проявилась в таких сочинениях, как инструментальный септет «Вятские песни» (1976 г.), обработки русского и коми фольклора для фортепиано, оркестра, кантата «Святочные песни». Одно из крупных, концепционных сочинений – Партита для струнного оркестра и солирующей челесты в трёх частях (1978 г., первое исп. – Сыктывкар, 1978 г., оркестр респ. муз. театра, дирижёр Л. Гельруд). Тема челесты «созревает» к финалу Партиты – как символ примирения враждующих начал, символ краткой и чистой истины... Образец зрелого камерного творчества В. Брызгаловой – вокальный цикл на стихи современной сыктывкарской поэтессы Н. Мирошниченко «Синей радугой», для меццо-сопрано и фортепиано (1983 г., первое исп. – Сыктывкар, 1983 г., солистка Е. Василенко).

Несомненный интерес представляют две сонаты С. Васильева. Соната для виолончели соло (1974, 1988 г.; первое исп. в Сыктывкаре – 1989 г., солистка С. Петрова) продолжает традиции старинной сонаты. Главный композиционный стержень Сонаты для скрипки и фортепиано (1981 г., первое исп. – Москва, 1981 г., солист К. Монасыпов) – симметричная одночастная форма. Соната построена на трёх темах, где главенствует тема вступления, с серийным рядом в основе.

Разнообразны жанровые интересы С. Носкова: от эстрадной и рок-песни до симфонии, от обработки коми напева до духовной музыки («Псалом», 1990 г.). В области камерного жанра отмечу: Нонет для струнного квартета, квартета деревянных духовых и валторны (1983 г.), цикл фортепианных пьес «Состояния» (1979 г.), одночастный струнный квартет (1988 г.). Три темы Струнного квартета (первое исп. – Петрозаводск, 1989 г.: Ю. Глуховский, Л. Тихомирова, Т. Хазимов, С. Бейлина) взаимодействуют полифонически. Соблюдена логика контрастов, построения кульминаций.

Свой, неповторимый творческий почерк имеет Т. Харитонова. В камерном жанре её часто привлекает состав квинтета (Струнный квинтет, 1981 г., Квинтет для деревянных духовых и валторны, 1987 г.). Её стилистическая сфера – тонкая, детализированная работа с диссонансом. Так, например, одночастная Соната для скрипки и фортепиано (1988 г., первое исп. – Москва, 1989 г., солистка, засл. арт. РСФСР Л. Бруштейн) остро диссонант-

на, однако, хаотичного нагромождения звучностей нет. Соната романтическая, но по-современному.

Область камерной музыки привлекает внимание А. Горчакова, опирающегося в творчестве на коми фольклор. Им написано немало фортепианных сочинений, Духовое трио (1983 г.), пьесы для валторны, скрипки. Для стиля композитора характерно программное мышление.

В разных жанрах проявляет себя В. Петряков. Но предпочтение отдаёт инструментальному, в частности, музыке для духовых. Это концертные пьесы, Соната для кларнета и фортепиано (1982 г., первое исп. – Сыктывкар, 1982 г., солист А. Беляев), Соната для флейты и фортепиано (1990 г., первое исп. – Сыктывкар, 1990 г., солист В. Зверев), марши для духового оркестра. Интересен цикл фортепианных прелюдий, преломляющий традиции «Мимолётностей» С. Прокофьева.

Для духовых инструментов и оркестров пишут также В. Цыганков и Ю. Проскуров.

За анализируемый период немало музыки создано для солирующих и различных составов народных инструментов, в том числе коми. В частности, это музыка для оркестра народных инструментов Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыя»: Сюита П. Чисталёва (1985 г.); «Войпук» (народная вокально-хореографическая картина «Посиделки», 1980 г.), «Весёлые наигрыши» (1985 г.), Вариации для ансамбля балалаек (1985 г.) Я. Перепелицы; 12 пьес для баяна (1987 г.) А. Рочева. Много музыки к программам ансамбля «Асья кыя» пишет В. Морозов.

Среди крупных работ для детей хотелось бы отметить пользующиеся успехом у юных зрителей мюзиклы М. Герцмана: «Ожерелье Сюдбея» (год создания – 1977, премьера – 1978 г.), «Красные дьяволята» (год создания – 1982, премьера – 1983 г.), «Мальчиш-Кибальчиш» (год создания – 1986, премьера – 1987 г.). Для музыкального театра П. Чисталёвым написана детская музыкальная комедия «Пусть всегда будет музыка!» (1984 г.), Я. Перепелицей – музыкальная сказка по коми фольклору «Тайна Гундыра» (1988 г.). Хоровые циклы для детей пишут А. Рочев, М. Герцман, Т. Харитоновна, С. Носков, А. Горчаков, В. Петряков, инструментальную музыку – В. Брызгалова, А. Рочев, С. Васильев.

Коми композиторы постоянно сотрудничают с Коми республиканским драматическим театром им. В. Савина. Участились постановки национальных спектаклей с музыкой А. Горчакова: «Сюзь зонъяс» («Сказка о трёх храбрецах», 1989 г.), «Пиян» («Сыновья», 1985 г.), «Анисья» (1985 г.), «Кёка войё» («Кукушкина ночь», 1987 г.); Я. Перепелицы: «Соединись, приклейся» (1984 г.), «Сёстём ёльяс» («Чистые ручьи», 1986 г.); П. Чисталёва: «Бур асыв» («Доброе утро», 1987 г.); М. Герцмана: «Югид кодзув» («Светлая звезда», 1988 г.).

По-прежнему много создаётся песен. В коми книжном издательстве вышли авторские сборники песен П. Чисталёва («Заря над Вычегдой», 1979 г.), Я. Перепелицы («Красная рябина», 1986 г.), А. Рочева («Звуки родной стороны», 1989 г.); сборник песен коми композиторов «Северная весна» (1985 г.).

В анализируемый период немало сделано в области музыковедения и фольклористики. Главное – издан труд всей жизни П. Чисталёва «Коми народные музыкальные инструменты» (Сыктывкар, 1984 г.). Автор ставил своей задачей проведение комплексного исследования народных музыкальных инструментов коми народа и приёмов исполнения на них. В книге прослеживается история собирания и изучения коми народных инструментов, форм их бытования.

Изучение коми народного инструментария – основная область научных интересов П. Чисталёва. Отдельные статьи на эту тему помещены в различных сборниках. Кроме них, опубликованы работы этого автора, касающиеся народных песен и общих вопросов культуры, среди которых: «О напевах коми песен» (в книге «История коми литературы», т. 1. Фольклор. Сыктывкар, 1979 г.); «Коми-удмуртские музыкально-этнографические параллели» («Труды института языка, литературы и истории», Сыктывкар, 1979 г.); «Роль русской советской музыки и музыкантов в развитии музыкальной культуры Коми АССР» (там же); статьи в сборниках «Музыка России» (вып. 2, 4). В это десятилетие П. Чисталёвым завершён (но не опубликован) труд «Русские народные песни старых заводов Коми края» – фольклорный музыкально-поэтический сборник, в который вошло сто песен.

Вопросами фольклора занимается музыковед А. Шергина. Строению коми народных песен посвящён ряд её работ, в частности: «О формообразовании коми народных песен» (препринт «Научные доклады», Сыктывкар, 1978 г., вып. 39); «Интонационное строение колвинских эпических песен» («Вопросы финноугроведения», Сыктывкар, 1979 г.); «Коми и ненецкие компоненты в напевах южно-колвинских эпических песен» («Труды института языка, литературы и истории», Сыктывкар, 1979 г., вып. 21); «Общепермские корни в песенном творчестве коми-зырян, коми-пермяков и удмуртов» (там же, вып. 26); «О напевах коми эпических песен» («Коми народный эпос», Москва, 1987 г.); «О национальном своеобразии коми музыкального фольклора» (препринт, Сыктывкар, 1984 г.). В двух статьях А. Шергина характеризует творчество композиторов на стихи первого поэта Коми И. Куратова («Куратовские чтения», т. 4 и 5, Сыктывкар, 1986 и 1989 гг.).

В 1989 году республика отметила 100-летие со дня рождения выдающегося коми драматурга, поэта и музыканта В. Савина. Композиторы



откликнулись: созданием музыки к спектаклю драматического театра («Югд кодзув», с музыкой М. Герцмана), обработками для голоса с фортепиано савинских напевов (С. Носков. «11 обработок песен В. Савина»). Важнейшее событие было освещено в статье А. Шергиной «Савин да коми музыкальной культура» (в журнале «Войвыв кодзув», Сыктывкар, 1989 г., № 11). А. Шергина свободно говорит и пишет на коми языке.

В 1983 году в Сыктывкаре изданы одиннадцать буклетов о коми композиторах автора этих строк. Также изданы её статьи: «Черты стиля композиторов Коми АССР А. Рочева и В. Брызгаловой (сб. «Музыкальная культура Северо-Запада РСФСР», Петрозаводск, 1987 г.), о музыкальной культуре и творчестве композиторов Коми – в сборниках «Музыка России» (вып. 6 и 9), «Композиторы Российской Федерации»; обширная музыкальная публицистика.

Из вышеизложенного следует, что фольклористика и музыковедение в республике развиваются в совершенно определённом направлении: изучение инструментария, народной песни как феномена и творчества профессиональных композиторов Республики Коми.

Несколько слов о проблеме исполнения музыки профессиональных коми композиторов.

Коми республиканская филармония делает всё от неё зависящее для того, чтобы музыка наших композиторов звучала. Государственный ансамбль песни и танца Коми АССР «Асья кыя» имеет немало их произведений в своём репертуаре, постоянно пополняет его. Также как и артисты музыкально-литературного лектория, разъезжающие по всей республике с программами музыки коми композиторов. Мало того, в традиционной Неделе музыки для детей и юношества, проводимой филармонией ежегодно в марте, участвует большинство композиторов, звучит их музыка. Это своего рода фестиваль музыки (в том числе и детской) композиторов Коми.

Но всё же: как бедно мы можем её представить!

Глядя в перечень произведений, написанных коми композиторами за тот или иной отрезок времени, можно заметить, что слово «исполнялось» чаще всего стоит против названий песен. Это и естественно. Всегда найдётся, кому их исполнить. Правда, не всегда тот или иной вариант исполнения может устроить автора... Так или иначе, здесь дело обстоит проще. Сценические жанры тоже могут жить: в городе музыкальный театр. С камерно-инструментальной и симфонической музыкой сложнее. Нельзя сказать, что в Сыктывкаре и других городах республики нет скрипачей, виолончелистов, пианистов или кларнетистов, способных исполнить то или иное сочинение. Безусловно, есть исполнители, и даже талантливые. Есть исполнительские коллективы: в училище искусств, в музыкальном театре. Огорчает другое. Исполнение сочинений становится редким и случайно-

событийным, например приуроченным к празднику, к знаменательной дате, или к пленуму Союза композиторов Коми АССР. Вот, пожалуй, и всё.

Республиканская филармония, на чьи плечи, в первую очередь, возложен почётный груз пропаганды национального музыкального искусства, имеет немалые для этого силы. Это замечательное трио баянистов, бадалаечник-солист, талантливые певцы... Однако, нет ни скрипачей, ни виолончелистов, ни пианистов-солистов, не говоря уже о симфоническом оркестре, или камерном хоре. То есть, нет постоянных филармонических коллективов и отдельных исполнителей академического жанра, которые могли бы вести настоящую, серьёзную работу по пропаганде творчества композиторов Коми, и, тем самым, содействовать развитию музыкальной культуры республики.

Пора научиться пристальнее смотреть на проблемы музыкальной пропаганды, в целом, и творчества профессиональных коми композиторов, в частности. Чтобы не только избранные могли познакомиться с сочинениями композиторов Коми, но и широкий круг музыкантов и любителей, которые могут просто никогда не услышать этой талантливой музыки. А ведь смысл всякого творчества в том и заключается, чтобы его оценили люди – и как можно больше людей.



## «ЮГЫД ТУВСОВ ВОЙ»



**А.Г. ОСИПОВ**  
(1923–1973)

Союз композиторов Коми АССР начал функционировать в конце 1978 года, когда для этого созрели все предпосылки. До этого времени в республике жили и работали видные деятели культуры, способствующие развитию национального – народного и профессионального – музыкального искусства.

Музыковед и композитор С. Кондратьев; композитор, профессор А. Воронцов; хормейстер А. Каторгин, кандидат искусствоведения, композитор А. Осипов и др. – внесли неоценимый вклад в пропаганду и изучение коми народного творчества, в развитие крупных форм профессиональной музыки.

У истоков зарождения национальной оперы стояли А. Воронцов, написавший музыку к драме «Усть-Куломское восстание» (авторы пьесы

С. Ермолин и Н. Дьяконов), и Г. Дехтяров, который, основываясь на том же сюжете, создал оперу «Гроза над Усть-Куломом». Период гражданской войны в Коми воссоздал композитор Б. Архимандритов в опере «Домна Каликова». Так постепенно накапливался в республике драматургический опыт.

Со времени основания Союза композиторов Коми АССР заметно оживилась концертная жизнь республики. Члены Союза – Я. Перепелица (председатель), П. Чисталёв, А. Рочев, М. Герцман, В. Брызгалова и С. Васильев (члены Союза композиторов СССР) – установили тесные творческие контакты с самодельными композиторами. Каждый год проводились отчётные концерты Союза. А в 1985 году впервые был организован творческий отчёт коми композиторов в городе Инте. Важным делом в области эстетического воспитания общества стало проведение двух фестивалей музыки композиторов России в Коми АССР.

Панорама творчества композиторов Коми довольно широка. Они проявляют интерес, практически, ко всем современным музыкальным жанрам (об этом рассказано в предыдущей статье). Но главная характеристика творчества народа коми – это, прежде всего, песня. И она дала буйные всходы в творчестве профессиональных композиторов старшего поколения: А. Осипова, П. Чисталёва, Я. Перепелицы. У более молодых композиторов песенная традиция развита в жанре романса, баллады, вокального цикла...

Первым членом Союза композиторов СССР в Коми республике был А. Г. Осипов.

АЛЕКСАНДР ГЕОРГИЕВИЧ ОСИПОВ родился 15 марта 1923 года в селе Сторожевск Корткеросского района Коми АССР. Ему суждено было стать первым национальным композитором, внесшим серьёзный вклад в становление и развитие коми профессионального песенно-хорового искусства. С 1986 года на родине композитора решено проводить празднества в честь дня его рождения.

Жизнь А. Осипова стала уже историей. Труд, завещанный им потомкам, фундаментален. Это авторские сборники романсов и песен на стихи коми поэтов. Это кандидатская диссертация «Песни народа коми», многочисленные публицистические статьи...

Жизнь этого необыкновенно талантливого человека была трудной, беспокойной. А. Осипов мечтал стать музыкантом-исполнителем. В Вологодском музыкальном училище играл на домре и скрипке. А по приезде в Сыктывкар, пришёл в недавно созданный (в 1939 году) ансамбль песни и танца Коми АССР, на базе хора республиканского радио. Но вскоре началась Великая Отечественная война. Она внесла свои коррективы... Вернувшись с фронта после тяжёлого ранения, молодой музыкант должен был оставить мысли об исполнительской карьере, ибо ранение безнадежно повредило левую руку.

Но талант есть талант. Он всегда найдёт, как себя выразить, где прорасти. В лице А. Осипова республика Коми, быть может, потеряла домриста или скрипача-виртуоза, зато обрела талантливого хормейстера, композитора и исследователя. Работа в том же ансамбле, но в новом амплуа, определила композиторские пристрастия: отныне его творчество было прочно связано с хоровой песней. А замечательным интерпретатором сольных песен и романсов А. Осипова стал его однофамилец, заслуженный артист Коми АССР Пантелеймон Осипов. Он обладал отличной памятью, быстро «схватывал» мелодию, и песня сразу обретала сценическую жизнь.

С 1947 года А. Осипов совершенствует своё образование: учится в Горьковской государственной консерватории (до 1949 года), затем в Московском музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Заканчивает он образование дирижёра-хоровика в аспирантуре Московской государственной консерватории, в классе профессора К. Б. Птицы. На годы учёбы падает расцвет творчества А. Осипова. А как хормейстер он связан в это время не только с ансамблем песни и танца Коми АССР, но и с хором республиканского радио, хорами г. Грозного.

В это же время А. Осипова серьёзно интересуют вопросы изучения коми народной песни. «Коми напевы я начал записывать с 1940 года, – пишет Осипов. – Будучи оркестрантом, а затем руководителем оркестра русских народных инструментов в ансамбле песни и пляски Коми АССР, мне всё время приходилось инструментовать и обрабатывать народные песни. Особенно интенсивно я стал собирать песни, когда сам начал сочинять музыку»\*. За материалами для исследования он выезжает в разные районы Коми республики.

Результатом фольклорных экспедиций стала запись более двухсот песен, которые позже легли в основу его исследовательского труда «Песни народа коми», изданного в Сыктывкаре, в 1964 году. Это труд обобщающего значения. Автор прослеживает историю собирания и изучения народных напевов П. А. Анисимовым, Г. Нильсом, Р. Лахом, М.И. и С. А. Кондратьевыми и др. Основной, теоретический раздел посвящён детальному анализу структуры напева. Работа была выдвинута на соискание учёной степени кандидата искусствоведения.

Одна из основных заслуг А. Осипова состоит в том, что он собрал и обработал для хора 26 песен выдающегося коми драматурга, поэта и композитора В. Савина. Сборник песен издан Коми книжным издательством в 1966 году и предварён вступительной статьёй А. Осипова.

А. Осипов-публицист написал ряд статей о музыке, помещённых в центральной и местной периодической печати: всесоюзных журналах

---

\* А. Осипов. «О коми музыке и музыкантах». Коми книжное издательство, Сыктывкар, 1969 г., с. 4.

«Советская музыка», «Музыкальная жизнь», газетах «Советская Россия», «Правда»; коми республиканской газете «Красное знамя» и др.). Это очерки о творчестве коми композиторов и видных деятелей национального искусства: Я. Перепелицы, П. Чисталёва, В. Мастеницы, Г. Дехтярова, А. Воронцова, И. Оплеснина, П. Осипова, вошедшие в уже упомянутый сборник «О коми музыке и музыкантах».

А. Осипов – исследователь музыки и композитор. Основная часть его музыкального наследия – песни. В Коми книжном издательстве в разные годы вышли сборники песен А. Осипова: «**Четыре песни**» (1955 г.), «**Лирические песни**» (1956 г.), «**Песни и романсы**» (1957 г.), «**Коми советские песни**» (1960 г.), «**Катшасинъяс**» («Ромашки», 1967 г.). Почти все песни написаны на непередаваемые тексты коми поэтов И. Куратова, С. Попова, Н. Фролова, Ф. Щербакова, А. Мурзина, А. Размыслова, М. Лебедева, Г. Юшкова и др. Есть опыты сочинения музыки в инструментальном жанре и музыкальная комедия «**Когда цветёт черёмуха**», созданная в соавторстве с О. Рассадиным.

Собирание и изучение народных песен, а также хормейстерская практика не могли не привести А. Осипова к сочинению собственных песен, характер которых обусловлен родом его деятельности. Это сплав «естественной непринуждённой почвенности» и преобладающей хоровой формы изложения. Его песни вошли в золотой фонд хорового искусства коми республики и в золотой репертуарный фонд Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыа» («Утренняя заря»).

В песнях раскрывается большое лирическое дарование А. Осипова. Даже патриотическая тема находит у него чисто лирическое преломление. Таковы, в частности, песни «Менам Отчизна» («Моя Отчизна») на стихи Ф. Щербакова, «Ленин миянкöд» («Ленин с нами») на стихи С. Попова и др. Его песни легко запоминаются именно благодаря глубокой, чистой, как родник, лирике, трогающей самые тонкие струны человеческой души. Мелодия льётся беспрепятственно, естественно, в ней удивительная простота, искренность, безыскусность и внутренняя гармония. От этих мелодий словно теплеет северная земля, которую с такой любовью воспеет композитор. Красота его песен поистине неисчерпаема.

А. Осипов тонко чувствует коми народную песню, по-своему претворяет её интонационные, ритмические и ладовые особенности, порой выходя за рамки сложившихся традиционных форм. Чаще это широкий лирический хоровой распев, с характерной метрической переменностью: «Северная лирическая» на стихи Н. Смирновой, «Пöпутчик» на стихи С. Попова. Либо это светлая, прозрачная, ажурная вальсовость, с лёгкой, словно невесомой фактурой, хорошо подчёркивающая хрупкую акварельность поэтического образа: «Кор ми аддзыслам тэкöд» («Только встречу с тобою») на сти-

хи Ф. Щербакова, «Луныс коли важён» («День прошёл давно») на стихи В. Елькина, «Менам Эжвалы» («Родной Вычегде») на стихи С. Попова.

Лирически проникновенна, по-детски трогательна и чиста песня А. Осипова на стихи С. Попова «Катшасиньяс» («Ромашки»), с традиционными и, в то же время, неповторимыми мелодическими контурами, ставшая, в какой-то мере, символом осиповской песенности. Противоположна ей по характеру народно-игровая «Видз вылын» («На лугу») на стихи М. Лебедева, в основе своеобразия которой ладовая переменность.

Стоит подробнее остановиться на двух произведениях А. Осипова: романсе на стихи С. Попова «Эн шуёй ті» («Не говорите мне, что не люблю мой край») и хорё а сарпелла «Югид тувсов вой» («Светлая тихая ночь») на стихи В. Лыткина. В них плещущее через край вдохновение композитора словно находит себе законченную формулу: мелодико-гармоническую, ритмо-интонационную, образную.

Лирико-патриотический романс «Эн шуёй ті» глубок по значительности мысли и чувства, воспеваает суровый, но благодатный и богатый коми край, людей, которые живут и трудятся на этой земле. Мелодия – это коми народная песня (но не цитата, а авторская), широкий распев с чертами декламационности. Она сочетает в себе гимничность характера и сдержанность проявления чувства, развивается метрически свободно, в пределах сложной двухчастной формы. Настроение романса формируют фактурно-гармонические и тональные средства. Оно совершает постепенную модуляцию от сумрачного, даже трагически окрашенного до-диез минора к своей параллели – ликующему ми мажору. В медленно пульсирующей, густой, аккордовой, тесситурно низкой фактуре фортепианного сопровождения содержатся все гармонические краски, необходимые для создания величественно-красивого образа холодного таёжного края, и глубоко проникновенного, любовного отношения к нему человека, родившегося на этой земле и поющего ей вдохновенную песнь.

Что касается гармонического языка, то здесь перед нами типичный образец осиповского хорового многоголосия, с пристрастием композитора к плавности голосоведения, образующего цепочку септаккордов, задержаний и мягких разрешений (см. нотный пример № 2). Следует заметить, что А. Осипов всегда экономен и точен в выборе гармонических и выразительных средств музыки в целом. Любит диатонику, натуральные лады (свойство коми национального музыкального мышления), но для кульминаций прибегает к альтерированным гармониям, в частности, функцию двойной доминанты.

А. Осипов необыкновенно тонко относится к поэтическому тексту, находит стихотворному образу безупречный музыкальный аналог. Такова хоровая миниатюра «Югид тувсов вой», этот «маленький шедевр» А. Осипова. В нём всего семнадцать тактов (двухчастная форма), звучит

почти хоральное четырёхголосие, составленное из тех же цепочек септаккордов и трезвучий. Казалось бы, ничего особенного: классическая хоровая фактура, с постепенно включающимися голосами (см. нотный пример № 3). Но в этой академической хоровой миниатюре отражена типичность коми народного хорового пения, с его медленной протяжностью, широким дыханием. В хоре рассказывается о тихой прелести белой ночи. Такие песни пелись обычно вечером, на посиделках, в них звучала сама тишина, красоту и затаённость которой в совершенстве запечатлел А. Осипов в своём произведении. Хор «Югид тувсов вой» вошёл в золотой репертуарный фонд Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыа».

Член Союза композиторов СССР, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Коми АССР А. Г. Осипов оставил немалое литературное и музыкальное наследие. Прежде всего, его знают и ценят в республике по давно полюбившимся песням, романсам и хорам, проникнувшим в душу каждого, кто однажды услышал эти замечательно распевные мелодии...

А. Г. Осипов умер в Москве, 31 января 1973 года.

### **Основные сочинения А. Г. Осипова**

#### *Исследовательские:*

1. «Песни народа коми». Исследование. Сыктывкар, 1964 г.
2. «26 песен В. Савина». Сборник песен. Музыкальная обработка. Вступительная статья. Сыктывкар, 1966 г.
3. «О коми музыке и музыкантах». Сборник статей. Сыктывкар, 1969 г.

#### *Песни и романсы, вошедшие в сборники:*

1. «Четыре песни». Сыктывкар, 1955 г.
2. «Лирические песни». Сыктывкар, 1956 г.
3. «Песни и романсы». Сыктывкар, 1957 г.
4. «Коми советские песни». Сыктывкар, 1960 г.
5. «Катшасинъяс» («Ромашки»). Сыктывкар, 1967 г.

*Музыкальная комедия:* «Когда цветёт черёмуха». Соавтор — О. Рассадин.



## УЧЁНЫЙ И КОМПОЗИТОР



**П.И. ЧИСТАЛЁВ**  
(1921–1988)

Музыковед-фольклорист и композитор П. Чисталёв – современник А. Осипова. Имя его хорошо известно, как в нашей стране, так и за её пределами. Это неутомимый собиратель, страстный коллекционер, исследователь и пропагандист музыки пермских народов и коми народных музыкальных инструментов, личность, интересная во многих отношениях. Благодаря его разносторонней деятельности, в республике появилось трёхтомное собрание коми народных песен, значение которого трудно переоценить. Другая фундаментальная работа П. Чисталёва – исследование «Коми народные музыкальные инструменты». Эти труды – дело всей его жизни. И его композиторские способности выросли именно на благодарной исследовательской почве.



ПРОМЕТЕЙ ИОНОВИЧ ЧИСТАЛЁВ родился 27 февраля 1921 года, в посёлке Ньючим Сыктывдинского района Коми АССР, в семье одного из первых коми советских поэтов Ионы Тимофеевича Чисталёва. Дядя – Вениамин Тимофеевич – тоже хорошо известен в республике как один из зачинателей коми советской литературы.

До Великой Отечественной войны П. Чисталёв работал учителем математики в общеобразовательной школе села Визинга. По возвращении с фронта, он окончил Коми государственный педагогический институт и принял пост директора Сыктывкарского музыкального училища.

Продолжая преподавать математику и физику в стенах училища (1952–1958), будущий учёный не мог оставить без внимания музыку, которой он, по существу, «руководил». Его заинтересовали коми народные песни и инструменты: их он видел и слышал с детства, к ним тянуло. Тогда-то и родилась мысль о собирании и изучении национального музыкального фольклора. Для этого он самостоятельно постигает законы музыкального искусства. Вся дальнейшая деятельность П. Чисталёва связана с Коми филиалом Академии наук СССР. Двадцать с лишним лет кропотливой научно-исследовательской работы отдано музыкальному фольклору.

Прежде чем появилась первая научная статья, была проделана огромная собирательская работа. Ежегодно предпринимались фольклорные экспедиции в самые отдалённые уголки Коми республики, откуда привозились всё новые и новые материалы. Пожалуй, без внимания П. Чисталёва не остался ни один район. 1960–1970 годы принесли существенные научные результаты. Совместно с фольклористами А. К. Микушевым и Ю. Г. Рочевым П. И. Чисталёв работает над созданием свода **«Коми народные песни»**. 320 народных напевов расшифровано и прокомментировано П. Чисталёвым. Здесь зафиксировано национальное песенное богатство всех этнических групп коми народа, проживающих не только в Коми АССР, но и на территориях Мурманской, Тюменской и Архангельской областей.

В ходе исследования было установлено, что в песенном фольклоре коми до сих пор сохранены такие жанры, как ижеменные трудовые импровизации и ижмо-колвинский эпос. Содержание первого тома свода составили песни Вычегды и Сысолы (Сыктывкар, 1966 г.). Во второй том вошли песни Ижмы и Печоры (Сыктывкар, 1968 г.), в третий – Вымы и Удоры (Сыктывкар, 1971 г.). В 1972 году трёхтомник был отмечен Государственной премией Коми АССР. Это первые, наиболее полные, научные публикации, представляющие большой практический интерес. Свод замечателен ещё и тем, что в нём отражено коми советское музыкально-поэтическое искусство, нашедшее прочное обоснование в народном музыкальном быту и сегодня. Значение трёхтомника трудно переоценить.

Параллельно с работой над сводом «Коми народные песни» П. Чисталёв проявляет настойчивый интерес к народному инструментарию коми края. Специальные фольклорно-инструментоведческие экспедиции на Верхнюю и Нижнюю Вычегду, Вишеру, Прилузье, Верхнюю Сысолу, Ижму, Печору, Вымь, Удору, Коми-Пермяцкий национальный округ – приносят исследователю 150 коми народных музыкальных инструментов двадцати названий, из которых пятнадцать до сих пор известны не были. Более того, П. Чисталёвым впервые записано и нотировано более пятисот инструментальных и инструментально-вокальных мелодий. Музыкальные инструменты, собранные им, стали не просто музейными экспонатами: они реконструированы, усовершенствованы им, и находят широкое практическое применение в профессиональных и самодеятельных коллективах.

Собранный П. Чисталёвым богатейший материал стал основой его главного научного труда «**Коми народные музыкальные инструменты**». Кандидатскую диссертацию по этой теме он успешно защитил в 1974 году в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии. В Коми книжном издательстве книга с этим названием вышла в 1984 году. К этому времени автор дополнил, расширил свой труд, в нём были указаны инструменты уже тридцати пяти названий.

П. Чисталёв ставил своей задачей изучение музыкального инструментария и искусства инструментального исполнительства коми народа. В работе прослеживается история собирания и изучения коми народных музыкальных инструментов, форм их бытования. Инструменты систематизированы, классифицированы, научно описаны и сопровождаются рисунками, таблицами, чертежами. Указаны основные формы и способы народного исполнительства во взаимосвязи со структурой и назначением инструментов. Раскрыты функциональные особенности бытования инструментов, а также вопросы развития традиционного музыкально-инструментального искусства в современных условиях. Богатые приложения содержат фотографии инструментов и исполнителей на них, нотные записи инструментальных и вокально-инструментальных мелодий.

В этом труде автором наиболее полно и всеохватывающе освещён предмет исследования. Однако некоторые положения диссертации неоднократно излагались и в других, менее объёмных, но не менее ценных работах: «Музыкальные инструменты пермских народов» (Сыктывкар, 1980 г.); «Коми сигудок и русский гудок» (в сб. «Финноугорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами», Таллин, 1980 г.); «Традиционные и современные формы бытования коми народных музыкальных инструментов» (в сб. «Традиционная культура и быт народа коми» (Сыктывкар, 1978 г.) и др.

П. Чисталёва-исследователя привлекали и другие немаловажные вопросы, связанные с историей развития национальной музыкальной культуры. Так, значительный интерес представляют его научные работы: «Пути и формы развития современного песенно-музыкального народного творчества и художественной самодеятельности в Коми АССР» (Сыктывкар, 1970 г.); «Коми народная музыка» (сб. «Музыкальное наследие финноугорских народов», Таллин, 1977 г.); «Народная песня «Молодая девушка» на стихи И. А. Куратова» (сб. «Куратовские чтения», т. 3, Сыктывкар, 1979 г.); «Коми-удмуртские музыкально-этнографические параллели» (сб. «Межнациональные связи коми фольклора и литературы», Сыктывкар, 1979 г.); «Русско-коми фольклорные связи» (сб. «Этнография и фольклор Коми», Сыктывкар, 1976 г.); «О напевах коми песен», «Роль русских советских музыкантов в развитии музыкальной культуры Коми АССР», «Русские народные песни старых заводов Коми края»...

Более пятидесяти научных трудов создано П. Чисталёвым. Они напечатаны во многих, в том числе и центральных, сборниках: шеститомнике «Музыка народов СССР», сборниках «Музыка России», Музыкальной энциклопедии, Большой Советской Энциклопедии... П. Чисталёв был непременным участником многих всесоюзных и региональных конференций и совещаний. Принимал участие в работе международных конгрессов финноугроведов.

П. Чисталёв – первый председатель Союза композиторов Коми АССР.

Его композиторское творчество – в целях и направленности – опирается на познания в области музыкального фольклора. Они нашли себе применение во всех жанрах, к каким бы они обращался. Самая многочисленная часть его композиторского творчества – песня. П. И. Чисталёв – исследователь, фольклорист – во многом помог себе как композитору. Коми народная песня стала той сутью, тем фундаментом, на котором построены его собственные песни. Всегда простые, светлые по фактуре и гармонии, чистые и открытые в мелодическом отношении, они весьма популярны в республике.

Композитором написано свыше ста песен. Многие опубликованы в его авторском сборнике «Заря над Вычегдой» (1978 г.), в сборнике «Избранные песни и романсы композиторов Коми» (1970 г.). Почти все песни написаны для солиста с хором. Несомненный интерес представляют хоры а cappella, такие как «Мой край суров», «Северное сияние», «Земля белоснежных просторов», «Снегирь» и др. Некоторые песни печатались на страницах всесоюзного издательства «Советский композитор».

Привлекает внимание сыктывкарское издание сборника коми народных песен «**Ася кыя**» («Утренняя заря») в обработке и с комментариями П. Чисталёва (Сыктывкар, 1968 г.). Сборник адресован учителям пения

общеобразовательных школ в качестве методического пособия и предварён поясняющей статьёй автора. В ней он рассказывает о народной песне, об этом жанре вообще, учит, как нужно рассказывать о ней детям. Здесь собраны коми песни, доступные для восприятия учащихся начальной и восьмилетней школы. Соответствует и подборка песен, взятых П. Чисталёвым из упомянутого выше трёхтомника, в большинстве из первого выпуска: «Песни Вычегды и Сисолы».

Классифицированы песни в соответствии с возрастными особенностями учащихся. Так, начальный раздел составляют песни, относящиеся к детскому фольклору. Это старинные шуточные, потешки, прибаутки, такие как «Ныр кывтö-катö» («Мышка плавает в реке»), «Катша, катша, китш-котш» («Стрекоци, сорока»), «Пачö, пачö, лом, лом» («Топись, топись, печка»), «Чикышöс колö кыйны» («Надо ласточку поймать») и др. Более взрослым предназначены опять же старинные – лирические, лиро-эпические, трудовые песни, свадебные и похоронные причитания. Лучшие из них: «Гöрим кө, гöрим» («Пашем мы, пашем»), «Уна нывъяс чукöртчисны» («Девчата собрались турьбой»), «Асья кыа» («Утренняя заря»), «Алöй ленточка» («Алая ленточка»), «Баддöй, баддöй» («Ива, ивушка»), «Кöкöй» («Кукушечка»)...

Песни обработаны для голоса и хора в сопровождении фортепиано или баяна. Аккомпанемент, подобранный к ним, – не просто гармонизация подлинных народных мелодий, но чуткая и бережная расшифровка образно-смысловых возможностей, скрытых порой в самой примитивной попевке. В совершенстве чувствуя музыкально-поэтический строй каждой песни, композитор словно создаёт достойную оправу драгоценному камню: развивает в сопровождении интонационный, ритмический, колористический потенциал песни.

Приведём для сравнения две разнохарактерные мелодии.

Шуточная «Катша, катша, китш-котш», с типичной для произведений детского фольклора квартовой заличкой в основе мотива, и имеющая единственным своим ярким элементом интонацию миксолидийской септимы, находит себе «изобразительную поддержку» в виде форшлаггов, неназойливого дублирования мелодии и смещения ритмического акцента – в сопровождении (см. нотный пример № 4).

В весенней лирической «Алöй ленточка» композитор выявляет свойственную коми протяжной песне полифоничность, создавая эффект хорового дополнения. Он достигается путём имитационного вступления голосов в аккомпанементе, подвижностью басового голоса (см. нотный пример № 5).

Сборник представляет несомненную ценность. Тем более что в этих обработках проявляются черты собственного композиторского стиля П. Чисталёва. В его основе – органическое усвоение ритмо-интонацион-

ных, ладогармонических... фольклорных традиций, и бережное их претворение в условиях профессионального творчества. Это можно увидеть и в авторских песнях. Они отличаются простой, светлой фактурой, естественностью и логичностью гармонического развития, «мелодической открытостью» и подлинной народностью.

Многие песни П. Чисталёва выдержаны в стиле так называемых деревенских лирических – с характерными гармошечно-подвижными переборами в сопровождении, в основном, баяна, и претворяют, в известной мере, песенные традиции В. Захарова. Таковы, в частности: «Вечерняя песня» (стихи А. Ванеева) для солирующего дуэта с хором; «Кузь сыръя чышъян» («Ижемская шаль», стихи С. Попова); «Твоя невеста где-то рядом» (стихи И. Вавилина), отмеченная премией на Первом Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве; «Приезжайте в Сыктывкар» (стихи А. Клейна) и др. А такие песни, как «Воши гортö мунан туйыс» («Не найти дороги к дому», стихи В. Власова) и «Тулысын му вывтi ветлöдлö любов» («Ходит по земле любовь», стихи А. Ванеева) – стали весьма популярны в народе, часто их считают народными.

Но есть у композитора и песни, написанные в манере торжественно-спокойного, лирически-величавого гимна. Это хоры а cappella «**Мой край суров**» (стихи С. Попова), «**Земля белоснежных просторов**» (стихи А. Ванеева). Они интересны, прежде всего, последовательно проведённым принципом имитационного развития хоровой фактуры, а по эмоциональному строю приближаются к хорам А. Осипова.

Ярко индивидуального композиторского почерка П. Чисталёв добивается в песне «**Снегирь**» (стихи А. Ванеева), для женского трио. Здесь, хотя и сохранён тот же принцип развития, но присутствует оригинальное мелодическое мышление, которое эффектно проявляется в особой камерности решения образной стороны песни, в теплоте и искренности музыкальной интонации, чутко следующей за поэтическим словом.

«Песня живёт, прежде всего, в деревне», – говорил П.И. Чисталёв, крупный специалист, обладающий обширными знаниями в разных областях фольклора. Руководствуясь этой мыслью, он претворял в своём творчестве именно так называемую деревенскую традицию, как наиболее бытующую в народном сознании.

Однако композиторская деятельность П. Чисталёва не исчерпывается песнями. Он автор значительного числа инструментальных сочинений. Среди них: сюита для оркестра народных инструментов «**Родные напевы**»; несколько **Концертино**: для балалайки и фортепиано, для домры с оркестром, для трёх баянов и пр. Оригинален замысел квинтета для состава деревянных духовых и валторны «**Коми песни-сказки**», написанного для чтеца с музыкой. Пять разнохарактерных пьес имеют сюжетной основой

подлинные тексты коми народных сказок, а интонационным материалом – подлинную народную песню. Сюжет «разыгрывается в лицах» – с помощью тембров.

В репертуаре Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Ася кыя» закрепились сюиты для оркестра народных инструментов «**Потешки**», в трёх частях: «Хоровод», «Потешки», «Частушки». П. Чисталёв использует здесь, помимо традиционных русских, – исконные коми народные инструменты: многоствольные флейты – чипсаны, поляны. Специально для этой сюиты им создан «авторский» народный инструмент – пу ворсан (играющее дерево). А знаменитый «**Танец девушек с чипсанами**» стал центром программы ансамбля, в которой живут также многие сольные и хоровые песни П. Чисталёва.

В области музыкальной драматургии композитором тоже сделано немало.

Музыкальная комедия «**Цветы в снегах**» (по пьесе И. Истомина), на тему интернациональной дружбы, поставлена в 1964 году в Тюменском драматическом театре и выдержала 50 представлений. Для детей написана музыкальная сказка «**Страшный зверь**», по мотивам русских народных сказок; музыкальная сказка на стихи коми поэта Ю. Васютова «**Пожѳм коль**» («Сосновая шишка»), построенная на коми национальном песенном и инструментальном материале. П. Чисталёвым музыкально оформлены многие спектакли Коми республиканского драматического театра имени В. Савина.

В 1985 году в Коми республиканском музыкальном театре режиссѳром Л. Ильчуковым поставлен музыкальный спектакль П. Чисталёва, по пьесе А. Гангова «**Пусть всегда будет музыка!**». Это вновь музыкальная сказка (в двух действиях, с прологом), где борются добро и зло. В ней детям рассказывается о том, что может произойти, если не будет музыки, о её значении в жизни людей.

Отрицательные персонажи – Управитель, Начальник стражи, Доктор – налагают запрет на музыку: без неё спокойнее жить им, немногим, но «сильным мира сего», не имеющим музыкального слуха. А добрые, положительные герои – Ивушка, Огонѳк и Путешественник-музыкант – находят спрятанный клад – музыку – и возвращают её людям как великий дар Красоты и Добра.

У каждой группы персонажей есть своя музыкальная сфера. К Доктору, Управителю, Начальнику стражи авторы относятся с большой долей иронии. Композитор поручает им мелодии намеренно сентиментальные, напыщенные, «ненастоящие, бутафорские», гармонически алогичные. Он заставляет Начальника стражи не петь, а декламировать, ибо слуха у него нет совсем.



Иначе охарактеризованы Путешественник, Ивушка и Огонёк. Их музыка прозрачна, светла, напевна, интонационно близка коми народной песне.

Есть и третья сфера. Это сама Музыка. Она «озвучена» большим праздничным Вальсом, который танцует на площади счастливый народ, ликующий и радующийся возвратившейся к нему музыке, её могучей, живительной силе. На интонациях Вальса построена и волшебная суть Музыки. Они вариантно прорастают во Вступлении к Прологу, в лучших музыкальных номерах спектакля – Танце и Песне. В них П. Чисталёв, с помощью колористической функции гармонии (движение параллельных больших септаккордов по полутону вниз, в ритме завуалированной польки) и лёгкости инструментовки добивается особенного – хрупкого, волшебного – звучания, тем самым, пробуждая в слушателях потребность бережного отношения к Музыке.

В числе лучших музыкальных эпизодов спектакля следует отметить: Вступление к Прологу; Пляску на площади, написанную с мощным размахом и истинно народной удалью; Музыку нот; Песню Ивушки, как бы героини из народа; Вальс горожан, являющийся апофеозом и символом самой Музыки.

В спектакле «Пусть всегда будет музыка!» П. Чисталёв вновь демонстрирует щедрость своего мелодического дара. Однако его мелодика не «деревенского наклонения», наблюдающегося в большинстве его песен. Здесь она интонационно приближается к традиционной песенности советского «детского жанра», представленного, к примеру, музыкой Д. Кабалевского, С. Прокофьева, М. Раухвергера...

Сплав деревенской и городской песни и романса являет собой музыкальная комедия «**Деревенька моя**», поставленная в Коми республиканском музыкальном театре весной 1982 года, режиссёром М. Гусевым, по пьесе В. Блинова и Л. Ильчукова. В спектакле поднимается важная и всегда актуальная тема жизни и работы на селе, тема возвращения людей в родную деревню, строительства культуры и, в первую очередь, обыкновенного клуба. Для всего этого нужны люди. О людях – разных, непохожих, весёлых и серьёзных, мужественных и горячих, талантливых и трудолюбивых, о наших современниках рассказывается в музыкальной комедии, главная мысль которой – неизбывная любовь к Родине, к родной земле, родной деревне – Тема, близкая П. Чисталёву, и благодарная для претворения его творческих склонностей.

В подзаголовке музыкальной комедии значится: «Народное музыкальное представление в двух частях, с прологом и эпилогом». Перед нами народ как единое целое и – вычленение из его среды отдельных, разнохарактерных пар, что традиционно свойственно этому жанру. Этих пар четыре. Первая пара пожилая: дед Михайло, деревенский балагур и «изобретатель», постоянно попадающий в нелепые ситуации (но в нём и источник народной



мудрости), и его жена Олимпиада, знающая всё про всех. Остальные пары молодые. Вторая пара весёлая, бодрая: тракторист Пётр и его невеста Галя, обуреваемая страстным желанием стать трактористкой. В конце спектакля, в сцене соревнования трактористов, она побеждает своего жениха. Третья пара, так сказать, деловая, смотрящая в будущее. Это вновь прибывшая в деревню Ивановскую художественный руководитель клуба, которого ещё нет, Римма, человек настойчивый и потому побеждающий, и Василий, заведующий клубом, местный интеллигент. Четвёртая пара лирическая, главная. Это лучшая телятница и первая красавица на селе Наташа и строитель Степан, вернувшийся в родные места из дальних странствий для того..., чтобы уехать опять.

Но не изменит Степан своей деревне: его убедит остаться любовь Наташи. И клуб будет построен, и исполнится мечта Гали, и пригодятся «изобретения» Михайлы, и будет создана талантливая художественная самодеятельность, и народ отпразднует свои трудовые успехи старинным обрядом «Усть-Цилемские горки» (действие происходит на берегу реки Печоры). Всё это наша счастливая современность, гимн созиданию и любви – ценностям, завоёванным в боях Великой Отечественной войны. Фронтовик Фёдор, управляющий отделением совхоза, стоит особняком. Но именно он является связующим историческим звеном, становится проводником патриотической идеи любви к Родине.

Музыка, написанная П. Чисталёвым к спектаклю, ярко образна и характеристична. Для каждого персонажа он находит свой ритмо-интонационный мир, в котором характер его либо раскрывается полно, либо обозначается довольно выпукло. Так, весельчаки и спорщики Михайло и Олимпиада являются одним целым. Поэтому главная их характеристика – эксцентрический дуэт и галопирующий танец в первом действии. А характерность образа Олимпиады подчёркивается ещё и в её частушках, во втором действии, где его черты конкретизируются.

То же относится к образам Гали и Петра. Их объединяет одна профессия и общность устремлений. У них нет сольных номеров, они проявляют себя в дуэтах. В первом действии это дуэт в шутку ссорящихся влюблённых, столкновение действия и противодействия, показ двух дерзких, своевольных характеров. Музыка дуэта ритмичная, моторная, в её мелодико-ритмической замкнутой формуле угадывается настойчивость, упорство и решимость Гали стать трактористкой. Но всё это – от детскости, задорности, что подкрепляется лирико-частушечными оборотами. А Песня Гали и Петра из второго действия – дуэт примирения.

У Риммы и Василия всего один дуэт. В нём кипит энтузиазм, боевой почин, бодрость и энергия молодости. Мелодия в своих очертаниях почти пионерская, в ритме походной песни.

Образ Фёдора – носителя патриотической идеи – представлен Песней с хором в финале первого действия и Фронтовой песней во втором действии. Песня с хором, лирико-маршевая по характеру, это песня о родной земле, о любви к родному краю, песня-призыв, исполненная патриотизма и мужества сильного человека. Фронтовая песня вносит дополнение в образ Фёдора, вспоминающего о военной молодости, и носит черты балладности.

Наиболее глубокая и разветвлённая линия комедии – взаимоотношения Наташи и Степана. Их образы даны в развитии и раскрываются в ариях, песнях, дуэтах, оркестровых эпизодах. Это типичная история развития чувств лирических героев музыкальной комедии: с завязкой отношений, радужными мечтами, драматической кульминацией и счастливой развязкой. Кроме того, в их взаимоотношениях светится главная идея спектакля: верность земле, на которой человек родился и в которую должен вложить всего себя, всю свою жизнь. К этой мысли Степан приходит трудно, через коллизии сомнений и борьбы с собой, приходит через любовь к Наташе.

Ария Степана в первом действии – экспозиция его образа. По жанру это песня, являющаяся портретом его характера, его неустойчивой, пылкой, но верной и доброй души. Насыщенная, пульсирующая фактура струнных передаёт взволнованное биение сердца человека, давно не бывавшего в родных местах. Но ещё более тревожно становится ему от сознания необходимости уехать. Новые черты характера Степана раскрываются в его Ариозо во втором действии. В песенной форме, используя средства тональных и гармонических красок, композитор передаёт тёплое и страстное чувство любви героя, одновременно его смятенность, внутреннюю неустойчивость и затаённую тревогу.

Образ Наташи раскрывается наиболее полно. Для него написаны самые вдохновенные страницы музыки. Темы любви Наташи получают развитие во Вступлении к музыкальной комедии (главная партия и главная образно-музыкальная сфера), в мелодекламации, Вальсе первой любви, Песне (первое действие); в Ариозо и лирическом Дуэте со Степаном (второе действие). Вальс – развёрнутая оркестровая сцена. Здесь зарождается светлое чувство любви между двумя главными героями. Песня – центральная характеристика героини, где выпукло прочерчиваются главные элементы её образа. Наташа – простая девушка, с благородным сердцем и большой прекрасной душой, умеющая глубоко и преданно любить. Музыка мягкая, лиричная (смотри нотный пример № 6). Появляющиеся волнение, трепетность находят непосредственное отражение в фактуре сопровождения, которое обогащается хроматическими подголосками, полифоническими новообразованиями, производными от основного мотива. Ариозо Наташи развивает романсовые интонации её Песни. В лирическом же Дуэте – дуэте

примирения – появляется совершенно новая музыка, построенная на интонационной основе народной песни, что следует рассматривать как счастливое завершение любовной линии музыкальной комедии и обнаружение истонной причастности героев к народу, слияния с ним.

Композитор применил момотивный принцип развития музыкального материала. В музыкальной характеристике всех героев – истинных представителей народа – можно заметить присутствие характерного мотива, вычлененного из мелодии хора «Деревенька моя» (см. нотный пример № 7), которым начинается спектакль и который является как бы его эпитафией, символом Родины, живущей в этих конкретных лесах и полях, в этой рябине, в этом синем небе.... В хоре-прологе одновременно звучит конечный вывод о спокойной, мудрой, гармоничной жизни народа, его единении с природой. Это Песня о своём месте в жизни. От неё перекидывается арка к Сцене народного гулянья в эпилоге – «Усть-Цилемским горкам».

В русском селе Усть-Цильма Коми АССР издревле существует весенне-летний обряд, когда всё население одевается в праздничные национальные костюмы, выходит на берег Печоры и водит хороводы. П. Чисталёв написал для спектакля Сюиту из пяти хороводных песен. Это хоровые обработки подлинных русских народных песен: «Из-за лесу», «По сеним хожу», «Наш Семён от ходит по городу», «Летит голубь», «Тройка лебедушку гонила». Венок хороводных песен стал символом народного величия. Музыка в «Деревеньке» русская. Но русское село Усть-Цильма находится на коми земле. Поэтому вся музыкальная комедия заканчивается небольшим, но мощным хором на коми языке: «Шондібанй оломо́й» («Солнцеликая жизнь моя»).

Познания в области народного музыкального инструментария П. Чисталёв применил в Сцене встречи Риммы с народными музыкантами (первое действие). В наигрыше использованы коми народные духовые и ударные инструменты: чипсаны, пöляны, язычковый пöлян, берестяной рожок, уточка-солодочка; колотушка, деревянные пластинки, железный лист, палица, трещотка, деревянный барабан (эти инструменты появляются и в других массовых сценах). Специфическое звучание наигрыша, вместе со Сценой народного гулянья, вносит в музыкальную комедию яркое национальное своеобразие, свежесть и неповторимость...

Наряду с творческой, П. И. Чисталёв много времени уделял общественной работе. Он был одним из организаторов смотров и фестивалей народного творчества; председателем Хорового общества Коми АССР; членом Правления и членом Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР.

Большим спросом и интересом пользовались его лекции: с показом собранных им коми народных музыкальных инструментов и игрой на них. Ведь он впервые «поднял» их из глубины забвения, реконструировал, выявил их новые возможности, вывел на профессиональную сцену. До него

был широко известен лишь сигудок (струнный смычковый инструмент). С деятельностью П.И. Чисталёва в музыкальный народный быт вошло множество ударных инструментов, многостольных флейт. На их основе в Сыктывкарском училище искусств был создан фольклорный инструментальный ансамбль. Исследователем воссоздан деревянно-струнный инструмент брунган... Все они были найдены, увидены и услышаны им «в обиходе», каждым он безупречно владел.

«...Как прекрасно Чисталёв умеет заставить эти маленькие музыкальные инструменты говорить! Он умеет рассказать о них и прекрасно на них играет», – отметил главный редактор финского журнала «Мир и мы» Осмо Хелин. Финскому Национальному музею П. Чисталёв подарил чипсаны и пöляны. Он вёл многолетнюю творческую переписку с финскими и шведскими учёными. Принимал участие в Третьем (Эстония), Пятом (Финляндия), Шестом (Коми АССР, г. Сыктывкар) международных конгрессах финноугроведов.

За большой вклад в развитие коми национального музыкального искусства, многолетний труд и творческие достижения член Союза композиторов СССР с 1968 года, кандидат искусствоведения П.И. Чисталёв был удостоен почётных званий «Заслуженный работник культуры РСФСР», «Заслуженный деятель искусств Коми АССР», звания лауреата Государственной премии Коми АССР.

Завершить очерк, посвящённый творческой деятельности музыковеда и композитора П.И. Чисталёва хотелось бы словами художественного руководителя Государственного Волжского народного хора, заслуженного артиста РСФСР М. Чумакова: «Восхищён научной и практической работой П.И. Чисталёва по изучению коми национального музыкального фольклора, его богатейшей коллекцией коми народных музыкальных инструментов, его страстной деятельностью в сохранении и развитии коми народного творчества. Переоценить эту благородную деятельность невозможно».

П.И. Чисталёв умер 11 августа 1988 года.

### **Основные сочинения П. И. Чисталёва**

#### *Исследовательские:*

1. «Коми народные песни». Свод. Исследование. Расшифровка. Комментарий. Соавторы – А.К. Микушев, Ю.Г. Рочев. Трёхтомник. Сыктывкар, 1966, 1968, 1971 гг.

2. «Коми народные музыкальные инструменты». Исследование. Сыктывкар, 1984 г.

3. Более пятидесяти научных трудов, посвящённых изучению межнациональных музыкальных параллелей, фольклора, инструментария, народной песни...

*Музыкальные. Для театра:*

1. «Страшный зверь». Музыкальная сказка для детей.
2. «Цветы в снегах». Музыкальная комедия по пьесе И. Истомина. Постановка – 1964 г.
3. «Пожо́м ко́ль» («Сосновая шишка»). Музыкальная сказка для детей. Стихи Ю. Васютова.
4. «Пусть всегда будет музыка!» Музыкальная сказка по пьесе А. Гангова. Постановка – 1985 г.
5. «Деревенька моя». Музыкальная комедия по пьесе В. Блинова и Л. Ильчукова. Постановка – 1982 г.
6. Музыкальное оформление многих спектаклей Коми республиканского драматического театра им. В. Савина.

*Инструментальная музыка. В том числе:*

1. «Родные напевы». Сюита для оркестра народных инструментов.
2. Концертино: для балалайки и фортепиано; для домры с оркестром; для трёх баянов...
3. «Коми песни-сказки». Квintет для деревянных духовых, валторны и чтеца.
4. «Потешки». Сюита для оркестра народных инструментов в трёх частях и др.

*Вокальная музыка.*

Свыше ста песен. В том числе хоры а cappella, песни для голоса и хора в сопровождении фортепиано, баяна, вошедшие в сборники:

1. «Заря над Вычегдой». Сыктывкар, 1978 г.
2. «Избранные песни и романсы композиторов Коми». Сыктывкар, 1970 г. И др.
3. «Асья кыа». Сборник коми народных песен, в обработке и с комментариями П. И. Чисталёва. Методическое пособие для работы с детьми. Сыктывкар, 1968 г.

## НАСЛЕДНИКИ КОРИФЕЕВ

Коми национальная музыкальная фольклористика продолжает жить и развиваться. Взяв своё начало в творчестве первого коми драматурга, поэта, композитора Виктора Савина, она расцвела в творчестве музыковеда и композитора Александра Осипова. Расширилась и углубилась в творческих изысканиях А. К. Микушева, Ю. Г. Рочева. Собираением и изучением коми народных напевов в своё время занимались П. А. Анисимов, Г. Нильс, Р. Лах, М. И. и С. А. Кондратьевы...»Высшая планка» была взята П. И. Чисталёвым. Его научно-музыкальная деятельность оставила яркий след в истории коми музыкальной фольклористики и коми музыкальной культуры вообще.

С уходом из жизни П. И. Чисталёва, казалось бы, могла оборваться связь народного и профессионального начал. Не стало и талантливого художника В. Павлова, мастера прикладного искусства, создателя живописных коми национальных музыкальных инструментов. Дело последнего в 80-е – 90-е годы 20-го века продолжил мастер-самородок **Александр Забосв**. Народные музыкальные инструменты его мастерской – духовые, струнные, ударные – не только великолепны по звучанию, но красивы и художественно достоверны. Они пользуются большим спросом, как в Коми, так и за её пределами. За короткий срок он обеспечил музыкальными инструментами Государственный ансамбль песни и танца Коми АССР «Асья кыя». В программах ансамбля они обрели профессиональную сценическую жизнь. На их основе построены и программы филармонического коллектива «Парма», под руководством заслуженного артиста Коми АССР Михаила Бурдина, а также программы самодеятельных коллективов республики. Эти же коллективы черпают материалы для своего творчества из бесценного свода «Коми народные песни» П. Чисталёва, А. Микушева и Ю. Рочева.

Фольклорно-этнографический ансамбль «Парма», организованный в 1987 году солистом-балалаечником филармонии **Михаилом Бурдиным**, покорила слушателей неоднозначной приближённостью к народному источнику. Михаил Николаевич по крупице собирает песенно-инструментальное богатство коми народа и увековечивает его в форме бытовых и обрядовых песенных сцен. Художественная цель коллектива – достижение максимальной аутентичности вокального и инструментального исполнения образцов народного творчества, чему способствует и театрализация программ. Это важно для дальнейшего сохранения и развития коми музыкальной культуры.

Много для расцвета исполнительской стороны коми музыкального фольклора сделала **Лидия Чувьюрова**, по образованию дирижёр-хоровик (Ленинградская консерватория), преподаватель Сыктывкарского училища искусств. Несмотря на то, что в Коми республике много фольклорных – вокальных и хореографических – коллективов, Лидия Даниловна рискнула на

базе училища искусств создать молодёжный ансамбль, ставший явлением в музыкальной культуре Коми. Она собрала из деревень молодых людей, с коренной национальностью, и стала учить их любить свою песню, правильно и красиво её исполнять. Окончив училище, девушки и парни вернутся домой, в родное село, и создадут такие же ансамбли на местах. Они смогут не только душевно спеть коми песню, но и режиссёрски воплотить её на сцене.

К песне Л. Чувьюрова подходила творчески, авторски, современно, слегка эстрадизируя, но при этом сохраняя её национальные музыкальные особенности. И песни эти были интересны молодым. Так Л. Чувьюрова стремилась возродить фольклор среди молодёжи, научить молодёжному деревенскому общению и... вынести всё это на сцену, словно спектакль. Ребята не только пели, они играли песню, причём с удовольствием.

В основе репертуара ансамбля **«Коми сыллан»** («Коми песня») – песни его руководителя. Иногда это обработка коми народной песни, но чаще Лидия Даниловна создавала песни сама. Это, так сказать, «авторское народное творчество» (по примеру В. Савина), новая страница современного этапа его истории. Ансамбль, одновременно учебный и концертный, шёл своим, необычным, но ярким и интересным путём.

Безусловно, обучение на основе национального фольклора – перспективная и крепкая база для воспроизводства национальной музыкальной культуры в селе, её развития не от случая к случаю, но ежедневного и целенаправленного. Л. Д. Чувьюрова, как и М. Н. Бурдин, в своём жанре – пролагатели новых путей. Своё, родное надо сохранять, развивать и множить, передавая по наследству. В этом – залог национального своеобразия культуры.



## МУЗЫКОВЕД. ЭРУДИТ. ЛЕТОПИСЕЦ.



**А.А. ШЕРГИНА**

(год рождения – 1948)

Коми народное музыкальное творчество изучается, о чём свидетельствует множество трудов, созданных вышеперечисленными авторами, прежде всего А. Осиповым, П. Чисталёвым. Наш рассказ – о творчестве коренного коми музыковеда, фольклориста, члена Союза композиторов России, заслуженного работника Республики Коми, заслуженного работника культуры РФ А. А. Шергиной.

АЛЕКСАНДРА АЛЕКСЕЕВНА ШЕРГИНА родилась 17 марта 1948 года, в г. Печоре Коми АССР. Окончив Печорскую музыкальную школу и Сыктывкарское музыкальное училище по классу скрипки, дальнейшую свою судьбу, имея научный склад ума, решила связать с музыковедением. В 1972 году А. Шергина с отличием окончила историко-теоретический факультет Горьковской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Её дипломная работа «Ладоинтонационное строение коми народных песен Вычегодско-Сысольской фольклорной традиции» (научный руководитель – старший преподаватель В. В. Морёнов) в 1973 году была отмечена медалью «За лучшую научную студенческую работу» (по итогам Всесоюзного конкурса на лучшую научную работу студентов по естественным, техническим и гуманитарным наукам). А в следующем году вышла отдельной брошюрой в Коми книжном издательстве.

В 1976 году, окончив аспирантуру Горьковской консерватории диссертацией «Строение коми народных песен», А. А. Шергина вернулась в Сыктывкар и связала свою судьбу, творческую, научную деятельность с Коми филиалом Академии наук СССР, где работал и П. И. Чисталёв. Их научные интересы, хоть и перекликались, но имели специфические акценты. Так, П. И. Чисталёв в течение многих лет занимался изучением народных музыкальных инструментов Коми, помещая отдельные статьи на эту тему в различных сборниках. Пока не выпустил в свет фундаментальный труд всей жизни «Коми народные музыкальные инструменты». Кроме этого, он опубликовал ряд работ, касающихся коми народных песен и общих вопросов развития коми национальной музыкальной культуры: о них сказано в предыдущем очерке о П. И. Чисталёве.

Научным работам А. Шергиной свойствен скрупулёзный, детализированный анализ музыкального материала. Строению коми народных песен посвящён ряд её публикаций: «О формообразовании коми народных песен», «Интонационное строение колвинских эпических песен», «Коми и ненецкие компоненты в напевах южно-колвинских эпических песен», «Общепермские корни в песенном творчестве коми-зырян, коми-пермяков и удмуртов», «О напевах коми эпических песен», «О национальном своеобразии коми музыкального фольклора», «Национальное своеобразие коми народной песенности в сравнении с русским, угорским и самодийским фольклором», «Развитие жанров коми песенности в процессе взаимодействия коми фольклора с культурой народов СССР». А её статья «Напевы коми эпических песен» включена в фундаментальный том «Коми народный эпос» (из серии «Эпос народов СССР»), изданный в Москве в 1987 году. В некоторых статьях А. А. Шергина характеризует творчество композиторов на стихи первого поэта Коми И. А. Куратова. Это было плодотворное творческое десятилетие работы А. Шергиной в качестве научного сотрудника Коми филиала Академии наук СССР. Необходимым подспорьем в исследовании коми национальной музыкальной культуры было то, что А. Шергина свободно говорит и пишет на коми языке. Все её статьи издавались в местных и центральных тематических сборниках. Она выступала с докладами на многих научных конференциях, симпозиумах, международных конгрессах, которые, кроме Сыктывкара, были напечатаны в Таллинне, Горьком, Ярославле, Ижевске, Киеве.

Но круг исследовательских интересов А. А. Шергиной не ограничивается изучением коми музыкального фольклора. В разное время её привлекали вопросы развития коми драматургии и театра, истории национальной профессиональной музыкальной культуры. Этому способствовало и то, что А. Шергина в течение семнадцати лет (1987–1994; 1997–2007) заведовала сначала литературной, а затем музыкальной частью Коми республиканско-

го драматического театра им. В. Савина (ныне Государственный академический театр драмы им. В. Савина Республики Коми). А также, в течение двух лет (1995–1997) она преподавала музыкальную грамоту и фортепиано на кафедре музыкального и пластического воспитания актёра в Ярославском государственном театральном институте. Всё это дало толчок появлению ряда исследований А. Шергиной, посвящённых проблемам профессионального национального музыкального и театрального искусства. Её очерки и рецензии посвящены творчеству «выдающихся носителей коми национального духа: И. Куратова и В. Савина; они посвящены музыкально-этнографическим открытиям А. Сидорова и драматургии А. Ларева и деятельности тех, кто внёс значительный вклад в развитие коми музыкального искусства – А. Осипова, И. Бобраковой, Н. Клауса, Н. Маегова...»\*. Статьи опубликованы в изданиях: «Труды ИЯЛИ КФАН СССР», «Куратовские чтения», «Историко-культурный атлас Республики Коми», «Республика Коми: Энциклопедия, т. 3», в журналах «Войвыв кодзув» («Северная звезда»), «Арт», «Вестник культуры», «Чужан кыв» («Родное слово») и др.

Кроме научно-исследовательской, А. Шергина ведёт музыкально-просветительскую деятельность. Всё, что волнует её в современном состоянии культуры и искусства Республики Коми, нашло отражение в многочисленных выступлениях музыковеда в прессе и на радио. Свои глубокие познания в области мировой музыкальной культуры она передаёт студентам Центра художественного творчества Сыктывкарского государственного университета, которые с удовольствием посещают клуб любителей классической музыки «Фонограф». А. А. Шергина руководит этим клубом с 2005 года...

В 1989 году в республике широко отмечалось 100-летие со дня рождения выдающегося коми драматурга, поэта и музыканта В. А. Савина. Важнейшее событие было освещено в статье А. Шергиной «**В. Савин и коми музыкальная культура**» (на коми языке). В дальнейшем творчестве талантливого музыковеда прослеживается постоянный и глубокий интерес, и даже влюблённость в творчество и необычайно мыслящую личность В. Савина, незаслуженно забытую, но возрождённую в конце 20 века, чему, как видно, немало способствовала и она сама.

В девяностых годах прошлого века А. Шергина посвятила исследовательский очерк жизни и творчеству коми поэта, драматурга, режиссёра в одном лице, и первого коми композитора В. А. Савина, дав смелое определение значению его творчества, вышедшего как бы из подполья нашего зашоренного сознания на подмостки славы. «**Певец родного края**» – так называется очерк о нём и его, ставших народными, авторских песнях, слов-

---

\* «Союз композиторов Республики Коми, 1978–2008». Справочник. Сыктывкар, 2008 г. В дальнейшем – «Справочник» (*прим. ред.*).

но потерявших своего творца, но теперь стремящихся вернуть себе его бессмертное имя.

Следующий очерк А. Шергиной «С чего всё начиналось?» тоже начинается с характеристики творчества В. Савина и его незабываемого и непревзойдённого почина в истории коми музыкального искусства и культуры в целом. Затем она обращается к сороковым годам двадцатого века...

Эти и другие очерки написаны А. Шергиной для своей книги очерков о коми культуре.

Очерк «**Песни Пармы**» должен бы открыть эту книгу. Он, как и другие, написан без известной музыковедческой сухости, образным, художественным языком, сквозь который светится острота и ироничность ума автора. Однако здесь присутствует и вездливость, скрупулёзность учёного, производящего микро – и макроструктурный анализ песни. Автор обладает широкой научной эрудицией и глубиной познаний в этом вопросе: теоретической и практической. О коми народной песне она знает всё: историю и причинность её возникновения, многожанровость, региональные особенности песенных традиций. Отличие этих традиций друг от друга знает до мелочей. Музыковед отмечает и демонстрирует высокие художественные достоинства коми народных песен, что «позволило коми народной песенности стать прочной основой развитой профессиональной национальной музыкальной культуры» (А. Шергина).

Книга завершается очерком «**Будет у нас Союз композиторов!**» Характерно то, что через все очерки проходит любимый ею В. Савин, его талантливая, но до конца не раскрывшаяся личность. Он – словно творческий феномен, пример для всех времён. В книге прослеживается железная историческая, исследовательская логика музыковеда, но ещё и коми культуролога, «культуроведа» А. Шергиной. Всё развитие коми национальной музыкальной культуры она словно «пропустила через своё сердце», предложив своё понимание её истории, безупречно владея и оперируя фактами.

Талантливое дитя недюжинной эрудиции А. Шергиной – её очерк «**О чём рассказывают афиши?**» – ностальгически окрашенный экскурс в прошлое культуры Республики Коми. Здесь очевидна огромная архивная работа неутомимого исследователя. Ссылный край. Воркута. Довоенное и военное время. Затем пятидесятые, шестидесятые, семидесятые, восьмидесятые, девяностые годы 20-го века. Театральные премьеры. Концертная деятельность. Композиторы. Режиссёры. Балетмейстеры. Артисты... Всё она «вытащила» из забвения на свет божий. С одной стороны, это скрупулёзная, дотошная работа учёного-музыковеда. С другой стороны, это увлекательный рассказ, где, казалось бы, скучные исторические факты ожили, или проснулись от долгого сна на архивных полках и... закружились в вихре новой жизни, словно на машине времени вернувшись из прошлого

и проживая ещё одну жизнь, подаренную им равнодушным исследователем. Глубокие познания автора и в этом вопросе, а также лёгкий слог, восторженный тон изложения фактического исторического материала – всё это делает очерк нескудным, захватывающим... А между строк несомненно светится авторская гордость за музыкальную культуру и искусство своей республики.

В целом, книга очерков А. Шергиной – это высокий творческий скачок на новый тематический и стилистический уровень. В ней содержится много ценной информации, которую автор излагает публицистично, иногда размашисто, но убедительно, с безукоризненным знанием своего дела. – Захватывающе популярно. С достаточной мерой обобщённости. Необходимая детализация лишена безмерности. Язык книги живой, виртуозный, метафоричный. В нём много чисто семантической неологизации, но на уровне образного мышления. Повествование одновременно научно и художественно. Читается легко и увлекательно.

Музыковедом собран, обобщён и лично переосмыслен колоссальный исторический материал. Чувствуется безупречное им владение и собственное к нему отношение зрелого учёного. Философия исследователя: с чуткостью и любовью рассказать о близком и родном. Это – история музыкальной культуры Республики Коми. Не так много её летописцев, особенно в «музыкально – художественно-литературном» плане.

А. А. Шергина располагает научными публикациями по широкому кругу вопросов. Что касается её книги очерков, то она представляет собой всеохватывающий взгляд исследователя на историю становления коми профессиональной музыкальной культуры: от народной песни до возникновения Союза композиторов – с высот Великого Времени. А вдохновенный слог, коим написаны очерки, образный стиль и раскованная манера изложения богатейшего исторического материала – должны сделать эту книгу не только безусловным достоянием Коми республики, но и новым «бестселлером», после книги А. Осипова «О коми музыке и музыкантах».

Фольклористика и музыкознание Республики Коми продолжают развиваться вглубь и вширь, несмотря на частую и резкую смену «политической погоды». Отрадно признать, что этот положительный и надёжный фактор сыграет важную роль в контексте развития культуры республики в целом.

## Примечание:

*Научные работы и музыковедческие статьи* А. А. Шергиной (более 50) опубликованы в следующих коми национальных изданиях:

- «Вестник культуры Республики Коми»
- «Писатели Коми: библиографический словарь»
- «Связь времён»
- «Войвыв кодзув» («Северная звезда»)
- «Международный конгресс финно-угроведов. Фольклористика. Литературоведение».
- «Чужан кыв» («Родное слово»)
- «Вестник политической информации»
- «Историко-культурный атлас Республики Коми»
- «Савинские чтения: материалы республиканской научно-практической конференции»
- «Труды института языка, литературы и истории»
- «Вестник культуры. Сыктывкар»
- «Коми народный эпос»
- «Куратовские чтения»
- «Культинформ»
- «Республика Коми: энциклопедия»
- «Музыкальная жизнь» (журнал, Москва)

*Публицистические статьи* А. А. Шергиной по вопросам развития коми национальной культуры и искусства (в том числе о творчестве коми профессиональных композиторов – Я. Перепелицы, П. Чисталёва, А. Осипова, А. Рочева, Т. Харитоновой, И. Блинниковой...) опубликованы в коми республиканских газетах и журналах (около 130):

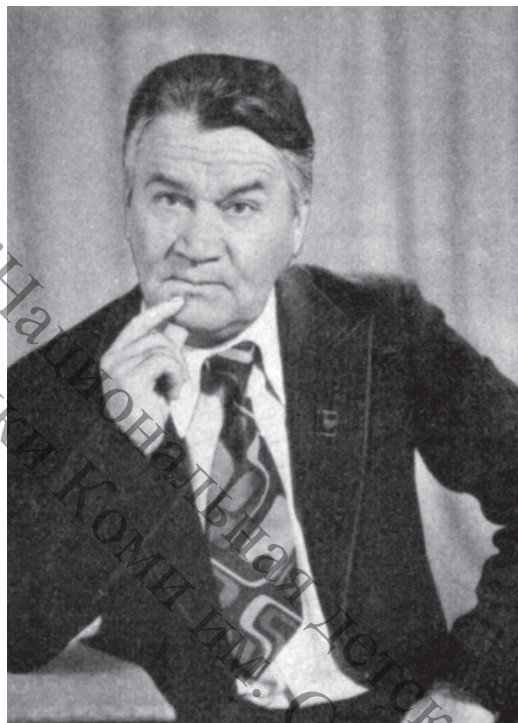
«Красное знамя», «Молодёжь Севера», «Столица», «Эхо», «Югид туй» («Светлый путь»), «Кировская правда» (г. Киров), «Коми му» («Коми земля»), «Знамя труда», «Асыв» («Утро») и др.

А. Шергина – автор русского текста государственного гимна Республики Коми.

Об А. А. Шергиной писали: И. Блинникова, А. Забровский, Д. Козлова, В. Туркин и др. Подробнее о трудах А. А. Шергиной см. в упомянутом выше «Справочнике».

2014 г. Оренбург.

## КЛАССИК КОМИ МУЗЫКИ



**Я.С. ПЕРЕПЕЛИЦА**  
(1927–1990)

Имя Я. С. Перепелицы широко известно в Коми республике. С детских лет его жизнь была связана с этим краем, который щедро воспет им в музыке. Деятельность его не ограничивалась музыкальным творчеством. В течение одиннадцати лет он был председателем Союза композиторов Коми АССР. Он был членом Правления Союза композиторов СССР и РСФСР, председателем жюри смотров и конкурсов художественной самодеятельности, членом Коллегии Министерства культуры Коми АССР; избирался депутатом Верховного Совета Коми АССР шестого созыва, депутатом городского Совета народных депутатов.

На протяжении многих лет (1958–1979) Я. С. Перепелица работал преподавателем Сыктывкарского музыкального училища. Чуткий, внимательный и требовательный педагог воспитал 60 специалистов, среди которых



есть заслуженные артисты республики и лауреаты всероссийских конкурсов, в том числе баянисты В. Данилочкин и В. Майсерик.

Вклад Я. С. Перепелицы в развитие музыкальной культуры Коми республики велик и разносторонен. Это ведущий композитор Коми, одарённый и необычайно плодовитый. Сегодня можно сказать, что на фоне красочной панорамы профессионального композиторского творчества республики, Я. Перепелица – классик коми музыки, своего рода «коми Глинка».

Заслуга Я. С. Перепелицы состоит, в первую очередь, в освоении театральных жанров, отражающих национальную тематику, в создании первого коми национального балета «Яг-Морт» («Лесной Человек»). Перу композитора принадлежит опера, оперетта, оратория, Реквием, инструментальная музыка и музыка к драматическим спектаклям, более двухсот песен...

ЯКОВ СЕРГЕЕВИЧ ПЕРЕПЕЛИЦА родился 13 октября 1927 года, в селе Весёлое Липецкого района Харьковской области. В 1935 году он приехал в Сыктывкар, где получил образование сначала в музыкальной школе, затем в музыкальном училище – по классу баяна (преподаватель К. В. Козлов). Одновременно брал уроки композиции у В. В. Микошо и В. В. Морёнова.

Желание сочинять пробудила коми народная песня, её своеобразная, неповторимая красота. Со временем, овладев коми языком, изучив ритмоинтонационную структуру напева, композитор, незаметно для себя, сделал коми народную песню источником собственного музыкального стиля, песенного в своей основе. Причём, она настолько глубоко проникла в его творческое сознание, что стала сутью музыкального языка, естественным, широким потоком разлилась в неисчерпаемом многообразии мелодий, которые в большинстве своём авторские, но которые трудно отличить от подлинных народных. К цитатам Я. С. Перепелица прибегал в исключительных случаях, использовал их только в творчески переработанном виде.

Изучению и освоению фольклора способствовал тот факт, что длительное время (1942–1956) Я. Перепелица был концертмейстером, позже хормейстером ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыя», почти с первых лет его основания. В этот период он часто выезжал в районы республики, записывает народные песни, всё глубже проникая в их интонационный строй. В то время появились и первые сочинения: обработки коми народных песен для хора, ансамбля баянов, а также первые авторские песни, где уже находил преломление коми мелос.

Сотрудничество с ансамблем песни и танца не прошло для начинающего композитора бесследно. Именно для него в 1955 году был написан «Танец оленоводов», ставший подлинной удачей автора. Он сразу приобрёл широкую популярность. Его танцевали в ансамбле, исполняли на раз-

личных инструментах в училище искусств и художественной самодеятельности. Он во все времена был ярким концертным номером, в том числе в репертуаре лауреата Второго Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах Трио баянистов Коми республиканской филармонии (в его составе играли тогда заслуженные артисты Коми АССР В. Данилочкин, В. Майсерик, В. Волохов). Он стал лицом, духом и пульсом первого национального балета: о злом Яг-морте и народной доблести; дал толчок его замыслу и своеобразному претворению.

### Балет «Яг-Морт»

В 1958 году в Сыктывкаре открылся музыкальный театр. Я. С. Перепелице предложили написать музыку к балету, который бы отразил дух коми народа.

Композитор и автор будущего либретто Г. Тренёв, обратились к древней народной легенде, повествующей о лесном чудище, Повелителе Лесных Духов Яг-Морте и о победе над ним добра, любви и красоты, в данном балете олицетворённых в образах Райды и Тугана.

Надо отметить, что народное сказание существует в нескольких версиях. К нему в разное время обращались: основоположник коми национальной литературы И. А. Куратов, выдающийся коми драматург, поэт и музыкант В. А. Савин. Народные версии и литературные обработки объединяло то, что в них не было любовной линии, главной для создания балета. Это описания «похождений» Яг-Морта, его бесчисленных краж и зверств, что вносило беспокойство в жизнь людей и заставляло разыскивать его и побеждать. Авторы балета, на основе уже существующих версий, создали новую, заметно отличающуюся от прошлых серьёзностью и весомостью каждого образа, значительностью и глубиной психологической разработки характеров, что выводит повествование за рамки простой сказочности и выстраивает драматургию балета по принципу сквозного развития действия, несмотря на номерную структуру.

#### *Краткое содержание балета.*

*Яг-Морт – Повелитель Лесных Духов – живёт в глухом лесу, подчинив себе всю лесную нечисть. Время от времени он тучей налетает на коми селения и похищает самую красивую девушку. Так случилось с Мадой, женой рыбака Оксы, матерью маленькой Райды (Пролог). Так, спустя много лет, случилось с самой Райдой, накануне её свадьбы с Туганом (Первое действие). Яг-Морт уносит её в своё логово и старается всеми силами – уговорами, подарками, запугиванием – покорить её (Второе действие). Повелительница нечисти, ведьма Ёма помогает Яг-Морту. Но ничто не может сломить Райду, её веру и любовь к Тугану, который находит её и спасает от злых чар, вместе со старой матерью. Яг-Морт повержен.*

Сложен образ Яг-Морта. В нём – олицетворение земного зла, всего жестокого и низкого. Это грозная, могучая, демоническая сила. Но это не только дьявол. Яг-Морт наделён человеческими чертами, он способен грубо страдать, полюбив Райду. Но злая воля должна погибнуть...

Музыкально образ Яг-Морта написан традиционно: классическими средствами, как и весь балет. Яг-Морт возникает каждый раз внезапно: ничем не подготовлено, фатально его появление. Однако его музыкальная характеристика довольно развёрнута, и имеет несколько этапов временного развития. Составляющие её целостность интонационно-гармонические и ритмические средства, несмотря на их обусловленность и однозначную зависимость от внешних черт персонажа, находятся в постоянном вариантном движении, как бы обнажая разные грани многоликого зла.

Разносторонне представлен образ Яг-Морта уже в Прологе (исчезновение Мады). Он начинает формироваться из «сильного порыва ветра», заключённого в рамки минорного лада с пониженными 2-ой и 5-ой ступенями, в восходящем движении обрывающегося уменьшенным вводным септаккордом. Последний станет главным гармоническим ядром характеристики Яг-Морта, сопровождающим каждое его появление: в вертикальном, либо горизонтальном изложении. Другой компонент его музыкального портрета – «ползущие» нисходящие хроматизмы и их гармонизация альтерированными доминантсептаккордами.

Но не только в хроматической среде «обитает» Яг-Морт. В самых напряжённых моментах композитор вводит нисходящую целотонную гамму, заставляя вспомнить гликинского Черномора. Тембровое решение образа в целом поручено низким струнным и меди. Следует заметить, что образ Яг-Морта имеет и лейттональность – ре минор. Всё это – лейтсредства характеристики главного персонажа балета и одновременно экспозиция образа.

В 1-ом действии, перед похищением Райды, Яг-Морт имеет свой сольный выход, раскрывающий новые индивидуальные черты могучей и грозной силы, данные крупным планом. Танец Яг-Морта состоит из двух контрастных частей (дважды повторенная простая двухчастная форма). В первой – медленной – части в прерывистой мелодии, состоящей из коротких выразительных мотивов, звучит настороженность хищника, затаённое коварство, при общей волшебности, призрачности колорита, вновь напоминающего сцены в садах Черномора. А в общей соотнесённости частей напрашивается аналогия с «Бабой-Ягой» Мусоргского. В быстрой части высвобождается на волю злая стихия, грозное могущество демона. Но и проявляется существенная деталь его личностной характеристики. Я. Перепелица находит весьма удачный штрих. Диатоническая тема, гармонизованная «пустыми» квинтами-квартами, сухо и остро звучащая у высоких деревян-

ных и меди без валторн, призвана воплотить не только безжизненность, бездуховность образа, но и его национальные признаки. Ведь считается, что Яг-Морт – пришелец с Востока, из Зауралья (см. нотный пример № 8).

Если музыкальную характеристику Яг-Морта условно поделить на сущностную (лейтсистемную) и личностную, ярко проявившуюся в Танце, то вторая из них более не возвращается. За исключением эпизода любования Райдой в своём логове (2-ое действие). Сущностная же характеристика, напротив, обретает многостороннее развитие всех составляющих её музыкальных уровней: интонационного, гармонического, тонального, ритмического, тембрового... Она находится на протяжении всего 2-го действия, вплоть до гибели Яг-Морта, в непрерывном вариантном становлении, и обогащается за счёт внедрения тем других персонажей: Райды, Мады, Ёмы, Тугана. Она взаимодействует с ними, впитывая их интонационный строй и чутко реагируя на общий, всё время меняющийся, эмоциональный фон: то подчиняясь (Адажио с Райдой), то сопротивляясь ему (битва с Туганом), то поддерживая его (танцы лесной нечисти). Отсюда ощущение богатства и образно-эмоциональной разветвлённости музыкальной сферы Яг-Морта.

Вместе с ведьмой Ёмой и своим подземным царством (печ-гаги, мути) Яг-Морт представляет область сказочного, волшебного, сферу зла. Его музыкальная характеристика оказывает существенное воздействие на решение музыкального портрета Ёмы. Образ Ёмы изначально был задуман композитором как важный, трагический персонаж. Она была когда-то человеком, но, связав судьбу с Яг-Мортом, превратилась в ведьму, повелительницу злых духов. И в музыке балета она в большей степени человек, она страдает и ревнует, видя новое увлечение своего повелителя. Тысячи противоречивых чувств обуревают её. Музыка чутко отражает быстро сменяющиеся настроения, заключённые в трёхчастную композицию.

Образ Ёмы дан дважды: в начале 2-го действия и в танцах нечисти. Однако на протяжении короткого музыкального времени композитор сумел раскрыть разные его стороны (Танец-пантомима Ёмы с поясом Райды). Она печалится и страдает, вспоминая ушедшую молодость. Поэтому её тема состоит из коротких мотивов, интонаций-плачей, форшлагов, имея в основе народную песенность. В самом Танце два контрастных раздела. В прямой унисонной наступательной теме первого раздела (ми-бемоль минор) проявляется её неженская воинственность и покорность злу, которому она отдала свою жизнь. Тема второго раздела (ми-бемоль мажор) производна от первой. Но она ритмически дробится и приобретает ту вихреобразность, которая, в сочетании с броской гармонической краской (постоянно повторяющаяся последовательность 1-ой и 7-ой низкой ступеней), хорошо отражает демоническое начало образа Ёмы, её зависимость от Яг-морта (общая «восточность» колорита) и покорность ему.

Тематизм Яг-Морта – Ёмы наложил отпечаток на танцы лесной нечисти, которые предваряются большой сквозной Сценой овладения Райдой. Одно из ухищрений Яг-Морта – подарки. Тема Танца лесных духов с подарками выросла из темы первого раздела Танца Ёмы. Но она ритмически и гармонически преображена в зловещий марш, причудливостью и мелодическими очертаниями приближающийся к теме «Шествия гномов» Грига. Созданию особого эффекта ненастоящего, зловещего, гротескности, чудовищности, вычурности способствует и оркестровая находка. Тема поручается трём трубам, одна из которых играет с сурдиной, две другие – приёмом фруллято. Им отвечают стаккато деревянных и всплески тутти (вновь – параллель с Маршем Черномора). Всё это делает номер одним из самых ярких в балете.

Но подарки не интересуют Райду. И Яг-Морт вызывает всю нечисть, чтобы запугать её. Хореографическая картина «Танцы лесной нечисти» – лучший номер 2-го, волшебного, действия. Она построена в форме рондо. Тема рефрена – гротескный марш. Музыкальный язык его «неэластичен», обострён хроматизмами. В одном из эпизодов дана ещё одна характеристика Ёмы. Её выход – это торжество царственного зла. Она страшна в своём величии, в победном единении с Яг-Мортом, что подчёркнуто темой явно ориентального характера.

Итак, 2-ое действие посвящено воплощению одного из двух миров, представленных в балете: мира колдовских злых чар, столь часто встающих на пути счастья и добра. Другой мир – спокойная, мудрая, цельная жизнь народа, его умение честно работать и веселиться, любить и преодолевать невзгоды. Первое действие балета – это мир реальных дел и чувств, мир светлых добрых надежд, совершенно чуждый призрачности, вычурности, полный душевного здоровья. Музыкальный язык, соответственно, насыщается народной песенностью. Темы созданы композитором, без применения цитат. Подлинный коми народный напев использован лишь однажды – в танце-игре «Ловля оленей».

Наряду с Яг-Мортом, тщательно выписан образ Райды, представительницы народа. Она охарактеризована рядом тем, так сказать, «необязательного свойства», отражающих чисто внешние черты облика: красоту, непорочность, нежность, лёгкость, грациозность, молодость, очарование и т.д. Музыка Я. Перепелицы – это неистошимый запас мелодий, питающихся из чистого родника народной песенности. Мелодии Райды рассыпаны по всей партитуре. Но большинство из них сосредоточено именно в 1-ом действии, где происходит экспонирование разных черт её характера, по методу вариантного дополнения. Много здесь и тематических новообразований, обнаруживающих свежие штрихи к портрету. Таково появление темы Райды, изображающей рыбку, в Танце рыбаков; лирических мечтательных тем в «Ловле оленей», где она перевоплощается в оленёнка; вальсообразной

темы во вступлении к Па-де-де с Туганом; грациозной и изящно-народной (соло скрипки) тем в её Вариации. Связывает этот венок широко развитая, лирически-восторженная, с чертами гимничности тема любви Райды и Тугана в их Адажио, в кульминации подкреплённая звучанием хора без слов (см. нотный пример № 9).

Следует заметить, что хор включается в партитуру ещё два раза. Он появляется в Сцене встречи Райды с матерью и в Заключительной сцене ликования народа по избавлении от Яг-Морта. Функцию хора можно определить как эмоционально-психологическую, способствующую дополнительному раскрытию драматургической ситуации, и обостряющую эффект эмоционального воздействия музыки на зрителя-слушателя.

И всё же самую главную драматургическую и концепционную роль играет тема, по-своему универсальная, сопровождающая появление Райды и Тугана, вместе и порознь, тема, вбирающая в себя характерные признаки музыкальной сущности того и другого. Её можно назвать Темой их мятежной и прекрасной любви (см. нотный пример № 10). Эта лейттема предлагается композитором в разных драматургических ракурсах, выполняет разные музыкально-психологические функции и обладает редкой образной гибкостью, пластичностью, чутко следуя за малейшим изменением настроения героев. Именно она, во множестве вариантов, сопровождает всю музыкальную судьбу Райды, являясь её внутренней, личностной характеристикой. Она может смягчаться, благодаря тонкой струнной оркестровке, и тремолирующему фону; может приобретать характер раздумья, воспоминания – в имитационном двухголосном изложении; может звучать мощно и победно в тутти оркестра, как это происходит во Вступлении к балету: оно заканчивается этой темой в каноническом проведении. Гибкость темы и в частой смене её мажорной и минорной версий. Мерцание мажоро-минорной терции, с последующей склонностью к «мажорной твёрдости», становится своеобразным предсказанием благополучной развязки и торжества светлых сил добра, любви и красоты.

Наконец, эта тема, заключающая в себе интонационную среду, в которой развиваются отношения двух героев, является антиподом музыкальной сфере Яг-Морта. Это проявляется уже во Вступлении к балету, где обнаруживается противоборство двух исходных мотивов: преобладающая направленность «мотива Райды» вверх, а «мотива Яг-Морта» вниз, с характерным фригийским ходом (смотри нотный пример № 11).

Туган, на мой взгляд, не имеет индивидуальной характеристики. Композитор решил сосредоточиться на двух противостоящих персонажах: Яг-Морте и Райде. Поэтому музыкальная характеристика Тугана растворяется в вышеупомянутой теме любви, а героические черты образа проступают в его Вариации из Па-де-де и в Сцене битвы с Яг-Мортом.



С глубоким знанием народных обрядов и игр, народного характера написаны танцы Первого действия. Ажурный, прихотливый мелодический орнамент «плетут» струнные и деревянные духовые в Хороводе, сменяясь торжественной темой у медных, в духе величальных свадебных песен, и мягкими, пластичными, девичьими мелодиями, вызывая ассоциации с построением «Половецкого акта» из оперы «Князь Игорь» Бородина. Оригинален «Танец девушек с чипсанами», где, казалось бы, с помощью далёкого и «несоответствующего действительности» приёма пиццикато струнных, дана имитация звучания коми народного деревянного духового инструмента чипсана. А в сочетании с солирующей скрипкой (выход Райды), он звучит необычно и свежо.

Продолжают сюиту народных танцев два контрастных номера: более хороводный по тематизму Танец охотников и более задорный и удалой Танец рыбаков. Они подводят к заключающему сюиту, знаменитому танцу-игре «Ловля оленей». Основой для его, ставшей столь популярной, темы послужил фольклорный источник. Это мелодия лирической игровой коми народной песни «Уна нывьяс чукортчисны» («Девчата собрались гурьбой». Смотри нотный пример № 12). – Но лишь формальной основой. Ибо цитатой в полном значении слова тему назвать нельзя. Я. Перепелица творчески её переосмыслил: свободно переинтонировал, перенёс вторую фразу в область субдоминантовой тональности, укрупнил метрически, тем самым, придав теме особую энергию и упругость (см. нотный пример № 13). И главное – это изменение темповое. Лирическая медленная песня превратилась в вихреобразный, стремительный, зажигательный танец, рисующий характерную, колоритную национальную картину из жизни оленеводов, органически влившийся в балет и ставший его лучшим народно-танцевальным номером.

В танце «Ловля оленей» есть ещё три темы. Они авторские, и на первый взгляд, могут показаться новыми (лирическая, спокойная средняя часть трёхчастной композиции). Однако, при более внимательном рассмотрении, обнаруживается, что это варианты первоначальной темы, хотя и очень далёкие.

Вариантный метод развития свойствен в целом всему балету. Он проявляется и в преобладающей сюитности построения Первого действия, и в сквозных, симфонически развитых сценах Второго действия (и частично Первого). Этот метод унаследован композитором от коми народной песни и стал сущностью многих его произведений на национальную тематику.

«Яг-Морт» – первый коми национальный балет. Его музыкальный язык проникнут народной песенностью, хотя Я. Перепелица почти не прибегает к цитатам, и все темы авторские. В нём преломляются традиции русских и советских композиторов, писавших балетную и симфоническую музыку: Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Глинки, Мусоргского,



Глазунова.... Балет классичен. Но и национально определён. Это подлинное детище коми народа. Его значение в истории развития коми профессионального музыкального искусства велико. Вот уже 25 лет он в репертуаре Коми республиканского музыкального театра, выдержал более двухсот представлений\*. Балет-легенда не стареет, интерес к нему растёт с каждым годом.

Премьера балета «Яг-Морт» состоялась в 1961 году, в постановке Коми республиканского музыкального театра, в дни празднования 40-летия республики (режиссёр-постановщик И. Л. Орловский, балетмейстер-постановщик Г. З. Ваховский).

Вскоре появились отзывы прессы. «Яг-Морт» – первый балет республики Коми. Он не только молод, он ещё совсем юн... Но его авторы уже умеют быть особенными», – писала С. Иванова на страницах журнала «Театр»\*\*. А вот строки из статьи А. Осипова: «Я. Перепелице удалось написать оптимистическую, жизнерадостную музыку. Мелодии балета очень «танцевальны»... Первый коми балет создан. Он пользуется большим успехом у зрителей Сыктывкара»\*\*\*.

В честь XXII съезда КПСС в Москве проходил Всероссийский смотр спектаклей. Представленный на этот смотр балет Я. Перепелицы «Яг-Морт» был удостоен Диплома 1-ой степени, показан в Кремлёвском театре и по Центральному телевидению. Вскоре балет увидел театральные сцены Ленинграда, Кирова, Ижевска, Архангельска и других городов страны. Он принёс заслуженную славу автору. За музыку к балету «Яг-Морт» (а также сборник песен «Радость лесная моя»), в 1969 году Я. Перепелица был удостоен Государственной премии Коми АССР. Как дорогая реликвия, хранится клавир балета (подлинник) в Коми республиканском краеведческом музее. Всесоюзная фирма «Мелодия» (Ленинградская студия грамзаписи) записала на пластинку сюиту из самых ярких номеров музыки балета, в исполнении симфонического оркестра Карельского телевидения и радио, под управлением Э. Чивжеля.

### Опера «На Илыче»

В 1971 году в Коми республиканском музыкальном театре состоялась премьера оперы Я. Перепелицы «Парма шёрын» или «На Илыче»\*\*\*\*, в постановке режиссёра, заслуженного деятеля искусств РСФСР И. П. Бобраковой. Работа над оперой велась в течение пяти лет. Первоначально либретто оперы было написано на коми языке. Композитора увлекла од-

\* Материалы об Я. Перепелице написаны в 1986 году (прим. ред.).

\*\* С. Иванова. «Яг-Морт». – Журнал «Театр», № 7, 1962 г., стр. 130.

\*\*\* А. Осипов. «Первый коми балет». – Журнал «Советская музыка», № 3, 1962 г., стр. 92, 93.

\*\*\*\* Илыч – приток реки Печоры. Опера окончена в 1969 году (прим. ред.).

ноимённая поэма Народного поэта Коми С. Попова, повествующая о нелёгкой жизни таёжных охотников, типизированной в образах одной коми семьи. Сразу же возникли трудности с текстом, который имел единый размер. Композитор сломал структуру стиха, сделал подстрочник. Но, неудовлетворённый результатом, решил, что необходима русская версия. Перевёл поэму на русский язык поэт А. Мурзин.

Жанр оперы «На Илыче» можно определить как лирико-драматический, лирико-психологический, с элементами философской притчи. Действие оперы развёртывается вокруг проблем совести, внутренней жизни героев. Оно происходит в точно указанное авторами время: 1939–1940 годы, в Предуралье, на Илыче. Но действующие лица обращаются в своих воспоминаниях к началу двадцатых годов XX века, событиями которых продиктовано их поведение.

*Краткое содержание оперы.*

*У Марфы два сына – Илья и Василий. Они потомственные охотники.*

*Сердца обоих отданы одной девушке. Но Ангелина любит Василия, они женятся и невеста. Скупщик пушницы Нагаев, бывший белогвардеец, затаил злобу на эту семью. Глава семьи – Фёдор Бажуков – был первым печорским комиссаром. Он умирает в 1-ой картине оперы. Нагаев живёт одной мыслью: отомстить за своё изгнание. Он выбрал жертвой двух братьев. Рассказал Илье о том, что Василий – неродной брат, а Ангелина отдала ему предпочтение. Нагаев разжигает в нём зависть и жажду мести, делает его косвенной причиной гибели Василия на охоте. В заключительной сцене оперы односельчанка Агафья открывает присутствующим тайну Нагаева и то, что Василий – его сын...*

В опере «На Илыче» четыре картины. Её композиционное строение опирается на сквозное развитие действия, образов, всесторонне раскрывающихся именно в широко развёрнутых, эмоционально напряжённых сценах. В них, подобно островкам отдохновения, вкрапливаются арии, песни, хоры, словно давая передышку в процессе стремительного нагнетания предчувствия трагических событий и их свершения. Атмосфера недобрых предчувствий устанавливается уже в оркестровом Вступлении к опере и в первом хоре эпически-мрачного характера. (Этот же хор звучит в конце оперы, симметрично обрамляя действие). Такой настрой поддерживается и в дальнейшем. В опере нет ни одной беззаботной народной сцены. Везде присутствует элемент тревоги, психологической натяжки, что обусловлено постоянным включением в действие Нагаева и его музыкальной среды.

Образ Нагаева выписан композитором с большой тщательностью. Нельзя сказать, что у него есть определённая тема: законченная, лейтмотивного значения. Но есть определённая ритмо-интонационная сфера, из

которой на разных этапах сюжетного развития формируются тематические варианты. По ним безошибочно узнаётся образ и персонифицированное в нём зло. Нагаев – единственный отрицательный персонаж в опере. Композитор сумел сделать его достаточно ярким. Его «музыкальные нити» протягиваются во все эпизоды-сцены и обуславливают новый для Я. Перепелицы этап стилистического обновления.

Классический музыкальный язык, свойственный балету «Яг-Морт», в опере «На Илыче» обогащается выходом за пределы мажоро-минорной системы, расширением «хроматической зоны», из которой рождаются и распространяются во всей музыкальной фактуре острые созвучия, как нельзя более чутко передающие общую напряжённость повествования. Обострён и интонационный язык оперы в целом. Это касается, прежде всего, партий Нагаева и Ильи, на которого первый оказывает существенное влияние. В музыке это откликается мрачностью, тяжестью тонально-гармонического колорита, и распространяется на все речитативные сцены. Но речитативные партии положительных персонажей и героев (Василий, Марфа, Андрей, Ангелина) значительно мелодизированы и приближаются к народному песенному языку.

Характерная лейтмотивация Нагаева – тритон: «чистый», либо с заполнением (см. нотный пример № 14), рисующий важный штрих его характера: вкрадчивость, затаённую злобу. Тритон сопровождает каждое появление Нагаева: будь то сквозные сцены, или сольные эпизоды (ариозо, монолог). Здесь можно было бы провести параллель с образами Бомелия (опера Н. Римского-Корсакова «Царская невеста»), Яго (опера Д. Верди «Отелло»).

В опере прорастает ещё одно тематическое образование, начинающее формироваться с первых же её тактов и имеющее «народный» интонационный корень, но не имеющее первоначального варианта. Оно вездесуще. Его можно определить как воплощение грозной силы зла, вражды, ненависти людской. Приводим один из вариантов и его модификации (см. нотный пример № 15). Особенно настойчиво оно звучит в Балетном дивертисменте. Рассказ Василия о двух братьях, поссорившихся из-за любимой девушки, композитор воплощает с помощью хореографической картины-аллегии, в которой участвуют: Ненависть, Зависть, Ложь, Радость, Счастье, Любовь, а также реальные лица – Девушка и два Брата-охотника.

Народная легенда становится предсказанием развернувшихся вскоре трагических событий. Музыкальный язык здесь словно нейтрален по отношению к опере. А танцы злых сил представляют собой общеизвестные символы: в данном случае стилизацию испанских мелодий и ритмов, продолжая, тем самым, «ориентальные» традиции русской оперной и симфонической школ (Римский – Корсаков, Глинка, Чайковский, Бородин).

И лишь прорастающий и здесь «сквозной вариант зла» органично связывает танцевальную Сюиту с музыкальным содержанием оперы. Самый яркий номер Сюиты – это Танец охотников – с его воинственной, упругой, решительной и необыкновенно пластичной темой, основанной на смене чётного и нечётного метра, акцентированной, с точными, хореографически зримыми оборотами.

Но главное в опере – не любование злом, а создание цельных народных характеров. И хотя произведение заканчивается трагически, на нём лежит печать светлой мудрости и стойкости героев, нашедших в себе силы превозмогнуть горе. Ведь жизнь продолжается. Роль «народного мудреца» (своего рода Бояна) поручена старому охотнику-проводнику Андрею. Он комментирует происходящее, вмешивается в отношения главных действующих лиц, пытается предотвратить трагическую развязку. За ним – последнее, резюмирующее слово: перед заключительным хором.

Музыкальный язык положительных героев проникнут народной песенностью, хотя в опере нет ни одной музыкальной цитаты. В связи с этим, следует особо выделить народную хоровую картинку «Мича Марпай» («Красавица Марфа», 1-ая картина оперы). Это Хоровод в доме Марфы, где все веселятся по поводу успешного возвращения братьев с охоты. Он представляет собой образец свободного обращения композитора с аутентичным напевом. Коми народная песня «Мича Марпай» относится к величальным; исполнялась на свадьбах и во время рождественских игр. Я. Перепелица берёт за основу Хоровода, прежде всего, подлинный текст в русском переводе, активно вмешиваясь в ритмоинтонационную структуру напева, и создавая, по существу, свою, авторскую версию народной песни. Такая своеобразная «профессиональная обработка» и даже разработка фольклорного источника хорошо проявила скрытые в песне выразительные возможности. Предлагаем сравнить народную песню и авторский вариант (см. нотные примеры № № 16 и 17).

Хоров в опере немного. Но они всегда появляются вовремя: вторгаются контрастом в напряжённое развитие сцен, философски обрамляют оперу, воспевают тайгу и сильных людей, живущих в ней, психологически поддерживают некоторые важные драматургические моменты. Главное то, что они всегда вносят своим звучанием достоверный национальный колорит.

По-настоящему народны образы Василия, Марфы, Ангелины, Андрея, Агафьи. Их характеры достаточно полно раскрываются в сценах, ансамблях (дуэтах, терцетах), ариях, монологах, песнях. Одна из удач автора – сюжетная песня Василия во 2-ой картине оперы. Её можно было бы принять за подлинно народную, но она принадлежит композитору (см. нотный пример № 18). Раздольная, распевная, широкого дыхания песня вобрала

в свой интонационный строй характерные ладовые и ритмические особенности коми напева. В данном случае, мелодию украшает миксолидийское наклонение и ладовая переменность (фа мажор – ре минор). В Песне претворён принцип глинкавских вариаций: при неизменной мелодии солиста, от куплета к куплету варьируется сопровождение, обогащаясь интонационно, ритмически, полифонически.

Драматическая кульминация образа Ангелины находится в трёхчастной Арии-плаче (4-ая картина оперы). Ангелина оплакивает погибшего на охоте Василия. Но тема её Арии светла, прозрачна, словно парит над безмерным горем. Она имеет значение катарсиса\*. Арии Ангелины предшествует Плач Марфы с хором, решённый в духе народных песенно-текстовых традиций, со свойственным им ламентозным распевом в первой части и собственно плачем, причетом – во второй. Плач Марфы, сопровождаемый органным пунктом колокола, его сурово-сдержанная скорбь – один из самых искренних, захватывающих эпизодов оперы (см. нотный пример № 19).

Я. С. Перепелица никогда не испытывал затруднений в создании разнообразнейших мелодий. Нередко трудно бывает отдать предпочтение какой-либо из них. Они щедро рассыпаны и по всей музыкальной канве оперы «На Илыче», общей «диатонической окраской добра» выгодно контрастируя с «хроматической сферой» негативных образов и явлений.

Мастерски написаны сквозные сцены, естественно перетекающие одна в другую. С большой любовью и психологической точностью созданы образы народных персонажей.

Сложен образ Ильи. Но у него – единственная ария (2-ая картина оперы) – экстагическая мольба, исполненная искреннего, сильного чувства. В сценах же вокальная партия Ильи несколько статична. Мелодия застыла, она словно «топчется на месте», передавая состояние скованности и одержимости одной, не дающей покоя, мыслью о мести.

Есть в опере и характерный народный персонаж Агафья. Но развитие этого образа тоже подчиняется психологической накалённости окружающей музыкальной атмосферы. Куплеты Агафьи с хором (4-ая картина оперы) объявлены как шуточные. Но темп (*Sostenuto*), тональный колорит (ми минор), «гротескная частушечность» фактуры – вбирают в себя интонационный мир присутствующего здесь Нагаева\*\*.

\* Трактовку образа Ангелины можно сравнить с решением Н. А. Римским-Корсаковым образа Марфы в опере «Царская невеста», в её последней арии (*прим. автора*).

\*\* Это заставляет вспомнить Песню Варлаама, Песню Шинкарки в опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (*прим. автора*).

## Я. ПЕРЕПЕЛИЦА. «НА ИЛЫЧЕ» –

Опера в трёх действиях, четырёх картинах.

Либретто С. Попова и А. Мурзина.

Третья авторская редакция. Сыктывкар, 1972 г.

Сюжетно-музыкальные наблюдения.

Аналитические наброски.

**Вступление к опере.** *Maestoso*. Могучая, суровая, как Север, музыка, основана на типичных элементах эпического коми мелоса. Хор за тюлевым супером значительно, степенно поёт (*Grave*) о сказочной, тёмной, дремучей коми тайге, таким образом, своеобразно выражая любовь к родному краю. Пролог даёт верный колорит и общий настрой будущего музыкального повествования.

**Первая картина.** «Село Сарьюдор. Простая бревенчатая изба Бажуковых. Типичная обстановка с предметами охотничьего обихода. За окнами глухая осенняя ночь. За столом сидят гости.»\*. Их угощает Марфа, жена охотника Фёдора Бажукова. Сказочный, игривый хор скерцозного типа, светлый, с колыбельными интонациями, – милый добрый хор о парме звучит как подготовка к восприятию следующих за ним событий, переносит зрителя из общего эмоционального настроения в конкретное действие. Продолжается экспозиция образов, персонажей. После «народно-песенного» речитатива старого охотника-проводника Андрея вновь следует хор – «Слава следопытам!» Но отнюдь не торжественный, а скорее игровой (*Allegretto*), типа русских хороводных, величальных, но с коми интонациями.

Сцена ожидания и встречи сыновей, возвращающихся с охоты, переходит в распевную, просто истинно «народную авторскую Песню» двух братьев: Ильи и Василия. Идущая за нею Баллада Бажукова о своём родном селе, выглядит как вставной номер. В следующей Сцене участвуют Марфа, Илья, односельчанка Агафья и скупщик пушнины Нагаев. Эта сквозная Сцена вливается в игровую, хороводную – «Мича Марфай», с ласковой и нежной мелодией, в основе которой подлинная коми народная песня (об этом хороводе см. – выше).

Заключительная Сцена первой картины оперы в атмосферу общего веселья, мирной жизни и покоя вносит первую драматическую ноту. За ней следует Терцет стариков – Нагаева, Бажукова и Андрея, где у каждого своя тематическая линия. В действие вводится новое лицо – молодая учительница Ангелина. Происходит завязка личной драмы героев оперы: братья

\* В Наблюдениях использованы сценические ремарки композитора. Далее – ремарки (прим. ред.).

Илья и Василий восхищённо смотрят на девушку. В этой картине умирает глава семьи Фёдор Бажуков. Таким образом, здесь конец одной сюжетной линии, и тут же – завязка новой. Заявлены все действующие лица оперы. Заканчивается 1-ая картина драматически, и даже трагично: Марфа, вместе с хором, оплакивает мужа.

**Вторая картина.** «Село Сарьюдор. Белая ночь. На высоком берегу реки видна новая школа.» (ремарки). Вступление и Песня Василия. Василий поёт широкую, раздольную песню (о ней подробнее – выше). Это сквозная песенная Сцена. Песню Василия прерывает появление проводника Андрея. В своём Ариозо, с выразительными, сердечными интонациями, он вспоминает молодость. Затем Василий заканчивает Песню – один из лучших, в музыкальном отношении, эпизодов оперы. Появляющаяся Ангелина подхватывает эту песню, и они поют её дуэтом согласия. Музыка следующей за дуэтом Арии Ангелины нежна, экстатична, возвышенна, хорошо передаёт восторг переполняющего её чувства любви к Василию. Далее в их музыкальном диалоге сохраняется тот же восторженно-лирический тон. Василий рассказывает Ангелине историю двух братьев, поссорившихся из-за любимой девушки. И в музыку вкрадываются интонации тревоги за будущее (контраст диатоники и хроматики).

«Гаснет свет. Меняется декорация. На сцене – пейзаж Северного Предуралья. Глубокий омут. Над ним возвышается скала. В балетной сцене показана легенда о двух братьях-охотниках.» (ремарки).

В Балетной сцене, её вступлении и танцах Зависти, Лжи, Ненависти звучит яркая, страстная музыка в испанских ритмах (в том числе болеро). В общем, это стилизация «кровавых» испанских страстей, в духе «восточных эпизодов» русских классиков. Напротив, в танцах Радости, Счастья, Любви мелодии спокойные, светлые, беззащитные, свободные, неторопливо парящие, иногда экстатические.

Эпизод «Девушка и охотники» – продолжение предыдущей Сцены. Это ещё более экстатическое Adagio, с нотками угрозы. Лучший номер Балетной сцены – воинственный Танец охотников, танец-борьба двух соперников (подробнее о нём – выше) – естественно перетекает в заключительную сцену Балетной сюиты.

В заключительной сцене Балетной сюиты использована мелодика «народного наклонения». Пластический речитатив переходит в экзотический танец, танец-бой, широкая и гневная мелодика вражды и борьбы которого построена на интонациях коми напевов. В нём как бы кадром мелькает эпизод Девушки, её любви, выделенный ритмо-гармоническими средствами. Наступает успокоение. В репликах Ангелины, столь же настрожённых и жутких, слышится коми песня.

Декорации меняются на прежние.



По контрасту к предыдущему повествованию, как момент отстранения, следует небольшой «а капелльный» хорик, мелодию которого автор создал в духе народной.

В Сцене и Дуэте согласия Ильи и Василия продолжают звучать народные темы. Замечено, что, как только в опере наступают дуэты согласия, так их сопровождает народная песенность – как характеристика личностной сущности положительных героев. Илья и Василий братаются. Но Илья чем-то озабочен. Он отсылает Василия с присутствующей здесь матерью и хочет остаться один.

К Илье подходит Нагаев. Перед нами – две контрастные музыкальные характеристики. Нагаев как бы силится спеть чистую, добрую мелодию, но его интонации сбиваются на целотоновые, тритоновые, что придаёт его музыкальной речи вкрадчивость, неискренность, с большой долей издёвки и жаждой мести (здесь напрашивается параллель этого образа с Бомелием Н. Римского-Корсакова в опере «Царская невеста»). У Ильи же – «прямые», диатонические интонации. В этой Сцене речитативы сменяются ариозными эпизодами.

Нагаева прерывает реминисценция хора (из 1-ой картины оперы), поющего «Песню о Печоре». Она отделяет одну часть большой Сцены от другой, представляющей Речитатив Ильи и Ангелины, Арию Ильи, полную искреннего, сильного чувства и экстатической мольбы, и Ариетту Ангелины, в которой она отказывает Илье. Здесь использовано большеперцовое соотношение тональностей: Си-бемоль мажор – Фа-диез мажор – Си-бемоль мажор.

В центре Заключительной сцены 2-ой картины оперы образ Нагаева. Речитативные эпизоды сменяют ариозные, в народном духе. Так, Речитатив Нагаева и Агафьи переходит в Монолог Нагаева, где музыкальный язык обострён: лейтинтонация Нагаева – тритоновый лад, «роковые унисоны» – всегда с ним. Он раскрывает причину своей злобы и жажды мести: он изгнан из родных мест властью бедняков. Виновен в этом Фёдор Бажуков – первый печорский комиссар. Нагаев клянётся поквитаться с этой семьёй. Он с наслаждением и злой усмешкой наблюдает диалоги Марфы с Василием и последнего – с Ильёй.

**Третья картина.** Суровые низкие унисоны Вступления создают мрачную атмосферу, не предвещающую ничего хорошего. На фоне «народного тематизма» появляется Василий. Его музыкальный Монолог красив и печален. В импрессивных красках он любит зиму, сказочным снежным лесом. Вдруг зазвучали знакомые унисоны, отрывистые напряжённые интонации, блуждающие гармонии, с характерным прыгающим острым ритмом, возвещающая появление из чащи Нагаева и Ильи. Их Сцена навязывает тягостное настроение. У Ильи темно в душе, но решиться на месть он не может.

Речитативный Диалог переходит в Ариозо Нагаева. Его рассказ выдержан в повествовательных, эпических тонах, прерывающихся импрессивными гармониями и мелодическими оборотами в духе народной песенности, сквозь которую словно просвечивает судьба Ильи и Василия. В сознании Ильи возникает видение: он вспоминает мать. С музыкальной реминисценцией из 1-ой картины оперы она овеществляется на сцене. В своём народнопесенном Ариозо Марфа поёт о плачущих матерях, как бы предостерегая жестоких детей. В следующей за Ариозо речитативной Сцене Нагаев уговаривает нерешительного Илью отомстить Василию. Музыка начинает волноваться: она неустойчива в тональном, гармоническом, ритмическом отношении. Ритмоинтонационный комплекс Нагаева звучит постоянно. На него, как на рок, на неизбежность «натывается» музыкальный материал Василия.

Ансамбль Василия и Ильи представляет и сталкивает два полярных характера. На суровом, мрачном, насторожённом аккомпанементе типа марша разворачивается их дуэт. Тематизм Василия более подвижный, песенный, душевный, широко развит мелодически. У Ильи он словно застыл и «топчется на месте», скован одной мыслью, не дающей покоя Илье. В этой сквозного развития Сцене много оркестровой музыки, передающей насторожённость, смятенность Ильи, и выступающей тревожным фоном, нависшим над судьбой Василия. В мелодике же самого Василия – светлые, чистые интонации: он ничего не подозревает и уходит охотиться. Мрачный Илья остаётся. Он хотел бы вернуть Василия. Но поздно. Далее следует «Композиция трёх выстрелов», вплотную подводящая к драматической кульминации оперы. «Первый» выстрел – в зверя – сделал Василий. Тут же плачущими интонациями запел хор без слов. После долгой внутренней борьбы Илья стал считать себя невиновным в развивающихся на его глазах событиях. Но Нагаев, вместе со своим лейтимотивным комплексом, устремляется по следу Василия и делает «второй» выстрел, но промахивается. На фоне поющего хора охотник-проводник Андрей тоже идёт по следу Василия и, сделав «третий» выстрел, убивает медведя. Начинается бурный снегопад. Grave. Илья раскаивается. Он почти безумен. Настроение погоды вполне соответствует его внутреннему настрою и сложившейся ситуации. Хор ещё раз взывается мукой, когда Андрей несёт на руках Василия, раненного зверем. Андрей безмолвно застывает, как монумент (напрашивается параллель с оперой П. И. Чайковского «Евгений Онегин», в частности с дуэтом перед дуэлью «Враги» и общим настроением после дуэли).

**Четвёртая картина** переносит зрителя в дом Бажуковых. Оркестровое Вступление, основанное на темах в духе народных, развиваясь по темповой схеме «медленно – быстро», создаёт атмосферу этого мирного дома, где собрались гости, ожидающие возвращения охотников из тайги. Но изложение

тематизма «неровное», как-будто предчувствующее что-то. Слышны плясовые ритмы. Но это, скорее, стилизация народного наигрыша. Вступление готовит Куплеты Агафьи с хором. Хотя они объявлены как шуточные, однако темп *Sostenuto*, минорный колорит, даже сама частушечность фактуры – всё словно вбирает в себя интонационный мир Нагаева, кстати, присутствующего тут же (в этой сцене много от М. П. Мусоргского: Варлаам, Шинкарка). Односельчанка Агафья поёт и приплясывает. Хор поддерживает её. В следующей Сцене в доме Бажуковых присутствующие возбуждены танцем и шуткой Агафьи, но что-то всех подспудно тревожит. Поэтому здесь нет ни одной развитой мелодии. Зато много тонального неустоя и гармонического «блуждания».

Дальнейшее действие построено по принципу контраста сцен.

Вносят умирающего Василия. Горе Ангелины – крик души на два форте и в малой секунде. Василий умирает. Сцена полна душераздирающего трагизма. В аккомпанементе Плача Марфы с хором гудит органнй пункт, словно погребальный колокол. Это один из самых впечатляющих эпизодов оперы, основанный на народных обрядовых традициях плача, причитаний, мелодии которого исполнены глубокой печали, горя и тоски. Андрей проясняет ситуацию (музыкальный язык народный). В сторонке стоит Нагаев – с его музыкальным колоритом. Оправдания Ильи искренни и светлы. Ария Ангелины – это одновременно песня и романс, пропитанные ариозностью, светлая в своей трагической безысходности. Образ Ангелины близок здесь по своей музыкально-психологической трактовке к образу Марфы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста». Музыка Арии – большая удача Я. Перепелицы.

**Заключительная сцена оперы.** Ангелина, обращаясь к Илье, обвиняет его в гибели Василия. Но тот указывает на Нагаева, которому Агафья тут же «бросает в лицо» его историю. Оказывается, Нагаев бросил свою семью и бежал к белым. А Василий... был его сыном. Марфа же подобрала и вырастила его, как собственного сына. Ариозо Марфы звучит притвором Нагаеву, который с этой минуты больше не заговаривает, как бы выходит из действия: он опустошённо молчит. Проклятие Марфы поддерживает Илья, просит у матери прощения. Это происходит на истинно народной по духу теме. Однако, её плавность словно «конвульсируется» форситагами-спотыканиями в сопровождении. Решение Марфы непреклонно: она выгоняет Илью, и он уходит.

Андрей выходит на авансцену, как бы поставив предел трагичности Сцены. Он делает философский вывод и нравоучение. Вся опера и есть нравоучительная притча. Как после бури наступает спокойствие, и льётся солнечный свет, так и здесь: звучит степенный, значительный заключительный хор, обрамляя оперу.

Выход Андрея, вызывающего ассоциации с певцом Бояном, резюмирующая роль хора: всё говорит о том, что сказание окончено. И окончено оно на патриотической ноте, которую мы слышим в словах и музыке поющего хора:

*Дали сосновые, хвои густые навесы.  
В небо уходят узоры зелёные.  
Солнцем и росами, древними сказками леса  
Коми земля моя, край мой родной напоён!*

В третьей авторской редакции опера «На Илыче» состоит из трёх актов: четырёх картин, вместо пяти. Без пролога и эпилога. В ней пересмотрена партия фортепиано, перестроены вторая, третья и четвертая картины. Работа над третьей редакцией оперы велась с марта 1972 по февраль 1973 года.

*Окончено: 2014 г., Оренбург.*

«На Илыче» – не первая коми национальная опера. В 1960 году в Коми республиканском музыкальном театре была поставлена опера Г. Дехтярова «Гроза над Усть-Куломом» – о восстании усть-куломских крестьян в 1842 году против гнёта местных богатеев. В 1967 году там же была поставлена историко-героическая опера Б. Архимандритова «Домна Каликова» – о подвиге народной героини времён гражданской войны. Опера Я. С. Перепелицы «На Илыче» – новый этап освоения коми национальных литературных источников, исторических событий, музыкального фольклора и претворения в условиях оперного жанра. Она стала заметным явлением в развитии коми музыкального искусства и культуры в целом.

### **Оперетта «Ни пуха, ни пера!»**

Для музыкального театра Я. Перепелица написал детский водевиль «Тидль и Дудль», поставленный в 1963 году. А годом раньше в Коми республиканском музыкальном театре была поставлена оперетта «Песни к звёздам». Через одиннадцать лет, в 1974 году, композитор создал вторую её редакцию и дал другое название: «Ни пуха, ни пера!» (пьеса Э. Попова). Сюжет оперетты связан с актуальной темой строительства музыкальной культуры на селе, где должен быть открыт, ни много, ни мало, музыкальный театр!

И здесь композитор верен своему мелодическому дару. Оперетта искрится разножанровыми песнями: матросскими, лирическими, шуточными, вальсовыми, куплетами. В ней много номеров ариозного плана, ансам-

блей, хоров, в которых живут и действуют окрылённые трудовым энтузиазмом крепкие и цельные характеры. 60-е годы XX века – начало космической эры. Я. Перепелица отдал дань «космическому движению», завершив оперетту большой хореографической Сценой «В Космосе». В танцах звёзд и их «персонажей» – Венеры, Меркурия, Плутона, Марса – много значит импрессионный фактор, верно характеризующий сферу фантастики и выгодно оттеняющий музыку реальных действующих лиц, полную народного юмора, теплоты и искреннего трудового задора.

Жанр сам композитор определил как лирическая оперетта.

### Я. ПЕРЕПЕЛИЦА. «НИ ПУХА, НИ ПЕРА !»

Лирическая оперетта в трёх действиях

Пьеса Э. Попова

Вторая авторская редакция, 1974 г.

Аналитические наброски

**Первый акт.** Оживлённая музыкальная заставка сразу вводит в патетический, героический настрой будущего действия оперетты.

Обозначенное композитором Вступление к оперетте можно бы назвать увертюрой. В широко, симфонически развитой композиции часто меняются тональности и темпы. Это своеобразная стои́та настроений. Лирические мелодии сменяются вальсом, фокстротом, маршем. – Во всём царит праздничность, хорошо передающая характер жизни людей 60-х годов 20 века. Увертюра к оперетте – несомненная удача композитора. Она словно проецирует дальнейшую быстроту, калейдоскопичность и красочность музыкальной палитры спектакля, изобилующего яркими музыкальными номерами, исполненными динамики и блестящей концертности.

Так, за Вступлением следует Ансамбль девушек с ветераном войны Григорием Денисовичем. Это комическая сцена в форме вариантных куплетов, с оживлённой, энергичной, игровой музыкой. Потом мягко, не спеша, поёт Матросскую песню Григорий Денисович (бас), вспоминая о войне. Музыка построена на материале вальса из увертюры. Но это героико-патриотическая лирика, в стиле массовой песни, с красивыми гармониями. В конце этого номера все подпевают ветерану, на фоне пантомимы «Памятник».

Задумчиво и не спеша поют небольшую Лирическую песню героини оперетты Галя и Надя. Это тип русской народной, прогулочной, задушевной вечерней песни. Через два номера она повторится, но уже в исполнении женского хора. А между ними – Шуточная песня и Молодёжная пляска. Первая из них представляет собой род частушек, когда в игре противоп-

ставляются женский и мужской хоры. Вопросно-ответная по структуре песня служит как бы «запевом» к большой хореографической картине, следующей за ней Attassa. Молодёжная пляска исполняется «Скоро, с огнём». В ней чередуются разные по характеру танцы, в которых участвуют все: юноши и девушки. Это целая балетная сюита.

Сюиту тематически продолжает Ариозо Гали (сопрано). Это лирико-патриотическая песня спокойного характера – о мечтах, о космосе, о смелых дерзаниях. Песня имеет трёхчастную безрепризную форму. Первая её часть – лирико-мечтательная; вторая – патетически приподнятая; третья часть построена на музыкальном материале марша из увертюры (Maestoso) и внушает уверенность в том, что скоро советские люди полетят на Марс и Венеру: «Открыв человечеству новую эру, Отчизну прославим свою!»

Вводится новый, характерный персонаж – Шофёр (тенор). В двухчастной форме, широко, постепенно ускоряя, он поёт Куплеты частушечного плана. Это частушки-страдания, с последующим танцем. Как бы продолжая настроение Куплетов, выходят Надя и Антоша. Герои поют игривый Дуэт согласия: сначала один, потом другой, затем вместе, в унисон, заканчивая свой номер танцем-отыгрышем в ритме фокстрота. Вместо любви, они воспевают мечту о ней.

На смену им появляется пара других героев оперетты: Галя и Володя. В их лирическом Дуэте использован приём разных текстов и мелодий, в конечном счёте сливающихся в унисон. Это должно говорить о том, что встретились разные по характеру люди, но, «узнав друг друга» пришли к согласию. Это первая встреча влюблённых, ещё трепетная, пугливая.

Каскад действующих лиц оперетты продолжает Фитюлькина. В своих невесёлых Куплетах горемыка жалуется на жизнь, на фамилию, на то, что не везёт, в конце которых – танец-отыгрыш в ритме фокстрота.

Первый акт завершается проникновенной лирической мелодией, ставшей лейтмотивом всей лирической атмосферы спектакля.

**Второй акт.** Музыкальная заставка – та же, что и к 1-му акту.

Вступление ко 2-му акту (Allegro) – это прозрачная пейзажная зарисовка, создающая настрой всего предстоящего действия. Очень лаконичными выразительными средствами композитор рисует трепетную, пасторальную сельскую, просто зримую музыкальную картинку (тональность ми мажор). В развитии темы привлекают внимание полифонические приёмы: имитации, эхообразные канонические проведения.

Экспозиция образов продолжается. Песня Панфиловны «Ой, ты, Ниремка» – чудесная протяжная народная (но авторская) песня, с красивым текстом. Это песня-жалоба речке «о доле моей горькой», песня-коллаж. В основе её развития – тип глинкинских вариаций, когда при, в целом, неизменной мелодии, от куплета к куплету меняется, варьируется аккомпанемент.

Следующий номер служит решительным контрастом к предыдущей красавице-песне, так как у Панфиловны резко меняется настроение. Она исполняет Куплеты («Буги-вуги у подруги») – комический номер. Это уже песня-характер, песня-стилизация современных модных танцев Запада. Здесь можно услышать и пародию, и обычную злость пожилой женщины, и старшего поколения вообще, на «беспутную молодёжь». В музыке Куплетов применяются диссонансы.

Куплеты Панфиловны переходят в Куплеты комического персонажа Шляпкина, который, не торопясь, демонстрирует свой характер – бесшабашного, живого, оптимистичного человека.

Не спеша, с грустью звучит Девичья песня для солистки с хором. Это вставной номер, лирическая вечерняя песня, в гомофонной фактуре. В ней даль и ширь притихших полей, красота и покой. С нею хорошо сочетается Песня Володи «Моя любимая» – страстное, проникновенное танго, исполненное большого, чистого, неизбывного чувства. Её продолжает Вальс первой любви, построенный на нейтральной мелодике. Не спеша, раздумчиво его поют и танцуют юноши и девушки.

Вальс вливается в контрастирующий ему Финал 2-го акта. В нём заняты: Григорий Денисович, Галя, Володя, хор молодёжи. В своём Ариозо Григорий Денисович призывает оставаться в своём родном селе, пробуждая в молодых умах чувство патриотизма и любви к Родине. Развёрнутая, взволнованная Сцена действия является драматической кульминацией оперетты.

**Третий акт.** Музыкальная заставка та же, что к 1-му и 2-му актам. Она выполняет функцию возвращения к действию и способствует стройности целого, всей композиции. Вступление частушечно-игрового склада (*Allegro assai*) задаёт маршево-радостный настрой дальнейшему действию.

Две следующие сценки дополняют друг друга. Первая – бодрые, живые Куплеты Фитюлькиной и Шляпкина. Пожилая пара в лирико-шутливом тоне рассуждает о семейной жизни. Вторая – небольшая шуточная игровая Сцена Нади, Тяпы и Антоши. Далее к ним присоединяется Шофер, и все они поют о дружбе и её великой силе, тем самым, как бы подготавливая хореографическую сцену «В Космосе».

Хореографическая Сцена «В Космосе» состоит из семи номеров:

1. Тревожное Вступление. Нагнетание музыкальной волны на органном пункте, на фоне переборов арфы.
2. Опускается ночь. Не спеша, спокойно поёт хор, сначала закрытым ртом, затем во весь голос. Музыка изобразительного плана.
3. Появление и Танец звёзд (*Moderato*). – Это обыкновенный красочный, праздничного настроения вальс.
4. Сцена Венеры и Меркурия. С Плутоном и звёздами. Вдохновенная, красивая мелодия становится гимном любви, счастью. Здесь много гармо-



нических красок: доминантовые альтерированные септаккорды, нонаккорды, эллипсис, далёкие тональные сопоставления. Всё в цвете, всё искрится и сверкает красотой.

5. Экзотическое Адажио Венеры и Марса сопоставляет два образа. Марс – туповато-воинственный. Венера – изящна, утонченна, лукава, грациозна, кокетлива, чувственна. Нега разлита в музыке.

6. Сцена появления Космонавта. Музыка Космоса фантастична, призрачна. С появлением Космонавта, мелодия словно очеловечивается, обретает «реальные» очертания.

7. Адажио Венеры и Космонавта – это классическое па-де-де, с вариациями и дуэтом, перерастающее в Сцену с хором. В ритме марша хор поёт о песнях, которые уносятся к звёздам: «Песни летят, нет им преград». – Патриотическая музыка, прославляющая песни родной и счастливой страны.

Изобразительного, фантастического плана хореографическая Сцена «В Космосе» уступает место реалистичной Заключительной Сцене оперетты (Resoluto). Хор поёт о Севере и о его главном богатстве – людях.

### **Балет «Домна Каликова»**

Последняя работа Я.С. Перепелицы для музыкального театра – второй национальный балет «Домна Каликова», о героине коми народа времён Гражданской войны. Её жизнь и судьба описана в романе Геннадия Фёдорова «Когда наступает рассвет».

...Летом 1990 года группа сыктывкарских композиторов и я навестили умирающего Я.С. Перепелицу. Прощаясь, среди прочего, Яков Сергеевич произнёс мне своё завещание:

– Напиши о «Домне Каликовой». Обязательно. – Взгляд его был настойчив и строг, не допускал возражений. Я обещала...

Сменив Я.С. Перепелицу на посту председателя Союза композиторов Коми ССР, я с головой ушла в организационные дела. А через год вынуждена была покинуть Сыктывкар. Развернувшиеся в 90-х годах 20 века политические и экономические события приговорили к постоянной – материальной и моральной – борьбе за выживание, в течение многих лет не давая возможности заниматься творчеством. И только теперь, спустя двадцать пять лет со дня смерти композитора, я попытаюсь исполнить его завещание...

Балет «Домна Каликова» был поставлен в Коми республиканском музыкальном театре в 1987 году и стал главным событием культурных мероприятий по празднованию 70-ой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Авторы либретто – В. Кушманов и Б. Мягков. Балетмейстер-постановщик Б. Мягков. Дирижёр В. Небольсин.

Музыка балета удивила тем, что перед нами был уже не тот «сладкозвучный соловей» Я. Перепелица, из головы и сердца которого, как из рога изобилия, сплошным потоком изливались красивые мелодии. Здесь «красивости» уже не было. Это была не легенда о Яг-Морте, и не восторженный трудовой энтузиазм оперетты. Это была повесть о трагической судьбе реально существовавшего человека, славной дочери коми народа, отдавшей свою юную жизнь за счастливое будущее родной земли. Таким образом, сюжет как бы продиктовал свою волю и заставил композитора по-новому взглянуть на выбор музыкального языка для этого произведения. Ведь героиня должна была думать и поступать на «нашем», современном музыкальном языке. Он сплошь речитативен, напряжён, словно измучен страданием; в нём нет классической танцевальности, он более приближается к музыкальному стилю оперы «На Илыве». Тем не менее, музыка оказалась вполне и по-новому танцевальной, она давала простор творческой фантазии балетмейстера-постановщика Бориса Мягкова: «осовремененный» музыкальный язык повлёк за собой соответствующий язык хореографии.

Балет «Домна Каликова», по сравнению с балетом «Яг-Морт», – это качественный стилистический скачок, например, от «открытой» песенности к «скрытой», либо к «напряжённой речитативности». Но прислушаемся: разве здесь нет мелодичности? Вот очертания древнего плача, с подлинным народным текстом. Вот элементы детского музыкального фольклора. Есть жанровое разнообразие: песни, марши, пляски... – Но уже в современном прочтении современного композитора.

К пластическому воплощению образа Домны Каликовой композитор шёл многие годы. Первый авторский вариант имел признаки оратории – с хором и солистами. Возможно, именно от него во второй, балетной авторской версии сохранилось участие хора. Думается, что и этот вариант не был окончательным, ибо в процессе постановки появлялось новое видение композиции, новые музыкально-хореографические решения: композитор не прекращал работу над музыкой к балету до конца своих дней.

В сюжетную основу балета легли конкретные факты революционных событий в Коми крае.

*Краткое содержание балета.*

**Первое действие.** Март 1920 года. В освобождённом от белогвардейцев северном селе, в крестьянской избе женщины оплакивают убитую в декабре 1919 года молодую женщину, три месяца пролежавшую под снегом на льду Вычегды. Они ещё не знают, что это Домна Каликова.

*Картины детства Домны. Мать качает её колыбель, желая дочери счастливой и долгой жизни. Окрестности Усть-Сысольска (Сыктывкара). Мать Домны работает у богатого землевладельца. На лужайке играют дети, в том числе Домна и крестьянский мальчик Пронька. Мимо, под конвоем, проходит группа измождённых ссыльных.*

Мать Домны даёт попить воды одному из них, но жандармский офицер выбивает кружку из его рук. Домна бросается на офицера и впиается зубами в его руку. Ссылные пытаются защитить девочку. Появляется хозяин усадьбы Озыров. Он выгоняет мать и дочь со двора.

Следующие семь лет они скитаются в поисках куска хлеба. Затем больная мать возвращается на родину, а повзрослевшая Домна едет в Петроград, где работает на ткацкой фабрике. Здесь её застает революция. В толпе рабочих она встречает Ленина на Финляндском вокзале. В Петрограде Домна встречается с Пронькой, другом детства. Теперь он матрос с революционного корабля. Но встреча была короткой. Пронька уходит на фронт, а Домна возвращается в родные края, к постаревшей матери, и рассказывает ей о том, что видела.

Усть-Сысольск. Голод и разруха добрались и сюда. Хотя в Петрограде Временное правительство было свергнуто, однако здесь оно ещё существовало в лице Латкина, врага Советской власти.

В толпе голодных людей, у церкви, Домна сталкивается с обессилившей женщиной с ребенком. Возмущенная, она идёт к Латкину, в земскую управу, и обвиняет его в создавшемся положении. Тот выгоняет её. Домна хочет, чтобы все люди, пришедшие с нею к Латкину, поняли, что надо не просить, а брать то, что принадлежит народу по праву, и бороться за своё будущее.

В усадьбе Озырова крестьяне приступили к разделу земли. Появляется Латкин с солдатами и пытается помешать этому. На помощь крестьянам приходит красногвардейский отряд командира Ларионова. С ним в Усть-Сысольск возвращается Пронька. Латкин арестован.

**Второе действие.** Латкин бежит из тюрьмы и становится во главе белогвардейского отряда. Для защиты города комиссар Маегов направляет отряд под командованием помощника военкома Прокушева. С отрядом уходит Пронька-матрос. Домна прощается с любимым. У неё тяжёлые предчувствия.

Кабинет Маегова. Добравшийся сюда раненый Пронька, сообщает, что отряд, преданный Прокушевым, разбит. Пронька умирает на руках Домны.

Октябрь 1919 года. Вступившая в партию большевиков Домна, одна из первых записывается в партизанский отряд.

В опустевший город вступают белогвардейцы. Латкин объявляет себя начальником губернии, но не надолго. Партизанский отряд преследует белых, и Латкин оставляет город.

Партизанский привал. Домна вернулась из разведки. Но Маегов вновь посылает её в тыл к белым. Домна в пути. Она идёт по деревням, собирая данные о силах врага. Разведчику останавливает патруль. На первом же допросе поручик Озыров узнаёт Домну. В нём борются два чувства: воспоминания о проведённом вместе детстве и классовая ненависть. Побеждает второе. Домну пытаются. На допрос приходят Прокушев и Латкин. Образы матери и погибшего Проньки помогают девушке выстоять до конца.

Домну выводят босую на лёд Вычегоды. За светлое будущее своей Родины она идёт на гибель. Раздаётся залп...

...Март 1920 года. Крестьянки оплакивают Домну...

Из рассказа жительницы села Помоздино В. Трошевой:

«Как убежали белые, сразу же и вышли люди на Вычегоду. Мужчин в селе было мало,

всё больше бабы да ребятишки. Откопали мы из снега Домну. Старики сколотили гроб, и отправили мы его на санях в Усть-Сысьольск. Помню, лежала она в гробу вся будто мраморная, морозом выбеленная. Везли Домну мимо всех сёл и деревень, которые она проходила три месяца назад, и везде люди выходили на дорогу, глядели, плакали. Во всех встречных деревнях митинги были...»

Звуки траурного марша. Революционные солдаты, обнажив головы, отдадут последние почести героине, мученице, женщине, солдату, чей подвиг навеки останется в памяти народной\*.

Музыкальная драматургия балета приближается, скорее, к оперной драматургии. Причём, речитативность преобладает над мелодикой. Действие балета – сквозное, разомкнутое, без отчётливых границ танцевальных номеров. Замкнутые музыкальные эпизоды можно отметить только в начале балета: дуэт, плач, детская игра, колыбельная... Здесь сплошь сцены: хореографические монологи, диалоги, массовка. Везде – безостановочное действие, как бы кинематографическая смена кадров-картин, следующих без перерыва, влияющих одна на другую. Каждой картине автор дал своё название. Это музыкальный рассказ о подвиге разведчицы, о нерасцветшей любви Домны и Прони – средствами словно «говорящей» хореографии, пантомимы.

Музыка Я. Перепелицы образно и интонационно точно, скрупулёзно следует за развитием сюжета. Традиционная жанровость (например, обилие маршей) тесно сплетается с современной музыкальной интонацией и разомкнутостью формы, тем самым углубляя психологическую конкретность образов.

Каково музыкально-пластическое решение хрупкого и одновременно мужественного образа Домны? Музыкальное становление её образа происходит с первых тактов балета до самого конца: он дан в развитии. И это закономерно, так как зритель-слушатель имеет возможность проследить на сцене всю её жизнь, от младенчества до гибели. От эпизода к эпизоду появляются всё новые и новые музыкальные штрихи к её портрету. Вот мать укачивает Домну и поёт колыбельную. Вот девочка играет во дворе с ребятами. Вот жизненные трудности ломают, закаляют её характер, и она становится убеждённой революционеркой. Вот она отдаёт свою жизнь за Родину... И музыка меняется вместе с Домной. Хотя здесь использована, в определённой степени, система лейтмотивов, обеспечивающая сквозное развитие драматургии балета и естественную целостность музыкального организма.

Несомненно, удачно решены композитором эпизоды, связанные с отражением народной сущности образов главных героев и, в первую оче-

---

\* Основой для «Краткого содержания балета» стали материалы программки премьерного спектакля «Домна Каликова» (Сыктывкар, 1987 г. *Прим. ред.*).

редь, главной героини балета. Один из таких эпизодов – Плач-причет по Домне, на текст в духе народного, с которого начинается балет (см. ниже). Композитор даёт сосредоточенный настрой лирической скорби и преклонения перед подвигом, перед погибшей молодой жизнью. Музыка Плача написана в духе типичных народных плачей-причетов, без прямого заимствования (см. нотный пример № 1). В партитуру балета введён женский хор. Цитата в музыке балета только одна. Она понадобилась Я. Перепелице для характеристики детских лет Домны, для чего он обратился к детскому коми фольклору, конкретно, к детской песне «Катша, катша, китш-котш» («Стрекочи, сорока»).

Как музыка балета следует за его содержанием? Каково музыкальное развитие образа Домны? Нас будут интересовать два вопроса: что происходит на сцене, и как это сделано в музыке?

### Я.ПЕРЕПЕЛИЦА. «ДОМНА КАЛИКОВА»

Балет в двух актах.

Либретто Б. Мягкова и В. Кушманова.

Сыктывкар, 1987 г.

Сюжетно-музыкальные наблюдения.

Аналитические наброски\*.

### Первый акт.

Вступление. Скорбно. До минор. Размер 9/8. Стилизация. Состоит из трёх стилизационных моментов, развивающих интонации плача. Первый – фригийская интонационная попевка (с-es-des-c), гармонизованная альтерированными, романтическими красками. Второй – интонация, близкая народной (g-f-g-f). Третий – интонационные ходы и гармонии, отсылающие нас в Европу 17–18 веков (баховские ходы?). Всё это создаёт настроение нежной, глубокой печали (скорбеть люди умели всегда). Краткий музыкальный ввод в мир образов балета сразу же сообщает ощущение непоправимой потери.

### Причитание.

*Да и что же с тобою случилось?*

*Под иконой тебя уложили.*

*Белых рученок лишили.*

*Очи ясные закрыли.*

*Да за что же тебя погубили?*

*Твою душеньку сокрушили?*

*Снегом белым тебя укрыли.*

\* В «Набросках» использованы ремарки композитора в клавире балета (прим. ред.).

От людей добрых отрешили.  
Зарастёт без тебя всё здесь лесом.  
Закуёт землю холодом лютым.  
Добрым людям проходу не будет.  
Вольным птицам пролёту не будет.  
И уйдёшь ты скоро в землю.  
Уж избушку тебе построили.  
Из трёх досок липовых,  
Из четырёх калиновых.  
Без печки тёплую,  
Без кирпичей-то жаркую.  
Без дверей захожую,  
Без окошек светлую...  
Прощай ты навеки,  
Навеки вечные.  
Всегда будут помнить  
Тебя люди добрые.  
Жить будешь вечно  
В своём домике,  
В своём снѣздышке...

Это Плач по Домне, с элементами народного обряда, – как бы продолжение Вступления, своеобразный Пролог, «начало с конца». Женский хор отвечает разведчицу, сначала а саррелла, затем с сопровождением. Колорит тот же, что и во Вступлении. Мелодия из короткой интонации разрастается в широко распевный причет (до сексты). Ритуальность – с элементами коми песенных цитат. Форма песенно-вариантная.

Колыбельная. Ласково, нежно. Соль мажор, размер 2/4. Здесь дана обратная перспектива: от смерти к рождению. Мать качает колыбель Домны. Звучит тихая, светлая музыка, с традиционной гармонизацией мелодии, сказовостью интонации. В разомкнутой танцевальной зарисовке много материнской нежности, ласки и любви. Верно схвачен характер детства, чему способствуют также пятна «пряных» гармоний, частая смена тонального колорита. Красочность, пастельные тона – импрессионность здесь на первом месте. Открытая песенность, «покачивающие» ритмо-интонации Колыбельной песни – всё ярко, зримо и предполагает чёткий пластический видеоряд.

Сцена-игра. Светло. Без тональности, размер 2/4. Мир безоблачного детства. Дети беззаботно копошатся в своей игре, жизнь ещё не тронула их. Сцена имеет сюитное строение, с элементами рондо. Возвращение рефрена перекрывает постепенно внедряющуюся речитативность, действенность. Сцена состоит из контрастных, разомкнутого характера эпизодов, где рождается множество новых музыкальных тем. Однако обилие тема-

тизма опирается на цитату детской коми народной песни – «Катша, катша, китш-котш» (см. нотный пример № 6).

Послышался непонятный шум. Это приближалась группа ссыльных, конвоируемых жандармом и солдатами. – Вторжение первых жизненных невзгод.

Домна и ссыльные. Тяжело, не торопясь, без тональности. Идёт усталая, прихрамывающая колонна (в памяти всплывают образы М. Мусоргского). В интонационном строе заметны небольшие революционные отголоски. Один из ссыльных просит пить. Мать Домны приносит ковш воды. Жандарм выбивает его из рук ссыльного. Этот факт вызывает в душе Домны взрыв чувств, протест. Натура эмоциональная, решительная, упрямая и правдивая, она остро чувствует несправедливость, незаслуженность человеческих страданий. В ней рождается призвание. Колонна снова двинулась в путь.

Эта картина, увиденная маленькой Домной, становится началом формирования её революционного характера, рождает в ребёнке будущую гражданственность, правильность политических взглядов. Весь первый акт балета – становление её характера. Шаг за шагом, в столкновениях с жизнью мужает её духовная сила. Домна родилась для подвига. И погибла, едва расцветя.

Скитания Домны и матери по дорогам жизни. Отрешённо, шагом. Сцена сплошь речитативная, пёстрая по музыкальному материалу. Здесь дано развитие тематизма Домны, зародившегося во Вступлении к балету. В данном случае, это разработочный материал, где происходят модификации интонаций плача, причета – в интонации смятения, душевного взлёта, вдохновения, надежды, стремления к свету, к жизни и любви. Тематизм Домны претерпевает бесконечные трансформации. В нём живёт масса порой противоречивых и противоположных чувств героини: жизнь полна треволнений. В музыке можно услышать и зов родного дома, и выбор судьбы, решимость, стремление к борьбе, свободе. Здесь и зарождение революционных интонаций: формирование нового, индивидуального интонационного комплекса Домны. Перемежающиеся речитативные и чисто мелодические эпизоды сквозного развития приводят к Сцене «В Петрограде», где и будет сделан выбор: в революцию, к борьбе! Но ещё ряд событий побудит её к этому решению.

В Петрограде. Остро. Си-бемоль минор, размер  $\frac{3}{4}$ . Первый раздел. Город полон революционных настроений. Приехала Домна. Она робко внимает реальности. Ей ещё непонятны и страшны происходящие события: ведь они могут смести и её. Но они полны напора, силы, они захватывают властно и влекут за собой её открытую пламенную душу. Домна становится свидетелем революции, она видит и слышит Ленина! Этот мощный по драматическому накалу эпизод готовит второй раздел большой Сцены – кульминацию первого акта.



Второй раздел. Революция. Остро, с напором. В музыке – революционная романтика, вихрь, всё сметающий, ветер перемен, цитата «Варшавянки», следующей по целотоновой гамме. Далее – композиция «трёх стоп-кадров». Первый «стоп-кадр»: высвечивается портрет Ленина, звучат его слова (соль минор). Второй «стоп-кадр» звучит на полтона выше (соль-диез минор): маршеобразная тема стремится ввысь; высвечивается портрет Ленина в другом ракурсе, звучат его слова. Поднявшийся ещё на полтона марш (ля минор) готовит третий «стоп-кадр»: портрет Ленина высвечивается в третьем ракурсе, вновь звучат его слова. Возвращается соль минор. Набравший сокрушительную силу марш выливается в мужественный светлый призыв.

Неожиданно, в толпе Домна видит друга детства Проньку.

Дуэт Домны и Проньки. Он (дуэт) входит в предыдущую Сцену ярким лирико-патриотическим, третьим эпизодом, разделом. В первой части Дуэта узнавание друг друга, воспоминания о детстве происходят на интонациях детских игр, народных мелодий родного края. Вторая часть Дуэта – нежное Adagio – пробуждение чувств. Но сильной любви между ними не возникает: нет времени. Мелодия их Дуэта мужественная, лирика сдержанная, простая и строгая, без возвышенности чувств.

Значение Дуэта в том, что Домна и Пронька, их чувства друг к другу связаны именно революцией. Домна словно заряжается от своего суженого силой, духом, революционными эмоциями. Adagio приводит к маршу. Они расстаются. Но вместе им идти в революцию.

Возвращение в родной край. Окрылённая, вдохновлённая, но в то же время, озадаченная Домна возвращается домой. Там мрачно. Но встреча с матерью нежна и светла. Домна рассказывает о том, что с нею приключилось – сдержанно, но вдохновенно. Глубоко в душу запало увиденное: революция, Пронька, чувство зарождающейся любви. Затем она по-настоящему почувствовала себя дома: вспомнила игры, потанцевала. Хорошо, беззаботно дома. Но и сюда дошли отголоски петроградских событий.

Усть-Сысольск. Сцена у церкви. Надрывно, не спеша. Размер 6/8. Закончилась служба в церкви. У входа собрался голодный люд. Домна тоже здесь. Незаконченность, разомкнутость всех эпизодов. Картина будто оставлена, брошена на произвол судьбы. Вновь использован кинематографический приём быстрой и резкой смены, переключения «кадров». Музыка построена на интонациях Плача по Домне, что подчёркивает её тесную связь с народом. Есть здесь и элементы средневековой секвенции «Dies irae». Из церкви, не спеша, выходит священник. В музыке его выход сопровождается стилизацией «Господи, помилуй» и певучими интонациями коми народных песен.

Сцена у Латкина. Энергично. Сдержанно. Размер 4/4. Кабинет Латкина. Он сидит за столом, читает газету. Звучит его характеристика: хитрого,

коварного врага, умного и осторожного. Его мелодия крадущаяся, чуть шаржированная. Он – представитель местной власти, и он не отступит. Эта музыкальная зарисовка будет сопровождать его появление в дальнейшем. Приход Домны с людьми сопровождает диссонанс (g-as-a). Её музыкальный материал народного склада развивается в речитативной манере. У неё мелодии требовательные, настойчивые, упорные, соответствующие моменту. А он хитро и витиевато отвечает. Тяжёлым шагом пришли землемеры.

Приход богатеев. Речитативная, неустойчивая, действенная Сцена. Развивающиеся темы Латкина становятся неуверенными. Латкина и богатеев арестовывают, его уводят. Это сделала Домна?! Интонации Латкина вступают в полифоническое взаимодействие, на фоне лада «полутон-тон». Все взволнованы.

И начался раздел земли бедняками. Вначале музыка «идёт тяжёлым шагом» (фа минор). Но постепенно, шаг за шагом, преодолевая скованность, поступь народа становится легче, увереннее, словно распрямляются плечи, растёт осознание свободы. Появляются «раскрепощённые», гимнические интонации (си-бемоль мажор). Локальной победой народа оканчивается первый акт.

### **Второй акт.**

Вступление. Сумрачно, глухо. Размер 2/4. Тюрьма. Арестованный Латкин, и с ним трое. В музыке, построенной на коми мелодическом материале, ощущение тревоги, предчувствия драматических событий. Мрачный музыкальный колорит. Из темноты луч света выхватывает фигуры людей. Всё происходит таинственно, не спеша. Сопровождают терпкие, острые, порой крикливые музыкальные интонации. Сподвижники Латкина пытаются найти выход из создавшегося положения. Готовится побег. Это взволнованное оркестровое Вступление – целая психологическая сцена, сцена характеров. Насторожённые шаги – в музыке. Побег удаётся. Латкин собирает своих сообщников, и они поочерёдно появляются из темноты.

Тайная сходка. В музыке: сходятся тайно, осторожно, заговорщически. Далее – решительный марш (ми-бемоль мажор). Даже разговор передаётся в балетной музыке, где слышатся интонации возможной речи. Собирается отряд Прокушева. Город провожает его на защиту от белых.

«Проводы отряда» (тревожно, остро) – это Сцена в форме сюиты. Сначала звучит мужественный марш (ре минор), с революционно-гражданской мелодикой в основе. Затем следуют типические сцены. Вот одна пара молодых. Живой, светлый, игривый танец (си-бемоль мажор) подетски беззаботен: они не чувствуют беды. Вот вторая пара. В светлом прозрачном соль мажоре звучат темы в народном духе, с имитацией игры на гармошке. После двух типических «народных зарисовок», приходят Домна

и Пронька: она провожает его. Появляется музыка их широкого, певучего Дуэта (си-бемоль мажор). Это третья «народная зарисовка». Прощание коротко. Последние наставления и «До скорой встречи»... Возвращается марш. Он заканчивается музыкой «Раздела земли»: решительно, революционно, мелодией в духе песен Гражданской войны. Отряд отправляется в путь. Домна в предчувствии беды: в конце Сцены тоника расщеплена (d-e). Приходит мать Домны.

Мать и дочь. Разные чувства обуревают Домну. Новые штрихи к её портрету: тревожность, взволнованность, но и доверительные, тёплые, родные интонации звучат в музыке. Своего предчувствия Домна не высказывает. Она внушает матери надежду, успокаивает её: «Всё будет хорошо»... Отряд ушёл. Но как он там?..

Монолог Маекова. Тревожное ожидание. Тяжкие предчувствия у комиссара. Он сидит, ждёт, прислушивается, переживает. Его мелодия – из революционного марша. И вообще, мужественно-скорбные интонации сопровождают его. Медленно приближается группа людей. Это несут раненого. Это же Пронька! Прокушев – предатель. Отряд разбит. Мелодия любви к Домне, как напоминание, афористически кратко. Затем стремительно, словно «бросаясь на грудь», музыка резко модулирует на полтона. Это тема любви. Она полна смятения, отчаяния, но и надежды: «Не умирай!» Чувство запоздало крепнет, изливается успокаивающе, надеясь. Но... Проня умирает. Прерывистые аккорды. Непоправимо. Всплеск отчаяния короток (всё некогда). Он заканчивается проветлением.

Новый отряд. Идёт мобилизация. Создаётся новый отряд. Раздают оружие. Домна с отрядом уходит в партизаны. В городе появляются белогвардейцы. Решительно, твёрдо, жёстко, с маршеобразными призывами звучит речитатив-действие. В «Отъезде на конях» можно расслышать цитаты приёмов кавалерийских песен: в характере напева, его гармонизации, характерной ритмической пульсации...

Белые вступают в Усть-Сысольск. Тяжёлым шагом. Звучит шаржированный марш-полька. Характеристика белых двояка. С одной стороны – их самодовольство как победителей, хозяев. С другой – некоторый страх (дважды повторенная простая двухчастная форма). Всё это выливается в целотоновую гамму. Обыгрывание её чисто колористическое, разливающееся, словно проникающее повсюду. Это белые заняли город. На улицах появляются их приспешники. Здесь же сам Латкин.

В Усть-Сысольске. Успокоенно. Мягко. Лагерь белых. Музыкальная характеристика традиционна: целотоновая гамма, классический вальс. Музыкально-хореографическая речь Латкина – мягкая, ластивая, но настойчивая и требовательная, не допускающая возражений. Он мечтает о спокойном прошлом. Свою речь он изливает в вальсе (фа-диез минор) –

отголоске далёких балов, с романтически-ностальгическим налётом. Есть «шопенизмы». А вообще – это стилистически безликий эпизод: наверное, потому что непонятна принадлежность Латкина какой-либо стране, какому-либо конкретному народу.

В партизанском отряде. Тяжёлым шагом. Отряд партизан пробирается лесными тропами. Путь нелёгкий, люди устали. Картина сюитного строения. Вначале – сугробы, лес, сквозь сумрак которого пробирается отряд. Музыка насторожённа, остигатна. Где-то заиграла гармонь: далеко, как воспоминание о спокойной, уютной жизни. Мелодия ширится, унося людей мыслями домой, в добрые крестьянские будни. Здесь использован приём отстранения, контраста перед грядущей трагедией. Бойкая плясовая гармошечная мелодия обрывается напряжённым речитативом. Маегов посылает Домну в разведку. Тревожно в душе. Но надо. Домна уходит, с напутствием: быть осторожной.

В разведке. В деревнях Домна воочию убедилась, как разбойничают белые банды. Вся музыка этой Сцены несёт в себе тревогу, насторожённость. Она почти «детективного» плана. Домна прячется, подслушивает, выведывает, подсматривает: собирает информацию о белогвардейцах. Её обнаружили. Она в смятении, пытается вырваться... Но её схватили. Трепетно-отчаянный взлёт пассажей и... сникло всё.

В неволе. Гнетуще. Народная тема Домны из начала балета – производный вариант Плача. Он насыщен эмоциями и немного полифоничен. Начинается допрос, сталкивающий две музыкальные характеристики. У допрашивающего – элементы шаржированной характеристики из прежних тем. Офицер (а это поручик Озыров) узнаёт Домну: он видел её раньше. Где? Звучит реминисценция из детских игр. Да, они вместе росли. Есть группа тяжёлых аккордов, возникающих в особо напряжённых моментах, на гребне психологических волн. Они чётко ритмизованы, акцентированы (может, это своеобразный символ злой судьбы?). По гармонии это вводные и альтерированные септаккорды.

После узнавания, допрос продолжается возбуждённое, приближая трагическую развязку (крючок зацепил, и ниточка потянулась). Когда на гребне музыкальной волны зло набирает мощь, звучат всплески альтерированных аккордов, вертикализирующих неполный целотоновый ряд. «Да, я партизанка», – словно говорит Домна, после чего допрос входит в следующую фазу.

Сцена допроса. Тяжело. Гнетуще. В музыке первого раздела этой Сцены – драматизм, непокорённость, слышится и угадывается вдохновенная речь Домны. Она рассказывает о лучших, свободных, добрых идеалах. Мелодия становится страстной, взлетающей, вдохновенной. Во втором разделе Сцены возникает новая мелодия – спокойная, мягкая, нежная, сурово-

женственная, обнажая новые черты личности героини. В ней и сожаление о несостоявшейся молодости, решимость и мужество, и мягкая, сдержанная печаль. Мелодия становится патетической. И резко обрывается появлением Латкина. Его лейтмотив решает судьбу Домны.

Заключительная сцена. В Заклучительной сцене четыре раздела. 1-й раздел. – Домна видит погибшего Проньку. Она скорбит о нём, проникновенно плачет её душа. 2-й раздел. – Появляется новая мелодия, с торжественным оттенком. Она словно даёт время подумать о своей любви, понять, что это настоящая любовь, и скоро они будут вместе, в ином мире. 3-й раздел. – Тихое, глубокое, спокойное, светлое, будто заторможенное прощание. 4-й раздел – Своеобразная реприза Сцены, с интонациями плача, революционным настроем и гимнической концовкой. Домну и Проньку повстречала революция, соединила их души, дала им любовь и... потребовала жертву: их жизни. Любовь их бессмертна.

Дорога на казнь. Масса чувств. Сначала идти тяжело. Домна спотыкается, шаг за шагом преодолевая снежную морозную дорогу. В музыке всё зримо. Но силы начинают крепнуть: ведь за Родину жизнь свою, едва расцветшую, отдаёт Домна.

Музыка ширится, становится торжественной, гимнической, словно последний восторг жизни. Она ускоряется, устремляется к развязке. Фактура становится более плотной, «расходится» в полярные регистры. И... залп! – Четыре альтерированных аккорда, целотоновый ряд по вертикали. Вот почему они встречались раньше – в острых, напряжённых, драматических моментах. Они тоже имеют лейтмотивное значение в музыкальной драматургии балета.

Прощание с Домной. Велика скорбь людская. Светла и благодарна их память. В скорбном звучании использована музыка Вступления к балету. Но две его части меняются местами. Это Плач, переходящий в светлое воспоминание. Снова Плач и – выход на Финал. Он короткий. Это мажорная, жизнеутверждающая точка, с парой фанфар...

У Домны Каликовой была короткая, но героическая жизнь. Её именем названы улицы в городах Республики Коми. Её образ воплощён в песнях, книгах, опере Б. Архимандритова и балете Я. Перепелицы.

Премьера балета Я. Перепелицы «Домна Каликова» состоялась 5 ноября 1987 года. В главной роли выступила солистка балета Коми республиканского музыкального театра, заслуженная артистка России В. Летова.

Постановка балета Я. Перепелицы «Домна Каликова» стала ярким, крупным событием в музыкально-театральной жизни республики и её столицы, города Сыктывкара. А сам балет – достойным вкладом композитора в развитие музыкальной культуры Республики Коми.

*Окончание – 2015 г.*

Интересен подход Я. Перепелицы к музыкальному оформлению драматических спектаклей. Это для него отнюдь не второстепенная работа. На ней лежит печать личностной заинтересованности автора, стремящегося раскрыть идею драматического действия в музыке посредством строгого отбора её выразительных компонентов. Самоограничение, в первую очередь, в области жанровых средств делает каждый спектакль неповторимым и запоминающимся своеобразным музыкально-драматическим колоритом.

Я. Перепелица музыкально оформил свыше двадцати драматических спектаклей.

Так, в спектакле Коми республиканского драматического театра им. В. Савина «Это было в Сыктывкаре», по пьесе И. Потолицына, звучит только хор а capella, усиливая и подчёркивая решение драматургической идеи. В «Иркутской истории» А. Арбузова использован симфонический оркестр, с вкраплением «мини-фортепианного» концерта. А в «Квартете Николая Курочкина» Н. Дьяконова целесообразным стал оркестр народных инструментов. Действие пьесы М. Калинина «Печорская быль» происходит в русском селе на коми земле Усть-Цильма. Поэтому естественным оказалось обращение композитора к подлинным народным песенным текстам этой местности, и создание на их основе собственных мелодий, трудно отличимых от народных.

Музыка к детскому комическому спектаклю-сказке на коми языке «Йитчы-клеитчы» («Прилепись-приклейся»), по пьесе Г. Горчакова, состоит из песен в сопровождении баяна. В основном, это шуточные, частушечные песни, куплеты, передающие сочный народный юмор. Их изобилие делает эту сказку более музыкальной комедией, нежели драматическим спектаклем. В связи с этим, хотелось бы отметить наиболее яркие, интересные в музыкальном отношении номера.

Появление Чёрта: стремительно, словно «чёрт из шкатулки» – нечто сказочное, игрушечное. Его Куплеты и Танец – неспешны, тяжеловаты, с одесскими, пошловатыми мотивами, отмеченными экзотическим фригийским ходом. Старым, тяжёлым на подъём оказался Чёрт – типичный опереточный персонаж.

Две Песни и Куплеты Василия. Первая Песня: певучая, спокойная, с характерными ходами деревенских частушек. Мягкая лирическая коми песня. Во второй Песне гармонический язык богаче, хотя фактура сопровождения тоже «деревенская». Это, скорее, романс, чем песня. Задорные Куплеты Василия – вновь частушки, близкие коми народной песне «Шондйбаной олёмой». В баянном сопровождении – имитация балалаечного наигрыша.

Песня Анны звучит в темпе обычного лирического вальса, с «коми оборотом» в конце.



Оживлённые Куплеты Марфы и Дарьи исполняются на начальный мотив коми народной песни «Катша-катша, китш, котш» («Стрекочи, сорока»), видимо, изображающий болтовню кумушек.

Куплеты Попа и Дуэт Попадьи и Попа. Куплеты Попа – это свободно мелодизированный речитатив ариозного плана, с имитацией колокола в конце (звучит, как издёвка). Очень интересен Дуэт Попадьи и Попа. Это характеристика двух ярких персонажей, полифонически сочетающихся. У неё – спокойная, степенная мелодия; у него – причёт. В сопровождении – терпкие, словно прихрамывающие интонации, с имитацией мелодических оборотов «Господи, помилуй».

В целом, в музыке к спектаклю преобладают частушки и куплеты, многие из которых написаны в духе коми народных песенных и танцевальных мелодий.

Тот же творческий подход можно обнаружить в музыке, созданной для Государственного ансамбля песни и танца Коми ССР «Асья кыа», с которым композитора связывало многолетнее сотрудничество. В этом отношении интересна большая вокально-хореографическая картина «Войпук» («Посиделки»), где лишь в первом номере использована мелодия подлинной коми народной песни «Труба». Музыка остальных песенных и танцевальных эпизодов картины принадлежит Я. Перепелице, но тексты подлинно народные.

Композитор старается не цитировать музыкальный фольклор. Это для него не столь необходимо, ибо принцип развития музыкального материала, который был выработан в течение долгого времени, и который стал определяющим компонентом индивидуального стиля вообще, – это вариантность. – Метод, освоенный Я. Перепелицей в совершенстве и дающий возможность естественного взаимодействия двух культур: фольклора и профессионального мышления, когда последнее способствует выявлению богатейших художественных ресурсов, заложенных в фольклорном источнике.

Показательна в этом отношении **Концертная пьеса для двух фортепиано на две коми народные темы** (1971 г.) Это весёлая деревенская уличная песня «Доли-шели» (не переводится) и лирическая свадебная песня «Кёкёй» («Кукушечка»). Интересно то, что обе темы сразу представлены вариантами.

#### Аналитические наброски.

Во Вступлении к Пьесе происходит формирование интонаций первой темы (Vivo).

Основная часть (Allegretto). Первая тема – «Доли-шели» – развивается по следующему принципу. Дается основной вариант и его мотивное развитие. Затем из него формируется новое темообразование – вариант. Он



воспринимается, как новая тема. Но это модификация прежней темы – с обновлённым характером, фактурой, ритмоинтонацией, гармонизацией, темпом. Этот вариант мотивно развивается и в концертном плане: пассажно, посредством переключек и перебросов тематических элементов у одного и другого фортепиано.

Первый раздел (си-бемоль мажор) – сфера развития, показа богатых возможностей коми народной темы, данной и развитой в фантазийной форме (типа рапсодии), со вскрытием разных жанровых показателей в пределах одной песни. Здесь и частушечность, и скерцозность, и лиричность, напевность, величальность, и элементы игры. Тема и три её варианта концертно обработана. Каденция на её интонациях – кульминационного плана. Далее – маленькое вступление к следующему, второму разделу (ля минор), где начинают формироваться интонации второй подлинной коми народной песни «Кёкёй». В раскрытии художественной сущности этой печальной песни (тип причитаний) преобладает экспрессивный фактор. Дана тема и два её варианта. Быстро, без особого развития, захватывается кульминация. Это вдохновенная, патетическая лирика, с нагнетанием звучности, оркестральностью фактуры, но и щемящими интонациями – сущностью образа песни.

В репризе повторяется вступление к первому разделу (си-бемоль мажор). Потом мы слышим ещё один вариант первой темы, в ритмическом расширении (величавость). В коде представлен маршевый вариант этой же темы. И на её же интонациях построено бурное заключение. Таким образом, первая тема главная. Реприза более приближается к концертной коде, с нагнетанием в каденции технических сложностей.

В Концертной пьесе автором применён гибкий вариантный метод, посредством которого показаны неисчерпаемые художественные возможности тем. Вариантная работа не прекращается до последних тактов. Я. Перепелица продемонстрировал мастерскую работу с темой, подвергающейся непрерывному вариантному становлению. Бесчисленные фактурные, ритмоинтонационные, гармонические, темповые, жанровые модификации, трансформации напевов – приводят к переосмыслению начальной идеи, вплоть до перерождения тем в самостоятельные варианты, равноценные основному напеву. Итог свободно развивающейся сложной трёхчастной, с элементами фантазийной вариантной формы – сохранение интонационно-ритмической и художественной сущности народных песен, послуживших основой оригинального инструментального замысла.

Талантливая Концертная пьеса для двух фортепиано Я. Перепелицы неоднократно исполнялась в Сыктывкаре, Воркуте, Москве, и имела безусловный успех, как у исполнителей, так и у слушателей.

Я. Перепелица – автор значительного числа инструментальных сочи-

нений (более тридцати). Кроме названного, необходимо упомянуть сюиту в пяти частях для оркестра народных инструментов «**Праздник оленеводов**». А также – ряд концертных пьес виртуозного характера для одного, двух, трёх баянов, для балалайки и фортепиано, оркестра народных инструментов..., объединённых свойственным композитору методом бесцитатного отбора тематического материала и вариантного его преобразования.

Я. Перепелица работал и в области кантатно-ораториального жанра. В 1977 году, в честь 60-летия Октября, им написана оратория «**Рождённая Великим Октябрём**»: для солистов (бас, тенор), смешанного хора, чтеца и оркестра, на стихи К. Рыжова. Она была исполнена ансамблем песни и танца Коми АССР «Асья кыа», в репертуаре которого продержалась много лет.

Оратория одночастна, но имеет внутри формы два больших раздела. В первом разделе (*Maestoso*, контрастная двухчастная форма, с переходом ко второму разделу на новом тематическом материале) участвуют солисты, хор и оркестр. В ритме марша они воспевают Отчизну, счастливый труд советских людей. Во втором разделе, имеющем рондообразное строение, заняты хор и чтец, текст которого отражает летопись Республики Коми. Рефрен представляет собой бодрый марш в си-бемоль мажоре: «Дан старт, будут рекорды». В этом разделе три эпизода. В первом эпизоде чтец на музыке, развивающей этот бодренький, немного цирковой, первомайский марш и связку ко второму разделу, перечисляет достоинства Коми республики, рассказывает о её производственных успехах. Во втором эпизоде чтец воспевает землю Коми, её неповторимую природу и человека, живущего и работающего на этой благодатной земле. И воспевает он на новой – песенной, широкой, лирической, с национальными чертами мелодии. В третьем эпизоде чтец говорит о спортивных достижениях и наградах Родины. Называет имена чемпионов (Р. Сметанина, Н. Бажуков, В. Рочев, С. Капустин, В. Жлуктов); награды: Орденом Ленина (1966 год), Орденом Октябрьской революции (1967 год), Орденом Дружбы народов (1972 год); Коми республике вручено переходящее Красное Знамя ЦК КПСС (1977 год). Всё это говорится на фоне музыки первого эпизода, то есть «спортивно-циркового» марша.

В целом, музыкальный материал оратории развивается в жанровых рамках марша, приобретающего то торжественно-величавые (первый раздел), то бодро-праздничные (второй раздел) тона. Общий тонус несколько риторичной оратории бодрый, маршевый, распева мало. Новый, песенно-лирический, широкий распев, с интонациями коми народной песни, появляется во втором эпизоде второго раздела, где говорится о необъятных просторах Коми земли.

Маленькая хоровая кода оратории степенно звучит в начальной тональности ми мажор: «Славься, народ и страна Октября!» – традиционное

в подобных случаях торжественное славословие в честь великой страны Октября.

Образец высокой гражданской лирики представляет собой «Реквием» памяти трёх тысяч земляков-сыктывкарцев, и среди них брата Александра, павших в годы Великой Отечественной войны, – для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи В. Кушманова.

«Реквием», имея в основе художественной концепции глубоко личное переживание, писался «на едином дыхании». Траурная песнь, печальная и мужественная, вылилась из самого сердца. Она вдохновлена эмоциональной искренностью, ставшей здесь главным «двигателем» формы, стройной и отточенной по тематическому материалу.

В пределах сложной трёхчастной формы создано целостное настроение затаённого горького воспоминания о прошедшем. Оно (настроение) развивается медленно, «тембрально», интонационно точно, с единственной кульминацией, наступающей в момент проявления экстатических чувств, связанных с поклоном погибшим героям («Вечная память!»).

Выразительные средства «Реквиема» скупы, но необыкновенно точно и тонко отобраны. Композицию обрамляет звучание большого колокола. Вместе с ним, симметрию создаёт хор а cappella, поющий закрытым ртом речитативно-аскетическую хоральную скорбную песнь, с явно прочерчивающимися интонациями «Dies irae». Кособым краскам следует отнести соло челесты с треугольником, создающее эффект призрачности, невозвратности, и ещё раз оттеняющее драматизм музыкального изложения идеи. Соло меццо-сопрано приравнено по значению к одному из голосов оркестра. Композитор проявил психологическую точность в оценке момента. Он использовал, в целом, мягкие, акварельные тона. С большой осторожностью, пиететом и лирической чуткостью раскрыл сложное эмоциональное состояние личности и народа, склонившего голову пред Вечным Огнём и объединившегося в едином клятвенном порыве (см. нотный пример № 20).

#### Аналитические наброски.

«Реквием». Вступление. Пять раз звонит колокол: остро, напряжённо (интервал большой септимы). Струнные начинают речитативно-аскетическую, скорбно-призывную мелодию «снизу вверх». Постепенно подключаются голоса, меняется размер (2/2, 3/2). Первая часть. Хор а cappella поёт закрытым ртом мелодию с шепчущими, плачущими интонациями, с очертаниями «Dies irae». Композитор как бы продолжает традиции народного плача, причета. В теме есть ламентозность, что, быть может, воспринято от «Lacrimosa» Моцарта. Гармония, в целом, классична. Но терпкость ей придают параллельные септаккорды, «шемящие» задержания, обрисовывающие интонацию колокола (большая септима). Далее звучит медленный

марш – траурная песнь, сопровождаемая pizzicato виолончелей и контрабасов. Партия солистки – это простая выразительная песенная тема, исполненная сдержанной, мужественной скорби. У хора в это время – интонации плача, вздоха (секундовые задержания), после чего он вступает со словом. Вместе с ним оканчивает свою партию солистка: с интонацией «Dies irae» и фригийским оборотом в конце. Мелодия хора скупа, хоральна, развивается на фоне марша и pizzicato струнных. Текст В. Кушманова гласит:

*Сердце в тихой тревоге стучит.*

*Мы приходим к вам снова, и снова.*

*Мы, живые, спасённые вами, молчим,*

*Чтобы вы нам сказали хоть слово.*

Вторая часть. Оркестровый эпизод начинает медь (три тромбона) на пульсе pizzicato струнных, восходящими трезвучиями готовя тематизм второй части «Слава».

Появляется тема у струнных, арфы, затем у всего оркестра tutti, как тема будущего хора, или оркестровая экспозиция. Затем – акустический эффект: solo челесты обрисовывает одну гармонию – уменьшенное трезвучие в общих формах движения, с треугольником и лёгкой поддержкой струнных. Этот неповторимый тембр создаёт эффект призрачности, несбыточности надежд, что ещё более оттеняет драматизм музыкального изложения идеи произведения.

Ритмически подготовленный, вступает хор со словами: «Помним! Верностью помним, клятвою помним! Слава героям, слава! Нашим защитникам слава! Помним героев земли нашей Коми!» Здесь новое темообразование, но в том же эмоционально-интонационном ключе (сопровождают трубы *con sord* и другие группы оркестра, интонационно поддерживая). Хор начинает петь скорбно. Но постепенно просветляется тональность, появляются гимнические, восторженные интонации, при аккомпанементе всего оркестра. Это торжественная кульминация «Реквиема» («Слава!», «Помним!»). Музыка звучит клятвенно, с подъёмом, tutti. Но внезапно экстатический колорит мрачнеет, бурлящая фактура успокаивается, приближается к хоральности и вновь – пульсация.

Третья часть, реприза. Хор, поющий с закрытым ртом, сопровождают челеста, арфа и колокол (гулкая умиротворённая квинта). Музыка хора та же, что и в начале произведения. Она истает в tremolo струнных, тонких хроматизмах челесты и квинтовом звуке колокола, с последующей пульсацией струнных pizzicato (ля минор). – Симметрия с первой частью.

В целом, нужно отметить мастерство оркестрового колорита, общую красоту этого маленького, но отточенного произведения. Здесь нет ничего лишнего. Тонко выбранный тематизм. Тембральность. Осторожные, мягкие, нежные, акварельные музыкальные краски. Сложная трёхчастная

форма. Единственная кульминация. Ненавязчивый солирующий голос воспринимается как оркестровый инструмент.

Главное – это тонкое психологическое чутьё и точность композитора в оценке момента. «Траурная песнь» Я. Перепелицы целиком и полностью эмоционально захватывает слушателя, подчиняет себе его сердце и разум.

«Реквием» впервые был исполнен на открытии памятника героям-сыктывкарцам в 1981 году, силами Коми республиканского музыкального театра.

Особое место в творчестве Я. Перепелицы принадлежит **песне**. Более двухсот самых разных по содержанию, эмоциональному строю и характеру песен, романсов, баллад, хоров вышло из-под пера композитора. Песня, во-первых, является его творческой лабораторией. Во-вторых, это та часть творчества Я. Перепелицы, где наиболее полно смог проявиться его незаурядный мелодический дар. Каждая песня имеет конкретный адрес. Многие написаны «по случаю», к тому или иному общественному событию. Так, каждому съезду КПСС Я. Перепелица посвящал торжественные песни одического характера. Например: к 26 съезду написана песня «Россия, учусь у тебя!». 60-летию СССР посвящена «Ода Ленину» на стихи В. Кушманова, для смешанного хора, солиста и оркестра. Многие песни рассказывают о родном крае. Здесь песни о городах Коми республики: Ухте, Печоре, Вуктыле, Сыктывкаре. Здесь и возвышенно-патриотическая «Ов миян республика!» («Живи, моя республика!»), и возвышенно-лирический романс «О шуда му!» («О, счастливая земля!»). Давно поётся в народе ставшая популярной и любимой «Деревенька моя», «Красная рябина», «Лэчча ва дорё тулыснас» («Спустишь весной к реке»)...

Песни Я. Перепелицы поразительно разнообразны. Простые и напевные, сурово-сосредоточенные, возвышенно-торжественные, лирические, шуточные, они обращают на себя внимание богатой тональной, мелодической и гармонической наполненностью, зачастую прихотливой ритмикой, многообразием лирического проявления, ярко выраженным коми национальным колоритом, тем более заметным, если песня написана на неродной текст.

В Коми книжном издательстве вышло в свет несколько сборников песен, хоров и романсов Я. Перепелицы: «Северяночка», «Радость лесная моя», «Песни, арии, хоры», «Красная рябина». Все они – под редакцией автора.

За большие заслуги в развитии музыкальной культуры Коми республики Я. С. Перепелица удостоен почётных званий: «Заслуженный работник культуры РСФСР», «Заслуженный деятель искусств Коми АССР»,

«Заслуженный деятель искусств РСФСР». Он – лауреат Государственной премии Коми АССР. Награждён Орденом Трудового Красного Знамени.

Я. С. Перепелица умер 7 июля 1990 года.

*Окончено в 2015 г.*

## **Основные сочинения Я. С. Перепелицы**

*Для музыкального театра:*

1. Балет «Яг-Морт». Создан в 1960 г. Поставлен в 1961 г., в Сыктывкаре.
2. Опера «Парма шёрын» – «На Илыче». Окончена в 1969 г. Поставлена в 1971 г., в Сыктывкаре. Третья авторская редакция – 1973 г.
3. Балет «Домна Каликова». Поставлен в 1987 г., в Сыктывкаре.
4. Оперетта «Песни к звёздам». Поставлена в 1963 г., в Сыктывкаре, Воркуте. Вторая редакция – «Ни пуха, ни пера!». Поставлена в 1974 г., в Сыктывкаре.
5. Водевил «Тидль и Дудль» (музыкальная сказка). Поставлен в 1963 г., в Сыктывкаре.

*Кантатно-ораториальная музыка:*

1. Оратория «Рождённая Великим Октябрем», 1977 г.
2. «Реквием» памяти трёх тысяч земляков-сыктывкарцев и среди них брата Александра, павших в годы Великой Отечественной войны, 1981 г.

*Музыка к спектаклям Коми республиканского драматического театра им. В. Савина. Всего более двадцати спектаклей. В том числе:*

1. А. Арбузов. «Иркутская история», 1961 г.
2. Н. Дьяконов. «Квартет Николая Курочкина», 1962 г.
3. Г. Юшков. «Макар-Васька – сельский парень», 1963 г.
4. В. Шекспир. «Виндзорские проказницы», 1964 г.
5. А. Штейн. «Между ливнями», 1966 г.
6. И. Потолицын. «Это было в Сыктывкаре», 1967 г.
7. М. Калинин. «Печорская быль», 1970 г.
8. Г. Юшков. «Кыськё тай эмбсь», 1971 г.
9. Г. Горчаков. «Йитчы-клеитчы» («Прилепись-приклейся»), 1983 г.

*Инструментальная музыка. Более тридцати сочинений. В том числе:*

1. Сборник «10 пьес для одного, двух и трёх баянов на коми народные темы».
2. Вариации для двух баянов на темы коми народных песен.
3. «Танец оленеводов», «Доли-шели», «Палевицкая кадрили» – для баяна.
4. Концертная пьеса для двух фортепиано на две коми народные темы.
5. Сюита в пяти частях для оркестра народных инструментов «Праздник оленеводов»
6. «Коми фантазия» для оркестра народных инструментов.
7. «Концертная пьеса» для оркестра баянов.
8. «Две коми народные песни» для оркестра народных инструментов.
9. Пьеса «Кукушечка» для оркестра народных инструментов.
10. Хореографическая картинка «Лисий хвост».
11. «Шуточный танец», «Танец с шапками», хореографическая картинка «Нефть».
12. Вокально-хореографическая картина «Войпук» («Посиделки») и др.

*Песни. Более двухсот. В том числе изданных в сборниках:*

1. «Слушай, Земля!», Сыктывкар, 1964 г.
2. «Северяночка». Авторский сборник (25 песен), Сыктывкар, 1965 г.
3. «Радость лесная моя». Авторский сборник (35 песен), Сыктывкар, 1968 г.
4. «Избранные песни и романсы композиторов Коми» (6 песен), Сыктывкар, 1970 г.
5. «Новые песни композиторов Коми» (3 песни), Сыктывкар, 1971 г.
6. «Красная рябина». Авторский сборник, Сыктывкар, 1987 г. и др.



## ГЛАВНОЕ НАШЕ ДЕЛО. ОТ «СВЯТОЧНЫХ ПЕСЕН» ДО «ТАЁЖНОЙ СКАЗКИ»

Размышления после 3-го съезда Союза композиторов Коми АССР.

Концертная жизнь Сыктывкара в 1989 году\*.

В музыкальной жизни Коми республики 1989 год был ознаменован пятью большими событиями. Это 50-летие республиканской филармонии, 50-летие главного концертного коллектива, Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыя» («Утренняя заря»), празднование 150-летия основоположника коми литературы И. Куратова и Третий съезд Союза композиторов Коми АССР, с их отчётным концертом в Москве.

Состав Союза композиторов Коми АССР интернационален. Творчество разножанрово и неповторимо, как и художественная личность каждого из них.

Четыре концерта съезда (г. Сыктывкар) и концерт камерной музыки в Москве развернули широкую панораму творчества коми композиторов, ограниченную, однако, исполнительскими возможностями столицы республики, в частности, отсутствием симфонического оркестра и камерных ансамблей. Тем не менее, благодаря оркестру и женскому хору Коми республиканского музыкального театра (главный дирижёр В. Небольсин), было исполнено сложное, новое сочинение В. Брызгаловой «Святочные песни», на русские народные тексты, в семи частях.

Но всё по порядку.

27 января было три концерта. В утреннем концерте состоялся показ сочинений ученика М. Л. Герцмана – Андрея Попова. Думаю, у слушателей осталось яркое впечатление от услышанного. Это безусловный и многообещающий талант.

В дневном концерте исполнялась детская музыка коми композиторов. Программа концерта составлена достаточно разнообразно. Прозвучала и инструментальная музыка, и песня. Самобытные пьесы для скрипки и фортепиано С. Васильева, преломляющие интонации марийского мелоса; песенки В. Брызгаловой, основанные на русском фольклоре. С удовольствием дети поют песни Я. Перепелицы, М. Герцмана, С. Носкова, А. Торчакова. Есть много интересной музыки для детей у Т. Харитоновой: для хора, фортепиано, скрипки. Их играют дети в детской музыкальной школе, школе искусств. У В. Брызгаловой есть фортепианные пьесы на коми интонационном материале. У М. Герцмана немало детской музыки, кроме известных мюзиклов, также у А. Рочева, В. Петрякова (фонд детской музыки в респу-

\* Материалы были подготовлены для всесоюзного журнала «Советская музыка».

блике довольно содержателен). Всё это тоже могло бы прозвучать. Но... осталось в «золотом запаснике».

Концерт-открытие съезда. Впервые была исполнена кантата «Святочные песни» В. Брызгаловой. Это тем более важное событие ещё и потому, что хор и оркестр собрать воедино в нашем городе не так-то просто. Надо заметить: всё, что выходит из-под пера В. Брызгаловой, никогда не бывает второсортным. Всегда импонирует глубинная связь её творчества с русской культурой: она органична и основательна. В последние годы это особенно проявилось в таких крупных работах, как вокальный цикл «Синей радугой» на стихи сыктывкарской поэтессы Н. Мирошниченко, хоровой цикл «Святочные песни». Оба эти произведения объединяет особенный аромат «русскости», которая определима по характерной интонационной, ладовой и гармонической окраске, прихотливой ритмике, общему эмоциональному строю музыки. Она звонкая, праздничная, колокольная. Замечу, что колокольность – одно из характеристических свойств музыкального стиля В. Брызгаловой. Она (колокольность) часто становится центральным музыкально-смысловым звеном в раскрытии художественной концепции произведения. Так происходит в вокальном цикле «Синей радугой», в финальном «Угличех», где колокол гудит, возвещая о высокой радости ощущения Родины, заявляя главную идею музыкально-поэтической концепции. В цикле семь частей. Случайно, или нет, но в «Святочных песнях» тоже семь частей. Композитор тяготеет к цикличности, к сквозной драматургии, симфоничности мышления. В «Святочных песнях» есть и момент театрализации. К примеру, на вступлении и заключении предполагается выход и уход хора: как бы открытие и закрытие занавеса. В целом, кантата произвела на слушателя самое благоприятное впечатление. Композитору удалось в профессиональной музыке сохранить прелесть русского обряда зимних святок, его многоплановость. В музыке нет ничего лишнего. Она картинна, живописна, исполнена обрядовой романтики. И везде прослушиваются ладоинтонационные формулы колоколов... Это первое впечатление от музыки. Нужно исследовать это произведение глубже. Оно заслуживает также самого пристального внимания исполнителей. Но пока оно прозвучало единожды.

В первом отделении этого концерта прозвучало также несколько песен А. Рочева на стихи венгерских поэтов. Они написаны в свойственном ему стиле: с тяжеловесной, мрачноватой мелодикой.

Гордость республики – Государственный ансамбль песни и танца Коми АССР «Асъя кыя». Именно с него ведёт отсчёт времени республиканская филармония. Именно он стал кузницей народных талантов. В нём выросли и возмужали композиторы А. Осипов, Я. Перепелица, П. Чисталёв, В. Мастеница. Ансамбль хранит песенное и танцевальное богатство коми

народа. Для него с удовольствием пишут профессиональные композиторы. В концерте 3-го съезда Союза композиторов Коми АССР ансамбль достойно представил произведения из золотого фонда: хоры А. Каторгина, А. Осипова, песни В. Мастеницы, вокально-хореографическую композицию «Войпук» («Посиделки»), оркестровые «Весёлые наигрыши» Я. Перепелицы, самобытный «Танец с чипсанами» П. Чисталёва, озорную, широко развёрнутую картину «Весёлые постучалочки», с музыкой В. Морозова... Прозвучало и сравнительно новое сочинение М. Герцмана «Поклонись человеку труда».

28 января. Концерт камерной музыки. Программа была ограничена показом новых сочинений камерно-инструментального жанра композиторов Коми.

В. Петряков много внимания уделяет духовым инструментам, в частности, кларнету, валторне. Это важное дело – расширение сольного репертуара для духовых инструментов. На съезде и в Москве были исполнены: своеобразная, я бы сказала, парковая Сюита для валторны и фортепиано и одночастная Соната для кларнета и фортепиано В. Петрякова, в которой прослушиваются народно-песенные интонации. А диалог инструментов построен на эмоционально-психологическом контакте, не ослабевающим до конца произведения (исполнители: заслуженный артист РСФСР Л. Михайлов и О. Васильева – в Москве).

Отмечу также весьма необычную, остроумную пьесу для брасс-квинтета «Импровизации» В. Цыганкова, «Юмореску» для трубы с фортепиано Ю. Проскурова.

Не удалось исполнить Сонату для скрипки и фортепиано А. Горчакова, в виду болезни исполнителя. Не прозвучала на съезде и Скрипичная соната Т. Харитоновой, по той же причине. Однако она прозвучала в Москве, в отчётном концерте коми композиторов. Исполнили её: заслуженная артистка РСФСР Л. Бруштейн и И. Катаев (г. Москва). Соната вызвала у слушателей массу эмоций, эпитетов своей, я бы сказала, современной романтикой. Музыка, как в целом свойственно Т. Харитоновой, остро диссонантна. Но впечатления сложности, хаотического нагромождения музыкального материала, при этом, нет. Есть ощущение непрекращающегося насыщенного движения, несмолкающей энергии, духовной устремлённости ввысь. Но весь этот концентрированный эмоциональный поток подчинён строгой логике сонатности.

Из новых сочинений Т. Харитоновой хотелось бы выделить, кроме Скрипичной сонаты: Квинтет для деревянных духовых и валторны, в пяти частях; кантату на стихи В. Кушманова «Колыбельная для взрослых», в семи частях – для детского хора, солистов и симфонического оркестра. Эти сочинения ещё не исполнялись.

Но вернёмся к тому, что прозвучало на съезде в Сыктывкаре и в отчётном концерте в Москве.

Сольная Виолончельная соната А. Рочева – новый, зрелый этап его творчества. Трудно оставаться «наедине» с инструментом и заставить людей его слушать. Соната А. Рочева – это ярко выраженная романтическая музыка. В ней много экспрессивных, насыщенных звучаний. Драматизм сочинения хорошо удалось передать солисту оркестра Коми республиканского музыкального театра Г. Путерману.

В двух исполнительских версиях была представлена Соната для виолончели соло С. Васильева. Её исполнили: С. Петрова в Сыктывкаре, В. Шпиллер в Москве. Черты старинной сонаты, резко очерченный тематизм конструктивного порядка, строгая логика формы, в сочетании с некоторой стихийностью и даже первобытностью плясового импульса быстрых частей, – эти особенности сочинения были восприняты исполнителями. Однако в том и другом случае не хватало темповой экспрессии как организующего начала формы.

Говоря о камерном жанре, надо отметить ещё несколько сочинений коми композиторов, исполненных в анализируемых концертах. В камерных вечерах в Сыктывкаре и Москве было представлено пять сонат и струнный квартет. Обнаружен серьёзный профессиональный уровень, зрелость и точность замысла и художественной формы.

Кроме названных, прозвучала Соната № 2 для балалайки и фортепиано М. Герцмана. Исполнили её сыктывкарские музыканты: заслуженный артист РСФСР В. Шеболкин и заслуженный артист Коми АССР В. Горленко. Следуя своему пристрастию к полистилистике, композитор собирает воедино и безыскусный народный мелос, и напряжённость романтических эмоций, и, словно расцветающие, блюзовые ритмо-интонации. Всё это уживается в одном произведении, в музыке, пробуждающей в современном человеке ностальгию по классической стройности мысли, романтической искренности чувства, по золотому веку андреевской балалайки.

Одночастный Квартет для двух скрипок, альты и виолончели молодого коми композитора С. Носкова погружает слушателя в сферу эмоционально сдержанных, строгих, чуть ироничных образов. От лаконичной музыки веет мудростью, интеллектом, а в словно говорящих мелодиях тонко претворены особенности коми мелоса. Исполнители: заслуженная артистка РСФСР Л. Бруштейн (первая скрипка), А. Костин (вторая скрипка), Г. Садовник (альт), А. Смирнов (виолончель), г. Москва.

Хотелось бы отметить работу С. Носкова в других жанрах. Это музыка к эстрадной программе ансамбля «Аски» («Завтра»), музыкальная комедия на коми языке «Йор» («Огород»), в народном духе, 11 обработок песен В. Савина для голоса с фортепиано.

В отчётном концерте коми композиторов в Москве был исполнен вокальный цикл В. Брызгаловой «Синей радугой», на стихи Н. Мирошниченко. Цикл написан несколько лет назад, и уже имеет не один «выход на сцену» (в Сыктывкаре его не раз исполняла солистка Коми республиканской филармонии Е. Василенко), поставив определённой сложности задачи перед певицами (меццо-сопрано). Тонкая душевная жизнь современной женщины, лирико-психологический музыкальный рассказ таит в себе опасность углублённо-трагического прочтения текста, чего, на мой взгляд, не должно быть в самовыражающемся русским характере. Сильная душа смотрит на свои страдания как бы сверху, иронично и светло, находя ценности более высокого порядка, доверяясь не субъективному чувству, а чувству, возвращённому на неизбывной любви к вновь обрётённой Родине. Думается, именно таков смысл музыкально-поэтической концепции вокального цикла. И именно так восприняла и исполнила его московская певица Валентина Панина – обладательница сочного контральто, художественного чутья, безусловный мастер интерпретации современной музыки. Благодаря ей, исполнение вокального цикла В. Брызгаловой «Синей радугой» стало центральным событием камерного концерта в Москве, в мае 1989 года.

Творческие искания ведущего композитора республики, председателя Союза композиторов Коми АССР Я. С. Перепелицы сосредоточены в области крупных театральных жанров. И если в московском камерном концерте, в исполнении заслуженного артиста Коми АССР А. Моисеенко прозвучали два романса Я. Перепелицы, то на съезде коми композиторов республиканским музыкальным театром был показан второй национальный балет «Домна Каликова» (первый балет «Яг-Морт» того же автора стал уже национальной классикой). Образ хрупкой и одновременно мужественной героини коми народа давно просидел в музыке. Этот сюжет из эпохи Гражданской войны уже ранее был использован ленинградским композитором Б. Архимандритовым в одноимённой опере. Многие годы Я. Перепелица вынашивал замысел музыкально-пластического решения образа. Премьера балета состоялась в 1987 году, в замечательной постановке лауреата Государственной премии РСФСР, заслуженного деятеля искусств Коми АССР Б. Мягкова, и стала большим культурным событием. Думается, этому произведению суждена долгая сценическая жизнь. Создание музыки к балету (по роману Г. Фёдорова «Когда наступает рассвет») стало для Я. Перепелицы шагом на новую для него ступень музыкально-стилистического решения. Свойственная композитору до сих пор так называемая «открытая песенность», трансформируется здесь в выразительную речитацию. Традиционная жанровость, простота народного напева сплетается с современной музыкальной интонацией, делающей

мелодику балета психологически концентрированной, пластически напряжённой.

Из области театральных жанров, гостям съезда Коми республиканским музыкальным театром был представлен один из четырёх мюзиклов М. Герцмана «Мальчиш-Кибальчиш». Такие спектакли необходимы юным слушателям-зрителям, тем более что это сочинение обладает увлекательной, песенной, запоминающейся музыкой, исполненной героической романтики. М. Герцман большое внимание уделяет молодёжи. В частности, он проводит многочисленные творческие встречи, создаёт исполнительский и слушательский репертуар для юношеского возраста.

Два концерта 3-го съезда коми композиторов были не совсем традиционными. Это концерты детской музыки и самодетельной песни. В последние годы в республике немалое внимание уделяется детям. Проводятся смотры-конкурсы детского музыкального творчества и исполнительства, фестивали. В течение десяти лет на коми земле проходят недели «Музыка для детей и юношества», где музыка звучит в исполнении детей и – для детей в исполнении взрослых.

Впервые был организован концерт песни самодетельных авторов республики. Поводом к нему послужил сборник «Песни северной земли», составленный Я. Перепелицей и вышедший в Коми книжном издательстве. Это своего рода малая антология песни композиторов-любителей. В сборник вошли имена двадцати авторов, живущих в разных городах и сёлах Коми. Некоторые из них – В. Грецкий, М. Новосёлов, В. Гушин, И. Воронин, А. Уляшев, В. Чувьюров и др. – откликнулись на приглашение и приняли участие в мероприятиях съезда. Концерт самодетельных композиторов продемонстрировал небывалое песенное половодье, красочную палитру творчества талантливого коми народа. А некоторые песни самобытных авторов – В. Чувьюрова, А. Уляшева, В. Гушина, – без сомнения, войдут в историю коми национального музыкального фольклора.

О других событиях в культуре Коми республики 1989 года.

Основоположнику коми литературы И. А. Куратову, 150-летие которого широко отмечалось в республике, посвящён вокальный цикл А. Рочева. Поэтическое творчество И. Куратова трагично, как и его судьба. А. Рочев очень достоверен в музыкальной интерпретации страстной куратовской мысли, стремящейся к свободе. Посредством специфической коми народной интонации достигает он музыкально-поэтического альянса. Три романа А. Рочева из этого цикла звучали, как в концертах 3-го съезда коми композиторов в Сыктывкаре, так и в Москве, в колоритном исполнении зашлуженного артиста Коми АССР А. Хрусталёва.

Празднества в честь И. Куратова прошли в июне, на родине поэта, в селе Кибра, и в Сыктывкаре. Главным режиссёром Коми республиканской



филармонии, заслуженным деятелем искусств РСФСР И. П. Бобраковой был создан театрализованный концерт, идущий на коми языке, где перед зрителем предстала жизнь национального мыслителя. Его творчество стало ближе каждому сердцу – родным и вечным словом. В этом концерте были и три премьеры: романсы на стихи И. Куратова сыктывкарских композиторов В. Брызгаловой, С. Носкова и В. Цыганкова. Так или иначе, но каждый коми композитор обращается к творчеству классика коми поэзии. В юбилейном концерте прозвучали романсы, песни и хоры А. Каторгина, М. Герцмана, Я. Перепелицы, А. Рочева.

В 1988 году, 11 августа, Коми республика потеряла П. И. Чисталёва. Он оставил большое наследие. Это и бесценный трёхтомник «Коми народные песни», где П. И. Чисталёву принадлежит расшифровка более трёхсот коми напевов. Это фундаментальный труд «Коми народные музыкальные инструменты», вышедший в Коми книжном издательстве. Нет сомнения, что он станет настольной книгой каждого фольклориста. Более пятидесяти научных работ, исследующих народное и профессиональное творчество, на счету П. И. Чисталёва. Музыковедческую, лекционную, общественную работу Прометей Ионович умел совмещать с композиторской. В театральном жанре им созданы музыкальные комедии: «Цветы в снегах», «Деревенка моя», «Пусть всегда будет музыка!». Он музыкально оформил множество драматических спектаклей, написал немало колоритной инструментальной музыки, с использованием национального инструментария. Его простые мелодичные песни с удовольствием поёт народ. Он выступал и как редактор песенных сборников. Творчество П. И. Чисталёва требует комплексного изучения. Необходим и концерт из его произведений. Низкий поклон приносит Коми республика своему творцу!

Отрадно сознавать, что у нашего высокочтимого фольклориста есть продолжатели. В изучении фольклора и музыковедении это А. А. Шергина. В концертной деятельности это филармонический фольклорно-этнографический ансамбль «Парма» под руководством заслуженного артиста Коми АССР М. Бурдина, учебный концертный ансамбль «Коми сыдан» под руководством преподавателя Сыктывкарского училища искусств Л. Чувьуровой. Это мастер А. Забоев, создающий прекрасные коми национальные музыкальные инструменты, которые используют в своих программах и ансамбль «Парма», и Госансамбль «Асья кыя».

Главной концертной организации Коми – республиканской филармонии – исполнилось 50 лет. Её слава – певицы, народные артистки Коми АССР В. Есева и Т. Каракиева; заслуженный артист Коми АССР, композитор В. Мастеница; певцы, заслуженные артисты Коми АССР А. Хрусталёв и А. Моисеенко; лауреат Всероссийского конкурса, заслуженный артист РСФСР В. Шеболкин (балалайка) и его незаменимый концертмейстер, за-



служенный артист Коми АССР В. Горленко (фортепиано). Коми филармонии принадлежит лауреат Всероссийского конкурса Трио баянистов, хорошо известное в нашей стране в своём прошлом составе (заслуженные артисты Коми АССР В. Данилочкин, В. Майсерик, В. Волохов). В настоящее время музыкальный руководитель ансамбля В. Данилочкин создал новый состав Трио (А. Корнев, А. Егоров), с которым предстоит вновь завоевать слушателя.

Главный концертный коллектив главной концертной организации Коми – Государственный ансамбль песни и танца Коми АССР «Асья кыа» («Утренняя заря»). В апреле 1989 года ему исполнилось 50 лет. В этом же году в жизни ансамбля, а, значит, и республики произошло важнейшее событие, которое должно быть отмечено особо.

Минули времена исключительно концертной формы подачи народного музыкального искусства. Давно назрела необходимость поиска оригинальных, порой неожиданных режиссёрских решений, способов современного прочтения фольклора. Свой юбилей ансамбль встретил новой, необычной программой. Необычной потому, что в ней можно обнаружить признаки сразу нескольких жанров: драматического, оперного, балетного спектакля. На самом же деле, жанр здесь один: это песенный спектакль, со свойственной ему режиссурой, текстами и музыкой. «Парма мойд» («Таёжная сказка») – так называется концерт-спектакль в четырёх действиях, у которого и автор един: автор сценария, режиссёр-постановщик, композитор и главный дирижёр – заслуженный артист Тувинской АССР В. П. Морозов – художественный руководитель ансамбля «Асья кыа». Дирижёр – заслуженный артист Коми АССР В. Волохов, хормейстер – заслуженный деятель искусств РСФСР Г. Пыстина, балетмейстеры – А. Мулин и лауреат Государственной премии РСФСР, заслуженный деятель искусств Коми АССР Б. Мягков.

Все тексты, в том числе и песенные, созданы В. Морозовым и переведены на коми язык поэтами В. Поповым и С. Поповым. Спектакль идёт на коми языке. Русский текст ведёт Сказительница – заслуженная артистка Коми АССР Т. Ратчина. Силами народного ансамбля создано целостное, художественно завершённое повествование о народе коми, в котором отражена его история, культура, богатство фольклора, зрелость артистического мастерства коллектива. В. Морозов решил создать синтез музыкально-поэтической и сценической драматургии, некое символическое действо, где органически взаимодействуют слово и музыка, пластика и символика, самопроявляясь в обобщённых образах, персонажах древних легенд, преданий и обрядов коми народа. Это своего рода празднество искусств, сотворённых человеком: танца и пения, инструментария и костюма, музыки и поэзии, религии и быта. Это сказочное ожерелье, где каждый камень сверкает только ему свойственными цветами и гранями. Но все они – на одной нити народной мудрости и фантазии.

Начинаясь в языческом 14-ом веке, повествование ведёт нас по истории коми народа в наши дни – в художественной форме сказки.

«Первое действие – столкновение двух вероисповеданий в эпоху христианизации коми народа. Второе действие – самобытная, пронизанная тонким юмором, северная легенда ижмо-колвинского эпоса. Третье действие – весенний красочный вымско-удорский обряд. Четвёртое действие – яркий вычегодско-сысольский праздничный фольклор. По сценографии это соответственно: осень, зима, весна и лето – извечный круговорот природы. Каждое действие имеет свою законченную форму. Но есть и связующие персонажи. Это Мойдысь – Сказительница; Сылысь – Певец с бруганом; Чудь Ныв – Чудинка, она же Берёзка, она же Снежная Волшебница. Итак, в добрый путь по таёжным тропкам бескрайней пармы, по искристому, звенящему своим великолепием коми фольклору!» – читаем в программке концертного спектакля (автор текста В. Морозов).

Как видим, вслед за великими композиторами прошлого, В. Морозов создал свои, неповторимые «Времена года». В создании музыки к этому спектаклю он опирался на все три коми фольклорные традиции: Вычегодско-Сысольскую, Вымско-Удорскую и Ижмо-Печорскую. Все они зафиксированы в бесценном трёхтомнике «Коми народные песни» (авторы: А. К. Микушев, Ю. Г. Рочев, П. И. Чисталёв). Им претворены элементы Ижмо-Колвинского эпоса, резко выделяющиеся из привычного интонационного строя коми музыкального фольклора. Колоритно представлен уникальный жанр ижемских народных импровизаций. Они легли в основу четырёх эпизодов ариозного характера, предвещающих начало каждого действия и звучащих под аккомпанемент народного инструмента бругана (исполнитель – заслуженный артист Коми АССР А. Смирнов). Это вызывает ассоциации с древнерусским певцом Бояном, предсказывающим ход грядущих событий.

Так как каждое действие имеет своё место и время развёртывания событий, музыка стилистически строго следует за развитием повествования. Классический хорал звучит в первом действии, в знак смирения чуди. Волшебная, неземная музыка, с применением синтезатора – в зимней сказке о приключениях Носи Богатого Человека, во втором действии. Лирический песенный разлив – в обряде третьего действия «Встреча Весны», дарящей людям радость – красочные коми народные инструменты (художник А. Забоев). В четвёртом действии перед слушателем-зрителем предстаёт один из самых богатых в фольклоре – свадебный обряд (его элементы), с зажигательными, разудалыми народными танцами и хорами.

Начался новый этап в жизни Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыа». Он словно разом вырвался из тесных рамок шаблона на простор свежих и незаурядных режиссёрских трактовок, где пред-

почтение отдано не привычной статике антуражирующей хоровой группы, но сплошной динамизации действия, когда хор находится в постоянном движении, отнюдь не хаотичном, но хореографически выверенном.

Надо заметить, что в прошлых программах ансамбля тоже были моменты театрализации. Например, так построена вокально-хореографическая картина «Войпук» («Посиделки»). И этот метод себя оправдал. В новой программе «Парма мойд» ни один артист не остался без роли. В. Морозов сумел увидеть каждого из них и поставить программу, исходя из возможностей именно этого конкретного коллектива. Риск увенчался несомненной удачей. Родился красочный, зрелищный песенный концертный спектакль, оставляющий впечатление национального музыкального произведения не только благодаря фольклорным источникам сценарной основы, но и благодаря опоре на коми народную музыкальную интонацию, в частности, на использование подлинных народных напевов.

В концерте-спектакле «Парма мойд» в динамическом равновесии находятся все структурные группы ансамбля: хор, балет, оркестр. Последний заблистал новыми – яркими и свежими – красками.

Ансамбль провёл свои премьерные выступления под шумный восторг зрителей, ставших свидетелями рождения нового жанра. Спектакль оценён. И по достоинству. В будущем году намечены гастроли коллектива во Францию, Финляндию, Бельгию. Ведутся переговоры о концертных турне в США, Японию.

Спектакль «Парма мойд», возможно, укажет путь, по которому следует продвигаться подобным коллективам в создании новых программ. Чтобы окончательно не потерять своего зрителя, жанр должен постоянно обновляться, искать и находить гибкие формы самовыражения. Фольклор – истинная сокровищница для творческой личности. Нужна лишь умелая рука мастера, и он откроется нашему взору ещё не виданными гранями и заживёт следующей и... следующей жизнью, оседая в произведениях искусства и в нашей духовной памяти.

Возвращаясь к Союзу композиторов Коми АССР и к его интернациональному составу, надо заметить, что все композиторы, независимо от своей национальности, живут на коми земле. Поэтому каждый из них, так или иначе, участвует в развитии национальной профессиональной музыкальной культуры. Например, А. Рочев, родившись на коми земле, и будучи по национальности коми, просто органически мыслит на музыкальном языке своего народа. Очень тонко и деликатно строит на национальном интонационном материале свои серьёзные замыслы С. Носков. Коми интонация вжилась в музыку Я. Перепелицы, П. Чисталёва. Свободно и гибко владеет ею М. Герцман. С. Васильев претворяет в своей музыке интонации марийского мелоса. – Эта республика родственна Коми по общей, угрофинской языковой группе. В той

или иной мере, все композиторы обращаются к коми национальному музыкальному материалу, создавая на его основе оригинальные произведения, в том числе и В. Брызгалова, и Т. Харитонов, и В. Петряков (музыка последнего во многом построена на марийском музыкальном материале).

В декабре 1989 года состоялся концерт коми композиторов в Петрозаводске. Это тоже важное событие в жизни Союза композиторов и музыкальной культуры Коми республики в целом. Завязались творческие, столь необходимые контакты между двумя родственными республиками: Карелией и Коми. В концерте приняли участие композиторы: председатель Союза композиторов Коми АССР, заслуженный деятель искусств РСФСР Я. С. Перепелица, В. Брызгалова, С. Васильев и С. Носков, музыковед Н. Герстле. Исполняли музыку коми композиторов сыктывкарские и петрозаводские музыканты.

В концерте прозвучали следующие произведения. Партита для струнного оркестра и солирующей челесты В. Брызгаловой (исполнитель – камерный оркестр г. Петрозаводска). Пять романсов из вокального цикла «Синей радугой» того же композитора, на стихи Н. Мирошниченко (исполнители – преподаватель Сыктывкарского училища искусств Т. Демидова и автор). Соната для виолончели соло С. Васильева (исполнитель – К. Мишуков, Петрозаводск), и его же Соната для скрипки и фортепиано (исполнители – К. Векслер и В. Абрамов). Квартет для двух скрипок, альты и виолончели С. Носкова исполнили: И. Елин (1 скрипка), Ю. Лифшиц (2 скрипка), Б. Попов (альт), К. Мишуков (виолончель). Камерные сочинения, включённые в этот концерт, представили, в первую очередь, личностные, индивидуально-неповторимые черты творчества каждого композитора.

Петрозаводское турне коми композиторов открыло приятную традицию обменных концертов. Забегая вперёд, скажу, что чуть больше, чем через год, в январе 1991 года, в зале Дома работников искусств Сыктывкара состоялся концерт музыки удмуртских композиторов. Прозвучала камерная музыка Н. Шабалина, Е. Копысовой, Ю. Толкача, С. Черезова, А. Коренанова и др. А через три месяца был ответный визит коми композиторов в столицу Удмуртии, г. Ижевск. Исполнялась камерная музыка С. Васильева, Т. Харитоновой, И. Блинниковой, С. Носкова, А. Рочева, В. Петрякова.

Из других событий 1990–1991 годов.

7 июля 1990 года умер Я. С. Перепелица, ведущий композитор Коми.

20 декабря 1990 года С. Носков был принят в Союз композиторов СССР.

24 декабря 1990 года состоялся творческий вечер А. Рочева. Вскоре он был удостоен почётного звания «Заслуженный деятель искусств Коми ССР».

27 февраля 1991 года, в день 70-летия П. И. Чисталёва, состоялся вечер его памяти.

В феврале 1991 года в Прилузском районе Коми республики состоялся Шестой фестиваль музыки коми композиторов, посвящённый памяти Я. С. Перепелицы и П. И. Чисталёва.

В марте 1991 года все коми композиторы выехали в Москву, чтобы принять участие в работе Восьмого Всесоюзного съезда композиторов СССР.

В мае 1991 года, общим собранием Союза композиторов Коми АССР, Т. Харитоновна рекомендована для вступления в члены Союза композиторов СССР.

21 декабря 1990 года, в зале Дома работников искусства, впервые был организован – Союзом композиторов республики и Музыкальным обществом – концерт из произведений молодых композиторов Сыктывкара, будущих членов Союза композиторов СССР. Прозвучало новое сочинение В. Петрякова – Концертино для флейты и фортепиано. Исполнили: артист оркестра республиканского музыкального театра В. Медведев и преподаватель педагогического училища №2 С. Габова. Преподаватель Сыктывкарского училища искусств Т. Демидова исполнила вокальный цикл И. Блинниковой на стихи Ф. Г. Лорки, в четырёх частях. За фортепиано была автор. Соната для скрипки и фортепиано Т. Харитоновой прозвучала в исполнении преподавателей Сыктывкарского училища искусств В. Остроухова (скрипка) и Е. Макаровой (фортепиано). Был исполнен Первый струнный квартет С. Носкова.

Впервые представил на суд зрителей свои сочинения В. Цыганков. Композиторское образование он получил в Петрозаводском филиале Ленинградской государственной консерватории. Затем окончил дирижёрско-хоровой факультет Астраханской консерватории. Это музыкант, композитор оригинального, неординарного мышления, склонный к психологичности, тонко чувствующий гармонию, умеющий пользоваться её красками. Прозвучали два романса В. Цыганкова на стихи А. Ахматовой: «Как белый камень» и «Подвал памяти». Исполнители: артистка хора республиканского музыкального театра Ж. Оверина, партия фортепиано – преподаватель Сыктывкарского училища искусств Т. Цыганкова. Затем эта пианистка сыграла фрагмент ещё одного сочинения В. Цыганкова – финал Фортепианной сонаты.

Это был вечер премьер. Зал был полон. Почти все исполняемые сочинения молодых коми композиторов сыктывкарцы услышали впервые. Они познакомились с пятью совершенно непохожими друг на друга личностями, стилями, творческими почерками...

Такова, вкратце, панорама творчества коми композиторов и концертной жизни Коми республики в 1989 году, и немного вперёд, – с её главными событиями.

Как видно из сказанного выше, коми композиторы проявляют интерес ко всем жанрам. Но далеко не вся музыка может быть достойно исполнена, да и просто исполнена, особенно симфоническая, хоровая. Этот вопрос не

раз уже поднимался... Но та музыка, которая может быть исполнена, должна звучать. В частности, хорошо бы повторить некоторые концерты 3-го съезда Союза композиторов Коми АССР – для музыкантов и студенческой молодёжи университета, пединститута, профтехучилищ. Это касается и камерного концерта, и «Святочных песен» В. Брызгаловой. Своеобразным был и концерт самодеятельных авторов: их творчество тоже должна знать республика. Свою симфоническую музыку коми композиторы слышат редко. Последний раз это было на прошлом фестивале искусств «Печорские зори», где Куйбышевский симфонический оркестр исполнил фрагмент Симфонии В. Брызгаловой и Увертюру С. Васильева. И это был настоящий праздник. Думается, что оркестр республиканского музыкального театра, на определённых условиях, мог бы активизироваться в этом плане, выделив время на концертную работу. Это стало необходимостью.

Конечно, можно писать музыку и для реально существующих исполнительских сил. Но это будет сознательным сужением творческих возможностей композитора, что может приостановить его профессиональный рост. Композиторов ведь не так много, как и вообще по-настоящему творческих работников. И их произведения многое могли бы сказать людям, воспитывая в них высокое, духовное начало. При этом, должно быть правильное, то есть бережное отношение к композитору. Я имею в виду создание условий для творчества, в частности планирование социальных заказов на хорошую, серьёзную музыку. Это могло бы стать определённым стимулом для творческого труда, да и материальной поддержкой.

Композитор должен писать музыку. Это его главное дело.

И вновь хочу призвать музыковедов к исследованию творчества коми композиторов. Музыковеды Сыктывкарского училища искусств пока пассивны. Должна существовать музыкальная публицистика. В Москве начала выходить «Российская музыкальная газета». И это замечательно: живой слог, актуальные темы, блестящий стиль! Может, стоит подумать о подобном периодическом издании и в Коми республике? Допустим, это может быть листок «Новости культуры и искусства», выходящий хотя бы один раз в месяц. Стоит подумать и о том, как издавать инструментальную музыку, а не только песенные сборники. Надо запланировать также издание брошюр о творчестве коми композиторов. Всё это станет показателем развития культуры и искусства республики.

В заключение, хочется пожелать нашим композиторам, исполнителям, музыковедам – творческой активности в создании новых высокохудожественных произведений, органично преломляя в них и изучая народные истоки и, прежде всего, истоки коми музыкально-поэтического фольклора. Ибо дальнейшее развитие национальной профессиональной музыкальной культуры Коми республики – главное наше дело.



## «КОМПОЗИТОР ОТ ЗЕМЛИ»



**А.А. РОЧЕВ**  
(1937–1995)

...«Композитор от земли». – Эти слова профессора Горьковской государственной консерватории А.А. Нестерова о своём ученике прочно закрепились за А.А. Рочевым. Он оправдал их всем своим творчеством. Он родился и вырос на коми земле, и в музыке «изъяснялся» на языке своего народа. Интонационный строй коми народного мелоса в переинтонированном виде стал родным музыкальным языком композитора. На нём он воспел свой край. В его музыке – дыхание родной земли, её широких просторов, бескрайних лесов и чистых рек. Суровая северная природа словно теплеет, оживая в музыкальных звуках. Музыка А. Рочева – это рассказ о земле Коми, о человеке – хозяине этой земли, о его большой доброй душе. И не случайно образы родной природы заняли основополагающее место в музыкально-образной системе композитора.



Однажды я спросила композитора:

– Александр Андреевич! Как Вы считаете, что главное в Вашей музыке? О чём она рассказывает?

– О природе, конечно, – улыбнулся он. – О чём же ещё писать музыку?!

Раскрытию темы природы композитор подчинил и выразительные средства, которыми он пользовался. Этим продиктовано господство в его музыке импрессивного фактора над экспрессивным, соседство широких, эпических картин с тонкой красочной миниатюрой, а также преобладание экспозиционного метода изложения музыкального материала над разработочным.

В жанровом отношении, творчество А. Рочева разнообразно. Это симфония и кантата, Струнный квартет и Концерт для тубы с оркестром, музыка для камерного оркестра и вокальные циклы, инструментальные пьесы, песни, романсы, баллады.

Замечу, что природа музыкальной интонации А. Рочева «вокальна». Тематизм его инструментальных сочинений целиком песенный. «Вокальность» ощущается и в самой интонационной структуре музыки, в особой мягкости, «округлости» мелодических оборотов. Это лежит в природе коми народной песни, которой свойственно опевание устойчивых тонов, причём не только секундовое, но и терцовое. В ней композитор черпал своё вдохновение. Таким образом, музыкальный язык А. Рочева, во-первых, глубоко почвенный, во-вторых, мягкий, естественный, как бы приятный для слуха, выразительный и доходчивый.

АЛЕКСАНДР АНДРЕЕВИЧ РОЧЕВ родился 19 октября 1937 года, в селе Усть-Цильма Усть-Цилемского района Коми АССР. С трёхлетнего возраста жил в селе Шошка Сыктывдинского района, где впервые прикоснулся к богатствам национального фольклора. Население Шошки почти целиком представляли коми. Здесь Александр провёл детские годы, любил и глубоко впитал в себя народные традиции, песни, которые звучали повсюду. Деревня была очень музыкальна. Люди любили петь, собирались на гулянья, и впереди непременно шёл гармонист. Будущему композитору навсегда врезались в память и свадебные обряды, проходившие по всем правилам народной игры, и праздники Урожая, которые устраивались каждую осень и сопровождались пением и пляской до упада.

Уже тогда мальчик начал играть на хромке, так как баян по тем временам считался роскошью. Его никто не учил этому. Он сам, обладая цепким музыкальным слухом и памятью, «подбирал» популярные массовые песни. Кроме того, он постоянно аккомпанировал на танцах в клубе, принимал участие в самодеятельных концертах, играл на похоронах и свадьбах, почему и снискал себе славу «деревенского концертмей-

стера»... Но в 1946 году отец привёз с фронта трофейный аккордеон. Мальчик с лёгкостью выучился на нём играть, и хромка вскоре забылась.

Забегая вперёд, скажу, что много позже, став профессиональным композитором, А. Рочев отдаёт дань детским впечатлениям. Он пишет **«Свадебную хоровую обрядовую игру»** для смешанного хора в сопровождении баяна, на слова Г. Горчакова (1978 г.). Это небольшое произведение требует сценического воплощения.

Сложная трёхчастная форма хоровой картины насыщена броскими, выуклыми образами, выстроенными по схеме «вопрос-ответ», с обрамлением хоровых tutti. Весёлый праздничный день. Хор величает жениха и невесту, желает им здоровья и счастья. В средней части мужская группа хора даёт шуточные напутствия жениху. Ей отвечает женская группа хора: девушки сетуют на то, что теряют подружку. В репризе снова приветствия, поздравления всего хора. Таковы основные вехи содержания «Обрядовой игры».

В 1951 году семья Рочевых переехала в Сыктывкар. Аккордеон всегда был с Александром. Понравилась и балалайка, на которой он тоже быстро научился играть. Он был непременно участником школьных концертов. Музыка прочно входила в жизнь, и он всё чаще стал задумываться о получении музыкального образования. Однако путь к этому оказался не так прост. Сначала была сделана неудачная попытка поступления в сельскохозяйственный институт, в результате чего А. Рочев опоздал к набору в Сыктывкарское музыкальное училище, куда ему удаётся поступить лишь через год – в 1955 году, в класс баяна. Учёба совмещается с работой в детской музыкальной школе, в хоре республиканского музыкального театра.

К этому времени относятся первые композиторские опыты А. Рочева. Это несколько песен и Струнный квартет, которые были написаны самостоятельно, без педагогической помощи. В музыкальном училище А. Рочев не нашёл возможности развить в себе профессиональные композиторские навыки. Его сочинения никем не были отмечены. Однако сочинять он продолжал, и потребность эта росла с каждым годом.

Но А. Рочев не скоро нашёл настоящего учителя, наставника, который помог бы раскрыться его способностям. Для повышения музыкального образования, в 1961 году он едет в Москву и поступает в музыкально-педагогический институт имени Гнесиных, вновь в класс баяна. А сочинение музыки (в основном, песен) остаётся самодеятельным. Учась заочно, А. Рочев ведёт обширную преподавательскую работу в Сыктывкаре: теоретические предметы в культпросветучилище, воспитывает подрастающее поколение баянистов. А в 1965 году становится во главе только что открывшейся дет-

ской музыкальной школы в посёлке Эжва, что под Сыктывкаром.

К этому времени относится создание двух вокальных циклов: «**На Север!**» и «**Октябрь**», на стихи коми поэтов, в частности основоположника коми национальной литературы И. А. Куратова. Цикл «Октябрь» впервые был исполнен в 1967 году, и в конкурсе, посвящённом 50-летию Великого Октября, отмечен второй премией.

В этом же году произошла решающая для творческой судьбы А. Рочева встреча с композитором, профессором А. А. Нестеровым, который предложил ему поступать на композиторский факультет Горьковской государственной консерватории имени М. Глинки, в свой класс, сразу на второй курс. Наступила счастливая пора в жизни начинающего композитора. Он много читал, посещал концерты. А самое главное – много и плодотворно сочинял, тем более что рядом был наставник, профессор А. А. Нестеров, который укрепил в А. Рочеве веру в своё композиторское призвание.

В 1971 году, на Государственном экзамене, прозвучало три крупных сочинения А. Рочева: **Вокальный цикл на стихи И. Куратова**, **Струнный квартет** и **Концерт для тубы с оркестром**. О последнем были особенно тёплые отзывы как об интересной, достаточно профессионально выполненной работе. Задача композитора была не из лёгких: максимально выявить технические возможности такого «неповоротливого» инструмента, как туба. Но благодаря простому, естественно развивающемуся мелодическому материалу, ясному гармоническому языку и «ненавязчивости» оркестровой партии, туба звучит достаточно рельефно и выразительно.

Итак, детские впечатления, условия воспитания в естественной народной среде – стали основой природной музыкальности А. Рочева и его желания быть композитором.

Те же факторы оказали воздействие и на формирование столь же естественной образно-интонационной среды, в недрах которой развернулось его последующее творчество. А. Рочев всегда изъяснялся в музыке на языке своего народа. Поэтому цитатный материал был нужен ему лишь для конкретизации определённого образа, большей рельефности его очертаний. Причастность композитора коми земле, скорее, надо искать в самых малых ладоинтонационных, ритмических ячейках, выстраивающих, в конце концов, общий тонус произведения и позволяющих говорить о целостном образно-эмоциональном строе его музыки, который, в общем, весьма постоянен.

Здесь следует подробнее остановиться на произведении, заслуживающем, на мой взгляд, пристального внимания. Это **Струнный квартет** ми минор, написанный в 1970 году. Впервые он прозвучал в 1971 году, в дни Декады литературы и искусства Коми АССР в Москве, в честь 50-летия образования республики. Затем он был включён в концертную программу 3-го съезда композиторов РСФСР (1973 г.). В обоих случаях его исполнил

квартет МХАТа: лауреат Всесоюзного конкурса Л. Бруштейн (1 скрипка), А. Красовицкий (2 скрипка), Л. Гущина (альт), О. Смотрич (виолончель). Им и посвящён квартет.

В Струнном квартете – первом крупном и значительном по содержанию сочинении – сложились некоторые черты, характерные детали творческого почерка и музыкального языка А. Рочева, в целом. Это, с одной стороны, тяготение к изысканно-хроматизированной мелодике, «пряной», красочно-выразительной гармонии, далёким тональным сопоставлениям. А с другой стороны, это тяготение к простоте и лаконичности высказывания.

Четырёхчастный цикл имеет обобщённую концепцию, в которой отражены глубокие личные переживания автора, связанные с воспоминаниями о тяжёлых днях его жизни. Идеино-смысловая нагрузка падает на психологически насыщенные медленные первую и третью части, где композитор в наиболее завершённой форме достигает эффекта адекватности выражения мысли в музыке.

Первая часть пронизана едва уловимым вальсовым ритмом. Тема из низкого регистра (виолончель) поднимается вверх, напряжённо преодолевая этот подъём. Внутренне экспрессивная, обострённая хроматизмами, она представляет собой нестрогий додекафонный ряд, в дальнейшем не получающий развития, и использованный здесь как художественно-выразительный приём. Тема короткая – восемь тактов. Вслед за виолончелью, с нею вступает альт, образуя (вместе с виолончелью) полифонический диалог, тогда как скрипки создают гомофонно-пульсирующее сопровождение. Это первый, основной элемент темы. Второй её элемент – нисходящая терцовая попевка, с интонацией плача, стога (см. нотный пример № 21 – а, б). Внешними звуковыми очертаниями она несколько напоминает средневековую секвенцию «Dies irae», которая всегда символизировала роковое начало. Фактура представляет собой полифонически развитую мелодию и аккомпанемент свободных от темы голосов, которые ритмически поддерживают эту тему, сохраняя жанровую определённость (вальсовость). В дальнейшем развитии второй элемент темы переплетается с первым, более развёрнутым по протяжённости звучания, образуя далёкие тональные отклонения, весьма обострённые интонационно.

Это – главная партия первой части. Побочная партия (ми-бемоль мажор) резко контрастна глубокому сумрачному настрою главной партии. На мягком, колышущемся фоне виолончели звучит красиво гармонизованная мелодия у остальных инструментов – светлая и полная покоя. Но такой настрой длится недолго. «Наползли хроматизмы» и затянули красивую тему в своё движение. Наступила короткая разработка. Развитие тем в ней «тихое», затаённое; мысль течёт свободно, ненавязчиво; звуковое письмо изысканно, утонченно, полифонично. Реприза сокращена: в ней нет глав-

ной партии... В целом, форма первой части представляет собой развитую одночастную, с чертами сонатности, состоящую из двух контрастных тем. Первая полифонически развита, вторая гомофонна по своей природе. В драматургии первой части она главенствует. Ею, в светлом ми мажоре, и завершается первая часть.

Третья часть – Анданте, соль минор – продолжает идейно-смысловую линию первой части, заметно углубляя её, и становясь «субъективным центром» всей концепции квартета. После небольшого вступления, у первой скрипки звучит песенная мелодия с колыбельными интонациями (см. нотный пример № 22). Постепенно интонационное напряжение усиливается, благодаря хроматизации и полифонизации фактуры. Каждый голос, каждая линия хорошо развита. В напряжённом «разговоре» четырёх самостоятельных голосов сохранена идеальная ансамблевость, тонкая светотеневая звукопись. Музыкальная мысль вьётся подобно затейливому полифоническому орнаменту, переходя от одного инструмента к другому. В этой части, как и в первой, в характере тематизма и фактуры, можно отметить некоторое влияние квартетной музыки А. Глазунова, Н. Мясковского.

Вторая часть и Финал, видимо, призваны выполнить функцию обрамления. Обе части скерцозны. Причём, Вторая часть находится на своём обычном месте Скерцо в сонатно-симфоническом цикле. Лаконичная пьеса игрового характера имеет своей основой тему попевочно-секвентного типа, которая в значительной мере развита полифоническими средствами: широко использован приём фугато. Особую прелесть этой миниатюре придаёт переменный размер (5/8, 9/8), внезапные фактурные сопоставления плотной, массивной и прозрачной, разрежённой – звучностей.

В концепции всего произведения Финал квартета представляется наиболее слабым, малоубедительным звеном. Это как бы второе Скерцо: весёлое, народное по духу, с ярко выраженным плясовым началом. Это фугато, переходящее в обычное разработочное развитие. Обилие органного пункта у виолончели, который занимает большую часть Финала, частые тональные сопоставления на его фоне, радостное, мажорное настроение, в котором завершается Финал, – делают эту часть, скорее, развёрнутой кодой Скерцо, нежели достойным завершением цикла. А после философски насыщенной Третьей части, Финал воспринимается как постлюдия, короткая разрядка, вздох облегчения после сильного эмоционального напряжения.

К безусловным достоинствам Квартета следует отнести полифонию, ставшую главным способом изложения и развития музыкальных мыслей, основным строительным элементом фактуры. Наиболее рельефно это проявляется в Третьей части – драматическом центре концепции. На музыке всего Квартета лежит благотворный отпечаток русских классических квартетных традиций, ставших той стилистической канвой, по которой свобод-

но, творчески «вышит» драматический узор национально характерного тематизма.

В целом, Струнный квартет, хотя и написан ещё не вполне опытной рукой, является этапным, первым крупным профессиональным, значительным по содержанию сочинением композитора. В нём уже сложились некоторые индивидуальные черты, которые станут впоследствии характерными деталями творческого почерка. Это тяготение к изысканно-хроматизированной мелодике, красочной гармонии, далёким тональным сопоставлениям, а также простоте и краткости музыкального высказывания.

По окончании консерватории, А. Рочев возвращается на родину, в Сыктывкар сложившимся профессиональным композитором. В 1972 году он становится членом Союза композиторов СССР, начинает интенсивно сочинять, ищет свой музыкальный язык, пробует себя в разных жанрах: от песни до оперы и кантаты, от небольшой инструментальной пьесы до симфонии.

Как уже отмечалось, характер мышления композитора в большей мере импрессивен, нежели экспрессивен. А. Рочев стремится к картинности, точности музыкальной фиксации жизненного явления, личного переживания, либо исторического события. Он старается закрепить в музыке подлинную картину увиденного и услышанного им, создавая зримые образы, к примеру, лесного ручья или благоуханной летней ночи, хмурого зимнего утра или... хмельного неуклюжего старичка, пустившегося в пляс.

Речь идёт о сочинённых в разные годы «Музыкальных картинках» для деревянных духовых и валторны. А. Рочева увлекла задача чисто педагогическая. Ему представилась возможность написать нечто вроде пособия по инструментовке, раскрыв, при этом, технические и выразительные возможности каждого из выбранных им инструментов.

В работе над картинками композитор руководствовался сущностью инструмента: учитывал особенности звукоизвлечения, тембровую его характеристику. В соответствии с этим, появились названия, по которым можно безошибочно определить, какой инструмент должен исполнять ту или иную пьесу. Их пять: «Лунная дорожка» (флейта), «Песня Леля» (гобой), «Хмурое утро» (кларнет), «Пляска деда» (фагот), «Зимний сказ» (валторна). Конечно, можно поспорить о принадлежности «Хмурого утра» кларнету, так как изначально кларнет имеет светлый тембр. Но таково внутреннее ощущение композитора.

«Музыкальные картинки» сам композитор не считал циклом. Но в пользу цикличности говорит тот факт, что пьесы объединяет и общая колористическая задача, и обязательная трёхчастная структура каждой из них (повествование – образный штрих – повествование), и лежащее в первооснове образа визуальное впечатление.



Некоторые картинки «подсмотрены» у природы. Медлительно развѣр-тывает мелодию кларнет, рисуя унылую, тоскливую картину дождливого осеннего утра. В музыке передано настроение серого низкого неба, бесконечного однообразного дождя и душевной скуки. Зимний дремучий лес, весь утопающий в снегу, звучит в холодной музыке валторны. Образы «Песни Леля» и «Пляски деда», должно быть, сформировались под воздействием лубочных картинок. В первой из них гобой, подражая пастушьему рожку, поѣт спокойную, немного грустную, широкую песню. Это в крайних частях. В контрастной середине музыка оживляется, наигрыш становится веселее.

Наиболее интересны, на мой взгляд, характеристическая картинка «Пляска деда» и пьеса-стилизация импрессионизма «Лунная дорожка».

В комической, шуточной «Пляске деда» удачно выбран тембр фагота, рисующего конкретный образ весѣлого, неуклюжего, чуть захмелевшего старичка. Пляшет дед, выделывает коленца, притоптывает. Мелодия фагота – в низком хрипящем регистре, угловатая, словно неловкая, остро-стаккатная, акцентированная, несколько тяжеловесная – придаѣт пьесе черты причудливости, скоморошности.

У флейты в «Лунной дорожке» функция чисто колористическая. Слушая эту пьесу, вспоминаются некоторые программные прелюдии К. Дебюсси: «Лунный свет», «Девушка с волосами цвета льна» и др. Музыкальный пейзаж А. Рочева «Лунная дорожка» имеет вполне определённую программу. Автор в нашем разговоре примерно так описал представившуюся ему нехитрую картинку: «Ночь. Яркая луна отражается в реке. Тишина. Аромат трав. Тепло и спокойно. Ни дуновения ветерка. На берегу сидят парень и девушка, любуются лунной дорожкой, словно застывшей в тихую ночь. Но вот кто-то из них бросает в реку камешек, и покой исчезает. Речная гладь задрожала, переливаясь многочисленными чешуйками-бликами. Ещё и ещё раз брошен камешек... Наконец покой постепенно восстанавливается, и вновь воцаряется тишина».

Музыкальный пейзаж написан лёгким, тонким, ажурным штрихом. В крайних частях трёхчастной формы тембр флейты, звучащей в среднем регистре, хорошо передаѣт бесстрастность тихой спокойной тёплой летней ночи. В средней части, в бесконечных трелях, фиоритурах флейты в высоком регистре, в красочном сопоставлении тональностей (Соль-До-Си-бемоль-Ля-Фа-Си-бемоль-Ля-бемоль-Соль-Ми-бемоль-Ре-Си-бемоль-Соль-До-Си-бемоль-Соль-Ми-Ля мажор) словно оживает прозрачная гладь реки, потревоженная брошенным в неё камешком. Музыка становится зримой. Партия фортепиано в этой пьесе, как и в остальных, предельно экономна. Еѣ задача – гармонически расцветить и выгодно оттенить в тембровом отношении линию солирующего инструмента. Написанная пастельными, импрессионистскими красками, «Лунная дорожка», – лучшая из пяти



музыкальных картинок, – наиболее удачная и в мелодическом, и в колористическом отношении. В эту музыку автор вложил подлинное вдохновение. Здесь рельефно проявилась свойственная ему тонкая наблюдательность и искренняя любовь к природе.

Более глубокое понимание изобразительности, не ради неё самой, но ради многозначного философского подтекста, даёт «детский» вокальный цикл **«Двенадцать солнц»**, для меццо-сопрано с фортепиано, на стихи Т. Агаева, написанный в 1970 году. Здесь уже можно говорить о настоящем мастерстве А. Рочева, заключающемся в особой ясности, простоте и лаконичности подачи образа. В глубоких и мудрых стихах Т. Агаева запечатлён простой и вместе сложный, загадочный мир детской фантазии, детского восприятия.

Вот названия двенадцати номеров цикла: «Солнечный луч», «Зайчик», «Карандаши», «Звезда», «Дождь», «Стекло», «Льдинки», «Часы», «Отражение», «Утро», «Птицы», «Олень». Солнце предстаёт в них как сказочный персонаж, добрый волшебник, который руководит всей жизнью на земле, может превращаться в зверей, птиц. Оно пробуждает и выявляет сущность предмета. У ребёнка эти премудрости светлы и восторженны. Каждое стихотворение – это афоризм, неповторимая мысль, пришедшая маленькому человеку в результате долгого наблюдения за предметом или явлением, которое он захотел понять и истолковать по-своему. Поэт тонко и бережно запечатлел в стихах великий мир детской души.

Столь же бережно подошёл к стихам и композитор. В использовании музыкальных средств нет ничего лишнего, никаких изысканностей и нагромождений. Фактура музыкальных афоризмов прозрачна, чаще двухголосна, изобразительна, острохарактеристична. Объединяет весь цикл простая, светлая диатоническая мелодия: таким может себе представить солнце ребёнок. Эта лейттема солнца пронизывает всю мелодическую структуру песен: то в качестве самоцитаты, то напоминая о себе отдельными интонациями, мотивами. Солнце то присутствует воочию, то как бы прячется за тучу. Музыка чутко следует за текстом, отражая малейшие – многозначные, фантастические «переливы смысла».

«Двенадцать солнц» – это двенадцать разных взглядов на солнце ребёнка, создавшего свой неповторимый, недоступный взрослому человеку, бесконечно прекрасный, сказочный мир, в котором он живёт и находит удивительно поэтичные ассоциации. Музыка А. Рочева поистине достойна стихов Т. Агаева, и является настоящей творческой удачей автора.

Здесь необходимо заметить, что А. Рочеву особенно удаётся музыка для детей, которых он, в силу своих психологических особенностей, хорошо чувствует и любит. В течение многих лет он работал в детской музыкальной школе, воспитывая юную композиторскую смену. Он был пре-

красно осведомлён о представлениях, мечтах маленьких музыкантов, их исполнительских возможностях. Поэтому музыка, которую он писал для детей, легко доступна адресату, ярко образна, хорошо запоминается. Для детей А. Рочев написал не только вокальный цикл «Двенадцать солнц», но и хоровые песни, музыку к радиопостановке «Весёлая прогулка», на текст А. Клейна. В течение семи лет своей маленькой дочери, в день её рождения композитор дарил по небольшой пьеске. В результате получился цикл детских пьес для фортепиано, технически доступных учащимся детских музыкальных школ. Пьесы ярко характеристичны. Образное значение каждой учитывается автором в названии: «Колыбельная», «Попрыгунья», «Плакса», «Капризуля», «Наташин вальс», «Сказочка», «Непоседа».

Однако подлинного мастерства А. Рочев достиг в упомянутых выше вокальных миниатюрах для детей «Двенадцать солнц».

Для композитора вообще характерна тяга к афористическому типу музыкального высказывания, а также к преобладающей констатации музыкального материала, над его текучим, непрерывно изменяющимся становлением. Возможно, поэтому симфонический метод развития мало свойствен А. Рочеву. Хотя композитор часто тяготеет к цикличности, которая сама по себе уже предполагает присутствие этого метода: и в общей логике внутреннего строения, и в тематических параллелях.

И всё же он написал Симфонию, Концертную фантазию для кларнета и струнного оркестра, Вокальный цикл на стихи И. Куратова, Сонату для виолончели соло...

О них подробнее ниже.

Здесь же надо отметить, что в 1976 году А. Рочев написал одноактную оперу «**Кудым-Ош**» («Кудым – Медвежья Сила»), по мотивам коми народного сказочного эпоса. Она повествует о великой силе любви, побеждающей зло, уродство, ненависть, – любви, рождающей мужество и высокую духовную силу. Опера написана на коми языке, построена на традиционных формах арии, дуэта. Есть и балетный дивертисмент. Новая редакция этой оперы сделана композитором в 1983 году.

Годом раньше (в 1975 году) была написана кантата «**Коми му**» («Коми земля») – для солистов (сопрано, контральто), смешанного хора и оркестра, на стихи коми поэта С. Попова. В пяти частях кантаты рассказывается о жизни коми народа в разные периоды его истории. В первой части хор а cappella скорбно повествует о тяжёлой, беспросветной жизни людей «старой коми земли». Вторая часть дополняет первую рассказом о том, как люди покидали родные края и уходили искать счастья на чужбину – на Урал, в Сибирь. Но вот взошло солнце свободы над коми землёй.

Третья часть воспевает дружбу коми и русского народов, вместе построивших счастливую жизнь. Началась Великая Отечественная война. Плачет

мать, провожая на фронт своих сыновей. Многим не суждено вернуться... – Таково содержание четвёртой части. Пятая часть в торжественных, звонких тонах воспекает Великую Победу над врагом и грядущую счастливую жизнь на родной земле, под знаменем партии Ленина.

А. Рочеву – уроженцу коми края – с детских лет был близок язык народной песни. Это можно услышать в характерных мелодических, ладовых, ритмических оборотах. Таковы Концертная фантазия для кларнета и струнного оркестра и Симфония, продолжающие тему патриотической любви к родной земле, и в звуках рассказывающие о красоте её природы и о благодарной ей человеческой душе. Эти сочинения сходны по методу развития. В них используются в качестве тематического материала конкретизирующие замысел подлинные коми народные мелодии.

### **Концертная фантазия для кларнета и струнного оркестра**

Написана А. Рочевым в 1976 году. Это одно из лучших его сочинений, довольно совершенное по структуре и содержательной наполненности. В одночастной рапсодической форме сказались некоторые, важные в стилистическом отношении, признаки. Здесь обнаруживается свойственное А. Рочеву стремление к картинности, что обуславливает песенный характер тематизма и его развития, в существе своём основанного на вариантно-вариационном принципе. Это а priori предопределяет композицию более свободно-фантазийную одночастную, нежели строго циклическую.

Музыкальная мысль Фантазии течёт естественно, ненавязчиво. Общий тонус произведения лиро-эпический, мягкий, ровный. Композиция имеет несколько разделов, в том числе ярко выраженные интродукцию, основную часть и элементы репризы. Это говорит в пользу симметричности, завершенности, стройности архитектоники. Внутреннее наполнение формы составляют три разнохарактерные темы, образная трактовка которых вполне конкретна и вызывает чисто визуальные ассоциации: здесь словно оживает сама природа, которую композитор боготворил. Одна из тем авторская, две другие основаны на подлинных коми народных мелодиях.

Особо примечательно обилие и разнообразие ладов, которыми А. Рочев раскрасил свои мелодии. Это словно искупает кажущийся недостаток оркестровых средств. Использование различных ладов – натуральные мажор и минор, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский – сообщает Фантазии свежесть колорита и глубоко народный дух. Ведь ладовое богатство – одно из самых характерных свойств коми народной музыки. Зачастую, на протяжении одного предложения можно встретить признаки двух-трёх разных ладов, что делает мелодию своеобразной, яркой, легко запоминающейся, придаёт ей черты неповторимости.

Произведение открывает эпическая, суровая, архаичная тема виолончелей и контрабасов. От неё веет патриархальной стариной, воспрянувшей ото сна весенней землёй. В этой первой теме интродукции использована мелодия коми народной, обрядовой, земледельческого цикла песни – «Гöрим кö гöрим» («Вспахали ли, вспахали»). Причём, первая её половина цитируется только мелодически, но не ритмически. Вторая её часть построена свободно и развита композитором (см. нотный пример № 23-а).

В интродукции есть ещё одна тема, на которой строится каденция кларнета. Она вступает сразу после изложения первой темы. Эта тема авторская. Протяжная, импровизационного склада, задумчиво-созерцательная, она вносит личностное, так сказать, персонифицированное начало в общий живописно-бесстрастный характер музыки. Она вызывает в памяти образ человека, оставшегося наедине с природой. Мудрым, добрым взглядом окинул он землю – реку, долину, лес: тихо в природе и спокойно в душе (см. нотный пример № 23-б). Характерно то, что этот монолог появляется ещё раз, перед репризой. Но теперь он поручается солирующей засурдиненной скрипке и обретает новую насыщенность, наполненность, даже драматичность звучания. Интонация словно теплеет, «очеловечивается».

В основной части темп оживляется. Это вступила новая, подвижная, песенно-танцевального характера тема скрипок. В её основе тоже подлинная мелодия обрядово-игровой коми народной песни «Круг пытшкын мичаныв» («В кругу красавица-девица»). Но цитатой её можно назвать лишь отчасти, так как тема дана сразу в интонационно развитом виде. Сохранён лишь мелодический рисунок первых четырёх тактов песни. Скрипки передают эту затейливую мелодию главному «персонажу» Фантазии – кларнету (см. нотный пример № 23-в). На её основе строится всё последующее развитие музыки. Композитор мастерски разработал эту тему. Она подвергается самым различным модификациям: ладовым (миксолидийский, дорийский лады), регистровым, тембровым, ритмическим, тональным. Немалую роль играет полифония (канонические проведения).

Оригинальна кульминация Фантазии, отмеченная довольно броским штрихом. В мелодичную, тонально-консонирующую музыку внезапно врывается первая тема интродукции, искажённая диссонансом битональности малосекундового соотношения: ми-бемоль минор – ре минор. Она использована здесь как нарушающий равновесие контрастный материал. Создаётся резкое, острое звучание, словно какая-то внешняя недоброжелательная сила внезапным грубым вторжением нарушила гармоничный мир красоты... Но равновесие вскоре восстанавливается. Каденция кларнета приводит к возвращению трёх основных тем.

Итак, музыкальное здание Фантазии зиждется на триединстве разнохарактерных тем, несущих в себе определённое образно-эмоциональное

содержание. Из естественного, диалектического сочетания сурово-эпической, лирико-созерцательной и танцевально-игровой тем вырастает стройная композиция, рисующая живой, целостный образ родной земли, родной природы. Характерно то, что Фантазия, как и Симфония (о ней ниже), представляет собой тип бесконфликтной драматургии, благодаря отсутствию драматически насыщенного тематизма (исключение составляет битональный эпизод в Фантазии). Скорее, это тип лиро-эпической музыкальной драматургии, восходящей в своих истоках к славным традициям русского симфонизма, в частности, к А. П. Бородину...

Концертная фантазия для кларнета и струнного оркестра не раз исполнялась в Сыктывкаре и Москве. Благодаря доступности музыкального материала, она стала одним из популярных и любимых слушателем произведений А. Рочева.

### **Симфония № 1, в трёх частях**

В декабре 1978 года состоялось первое исполнение нового крупного сочинения А. Рочева – Симфонии в трёх частях. Она прозвучала в честь образования Союза композиторов Коми АССР. Прозвучала в городе, юбилею которого была посвящена – Сыктывкаре. Исполнил её симфонический оркестр Коми республиканского музыкального театра. Дирижёр – Л. Гельруд. 200 лет столице Коми республики должно было исполниться в 1979 году. Вдохновлённый этим знаменательным событием, А. Рочев написал яркое и уже по-настоящему зрелое произведение. Отзывы о Симфонии были самые положительные. Конечно, не во всём совершенна эта музыка, в частности, не вполне убедителен финал. Но несомненным было одно: сочинение талантливо, оно легко воспринимается слушателем, благодаря простому, ясному музыкальному языку и, что особенно важно, благодаря прочной опоре на коми национальный музыкальный фольклор.

Нельзя сказать, что композитор в более ранних своих сочинениях был далёк от связи с народным мелосом. Язык коми народной песни с детских лет стал его родным музыкальным языком. Это слышится в характерных мелодических, ладовых, ритмических оборотах музыки А. Рочева. Однако в Струнном квартете, например, всё это богатство тонуло в потоке субъективно окрашенных эмоций. Тем более отраднo, что оно выходило на поверхность в хоровых обработках народных песен и вообще в вокальной музыке, которая наиболее близка творческой натуре композитора. О вокальных сочинениях А. Рочева речь впереди. Здесь же важно отметить то, что в Симфонии композитор плодотворно использовал приём, который несколько ранее, в 1976 году, был опробован им в Концертной фантазии

для кларнета и струнного оркестра: приём введения в партитуру живых, подлинных коми народных тем. А это сразу делает авторское произведение родным и близким душе каждого человека. Тем самым, была намечена как бы обратная связь, когда профессиональное произведение, основанное на заимствованном у народа музыкальном материале, возвращается к нему в «отшифрованном» виде.

Симфония имеет обобщённую программу. Её содержание близко кантате «Коми му». Это тоже экскурс в историю, но на сей раз в историю города Сыктывкара. Причём, экскурс, выраженный обобщённо, без конкретизации отдельных исторических событий, к чему располагает связанный с поэтическим словом жанр кантаты. Здесь же в распоряжении композитора были средства чисто инструментальные. А. Рочев решил в музыке рассказать о прошлом, настоящем и будущем родного города. Соответственно, три части Симфонии написаны простым, понятным широкому слушателю музыкальным языком, благодаря явному преобладанию «фольклорно-мелодического», экспозиционного начала над попевочно-интонационным, разрабочным, свойственным, например, Струнному квартету и Вокальному циклу на стихи И. Куратова.

Из трёх частей Симфонии наиболее значительна Первая часть, как в идейно – смысловом, так и в музыкальном отношении. Она закончена тематически и архитектурно, заслуживает пристального внимания. «Архаическое прошлое» города Сыктывкара находит здесь удачную конкретизацию, для чего привлечена одна из красивейших старинных протяжных коми народных песен «Труба», на материале которой строится тематизм Первой части (см. нотный пример № 24). «Трубу» пели встарину, в наше время она не распространена. Песня близка по интонационному материалу и «по сюжету к русским народным песням на тему о птицах, которые видят убитых»\*. Не связанная с обрядом, она обычно исполнялась многоголосным хором на вечеринках, посиделках. А. Рочев сохраняет в инструментальной форме хоровую сущность этой песни, её общее настроение и значение.

Симфония открывается небольшим прологом, основанном на первой половине песни и создающим впечатление поющего хора: вечером, после захода солнца, когда природа затаилась в ожидании спускающейся ночи, и когда звучит каждая частица воздуха. Это тема вступления (соль мажор). Седой стариной веет от этой песни...

Начало изложения темы поручено дуэту кларнета и первого фагота. Затем подключаются второй фагот и первая валторна, образуя четырёхго-

\* М.И. и С.А. Кондратьевы. «Коми народная песня». Москва, «Советский композитор», 1959 г., стр. 19.



лосие и имитируя постепенное включение голосов мужской группы хора. Второе проведение этой темы отдано струнным без контрабасов: словно вступает женская группа хора. Но повторение не является буквальным: это вариант основной темы. Именно так бывает в устном народном творчестве.

Изложение следующей темы, построенной на второй половине песни «Труба», воспринимается как совершенно новая тема и даёт основание считать, что это главная партия сонатной формы (соль минор). Вступает оркестр tutti, рельеф отдан басам: фаготам, тромбонам, тубе, виолончелям и контрабасам. Музыка задышала исконной древней народной силой.

Отношение композитора к второму отрезку подлинной народной темы свободное. Он представлен сразу вариантом (метод развития – подголосочная полифония) и не является строгой цитатой, в отличие от проведения первого отрезка темы в прологе. Таким образом, народная песня не стала для А. Рочева догмой. Он оживляет её своим творческим отношением, отчего она ни в коем случае не проигрывает. Она органически вырастает в ткань музыкального повествования.

Как видим, к фольклору А. Рочев подходит активно, находя в пределах одной песни материал для двух разделов формы, соотнося его по принципу дополняющей функции, свойственной песенно-вариантному типу развития, применённому здесь в конкретных народно-песенных условиях. Происходит становление масштабного, многогранного музыкального образа, выросшего из одного народного напева. Так из зерна произрастает стебель. Так из клетки, содержащей всё необходимое для развития, вырастает полноценный организм. Из интонации – мелодия, из народной песни – идейно и эмоционально сформировавшийся художественный образ.

Следующая тема Первой части авторская. Но и она не выходит из общего лиро-эпического строя. Это побочная партия (ля минор, гобой соло с оркестром). Она широко развёрнутая, протяжённая, словно выпрямленная, «равнинная», метрически свободная, раскрепощённая, выразительная и по-настоящему искренняя. Спокойное, гладкое и беспрепятственное течение реки, «убегающей в далёкое будущее», в ней слышится (см. нотный пример № 25). Однако развита она, на мой взгляд, недостаточно и, несмотря на перечисленные индивидуальные качества, покоряется яркости и своеобразию главного, цитатного музыкального материала, на котором строится и разработка.

В разработке хорошо развиты тема вступления и главная партия. Способ их развития мотивно-вариационный, с короткими имитациями и переключками в разных голосах. Заслуживает внимания небезынтересный факт. В кульминационном разделе разработки – самого неустойчивого раздела формы – темы пролога и главной партии проводятся в экспозиционном виде всем оркестром, одна за другой, образуя полный вариант коми



народной песни «Труба». Это значительно «тормозит» развитие формы и говорит о специфике композиционного мышления А. Рочева, в большой мере склонного к экспозиционному типу изложения музыкального материала, и обладающего, в целом, романтическим складом творческого сознания. Но А. Рочев – композитор 20-го века, с его нацеленностью на завершенность, гармоничность композиций. Такова, в частности, зеркальная реприза Первой части, где материал экспозиции следует в обратном порядке, но в развитом виде: побочная партия – главная партия – тема вступления. Это образует строгую симметрию, что способствует цельности, стройности композиции Первой части – главной в Симфонии.

Вторая часть – Скерцо – народно-жанрового, игрового склада, сохраняет функции этого жанра в цикле, выработанные ещё П. И. Чайковским. У А. Рочева – это картина, вернее, небольшой, но характерный эпизод картины народного гулянья. Это народный пляс, в котором слышится радостный настрой, веселье множества людей. Республика возрождается, пробуждается исконная здоровая народная творческая сила. В форме рондо-сонаты вьётся хоровод, рефрен переплетается с эпизодами. Скерцо довольно изобретательно в отношении техники развития музыкального материала. В большом разнообразии представлены здесь приёмы полифонического (инверсия, ракоход, подголоски) и мотивного развития. Немалое значение имеет удачная инструментовка основных тем части, их оркестровая переокраска.

Вторая часть, таким образом, хорошо подготавливает, в смысловом отношении, хоровой Финал, следующий *attaca*. Народ, выразивший свою радость в танце, обретает конкретизирующее идею слово. Финал, задуманный как гимн, как величественная, торжественная, спокойная в своей уверенности песнь родной земле, расцветающей год от года, имеет признаки кантатного жанра. В нём участвуют солирующий баритон, смешанный хор и оркестр. Музыкальным материалом для этой части послужила песня, заимствованная композитором из ранее написанного им вокального цикла «Октябрь», на стихи И. Вавилина. Это гимн Коми земле: «Морёс тырён лалав, парма!» («Дыши всей грудью, парма!»). Существенного развития в Симфонии она не получила. Однако в каждый новый куплет вносится разнообразие: варьируется оркестровка, фактура, меняются местами вступления солиста и хора. Четвёртый куплет перерастает в небольшую куду, которая завершает Симфонию в радостных, светлых, торжественных тонах *tutti* всего состава оркестра. Величаво, неторопливо развёртывается мелодия, воспевающая торжество нового мира, дружбы народов, их счастливой жизни на возрождённой земле.

Но Финал всё-таки не так интересен, как Первая и даже Вторая части, так как нет пропорциональности частей целому. При значительной развёрнутости Первой части, Финал заметно выиграл бы, если был бы развит

в вокально-симфоническую картину праздника большого числа счастливых людей, поющих здравицу своей цветущей земле. На самом же деле, Финал тематически оторван от всего остального музыкального повествования. Перенесение его в Симфонию выглядит чисто механическим. Перед нами – хоровая песня, излишне лаконичная по протяжённости здесь, в жанре симфонии. Но, так или иначе, думается, что этот первый в симфоническом жанре опыт композитора следует считать его творческой удачей.

Вообще творческому методу А. Рочева мало свойственна так называемая «борьба за идею», становление этой идеи в интонационном прорастании с первых до последних тактов музыки. Ему свойственно развитие музыкальной мысли, которое как бы «течёт по равнине», не встречая на своём пути существенных препятствий, изменяясь, в основном, с помощью вариантности. В этой музыке нет головокружительных подъёмов и блистательных водопадов, в ней нет также отражения душевных бурь и непоправимых трагедий. Совсем другим привлекает музыка А. Рочева. Она бесконечно искренна и задушевна. Её автор умеет глубоко чувствовать окружающий мир и правдиво передать свои ощущения в звуках. Он чаще констатирует в музыке уже пережитую идею, нежели стремится в пределах крупной формы осветить её с различных, порой противоположных сторон. Отсюда, с одной стороны, преобладание в его музыке изобразительности, описательности, эпичности, то есть импрессионного, «внеличностного», объективного фактора – там, где касается природы. Но, с другой стороны, в музыке композитора явно прослеживается тяга к замкнутой, острохроматизированной экспрессии («личностному» началу). В данном случае, особо следует отметить значение ладовых и лейтинтонационных средств, ставших главным строительным элементом его музыкального языка. В строении музыкальной фактуры действительное участие принимают полифонические средства, используемые А. Рочевым и как метод тематической разработки, и, в значительной мере, как изобразительный штрих. Таковы, в частности, хоровые обработки коми народных песен, выполненные автором. О них – позже.

Уже отмечалось в этой статье, что А. Рочеву более всего удаются малые формы, где есть возможность в рамках миниатюры, несколькими точными, характерными штрихами набросать музыкальный портрет или пейзаж, высказать сиюминутно родившуюся оригинальную мысль («Музыкальные картинки», детский вокальный цикл «Двенадцать солнц»). Между тем, в некоторых произведениях чувствуется тяготение композитора к подлинному, глубокому драматизму, а значит, к экспрессивному типу высказывания. Таким стремлением, в большой степени, отмечен Струнный квартет, многие вокальные сочинения, в том числе Вокальный цикл на стихи И. Куратова, Виолончельная соната.

28 января 1989 года, в концерте камерной музыки, включённом в программу Третьего съезда Союза композиторов Коми АССР, состоялась премьера нового сочинения А. Рочева – **Сонаты для виолончели соло**. Это новый этап его творчества.

Довольно трудно творцу остаться наедине с инструментом, чтобы «поговорить с ним по душам», а затем заставить людей выслушать его исповедь. А. Рочеву это удалось. Перед нами ярко выраженная романтическая музыка, с достаточно богатым использованием технических и выразительных возможностей инструмента. В ней много экспрессивных, насыщенных звучаний. Присутствует явное различие между главным – монологическим – тематизмом, и побочным – более песенным, лирическим. И та, и другая сферы хорошо развиты уже в экспозиции. Каждая из них имеет свою кульминацию в дальнейшем развитии. Есть в одночастной Сонате симметрия в изложении музыкального материала, которая была бы более совершенной, если бы, допустим, яркое, «театральное» вступление более чётко заявило о себе в самом конце сочинения. Общее настроение Сонаты лирико-патетическое. Хотелось бы большей контрастности тематического материала, эмоциональной разноплановости...

Художественный замысел Виолончельной сонаты хорошо удалось передать её исполнителю – солисту оркестра Коми республиканского музыкального театра Г. Путерману.

### **Вокальный цикл на стихи И. Куратова**

В творчестве А. Рочева его следует выделить особо. Интерес к творчеству основоположника коми национальной литературы, мыслителя и поэта И. Куратова возник у композитора давно, ещё до поступления в институт, и оказался довольно устойчивым. В течение многих лет он обращался к отдельным стихотворениям поэта, воплощая их в музыку. Мечтал о создании вокального цикла, в котором последовательно, но в обобщённой форме, отражалась бы судьба и целостный образ замечательного поэта, его неумирающая мысль, его светлые надежды. И лишь в конце 1981 года эта идея была претворена в жизнь. Цикл для баритона и фортепиано, музыка которого глубоко драматична и экспрессивна, оформился полностью. В него вошли ранее созданные, переработанные, отредактированные, а также сочинённые заново песни, романсы, баллады разных лет, и выстроились в определённом порядке.

*Судьба Ивана Алексеевича Куратова сложилась трагически. Он прожил недолгую жизнь (1839–1875) в постоянных гонениях, вне общения со своим народом. При жизни его стихи почти не печатались. Поэту сужде-*

но было окончить свои дни на чужбине, в городе Верном (ныне Алма-Ата), куда он был выслан за смелые, прогрессивные убеждения, – в изгнании и полном забвении. Всё творчество И. Куратова рассказывает о тяжёлой жизни коми народа, о его бесправии и нужде. Во многих его стихах отчётливо звучит тема сочувствия горькой судьбе угнетённого человека-труженика. Поэт бросает резкое обвинение сильному миру сего. Ибо по их вине тьма царит над его землёй. По их вине он болен и одинок, в разлуке с родными местами, и никогда не найдёт признания. Но творчество И. Куратова лишено пессимизма: оно пронизано гордой верой в жизнь, в искусство, в светлое будущее, которое непременно настанет. И заживут коми радостно и свободно...

В общей выстроенности Вокального цикла прослеживаются отдельные примечательные события жизни, становление мысли поэта, а главное – бие-ние пульса его прогрессивных идей. В центре идейно-смыслового содержания цикла – четыре вечные ипостаси: жизнь, любовь, смерть, бессмертие. Композитор отобрал десять характерных в этом отношении стихотворений, положил их на музыку и расположил в соответствии с замыслом, в результате чего вся композиция как бы разделена на четыре части. По краям этой композиции – философски-обобщённые романсы синтетического, суммарного плана, по типу «пролог – эпилог». В средних частях содержание локализуется и конкретизируется (приём дробления формы) в характерных жизненных ситуациях. А по мере развития формы оно эволюционирует, факты и события логически «перетекают» одно в другое.

Связность внешнего построения цикла диктует и обуславливает связность внутреннего наполнения формы. Некоторые её элементы выделяются рельефом и приобретают значение семантических единиц. К ним можно отнести определённые ладовые, интонационные, ритмические, гармонические, мотивные связи, вместе формирующие специфический музыкальный язык, свойственный именно этому вокальному циклу, а также открывающие завесу над характерными особенностями художественно-музыкального мышления композитора.

Колорит «куратовского» цикла А. Рочева мрачен, часто безысходен, тяжёл. Но естественны и моменты отстранения, вносящие свет и лирическую мягкость, однако усугубляющие настроение безысходности, царящее в душе поэта и перешедшее в музыку. Драматургические законы соблюдены. Есть пролог и эпилог; есть размышления о жизни, её разных сторонах, о любви и смерти; есть светлые надежды и вера в лучшее; есть музыкальные связи между всем этим; наконец, есть трагическая и философская (общая) кульминация. Всё это связывает отдельные звенья цикла в единое целое, где естественно и логично совершаются переходы от части к части

и от раздела к разделу. Это единство зиждется на строгом отборе, как поэтического материала, так и музыкальных средств. Изменения в развитии «сюжета» и его главной идеи о бессмертии Искусства неизбежно отзываются на формировании того или иного выразительного приёма. Элементы, способствующие связности целого, зарождаются и закрепляются за определённой образно-эмоциональной сферой, и становятся характерными признаками музыкального языка Вокального цикла.

Открывает цикл своеобразный пролог «Съслан менам, съслан» («Песня моя, песня»), написанный в куплетно-вариационной форме (4 куплета с кодой). Но, благодаря глубокому музыкально-поэтическому содержанию, романс перерастает в монолог поэта, художника, человека, обращающегося к своему народу с вдохновенными словами свободной Песни, которую во весь голос подхватят и запоют потомки, как верил И. Куратов: «Для кого поэт слагает песни? Ни попу, ни богу, ни богачу не нужна она. Бедняк и взял бы с собой, да не до неё, выжить бы... В душе своей поэт хранит свою Песню, он любит её, как дитя родное. И вечно жить этой Песне: молодое, счастливое поколение услышит её и пронесёт по свету». Это стихотворение можно бы поставить эпиграфом ко всему творчеству И. Куратова: в нём его смысл и значение. Романс, написанный А. Рочевым на эти стихи, стал эпиграфом-прологом ко всему Вокальному циклу. Сходен с ним по значению романс «Пемыд» («Тьма»), завершающий цикл и образующий раздел, условно названный нами «Бессмертие». Таким образом, музыкальная форма обретает черты симметричности.

Композитор с большой любовью и благоговением подошёл к стихам И. Куратова.

Музыка первого романса цикла довольно точно следует за текстом, отражая и выражая его основной настрой. Он носит характер философски углублённого, эпического, драматически насыщенного высказывания. В значительной мере этому способствует и густая дорийская ладовая окраска, сообщающая звучанию, во-первых, коми национальный колорит, во-вторых, напряжённость в гармонии: поэт в раздумье о судьбе коми песни, коми народа. Но это отнюдь не единственный образно-музыкальный уровень первого романса цикла. В нём звучит неизбывная любовь поэта к своей Песне, как к родному сыну. И в мелодии появляются напевные, спокойные, колыбельные ритмо-интонации. В ней прослеживается некоторое влияние мелодики любимого А. Рочевым русского композитора М. П. Мусоргского.

«Колыбельность» вообще часто встречается в сочинениях А. Рочева. В данном случае, она, как нельзя более, уместна, так как символизирует собой не только песню-дитя, но и «спящий» народ, ещё не осознавший своего угнетённого положения. А. Рочев чутко следует за поэтическим подтекстом

и находит единственно нужный здесь приём обобщения через жанр. Тем более что это пролог цикла, а в эпилоге уже «забрезжит рассвет».

Колорит музыки этого романса, сначала и почти до конца, тёмный, драматически насыщен, философски углублён. Но в коде, когда крепнет надежда и вера поэта в грядущее счастье людей, музыка исполнена возвышенного вдохновения, жизни. Гимнически широк распев мелодии, которая теперь высветлена одноимённым мажором (до минор – до мажор) и общим эмоциональным и динамическим расширением.

Второй, третий и четвёртый романсы образуют самый обширный, первый раздел цикла – «Жизнь». В нём рассказывается о тяжёлой, горькой, беспросветной жизни угнетённого народа. Это три бытовые сценки, три конкретные ситуации, не теряющие, однако, философского подтекста.

В песне «Тарыт, бур йёз, гажёдча» («Сегодня я веселюсь, добрые люди») воскресное веселье крестьянского парня у И. Куратова носит иронически-мрачноватый оттенок. Ведь впереди неделя изнурительной работы, когда он будет вынужден целыми днями гнуть спину в поле, «пока кожа не почернеет и ноги не отсыреют». И хоть один день высвободить бы на волю свою удаль, повеселиться вволю, заглушить в душе отчаяние и вновь – подневольная работа.

А. Рочев, следуя за поэтическим содержанием, написал весёлый плясовой наигрыш, с аккордовой, гармошечной фактурой, с характерной акцентировкой на сильных долях такта, с выпуклой, разухабистой, рельефно интонируемой, простой, диатонической мелодией, где не последнюю роль в лепке художественного образа играют плагальные обороты. Мелодия словно «топчется на месте». А в тональном отношении композитор нашёл удачный приём. В песне три куплета, с кодой, причём, первый и третий написаны в до мажоре, второй – в си-бемоль мажоре. Это вносит свежую, связанную с текстом, краску.

Герой этой песни – характерное, живое лицо. В музыке это подчёркнуто и общей «плагальностью», и лидийским ладом, столь свойственным коми народному музыкальному мышлению, и прихотливым ритмоинтонационным рисунком. Однако ироническая окраска поэтического образа не нашла отражения в музыке.

Резким контрастом звучит следующий романс «Ой, лун-вой сёйысьяс» («День и ночь всё едите») – обращение к богачам, в котором слышится затаённый, накопившийся в веках гнев народный: «Ой, вы, богачи! День и ночь всё жрёте, пьёте! Но бедный не завидует вам. Подождите, всё это в гроб с собой возьмёте!» – Такое поэтическое содержание вызвало к жизни и соответствующие выразительные средства в музыке. Она передаёт тяжкие раздумья, страдания, скорбь народную. Мелодия голоса речитативна, изобилует щемящими интонациями вздоха, «размельчена» хроматизмами,



написана во фригийском ладовом наклонении, издавна связанном у коми с самыми тяжёлыми и мрачными настроениями (плачи, причеты). Линия баса в аккомпанементе придаёт ритмическое своеобразие этой одночастной миниатюре. Она размеренна, подвижна, интонационно характерна, что даёт ей право стать мелодической опорой в фактуре романса. В гармонии изредка прорываются возгласы – аккорды *sforzando*, словно всплески случайно вырвавшегося из глубины души долго сдерживаемого протеста. Таким образом, в этом романсе формируются определённые ритмо-гармонические и динамические детали музыкального языка, которые получают развитие в дальнейшем. Они будут призваны закрепить за собой художественно-смысловое значение, что проявится во всех последующих романсах цикла, выполняющих сходную семантическую функцию (№№ 4, 6, 8, 9).

Романс «Шудтёмъяс» («Несчастные») логически продолжает предыдущий, и столь же логически завершает первый раздел цикла – повествование и размышление о жизни народа. Краски заметно сгущаются: замедляется темп, темнеет тональность (фригийский си, по сравнению с фригийским ре третьего романса). «Плачет мать. Детям нечего есть. Кормилец болен, силы оставили его, он почти мёртв». – Такую страшную картину нарисовал И. Куратов. Это жизнь обездоленных людей, лишённых малейшей радости. Даже слабый луч света не проникает за плотно зашторенные окна их существования.

Музыка романса исполнена безысходной скорби, мрака, безнадежности. Краска здесь одна: монотонная чёрная ночь, без единой звезды на небе. Все музыкальные средства направлены на создание этого образа. Выразительный речитатив следует на фоне бесконечных секундовых задержаний в аккомпанементе фортепиано, что образует острую, терпкую, щемящую диссонантность. Это уже приём чисто изобразительный. Он используется на протяжении всего романса и даёт возможность почти реально услышать в музыке плач, стон, причет. Идёт постоянная интонационно-ритмическая работа. И, так как колорит музыки в большой мере постоянен, то увеличивается количество специфических выразительных деталей дополняющего свойства. Стоит обратить внимание на характерный интонационный штрих, который становится не только выразительным интонационным приёмом в данном романсе, но и является инвариантным ядром (термин Л. А. Мазеля) многих речевских мелодий, призванных к передаче горя, отчаяния, трагедии (в значительной степени они уже сформировались в раннем Струнном квартете). Этот нисходящий ход от третьей ступени минора к первой, в характерном ритме, придаёт напеву черты колыбельности, часто используется композитором в качестве «интонации вздоха» и, таким образом, становится семантическим ядром его музыкально-образной системы в целом.



Вторая группа романсов («Любовь», №№ 5 и 6) переключает слушателя в мир личных переживаний и настроений. Но и здесь поэт не замыкается в кругу личных чувств, как бы ни были они священы и глубоки. Самый любимый человек на свете – его милая, красивая девушка – должна принести радость и счастье не только ему, безнадежно больному, обреченному, но и всем людям на земле: «Радуйся, смейся, пой, живи на радость всем – старикам и детям», – говорит поэт в стихотворении «Том ныв» («Молодая девушка»). Подобно единственной, затерявшейся среди туч, яркой звезде сияет поэту Любовь в беспросветной ночи существования. И в музыкальном отношении, песня «Том ныв» находится в окружении мрачных, темных по колориту романсов. Она звучит как светлое воспоминание, непродолжительная разрядка в душевной атмосфере безнадежности...

В данном случае, А. Рочев сделал переложение ранее написанной им хоровой песни – для одного голоса с фортепиано. Песня имеет два тональных устоя (соль мажор – ре мажор). Она написана в аккордовой, с гармошечными переборами фактуре, в ярком миксолидийском ладу. Она перекликается со вторым романсом цикла характерными мелодическими оборотами, общим веселым, приподнятым духом, плясовым ритмом, мелким, словно выющим хореографический орнамент, фактурным рисунком. Что же касается ритмики, то к концу песни плясовой её настрой становится ещё более выявленным, благодаря дроблению длительностей в коде.

Настроение следующего романа возвращает нас в тяжёлую реальность. «Сандра, сьёлмшёрй» («Сандра, дорогая»), – обращается И. Куратов к тому же образу – к своей любимой, – но в ином контексте: «Тяжко болен я. Тебе нельзя больше любить меня». Тонким, без нажима, штрихом создаёт композитор горькое настроение прощания с Любовью. Романс исполняется mezzo voce. Бесконечная печаль, нежность, покой и тишина расставания звучат в суровой, сдержанной скорби очень выразительного в интонационном и гармоническом отношении мелодизированного речитатива. Разлука с любовью – это разлука с жизнью. Этим романсом открывается логическая цепь вокальных миниатюр, связанных общей философской идеей, высказанной афористично. А значит, они связаны общими средствами воплощения этой идеи. Поэтому колорит романсов следующего раздела цикла «Смерть» – выдержан в тех же тонах, с той оговоркой, что он постепенно всё больше «погружается во тьму» личных переживаний поэта, связанных с предчувствием скорой смерти. «Сандра» – это органический переход, связка между разделами.

Раздел «Смерть» включает три романа (№№ 7, 8, 9).

Романс «Турёб» («Вьюга») аллегоричен в поэтическом отношении, однако, на мой взгляд, не совсем убедителен – в музыкальном.

Стихотворение «Турёб» содержит всего две строфы, но наполнено глубоким, символическим смыслом. Одиноко и пусто в душе умирающего поэта. Поднявшаяся ночью выюга ещё более усугубляет это состояние. Ему видится смерть. И лишь слабое возражение ей, полное сарказма и горькой иронии, содержится в последней строке:

*...Мне не выюга сердце гложет. –  
Это смерть подкралась к дому,  
Но открыть засов не может.*

*Перевод Г. Кузьмина*

Здесь обычная для романтического мироощущения параллель: сравнение внутреннего состояния человека с состоянием окружающей природы. Стихотворение полностью положено композитором на музыку. Как уже отмечалось, импрессивный фактор у А. Рочева часто главенствует. И здесь он не отказался от него. В аккомпанементе романса триоли «шестнадцатых нот» в быстром темпе хорошо передают завывания разыгравшейся метели. Но форма этого романса не вполне убедительна. Так как темп музыки достаточно быстрый, а стихотворение И. Куратова лаконичное, то создаётся впечатление, что это не выюга разошлась в полную силу, а просто налетел кратковременный порыв ветра, в котором мало что можно различить. Смысл слов не успевает дойти до сознания слушателя, он тонет в этом вихре. Думается, что при подобном поэтическом содержании, было бы логично услышать более масштабную, в два-три раза более развёрнутую по протяжённости музыкальную картину (или более крупный образ), со смысловыми репризами, акцентами и пр. Тогда законы музыкального времени были бы соблюдены.

Восьмой и девятый романсы, следующие без перерыва, образуют единый образно-музыкальный блок, и воспринимаются как глубокий внутренний монолог поэта, прощающего с жизнью, но сохраняющего твёрдость духа и воли.

«Я подсел к раскрытому окну поглядеть в родную сторону» (перевод В. Тихомирова). Так начинается стихотворение И. Куратова и романс А. Рочева «Восьса ёшинь дорын» («У раскрытого окна»). Тяжело живётся поэту на чужбине, мыслью он уносится в родные края. В окно подул холодный северный ветер – ветер Родины, который напомнил ему о тяжком недуге и скорой смерти.

Всем своим содержанием этот романс как бы готовит главную мысль последующего – «Ой, олём, олём» («О жизнь!»). Поэтому он промежуточен по значению, неустойчив и переменчив по фактуре (аккордовая пульсация – прозрачный унисон), размеру (4/4, 6/4), тональности (соль мажор – ми минор – ля минор), гармонии (импрессивные краски). Однако мелодия со-

храняет аскетически-речитативный дух, характеризуя человека сильного, мужественного в своей суровой скорби.

Начинается этот небольшой эпизод цикла в светлых, безмятежных, «диатонических» тонах. Постепенно настроение модулирует в сферу напряжённой, хроматизированной гармонии. Краски сгущаются. Настойчиво повторяется малая лейттерция, как символ печали, страдания. Октавные унисоны в аккомпанементе неумолимо опускаются в самый низкий регистр. Звучит имеющая концепционное значение характерная последовательность минорных трезвучий по тонам вниз. Она уже имела место ранее, в шестом романсе цикла. Романс аттасса переходит в следующий. Переход совершается в конце восьмого романса. – Фригийский лад в нисходящем поступенном движении, как символ скорби, боли, уходит в глубокие басы. На их фоне вступает голос – вновь с лейттерцией скорби.

Это начало следующего, девятого романса «Ой, олом, олом» («О жизнь», см. нотный пример № 26). Исчезла аккордовая фактура – многокрасочность жизни. Остались одни унисоны, пустые, как одиночество, символизирующее здесь уход, саму смерть. Линия голоса прерывна, состоит из коротких выразительных попевок – вздохов, словно скованных горьким спазмом прощания с жизнью. Поэт одинок, рядом с ним только безысходная скорбь и обречённость. – Монолог. Глубокое раздумье. Но конечная мысль романса оптимистична. Со словами преданной любви обращается поэт к жизни, которую с каждым днём ценит всё больше. «Ты бесконечна, жизнь, и когда-нибудь станешь лучше». – Эта страстная вера преодолевает смерть и возвещает бессмертие творческой мысли, бессмертие лучших человеческих стремлений, бессмертие искусства. Таким образом, в восьмом и девятом романсах помещена трагическая и одновременно философская кульминация цикла. Ещё раз, с большей силой и в более ярких тонах она прозвучит в заключительном романсе (раздел «Бессмертие»), утверждающем светлые надежды в грядущее счастье людей.

Заключительный романс, финал цикла носит название «Пемыд» («Тьма»). Начинается он тяжёлым, монументальным, давящим звучанием фа-диез минора. «Издавна ночь царит над коми землёй. Темны люди и дела их. Есть и светлые умы, да задохнутся они в темноте. Нет, не дожидаться мне рассвета». – Напряжённо, драматически насыщено ведётся рассказ-монолог. Но, также как и в первом романсе, действие развивается «от мрака к свету», что подчеркнуто, в частности, тональным планом (фа-диез минор, ля мажор). Но вот наступает кода романса, которая в то же время является и кодой цикла, философским выводом всего творчества И. Куратова: «Вы, потомки, увидите Восход Солнца, вы вздохнёте свободно и легко».

В мощных аккордах и унисонах сопровождения, в общем динамическом расширении и торжественном просветлении слышится небывалая

сила духа поэта-пророка, который из тьмы веков сумел разглядеть, предвидеть Восход Солнца, предвидеть грядущее счастье родной земли...

Таким образом, между начальным и заключительным романсами цикла протягивается идейно-смысловая арка, как бы от эпиграфа к заключению-послесловию, от пролога к эпилогу единого связного повествования. В этих гармонично обрамляющих цикл частях помещены стихотворения, в которых содержится и мощно звучит жизненное кредо И. Куратова – поэта удивительной нравственной чистоты и великой творческой воли.

Вокальный цикл на стихи И. Куратова имеет особое значение в творчестве А. Рочева. Именно в куратовском цикле, над которым композитор работал много лет и который вобрал в себя многие характерные черты его музыкального почерка, в наиболее законченной, полной и развитой форме воплощен дух коми-национальной культуры, истории, а также – в опосредованной форме – осуществились некоторые, исторически сложившиеся, принципы музыкального мышления народа коми. Не прибегая к цитатам, А. Рочев каждый мотив, каждую ритмо-интонацию словно выхватывает из народного музыкального сознания. И не просто те или иные характерные народно-песенные обороты имеют здесь место. Это интуитивно, творчески осмысленная интонация, которая могла сложиться только в сознании композитора, чье сердце бьется в одном ритме с его народом. Поэтому верно схвачена и музыкально переосмыслена пронзительная интонация поэзии И. Куратова, близкая А. Рочеву всем своим образно-смысловым наполнением.

Источником народности музыкального языка цикла, безусловно, стало ладовое мышление композитора. Благодаря устоявшимся ассоциациям, тот или иной лад способствует формированию конкретного настроения, что типично для образной структуры коми народной песни. Немалое значение имеет и выбор тональности, трактованной А. Рочевым в большой степени колористически. А уж потом можно говорить о рождении из тонально-ладовых отношений ритмоинтонационных связей и параллелей. Они становятся основой образно-философской музыкальной концепции, которая многосоставна и весьма содержательна. Имеются в виду упоминавшиеся ранее лейтритмоинтонация малой терции и нисходящая последовательность минорных трезвучий, связывающие трагические по смыслу номера цикла. Либо, к примеру, это суетливо-гармошечные фактурные рисунки, объединяющие песни танцевального характера и т. д.

В романсах даны разные взгляды на вечные философские категории. Каждый романс – это новый поворот мысли, новый ракурс в единой системе музыкальных образов и идей. Так, в первом разделе Вокального цикла предлагаются два взгляда поэта на жизнь. Первый – с точки зрения мужа, труженика, второй – с точки зрения художника – обличителя несправед-

ливости, не боящегося высказать неперекрытую, хлещущую в лицо правду.

В разделе «Любовь» сосуществуют два образа: вечный, живой, близкий, реальный, осязаемый и – недоступный, далёкий, навсегда ушедший. Аллегоричны взгляды на смерть в третьем разделе. Смерть уподобляется то вихрю, всё сметающему, то обманчивому свежему северному ветерку. Но действительность – это неизбежность. Поэтому над всем царит глубокая философская мысль, мудрое спокойствие (или спокойствие отчаяния?) и непреклонная и могучая вера поэта в жизнь, разум, искусство.

Создавая Вокальный цикл на стихи И. Куратова, А. Рочев ставил своей целью воскресить и закрепить в памяти людей и запечатлеть в звуках некоторые характерные эпизоды короткой и трагической жизни поэта, отдавая, тем самым, дань преклонения перед его страстным и мудрым талантом. И этот замысел композитор осуществил достойно.

А. Рочев обращался к этому циклу и в восьмидесятые годы, делал новые редакции, устанавливал более тесные драматургические контакты между частями целого. Он мечтал сделать из него «Поэму памяти И. Куратова»...

Вокальный цикл всегда привлекал внимание профессиональных исполнителей. Так, некоторые романсы из него были встречены слушателем с большим энтузиазмом, когда они прозвучали в концертах Третьего съезда Союза композиторов Коми АССР в Сыктывкаре, и в концерте коми композиторов в Москве (в 1989 году), в колоритном исполнении солиста Коми республиканской филармонии, заслуженного артиста Коми АССР А. Хрусталёва.

Появление Вокального цикла А. Рочева имеет немаловажное значение в развитии коми национальной музыкальной культуры, ибо это первое произведение крупной формы на стихи классика коми поэзии, в котором образ поэта предстал достаточно полно и разносторонне.

Вокальный цикл можно отнести к так называемому «бесцитатному» типу фольклорного мышления, когда композитор, не прибегая к прямому заимствованию, делает музыкальный язык в высшей степени национально определённым. Это происходит за счёт разработки иных параметров: ладового, гармонического, интонационного, ритмического, то есть за счёт мельчайших «строительных» элементов музыкального языка. И это, пожалуй, более ценно, нежели открытое цитирование, ибо говорит о подлинной, органической связи со своим народом.

У А. Рочева много отдельных песен и романсов, не связанных цикличностью. С первых же творческих шагов он увлёкся стихами коми поэтов разных поколений. Им написаны песни и романсы на стихи В. Лыткина, В. Чисталёва, А. Размыслова, Н. Фролова, Г. Юшкова, А. Ванеева, В. Попова, В. Кушманова, С. Попова и др. Более всего композитора при-

влекали стихотворения, в которых запечатлены картины столь любимой им природы, её вечная, спокойная красота. А. Рочев – певец родной природы, её музыкальный живописец. Таковы его песни «Тулыс» («Весна») на стихи Н. Фролова, «Сорока-болтуня» на стихи С. Попова, цикл вокальных мини-атюр «Двенадцать солнц».

Но **вокальное творчество** А. Рочева затрагивает и другие жанры, не только музыкальный пейзаж. Это патриотические песни. Среди них: «Октябрьот» на стихи В. Лыткина, «Коми партизанская песня» на стихи П. Шеболкина, «Гимн Коми земле» на стихи И. Вавилина. Среди эпических песен-баллад следует отметить: «Парень с Печоры» на стихи Г. Юшкова, «Кузьчышъян» («Полотенце») на стихи А. Ванеева, «Обелиск» на стихи В. Кушманова. За последнюю балладу, в 1970 году, на фестивале музыки композиторов России, посвящённом 100-летию со дня рождения В.И. Ленина, А. Рочев получил звание лауреата. Несомненный интерес представляют песни – философские притчи «Берёза и камень» на стихи В. Кушманова, «Черёмуха» на стихи Г. Юшкова, «Три берёзы» на стихи В. Кузьмина, а также частушки и лирические песни. Особо хотелось бы отметить песню «Лебединая родина» на стихи В. Попова, где с нежной, трогательной любовью обращается композитор к своей белоснежной родине, а также песню «Расскажи мне сказку» на стихи В. Кушманова.

У А. Рочева немало **хоровых обработок** коми народных песен. Наиболее удачны, с моей точки зрения, песни «Труба», «Кёкё» («Кукушка»). Песня выдающегося коми поэта и драматурга В. Савина «Югид кодзув» («Светлая звезда») стала по существу народной, настолько она популярна. А. Рочев сделал хоровую обработку этой песни. И в конкурсе на лучшую хоровую обработку коми народной песни, в честь 50-летия образования Коми АССР, она была отмечена третьей премией.

А. Рочев пишет свои песни для разных исполнительских составов: для голоса с фортепиано, для голоса, хора и фортепиано, для хора или камерного ансамбля а cappella. Многие одноголосные песни обрели новую жизнь, благодаря созданному в 1972 году женскому вокальному квартету. Организовал этот профессиональный коллектив А. Рочев. В то время он работал директором детской музыкальной школы посёлка Эжва. Преподавателей школы он и привлёк к участию в ансамбле. В составе квартета были: В. Багинская, В. Муравьёва, Л. Крашенинникова, Д. Караваева.

Ансамблю суждено было сыграть видную роль в творческой биографии А. Рочева. Сначала он делал переложения прежних своих песен, но вскоре стал писать специально для этого состава. Репертуар постоянно расширялся, повышалось исполнительское мастерство квартета. Он выезжал с концертами в Ленинград, Петрозаводск, объездил всю Коми республику, участвуя в Днях литературы и искусства. Первой песней, с которой коллектив



заявил о себе, была «Югид кодзув» В. Савина, в обработке А. Рочева. Так и сохранилось за «рочевским» квартетом это название – «Югид кодзув» («Светлая звезда»).

В хоровых обработках А. Рочев довольно изобретательно пользуется различными приёмами полифонического письма. Однако строго полифонической фактуру хоровых песен не назовёшь, скорее, она «полифонизированная». Это впечатление создаётся, благодаря тембровым переключкам, значительной мелодико-вариантной развитости голосовых линий при повторях, гибкому, свободному развитию подголосков. Их включение и выключение происходит естественно, «без нажима», строго следуя поэтическому содержанию. А в целом, фактура хоровых сочинений А. Рочева гомофонно-гармоническая, причём обильно расцвеченная «лирическими пряностями», как-то: наонакордами, малыми вводными септаккордами и пр. Полифонические же приёмы используются как сугубо выразительный, и даже изобразительный штрих.

Так, в философской притче **«Берёза и камень»** на стихи В. Кушманова рассказывается о том, как берёза выросла из-под камня, всеми силами стараясь отодвинуть его. А камень – «большой и прочный» – спокойно лежал и любовался красавицей-берёзой, не зная, что мешает ей жить. Чтобы подчеркнуть «несовместимость понятий» берёзы и камня, А. Рочев даёт разные, самостоятельные мелодические линии группам сопрано и альтов, звучащие одновременно. А в шуточной хоровой песне **«Сорока-болтуня»** на стихи С. Попова, где говорится о сороке, которая только и знает, что болтает и смотрит, как другие работают, применено фугированное вступление голосов, с инверсиями и тональными ответами. Возникают характерные секундово-квартовые «трения», имитирующие сорочью болтовню.

Возвращаясь к вопросу о драматургии рочевских произведений, хотелось бы ещё раз отметить тот факт, что композитор более склонен к констатации в музыке уже пережитой идеи, нежели к стремлению в пределах крупной формы осветить её с различных сторон, порой диалектически противоположных. Поэтому, естественно, что ему чаще удаются малые, одночастные формы, где есть возможность несколькими мастерскими музыкальными штрихами набросать портрет или пейзаж («Музыкальные картинки», «Двенадцать солнц»). А. Рочев – безусловный мастер вокальной и инструментальной миниатюры. Между тем, такие сочинения, как Струнный квартет, Симфония, Кларнетная фантазия, Вокальный цикл на стихи И. Куратова – свидетельствуют о том, что композитор владеет и широко развитой, драматически наполненной, крупной формой. Это даёт возможность в звуках рассказать об интересных, исторически важных событиях в жизни Коми республики, а также о глубоко личных переживаниях творческой личности.



Необходимо ещё раз подчеркнуть и то, что фольклорно-цитатный материал нужен композитору только в инструментальном и симфоническом жанрах, для конкретизации или обобщения определённого программного элемента. В многочисленных же романсах и песнях, и в вокальной музыке вообще (если это не обработка народной песни), А. Рочев не использует цитат. Здесь сказывается природная сущность его, воспитанного на народной песне, «вокального» мышления. То есть фольклор в его музыке применяется опосредованно: он переплавлен в творческом сознании композитора в принципиально новое качество. И, в конечном счёте, он формирует его индивидуальный, глубоко национальный музыкальный язык.

В восьмидесятые и девяностые годы прошлого века из-под пера А. Рочева вышло немало новых разножанровых сочинений. Это баллада «Женский голос в траве», на стихи В. Кушманова, для баритона и фортепиано. Готовилась вторая редакция оперы «Кудым-Ош» (либретто кандидата филологических наук Л. Прибовой). Появились: Сюита на коми народные темы для струнного оркестра, 12 миниатюр для баяна, Соната для кларнета и фортепиано, вокальный цикл на стихи С. Попова «Рисунки и образы года» – 12 песен для детей. Как видим, число 12 (вместе с циклом «12 солнц»), имело особое значение в жизни и творчестве А. Рочева, он наполнял его символическим смыслом. Для оркестра народных инструментов Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыа» композитор написал «Коми хороводную». Для этого же ансамбля – два хора а cappella, Концертную пьесу для балалайки с оркестром народных инструментов. Создавались многочисленные пьесы для различных инструментов, песни и романсы.

В 1974 году Коми книжное издательство выпустило в свет сборник вокальных произведений А. Рочева, куда вошли некоторые песни и романсы из цикла на стихи И. Куратова, а также избранные романсы и баллады разных лет. Эпиграфом к этому сборнику послужила строфа из стихотворения Г. Юшкова:

*Да, легче жить на родине любому:  
Что б ни случилось, всё-таки ты дома.  
Но здесь и тяжелей всего бывает:  
Всё ранит, всё за сердце задевает.*

*Перевод Н. Старшинова*

В последней строке, как в чистой воде, отражена сущность жизненной и творческой позиции А. Рочева. Его музыка рождена искренним и добрым сердцем. – И обращена к сердцу каждого человека. Автор умеет тонко чувствовать окружающий мир и правдиво передать свои ощущения слушате-

лю. К тому же, его творчество питается народными истоками. Оно воспекает благодатную, строгую северную природу и мудрого в общении с нею человека, для которого нет ничего дороже родной земли. Оно патриотично, в лучшем значении этого слова. И в этом главные достоинства музыки заслуженного деятеля искусств Коми ССР – А. Рочева.

А. А. Рочев умер 25 сентября 1995 года.

### **Основные сочинения А. А. Рочева**

#### *Произведения для симфонического оркестра:*

1. Концерт для тубы с оркестром, 1971 г.
2. Концертная фантазия для кларнета и струнного оркестра, 1976 г.
3. Симфония № 1, в трёх частях, 1978 г.
4. Симфония № 2, 1990 г.

#### *Камерно-инструментальные произведения:*

1. Квартет для двух скрипок, альты и виолончели, 1970 г.
2. Соната для виолончели соло, 1988 г.
3. Сюита на темы коми народных песен, для струнного оркестра (80-е годы)
4. Соната для кларнета и фортепиано (80-е годы)
5. 12 миниатюр для баяна (разные годы)
6. «Музыкальные картинки», для деревянных духовых и валторны; другая детская музыка (разные годы)
7. Отдельные пьесы для различных инструментов

#### *Камерно-вокальные, хоровые и сценические произведения:*

1. «Октябрь». Вокальный цикл, 1965 г.
2. «На Север!» Вокальный цикл, 1966 г.
3. «Двенадцать солнц». Вокальный цикл, 1970 г.
4. «Коми му». Кантата, 1975 г.
5. «Кудым-Ош». Одноактная опера, 1976 г.
6. «Свадебная хоровая обрядовая игра», для смешанного хора, в сопр. баяна, 1978 г.
7. Вокальный цикл на стихи И. Куратова, 1981 г.
8. «Рисунки и образы года». Вокальный цикл на стихи С. Попова (разные годы)

9. Обработки коми народных и собственных песен для хора (разные годы)

10. Отдельные песни, романсы, баллады (разные годы)

---

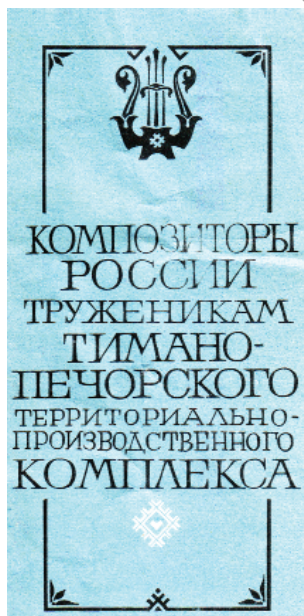
Композитор, о котором далее пойдёт речь, – яркая, талантливая творческая личность, с самостоятельным, неповторимым музыкальным мышлением. Но не случайно рассказы об А. Рочева и В. Брызгаловой следуют друг за другом, как бы в одном тематическом блоке. Казалось бы, что может быть общего между ними? Разный возраст, разные композиторские школы, разные творческие интересы... Однако, объединяет их характер отношения к фольклору, благодаря чему можно говорить о глубокой почвенности, свойственной их музыке. Они являются носителями характерных признаков современного этапа развития коми профессионального музыкального искусства. Оба крепко «стоят на земле» (коми и русской), взрастившей их как художников, напитавшей интонационный строй их сочинений, что придало им (сочинениям) индивидуальную окраску и значение.

В формате книжной статьи не представляется возможным раскрыть всю глубину и органичность проникновения элементов фольклора в музыкальную ткань их произведений. Нашей задачей было, в отношении музыки А. Рочева, и будет, в отношении музыки В. Брызгаловой, – дать представление об их творчестве в целом, чертах образного его строения, наметить некоторые стилистические особенности.

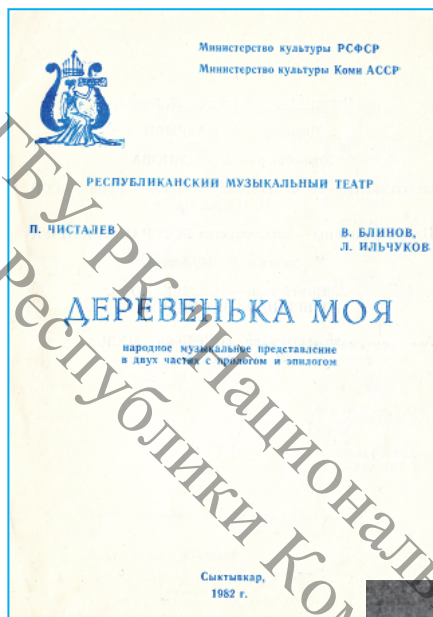
## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ КОМИ



«Аккорд дружбы». Второй съезд Союза композиторов Коми АССР. Сыктывкар, 1983 г. Слева направо: П. Чистяков, И. Попов (редактор журнала «Музыкальная жизнь», Москва), М. Новосёлов, В. Брызгалова, В. Грецкий (Сосногорск), М. Герцман, Б. Наприев (Карелия).



Второй фестиваль музыки композиторов России в Коми АССР. Сыктывкар, сентябрь 1984 г. Буклет фестиваля.



П. Чисталёв. Муз. комедия  
«Деревенька моя».  
Сыктывкар, 1982 г.  
Режиссёр-постановщик М. Гусев,  
дирижёр А. Фаерман, хормейстер  
Н. Масанова.  
Программка спектакля.



П. Чисталёв. «Деревенька моя».  
Сцена из спектакля.  
Олимпиада – засл. арт. Коми  
АССР Г. Кузнецовская, Вася –  
Н. Шульгин, Михайло – нар.  
арт. Коми АССР Л. Ильчуков.



Я. Перепелица. Балет  
«Яг-Морт». Сыктывкар,  
1979 г. Программка спектакля.







Художник В. Игнатов. «Яг-Морт».



Я. Перепелица. Балет «Яг-Морт».

Сцена из спектакля.

Яг-Морт – засл. арт. Коми АССР

А. Грознов, Ёма – Д. Алиева.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ КОМИ АССР  
Республиканский музыкальный театр

ПОСВЯЩАЕТСЯ 50-летию КОМИ АССР

Я. Перепелица

# НА ИЛЫЧЕ

Опера в 3-х актах

Либретто: С. А. Погова  
А. И. Мурзина

г. Сыктывкар  
1971 год

Я. Перепелица.

Опера «На Илыче».

Сыктывкар, 1971 г.

Дирижёр В. Невлер, режиссёр-постановщик И. П. Бобракова, художник В. Игнатов.

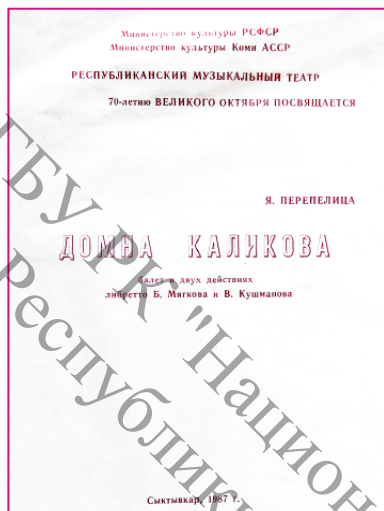
Программка спектакля.

Я. Перепелица.

Балет «Домна Каликова».

Суперобложка программки спектакля.





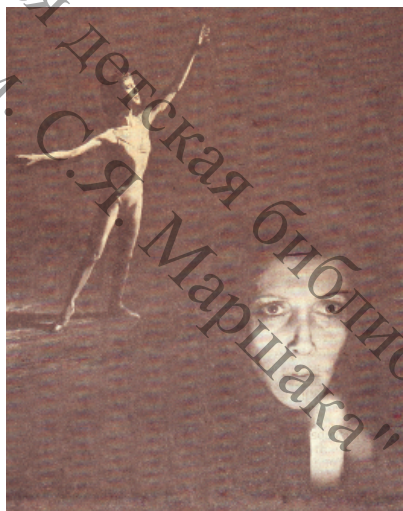
Я. Перепелица. Балет «Домна Каликова». Сыктывкар, 1987 г.  
Балетмейстер-постановщик  
Б. Мягков, дирижёр В. Небольсин.



Художник А. Мошев. Домна Каликова



Я. Перепелица. Балет «Домна Каликова». Сцена из спектакля.



Я. Перепелица. Балет «Домна Каликова». Домна – засл. арт. РСФСР В. Летова, мать Домны – засл. арт. Коми АССР М. Динор.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР  
Министерство культуры Коми АССР  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

70-летию Великого Октября посвящается

М. ГЕРЦМАН

## МАЛЬЧИШ - КИБАЛЬЧИШ

Героическая опера в 2-х действиях

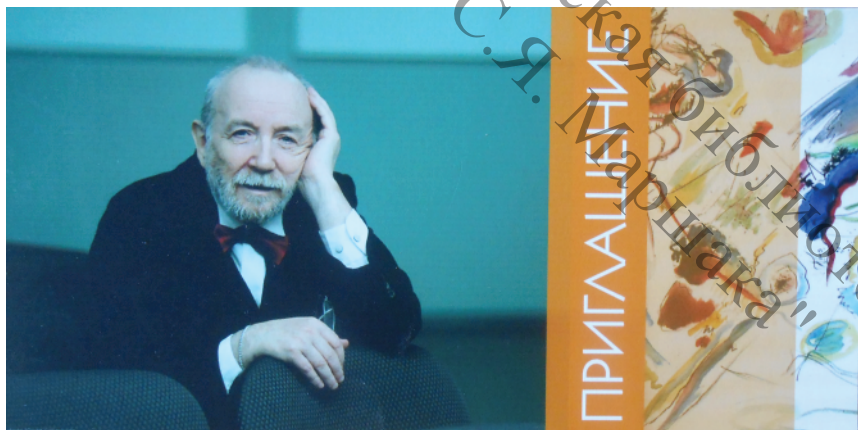
Либретто М. Гусева и В. Кушманова  
по произведению А. П. Гайдара

Сыктывкар, 1987

М. Герцман. Мюзикл «Мальчиш-Кибальчиш». Сыктывкар, 1987 г.  
Режиссёр-постановщик С. Сушенцев,  
дирижёр А. Ситкарев.  
Программа спектакля.



Я. Френкель, М. Герцман.  
Мюзикл «Красные дьяволята».  
Сцена из спектакля.  
Мишка – Г. Козин,  
Цыганок – Н. Шульгин,  
Дуняшка – Н. Козина.



Композитор М. Герцман приглашает на свой балет-водевиль  
«Барышня-крестьянка», в день своего 70-летия. Сыктывкар, 2015 г.

## СОДРУЖЕСТВО МУЗ

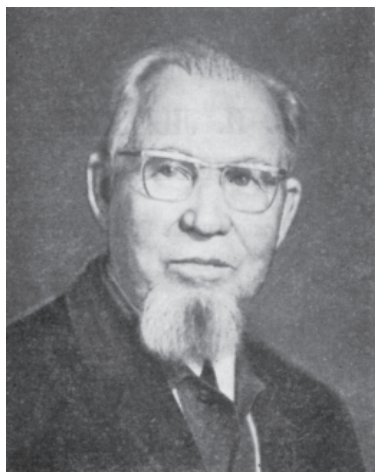
Коми поэты – вдохновители коми композиторов



И. А. Куратов, основоположник  
коми национальной литературы  
(1839–1875).



В. А. Савин, поэт, драматург, композитор  
(1888–1943).



В. И. Лыткин, поэт, учёный-лингвист,  
профессор (1895–1981).



## Поэты – современники



С. А. Попов



Г. А. Юшков



В. А. Попов



В. В. Кушманов



Н. А. Мирошниченко



Буклет и программка  
к юбилею композитора  
А.Г. Осипова  
(1923–1973).  
Сыктывкар, 1998 г.



Юбилейный авторский  
концерт В.Е. Брызгаловой.  
Театр оперы и балета  
Республики Коми. Сыктывкар,  
2004 г. Афиша.



Композитор В.Е. Брызгалова.  
2000-е годы.





Композитор М. Л. Герцман и его ученики. Слева направо: А. Горчаков, М. Л. Герцман, И. Блинникова, С. Носков. Сыктывкар, офис Союза композиторов Коми АССР (80-е годы).



Композитор Т. П. Харитонова и её ученицы. Слева направо: К. Никифорова, О. Никифорова, Т. П. Харитонова, Э. Хворостова. Сыктывкар (90-е годы).

Коми композиторы, члены  
Союза композиторов СССР,  
у своего офиса.

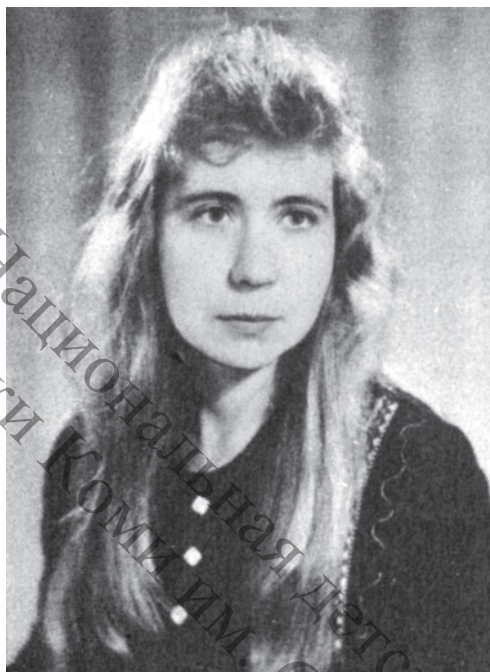
Слева направо: П. Чисталёв,  
С. Васильев, В. Брызгалова,  
Я. Перепелица, М. Герцман  
(80-е годы).



Коми композиторы на сцене республиканской филармонии. Сыктывкар, 20 декабря  
2003 г. 25-летие Союза композиторов Республики Коми.

Слева направо: М. Л. Герцман, А. Г. Горчаков, Н. В. Осипова, И. В. Блинникова,  
М. В. Канева (музыковед, художественный руководитель Коми республиканской  
филармонии), Т. П. Харитоновна, В. Е. Брызгалова, А. А. Шергина, С. П. Васильев.

## ПРИПАДАЯ К ИСТОКУ



**В.Е. БРЫЗГАЛОВА**  
(год рождения – 1954)

Музыку В. Брызгаловой необходимо исследовать как явление – самобытное, почвенное, коренное, наследующее традиции русской музыкальной культуры. В её сочинениях есть особенный аромат русскости. Он уловим и в характерной ладоинтонации, и в свободном метро-ритмическом дыхании фактуры, и в общем эмоциональном строе музыки: звонкой, праздничной, колокольной. Профессиональный композитор, мыслящий фольклорно? Пожалуй, эта характеристика близка к истине.

А истина состоит в том, что В. Брызгаловой нет необходимости изучать русский фольклор, в привычном смысле этого слова. Он живёт в ней на генетическом уровне. И, несмотря на серьёзную профессиональную закалку, он развивался в её творческом сознании как бы спонтанно, подспудно, долгие годы вызревая и кристаллизуясь в индивидуальную

стилистическую систему. Творческая зрелость к В. Брызгаловой пришла рано. Уже в восьмидесятых годах прошлого века можно было говорить о сложившемся стиле, о вполне сформировавшейся системе ценностей, об определённой философии мировосприятия, об индивидуальном технологическом арсенале композитора... Высокая степень её таланта уже тогда давала право утверждать о зрелости, убедительности художественных решений, о приверженности к определённым жанрам, формам, что свидетельствовало о мастерстве и профессионализме. В её музыке были чётко разграничены сферы эмоционального воздействия, несущие конкретную идейно-смысловую нагрузку.

Главное, что явилось определителем столь раннего развития творческих принципов композитора – это ясная русская национальная почвенность её музыки, глубина восприятия и претворения которой целиком зависит от тех впечатлений детства, что зачастую влияют на ход жизненных событий творческой личности, диктуют и обуславливают тот или иной выбор выразительных средств. – То есть организуют индивидуально-неповторимый характер творчества в целом. Небольшой русский городок Нолинск, думается, сыграл в её судьбе именно такую роль.

Но всё по порядку.

ВАЛЕНТИНА ЕВГЕНЬЕВНА БРЫЗГАЛОВА родилась 14 января 1954 года, в городе Нолинске Кировской области. Таких старинных провинциальных городков в России осталось не так много – тихих, исконно русских, словно забытых временем. У каждого – своё лицо, своя неповторимость, притаившаяся то в окружающем ландшафте, то в деталях архитектуры. Посмотришь пристальнее, вслушаешься в синее раздолье и звенящую тишину, и ощутишь дыхание вековых традиций народной обрядовости, русской могучей колокольности... В эти чистые аккорды раздольного многоголосого звона, древнюю народную волю, в хрупкую, мудрую нежность женской души – в эту русскость вросла корнями музыка В. Брызгаловой. И эпитеты здесь нужны отнюдь не для поэтизации текста, но как средство указания на сущность образного содержания музыки. Ибо художественный образ, в конечном счёте – то, ради чего вообще создаётся любое произведение искусства.

В. Брызгалова родилась в русской рабочей семье, где ценили ремесло и изобретательство, старались всё делать своими руками. И чтобы домашняя утварь не только полезной, но и красивой была: чтобы и толк был, и глаз радовался. Да и вятский художественный промысел исстари славился. А слух музыканта уже тогда творил свою тайну: он моделировал музыкальную интонацию. Она станет яркой, броской, цветной, а со временем попытается воспроизвести красочную гамму дымковской игрушки, которую Валентина Евгеньевна любит и коллекционирует.

Вообще она любит всё натуральное, неподдельное – аутентичное. Поэтому, наверное, и музыка у неё рождается ясная, чистая, безыскусная, простая... Но не простенькая. К простоте надо было прийти, вместе с выстраданной зрелостью. Надо было закалить свой русский характер в изучении традиций, переплавить их, суммировать в сознании и добиться результата с безусловной русской национальной принадлежностью. Таковы, в частности, два крупных сочинения восьмидесятых годов: вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано «Синей радугой», на стихи Н. Мировищенченко, и кантата «Святочные песни» для женского хора и симфонического оркестра, на народные тексты. О них речь впереди...

Избрав профессию музыканта, Валентина, окончив музыкальную школу как пианистка, продолжила обучение в музыкальной школе-десятилетке при Казанской государственной консерватории – как композитор. К этим годам относится начало формирования творческих интересов и индивидуального композиторского почерка, который, кстати, оказался неожиданно смелым. Небольшие фортепианные пьесы, а также более крупные работы того времени (Концертино для двух фортепиано, Фортепианная соната, Концертино и Концерт – для трубы с оркестром), несут в себе заряд дерзости, свежего, юношеского восприятия мира.

В школе-десятилетке и в Казанской государственной консерватории, куда В. Брызгалова поступила в 1972 году, её бессменным наставником был композитор, заслуженный деятель искусств ТАССР, доцент консерватории Р.Н. Белялов. Годы учёбы в консерватории дали не только крепкую технологическую власть над звуковой стихией, но и помогли выработать определённую, связанную с исконно русской народной почвой, интонационно-образную среду, в которой развернулось её последующее творчество.

Надо заметить, что образное содержание музыки В. Брызгаловой имеет свой путь развития. В общей картине её творчества можно выделить этапы порой противоположные в отношении преломления идейно-эмоциональных сфер. Но характерно и важно постоянство творческих позиций композитора, крепко опирающегося на родную землю. Образ Родины, характер Родины, голос Родины видится и слышится в каждой клетке единого музыкального организма того или иного сочинения, основано ли оно на традиционно-тональном принципе, или на законах конструктивного (в частности, серийного) строения тематизма.

О стойкости этих позиций свидетельствует и тот факт, что в течение десяти лет В. Брызгалова провела в Казани, городе давних культурных традиций, имеющем свою крепкую композиторскую школу. Вокруг звучала татарская, марийская, чувашская, удмуртская, башкирская музыка, и в этом интернациональном окружении легко можно было затеряться, раствориться в эклектике. Однако с В. Брызгаловой этого не произошло. Да и не



могло произойти. Русский дух и характер, русская индивидуальность – не были утрачены. Напротив, они окрепли, расцвели и обрели множественность своего проявления в музыке. Так могло случиться только благодаря той непоколебимой творческой воле, которая и даёт право её обладателю на звание Композитора.

По окончании консерватории, в 1977 году В. Брызгалова приехала в Сыктывкар и сразу начала работать в качестве преподавателя теоретических дисциплин в училище искусств. Открылись новые звуковые горизонты. Коми национальный музыкальный фольклор, в изучение которого она погрузилась с живым интересом, стал новым для неё пластом музыкальной культуры, иной, но очень сходной с северорусской. Сначала осторожно, потом более настойчиво она стала обращаться к сборникам коми народных песен. Так появилось несколько сочинений на их основе. Это **Симфониетта и Концерт для симфонического оркестра**. Это «**Коми сылан**» («Коми напев») для симфонического оркестра, в котором использованы две подлинных коми народных темы. В одночастной поэмной форме звучит простая мелодичная песня, вначале словно издали, но постепенно приближаясь, и в спокойном, свободно-вариантном развитии, в ясной гармонической фактуре вырастая до вдохновенного гимна природе.

Другой опыт обращения к коми фольклору – это обработка широко известной песни классика коми драматургии и музыки В. Савина «**Югыд кодзув**» («Светлая звезда»), для голоса и фортепиано. Песня когда-то была предназначена В. Савиным для хорового, «а капелльного» исполнения. С тех пор её не раз обрабатывали коми композиторы для разных составов (А. Осипов, А. Рочев и др). В. Брызгалова предложила свой вариант: тема взята в её подлинном виде и поручена голосу. Полифонически развитая хоровая фактура стала содержанием фортепианной партии.

«**Четыре коми народные мелодии**» для фортепиано – это сюита из характерных пьес-картин, тоже развивающих интонации коми музыкального фольклора. Пьесы написаны с хорошим знанием задач концертного жанра и выстроены по принципу контраста темпа и характера музыки: первая – эпическая, суровая; вторая – в характере частушек, шуточная; третья – колыбельная; четвёртая – плясовая.

Оригинален замысел шуточной «**Сказочки**» для хора, чипсапов и ударных, на народный текст, написанной для исполнения Государственным ансамблем песни и танца Коми АССР «Асья кыа» («Утренняя заря»). Эта народно-бытовая картинка (тип прибаутки) требует сценического воплощения. В музыкальном отношении она представляет собой десять вариаций на мелодию игровой народной песни, мастерски, изобретательно выявляющих богатые внутренние возможности внешне незамысловатой темы – средствами хоровой полифонии и умелого сочетания её со специфически-



ми тембрами национальных музыкальных инструментов (чипсанов и ударных).

Как видим, коми музыкальный фольклор в этих сочинениях использован «прямо», цитатно, в своём триединстве\*. Он обработан и развит, перейдя в иной, профессиональный тип культуры. Также композитор поступила с септетом «Вятские песни», в основе которого пять подлинных народных свадебных песен, тщательно отобранных и связанных в сюжет. Они симфонически развиты и представляют собой значительно более высокий уровень работы с фольклором. Об этом сочинении более подробно будет сказано далее.

1980 год стал для В. Брызгаловой знаменательным. Летом этого года она становится членом Союза композиторов СССР. Это событие словно символизировало начало нового, ещё более ответственного этапа в её творческой биографии. Она тяготеет к определённым жанрам, формам, стилю. Оформились и укрепились позиции в отношении к фольклору.

Что касается других крупных сочинений В. Брызгаловой, то роль фольклора, в первую очередь русского, в них опосредована (так же как, например, у А. Рочева в квартете, вокальном цикле). Его усвоение связано с периодами лично — творческого роста композитора, в зависимости от чего можно говорить о скрытом, либо явном его присутствии. В то время для воплощения своих мыслей В. Брызгалова избрала, пожалуй, самый трудный, но и всеобъемлющий по своим выразительным возможностям жанр симфонической и инструментальной музыки. Эта область стала ей близка с первых же ступеней творческого пути, тем более что она открывала широкие горизонты для применения полученных знаний. В её музыке можно найти, к примеру, островки использования серийной техники свободного типа, кластеры, сонорные эффекты. Колорит вообще играет в музыке композитора существенную роль. Но эти приёмы не являются самодовлеющими. Они добыты интуитивным путём, являются продуктом творческого роста и служат дополнительной краской в раскрытии глубокого внутреннего содержания того или иного сочинения. В таких произведениях, как Скрипичная соната (1975 г.), Сюита для кларнета и фагота (1972 г.), Струнная партита — почти нет, или весьма незначительна опора на песенность. Скорее, в них преобладает конструктивный тип мышления и некоторое увлечение техницизмом.

Иное дело — Фортепианный концерт, или вокальный цикл «Синей радугой», на стихи Н. Мирошниченко, в музыке которых нет ни одной «абстрактной» интонации, ритмической фигуры, ладового звена. Эти сочине-

\* По М. Колесову, фольклор есть правда + польза + красота. — М. Колесов. «К современным спорам о сущности фольклора». — В сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 11. «Музыка», Ленинград, 1972 г.

ния профессионально совершенны настолько, чтобы судить об их авторе как о человеке исконно русском, причём воспитанном на определённой – вятской – ветви фольклорной традиции. Но нельзя сказать, что одно сочинение национально, другое – нет. В музыке В. Брызгаловой русская национальная почвенность ощутима всегда, даже в самых этапных произведениях (Скрипичная соната, Духовой дуэт), где, казалось бы, фольклорные очертания «размыты» потоком субъективно, метафизически выраженных эмоций. В таких случаях начинает играть роль пристрастие композитора к метрической неоднородности, ритмической перебойности, концентрированному полифоническому напору музыкального движения. – Всё это как будто «выхвачено» из русского плясового наигрыша. К тому же, в её творчестве преобладает принцип вариантно-вариационного развития тематического материала, столь свойственный русской народной музыке.

Жанровые привязанности В. Брызгаловой с самого начала были определены, как уже говорилось, в основном, инструментально-симфонической сферой. Это было продиктовано, скорее всего, специфическим складом её «инструментального» мышления (в отличие от «вокального» – у А. Рочева). Но, чем старше становится композитор, тем больше просветляется его музыкальный стиль. Свой поиски в данном направлении В. Брызгалова связала с освоением вокального жанра. В её музыку всё чаще стала проникать широкая песенность, богато расцвеченная ладово, гармонически и ритмически: она питалась от лучших традиций русской и советской классики. Явно выраженное движение от «замкнуто-инструментальной» сферы к вокальной можно оценить, на мой взгляд, как процесс усвоения в разное время двух основных жанров музыкального фольклора: инструментального наигрыша и песни, происходящий у автора подсознательно.

То, как конкретно совершается проникновение и органическое вращение элементов фольклора в профессиональный язык композитора – задача отдельного исследования. Здесь же предлагаю, во-первых, общее знакомство с образно-архитектонической стороной сочинений В. Брызгаловой. Во-вторых, хотелось бы более подробно проанализировать такие крупные произведения, как вокальный цикл «Синей радугой» и кантата «Святые песни».

Будучи человеком эмоциональным, пытливым, В. Брызгалова рано обнаружила склонность к психологической глубине, осмысленности, продуманности музыкальной драматургии, серьёзному отношению к выразительным средствам музыки. А потребность раскрыть художественный образ в его целостном и одновременно глубоко дифференцированном виде, дала возможность почувствовать себя свободной в инструментальной стихии. Причём, композитор тяготеет к крупномасштабным, циклическим композициям, таким жанрам, как соната, вариации, концерт, партита, сюита (поз-

же будет вокальный цикл). В них находят «консонизирующее равновесие» черты неоклассицизма, идущие, возможно, от увлечения И. Стравинским (в общем наполнении фактуры), романтизма (в образном строе) и нашей современности (в области музыкального языка, технических средств). Налицо преемственность общеевропейских классических традиций, давших новый стилистический сплав на русской национальной почве, и при условии современного уровня творческого мышления.

Как проявляют себя компоненты этого сплава в творчестве композитора?

Музыкальный язык В. Брызгаловой, в целом, имеет ярко выраженный национально-русский, красочно-романтический характер. В нём немало живописности, изобразительности (колоритная диатоника, кластеры, тембровая драматургия). Образный строй её музыки богат и психологически многопланов. А его сущностная характеристика – этнографизм – проникла в микроструктуру тематизма, даже в серийные ячейки, и поднялась на уровень музыкального сознания.

Надо сказать, что композитор в совершенстве владеет всем технологическим потенциалом 20 века, но пользуется им осторожно, умело сочетая новое с традиционным, что придаёт свежесть и неповторимость каждому произведению. А их отличает архитектурная стройность, лаконичность высказывания. Композитор обладает хорошим чувством меры в обращении с музыкальным временем, склонностью к классической завершенности, стройности, симметрии, распространяющейся, как на внешние структурные очертания композиций, так и на закономерности внутреннего расположения образно-тематических блоков.

По своей природе, музыка В. Брызгаловой обладает высоким эмоциональным накалом. Но сдерживается он именно структурным фактором, то есть общим порядком в области гармонии и формы. Нагнетание экспрессии никогда не «плещет через край» строгой формы. Речь идёт об этосе чувства, переживания, всегда заключённого в рамки рациональной мысли, об эстетике музыкальной эмоции, взятой в «жёсткие тиски» разветвлённой полифонизированной фактуры. Здесь можно провести параллель с музыкальной эстетикой Й. Брамса. Гармония мысли и чувства, свойственная В. Брызгаловой, позволяет ей в традиционные формы, например, сюиты, партиты, концерта вложить животрепещущее содержание. В нём бьёт ключом наша современность, с её стремительными темпами и безостановочным движением вперёд, с её болью и смелыми надеждами.

Тематика творчества В. Брызгаловой различна. Это упорное в своей настойчивости, кропотливое познание мира, процесс самопознания личности, своеобразная микрокосмичность (Скрипичная соната, Сюита для кларнета и фагота, вокальный цикл на стихи А. Блока, Струнная партита).

Это и юный, мощный порыв, «вызов, брошенный быстротекущему времени, неустанный бег жизни» (ранняя Соната для фортепиано, Концертино для двух фортепиано, Концерт и Концертино для трубы с оркестром). Это тема высокого гражданского звучания (два романса на стихи Р. Гамзатова). Это и рассказ о русской земле, русской душе (септет «Вятские песни», Фортепианный концерт, опять же Партита, Постлюдия для фортепиано, вокальный цикл на стихи Н. Мирошниченко).

Объединяет все эти разноплановые, разнохарактерные произведения всегда присутствующий в музыке личностный, психологический момент. Авторская позиция всегда уловима, всегда проступает сквозь насыщенное, полифонически развитое звучание музыки. Такая «повсеместная» узнаваемость авторского «я» суть своеобразие творческого почерка, который у В. Брызгаловой сложился в своей основе уже в восьмидесятих.

Исходя из сказанного выше, следует обратить особое внимание на музыкально-тематический материал, на его формирование из конкретных, ярких ритмоинтонационных ячеек, содержащих в своём ядре большие возможности для роста и развития образа-идеи. Таков, в частности, и коми фольклорный музыкальный материал, заинтересовавший композитора протяжными, широкого дыхания песнями и своеобразным народным инструментарием, сразу по приезду в Сыктывкар. На этой основе появилось несколько сочинений, о которых речь шла ранее. Также интересны Восемь детских фортепианных пьес, созданных на основе аутентичных напевов. Затем В. Брызгалова обратилась к русским народным текстам и написала Четыре детские песенки для взрослых исполнителей.

В инструментальном жанре к тому времени тоже было сделано немало. Одно перечисление сочинений (см. выше) говорит о «жанровом разнообразии внутри жанра», об образном многомерье, о приверженности к крупным циклическим композициям, к сквозной драматургии. Это объёмный творческий багаж, где сложилась индивидуальная манера музыкального письма композитора и мышления в целом. В них вызревал и характер тематического материала. Темы-образы, иногда несущие на себе символическую нагрузку, темы-персонажи, имеющие подчинённую законам драматургии жизнь (то есть завязку, развитие, кульминацию, развязку), выращивают рельефный музыкальный материал, на котором есть отпечаток театральной драматургии. – Настолько гибки, пластичны, словно осязаемы темы-образы. Они, в свою очередь, объединяются в конкретно-смысловые образно-тематические блоки, комплексы.

Для примера приведу «тему часов» в Фортепианном концерте, тему челесты в Партите для струнного оркестра и солирующей челесты, «колокольные аккорды» – кластеры (символ Руси) в вокальном цикле «Синей радугой».

В таких сочинениях, как Скрипичная соната, Струнная партита, «Вятские песни», Фортепианный концерт – есть полноценная музыкально-драматическая концепция, со всеми присущими ей главными и второстепенными «действующими лицами» (темами-персонажами), с их индивидуальной судьбой. Это так называемая «инструментальная драма». Драматургия таких сочинений многослойна. Процессу качественного роста подвержены все её уровни: образно-тематический, ритмоинтонационный, ладогармонический, темброво-динамический и пр. Соответственно, и система выразительных средств, их функционально-технологическая основа для каждого произведения строго индивидуальна, определённая, конкретна\*. И вызвана к жизни внутренним, глубинным течением мысли, то есть направлена на воплощение художественного содержания: будь то серийный ряд или простенькая мелодия, кластерное пятно или модальность. Кстати сказать, музыка В. Брызгаловой всегда имеет ясный тональный стержень, структуру с чёткими границами построений, разделов, контурами звуковых образов, что является важным организующим и цементирующим форму звеном.

Творчество В. Брызгаловой целесообразно рассматривать с точки зрения эволюции образно-тематического содержания, с точки зрения его становления, особых периодов, которые характеризуются и общим эмоциональным настроением, и внутренним душевным состоянием, и той или иной творческой установкой. Условно все её сочинения можно поделить на три «временные группы». Если проследить развитие образно-эмоционального и технологического потенциала, то он будет соответствовать становлению стиля композитора в целом: от ранней, ещё ученической простоты, через так называемый «период роста», с его порой утрированной усложнённостью, – к простоте более высокого порядка. Эта простота будет обусловлена новым, зрелым пониманием почвенной конкретности, а значит, и новым отношением к выразительности музыкального содержания.

Ранние сочинения В. Брызгаловой отличаются смелостью, дерзновенностью, свежестью юношеского восприятия мира, стремлением услышать современную жизнь на адекватном уровне сознания и закрепить её непрерывный бег в звуковых формах.

Четырнадцатилетней ученицей музыкальной школы-десятилетки написано **Концертино для двух фортепиано**, до мажор. Оно сочинено в лёгком, живом темпе, с ярким, рельефным тематизмом. Музыка изнутри лучится юным, солнечным восприятием жизни. Действенная, она развёртывается,

\* «...Учитываются и оцениваются все звуковысотные элементы (вертикаль, горизонталь, диагональ) и выясняется их конкретная роль в данной системе. Эта роль есть их функция...» – Ю. Холопов. «Функциональный метод анализа современной гармонии». – В сб. «Теоретические проблемы музыки 20 века», вып. 2. «Музыка», Москва, 1978 г., стр. 199.

подобно пружине. Это так называемый тип «выпрямленного тематизма», столь характерный, например, для Д. Шостаковича. Несмотря на молодость автора, пьеса весьма виртуозна, изобилует стремительными пассажами, ритмической и метрической переменностью. Она по-настоящему концертна.

Острохарактерная интонационность, общий эмоциональный подъём, молодой задор, творческий энтузиазм и особая волевая энергия отличают **два сочинения для трубы с оркестром: Концертино и Концерт**. Созданию такой образной сферы способствует и выбор специфического тембра трубы, привлёкшего внимание композитора возможностью целестремлённо, в резкой отточенной форме рассказать о дерзновенных помыслах, кипении пробуждающейся жажды жить и творить полнокровно.

Более серьёзный опыт ранних лет творчества В. Брызгаловой – трёх-частная **Фортепианная соната**, до мажор. В основе образного строения сонатной формы первой части лежит тематический контраст. Главная партия несёт в себе устремлённость, напористость, ритмическую чёткость, как бы постоянную «включённость во время». Характерно и то, что тема не рождается и становится из «дебрей подсознания» (как это можно будет наблюдать на следующем творческом этапе композитора), но заявляет о себе сразу, «наскоком», констатирует себя «с размаха», сильно, волеизъявляюще. Этот заряд сохраняется до конца первой части, а затем, в новых звуковых условиях, закрепляется в финале.

Побочная партия лирична, спокойна, прозрачна. Изменяется динамика, проясняется фактура. Эта образная сфера стала проекцией второй части сонаты, где она усилена и дополнена новыми выразительными находками. Движение остановилось, застыло. Внутренний взор словно погружён в созерцание... солнечных бликов на зеркальной глади воды. Импрессивный фактор выходит на первый план, прослушиваются блуждающие интонации. Но выключения из общего темпо-ритма не происходит. Возникает образная ассоциация с бурно несущимся горным потоком и – спокойно текущей рекой по равнине. Это две стороны жизни мысли. Во-первых, это мысль как бы внешняя, открытая, громко высказанная. Во-вторых, это мысль внутренняя, затаённая: свет и тень.

Перед нами две стадии диалектического процесса всякого движения по принципу пары категорий: утверждение – сомнение, переоценка, текст – подтекст; теза – антитеза; центростремительная – центробежная силы. Это и есть закон строения сонатной формы, соблюденный здесь безупречно.

Финал построен в классической форме рондо, с большой экспрессией и динамикой. С первой частью он перекликается всепоглощающей силой движения, контрастностью образно-эмоциональных планов, организующей моторностью и интонационной остротой.



Примечательно, что уже в этом раннем сочинении можно отметить значительное мастерство тематической разработки. В первую очередь, это многообразные приёмы полифонического письма\*, которые впоследствии станут самым характерным, важным и сильным технологическим фактором музыкального развития в сочинениях В. Брызгаловой, и существенно повлияют на формирование образной структуры музыки. В первой части Струнной партиты, например, характер и конструкция темы целиком зависят от первоначально избранной полифонической формы ричеркара (о Партите речь впереди).

Появлением в 1972 году, на первом курсе консерватории Сюиты для кларнета и фагота можно обозначить начало нового этапа в творчестве В. Брызгаловой. Для него характерно погружение в глубину мысли, бесконечных поисков своего языка, своего образа, своего звучащего мира. Впереди – поиски жизненной цели и – бездны сомнения, из сетей которого порой трудно бывает выбраться. Самая чуткая сфера в передаче малейших изменений в области мировосприятия – музыкальная интонация – становится иной. В некоторой степени утрачивается её «выпрямленность», гибкость и эластичность. Скорее, гибкость превращается в ломкость, хрупкость, угловатость. Музыкальная эмоция рафинируется, истончается. И естественно, что полифоническое мышление господствует в композициях 70-х годов и в большой мере способствует воплощению новых творческих установок. Ведь не секрет, что созревание технического мастерства на основе овладения полифоническим письмом – это довольно частый и вполне закономерный момент творческой биографии многих начинающих, серьёзно мыслящих композиторов.

**Сюита для кларнета и фагота** В. Брызгаловой, в трёх частях, представляет собой напряжённый полифонический диалог двух инструментов, словно двух родственных, но противоречивых душ. В первой части – Прелюдии – в затейливых тематических инверсиях, ракоходах, в ровном поступательном движении сплетаются две мелодические линии в единый интонационно-тематический узел, остро диссонируя друг с другом, и не находя выхода из лабиринта процесса созидания.

Вторая часть Сюиты – Интермеццо – по типу Фортепианной сонаты, вносит контраст. Это «остановка действия», самоуглублённость, тихое размышление. Выхваченное из жизни мгновение звучит долго, в музыке за- торможенность, застылость. Предлагается лаконичная тема-тезис. За нею следует её длительная «расшифровка», вариационная детализация. В создании образа Интермеццо использован приём *soprano ostinato*. Эта часть подобна оперной арии, когда одно из главных действующих лиц даёт себе

---

\* Имеется в виду тенденция к сплошной полифонизации фактуры. Однако музыкальный материал изложен просто и лаконично.

характеристику, задерживая развитие действия и сосредоточивая внимание на внутренних, рельефных очертаниях образа. Этот принцип ещё ярче выявлен в Партите, где функция второй части конкретизируется в подзаголовке – Ария.

Третья часть – Фугетта – возвращает в сферу стремительного, насыщенного движения. Полётность, игра воображения сплетают прихотливый полифонический узор, организованный внутренней моторностью, сдержанностью самопроявления. Здесь, впервые в музыке В. Брызгаловой, можно наблюдать элементы конструктивного мышления, в частности, несерийную додекафонию, наложившую отпечаток на характер всего тематизма Сюиты.

Ещё одно небезынтересное в конструктивном отношении сочинение В. Брызгаловой «второй временной группы» – **Соната для скрипки и фортепиано**, пронизанная настроением смятения, внутреннего разлада, и написанная остросовременным музыкальным языком.

Соната одночастна. Форма сонатного аллегро сохранена, хотя тематические контрасты выявлены нечётко. Музыкальное действие развёртывается в единой, но разветвлённой образной плоскости. Музыка напряжённа, изобилует резкой, острой диссонантностью. Ощущается душная, предгрозовая атмосфера, в которой, подобно вспышкам молний, звучат малые секунды, как символ раздвоенности, крик тоскующей души. Последовательность интервалов малой секунды и чистой кварты стала центральным элементом использованного здесь серийного ряда, как одного из частных проявлений свойственной В. Брызгаловой тенденции к сложной полифонизации фактуры, тенденции, могущей уже стать в ранг типической особенности музыкального мышления в целом. Это центральный элемент высотной структуры данного произведения\*. Ряд испытывает многочисленные ритмоинтонационные трансформации (инверсия, ракоход, ракоход инверсии и т.д.).

Начало Сонаты волевое, напористое. Тема сразу дана в развитом виде. В мрачных фортепианных унисонах слышится присутствие рока. В партии скрипки – тоже тревожная, угловатая, интонационно заострённая тема. Это главная образно-звуковая сфера – главный элемент. Вторая, или «побочная часть» Сонаты (производный элемент) выражает тихую, осеннюю, суровую, но дерзкую мысль. В ней есть интонации плача, причета, преобладает речитативность, отрывочность, лаконичность изложения. Технически это

\* «Одна группа функционирует в качестве элемента, от которого исходит всё построение высотной структуры. Этот элемент – центральный. Он является инвариантом, по образцу... которого производится много других. Центральный элемент, вместе с одним или несколькими примыкающими к нему, составляют основную модель высотной структуры. Элементы, составляющие основную модель, могут называться главными... Группе основных элементов противопоставляются элементы производные и контрастные». – Ю. Холопов. «Об общих логических принципах современной гармонии». – В сб. «Музыка и современность», вып. 8. «Музыка», Москва, 1974 г., стр. 238.

достигается многообразием трансформаций серийного ряда и его микро-серии: малой секунды – чистой кварты. В дальнейшем развитии музыки немалую роль в раскрытии и дополнении образа играют сонорные эффекты, выступающие здесь в качестве контрастного элемента.

Однако замечу, что Скрипичная соната не является типичной для В. Брызгаловой, особенно со стороны общего эмоционального строя музыки. Она этапна, рубежна. В ней уже подспудно складывается противовес, то есть тот характер мышления, который объединяет так называемую третью «временную группу» произведений. Она открывается септетом «Вятские песни» (1976 год), ставшим своеобразным отрицанием предыдущих достижений в области «субъективно выраженной идеи». Он в полную силу заявляет о кардинальном повороте творческих поисков в сторону просветления стиля, углубления и развития исконно русского начала и «объективности» образного содержания музыки.

Первым на этом пути сочинением и стал септет для гобоя, кларнета, фортепиано и струнного квартета «**Вятские песни**», прозвучавший резким контрастом Скрипичной сонате.

Произведение представляет собой род четырёхчастного симфонического цикла, спаянного единой идеей и целью: в «былинной инструментальной форме» познакомить слушателя с вятскими песнями, их нестареющей красотой. Цикл целиком построен на материале свадебных обрядовых песен Кировской области.

Русского композитора рано или поздно не могла не увлечь идея воплощения средствами профессиональной музыки древнерусского обряда – этой неисчерпаемой сокровищницы фольклора. Желание заглянуть в глубь веков и, сквозь призму исторических событий, либо бытового аспекта, воскресить в человеческой памяти исконные черты подлинно русского характера, русского духа – захватывало многих творцов в разные века. В 20-м веке это, к примеру, композиторы И. Стравинский, Б. Тищенко, Ю. Буцко и др.

Поэзия свадебного обряда привлекла В. Брызгалову. Если композитор и не стремится здесь показать последовательность развёртывания театрализованного действия, то основной принцип построения старинной русской свадебной игры остаётся. Контрастно следуют друг за другом комедийные, драматические, игровые и др. «песенно-инструментальные ситуации», обобщая те или иные событийные стороны обряда. Так, первая часть делится на два раздела. Первый – медленный, исполняющий роль пролога, в котором даётся философско-звуковая оценка предстоящего действия. Второй – быстрый, выражающий само действие.

Вторая часть относится к разряду скерцо. Усилен игровой момент. Действие ещё более активизируется (присутствие народных масс) и конкретизируется (приезд жениха). Музыка дышит ощущением празднично-

сти, общего ликования, веселья (кластерные пятна, имитирующие игру неумеющего на гармошке). Готовится свадьба, гудят колокола, переплетаются шуточные и драматические моменты обряда.

Таков образно-смысловой подтекст инструментальной драматургии второй части, более полно раскрывающийся в следующей, третьей части. Она тоже быстрая, игровая, но по степени цельности и обобщённости идеи несёт в себе драматическую и драматургическую кульминацию цикла. Здесь обряд вступает в заключительную фазу. В четвёртой – медленной – части новых тем не появляется, но собирается в единый интонационный узел тематический материал всех частей. Это вывод, завершение рассказа. С традиционной точки зрения, весь цикл можно представить ещё и как стройную трёхчастную композицию, с прологом и эпилогом: три быстрые части в обрамлении двух медленных.

С пятью подлинными народными мелодиями, лёгшими в основу «Вятских песен», композитор обращается свободно. То есть, цитатный материал свободно трансплантируется в звуковую ткань\*. Принцип его развития обычно такой. Тема либо сначала цитируется, затем обрастает равноценными вариантами, либо даётся сразу в развитом виде, в основных интонационных очертаниях. К примеру. В первой части септета происходит так. Медленно развивается суровый эпический мотив, в котором есть интонации причета, плача (проводы невесты), и который из простого одноголосного наигрыша, при посредстве постепенного включения новых голосов, с новыми тематическими вариантами, вырастает и развивается в широкий напев.

Музыкальный строй «Вятских песен» типично русский. «Русскость» прослеживается и в опоре на устоявшиеся жанры и мелос (плачи, причеты, величальные, шуточные, протяжные песенные мелодии); и в принципах развития (подголосочная полифония, мелодическая и, в особенности, ритмическая вариантность); и в наличии устойчивых ладовых формул, свойственных свадебным обрядовым песням; и в диатоничности звуковой структуры. Например, трихордовые попевки стали интонационным остовом в строении, как мелодической линии, так и аккордовой фактуры. То есть, происходит полное взаимоотражение вертикали и горизонтали. Наконец, общий эмоциональный тонус музыки – светлый, приподнятый, действенный, а также эпичность, былинность, «сказовость» течения самой музыкальной формы, – всё это, вместе взятое, даёт довольно объёмное представление о сущности русского характера, русской души.

Принцип интонационно-тематического становления, прорастания из части в часть, и синтетического обобщения в финале, проведённый в сеп-

\* Подобный приём можно встретить в симфониях Ю. Буцко на древнерусские темы.

тете «Вятские песни», составил драматургический смысл и последующих, зрелых сочинений В. Брызгаловой.

В 1977 году написан **Концерт для фортепиано с оркестром**. Одночастный, он имеет внутреннее трёхчастное строение. От раздела к разделу получают сквозное развитие основные темы и образы. Интонационный строй этой музыки истинно русский, обобщённого значения. Он насквозь пронизан трихордами, скоморошьими наигрышами, колокольностью. А в упругой чёткости танцевальных ритмов слышится вольная народная сила. Художественная концепция Концерта довольно любопытна. Это драматическое повествование, переданное инструментальными средствами, общую идею которого можно выразить следующим образом. Из тьмы веков пробуждается стихийная народная воля и восстаёт в своём стремлении к свету, свободе. Поступательное движение истории отождествляется с неумолимым бегом Времени, которое имеет здесь звуковой символ. Композитором использован сонорный эффект: посредством определённого подбора тембров (колокола, челеста, солирующее фортепиано, медные духовые и ударные инструменты) имитируется бой часов, возвещающий утро нового светлого дня, утро новой жизни (см. нотный пример № 27).

«Интонации часов» формируются медленно, с первых тактов музыки, «собираются» из разных тембров, вырастают и разносятся по всей земле русской, созывая народ к единому действию – древнему стихийному плясу. Эпизод пляса – центральный в Концерте. В могучем напоре, чеканном моторном ритме, напряжённо, с большим усилием преодолевая инертную, сопротивляющуюся материю, музыка вырывается на волю, во всё сметающем вихре пляса. Пляс разрастается в мощном порыве. В него словно включаются всё новые массы людей, он то стихает, то возобновляется с новой силой... Одновременно это символ движения Времени, и оно торжественно, колокольню гудит в бое курантов – в кульминации Концерта.

Большое внимание в этом произведении уделено тембру, колориту, который обусловлен самой звуковой структурой «темы часов». Тематизм в значительной мере основан на чётких ритмизованных кратких интонациях-возгласах, интонациях-всплесках, кличах, трихордовых мотивах. Фортепианная партия сложна, широко и виртуозно развита. Её соотношение с партией оркестра целиком подчинено образной системе Концерта.

Оригинальную концепцию имеет **Партита для струнного оркестра и солирующей челесты**, в трёх частях. Но не конкретно-сюжетную, а обобщённую, сосредоточенную на внутренних, глубинных закономерностях раскрытия духовного мира человека, на тонком внимании к его настроению, к живой, осмысленной реакции на происходящее вокруг, к активной позиции личности в психологически сложной обстановке нагнетания ядер-

ного безумия\*. Содержание многозначно. Но изложено оно лаконичными средствами и заключено в рамки строгих форм ричеркара, арии, токкаты.

В наиболее действенных моментах музыки полифония как символ активной и эмоционально разветвлённой мысли, является главным формообразующим средством. Такова, в частности, первая часть Партиты – «Ричеркар», где характер движению задаёт волевая, наступательная, с прихотливыми интонационными изгибами тема, безапелляционно констатирующая себя как всё сметающая враждебная сила (см. нотный пример № 28). Взяв за основу первой части строгую полифоническую форму ричеркара, композитор проявляет недюженное мастерство в этой области. Тематизм находится в естественном и непрерывном развитии, трансформируется, модифицируется, словно торопясь показать многогранность, многосоставность, рафинированность, в то же время целостность единого образа. А образ существует не как застывшая данность, но находится в непрерывном движении, формировании, становлении, процессе качественного роста. Для этого композитором привлечены все существующие приёмы строгого полифонического письма, которые чередуются со свободным, драматически насыщенным развитием тематического материала.

Вторая часть – «Ария». Нежная, хрупкая, утонченная мелодия первых скрипок словно парит на фоне гомофонного аккомпанемента остальных струнных. В ней есть шёмящие интонации угасания дневного света, преобладают мягкие полутона. Текучая вариационная форма (переливы света и тени) как нельзя более отвечает художественной задаче второй части: показать тишину, покорность и, быть может, сломленность темой «Ричеркара», но не безнадёжность.

В Партите проведён принцип сквозного тематического развития. В «Арии» у виолончелей появляется тема первой части. В финале – «Токкате» – темы всех частей объединяются. Но это происходит позже, ближе к концу произведения. В начале же финала темы обнаруживают, казалось бы, непримиримые противоречия. В стремительном полифоническом потоке, в жестокой схватке борются противоположные силы. Внезапно, без подготовки, словно выхваченная слухом из безотчётного, фоновому гулу жизни, рельефом звучит простая и светлая, как истина, мелодия челесты. Но её сметает шквал фатальных сил, угнетающих человеческий разум. Соло челесты появляется дважды. Оно краткое, как афоризм, и яркое, запоминающееся, как безусловность доброты (см. нотный пример № 29). И это не далёкая призрачная недостижимая мечта. В хрупком, темброво неповторимом соло челесты объединяются интонации всех основных тем Партиты. Это качественно новое интонационное образование, концепционный вы-

\* Это субъективная характеристика автора книги (прим. ред.).



вод, добытый в процессе тематического становления, интонационного роста и, в конечном итоге, образного перерождения.

Конкретность драматургии Партиты проявляется в том, что введение в образную ткань сочинения темы челесты высветляет смысл всей композиции. Это духовное очищение, в значении катарсиса. Это парение над обыденностью, пошлостью и суетой. Это «улыбка чистоты», островок детства, врывающийся в нашу память, перегруженную внешними, быстро сменяющимися друг друга событиями, как краткий момент отдохновения от концентрированного потока бед и тревог. В своём качественном в интонационном отношении скачке тема челесты (кстати, в опосредованной форме преломляющая интонационный строй русского народного мелоса, в частности протяжной песни и плача) примиряет противоречия разнородных тем предыдущих частей. Поэтому экспрессивная, драматически накалённая музыка этого сочинения в целом оставляет ощущение светлого торжества мира и добра.

Партита для струнного оркестра и солирующей челесты с неизменным успехом исполнялась в Сыктывкаре, Москве, Казани, Горьком, получила высокие оценки и восторженные отзывы А. Эшпая, Л. Афанасьева и др.

В первоначальном замысле в состав Партиты входила ещё одна часть, которая должна была быть помещена перед финалом. Но после того, как композиция выстроилась, эта часть оказалась лишней, перегружающей смысловое содержание, почему и была выделена в самостоятельную, но уже фортепианную, пьесу. Она имеет в основе интонационный материал первой части Партиты, то есть органически с нею связана. Но теперь она звучала как её продолжение и получила название: «Постлюдия» для фортепиано (1980 год). В свободной, гибкой концертной вариационной форме, в по-рахманиновски полнозвучной фактуре, в широком дыхании весеннего русского напева чувствуется необыкновенный прилив духовных и душевных сил и эпический размах.

\* \* \*

К вокальному жанру В. Брызгалова обращалась в разные периоды творчества.

Сначала она осваивала эту область осторожно, соприкасаясь с ней по причине исключительной заинтересованности поэтическим текстом. Собственно, так происходило и впоследствии. Нередко трактовка вокальной партии была чисто «инструментальной», быть может намеренно усложнённой там, где требовалась глубина раскрытия образа.

Вокальный цикл «Из раннего Блока», для баритона и фортепиано (1978 год), был начат в консерваторские годы, а закончен самостоятельным

композитором, имеющим перед собой образцы претворения блоковской поэзии в современной музыке, в частности, Д. Шостаковичем. Образный мир цикла созрел в период работы над Скрипичной сонатой. Поэтому между этими сочинениями есть точки соприкосновения: как со стороны общего эмоционального строя музыки, так и практических средств его воплощения. И не случайно внимание В. Брызгаловой привлекла ранняя, символистская поэзия А. Блока. Она была созвучна тогдашнему мироощущению молодого композитора.

Первый романс цикла – «Кошмар» – написан в речитативно-декламационной манере. Фортепианная партия скупа, но выразительна. В гармонии – леденящие краски-блики, подчёркивающие безысходное настроение стихотворения.

Второй романс – «Бывают тихие минуты» – контрастирует предыдущему светлой пасторальностью, покоящейся на строгой русской диатонике.

Философская кульминация цикла – третий романс «Звёзды» – вновь вводит в мир сумрачного настроения. Но не сдавленного наваждением, как в «Кошмаре», а исполненного возвышенного созерцания гордого ночного звёздного неба: в поисках ответа на вопрос о причине душевной тоски. Большую роль в музыкальной трактовке поэтического образа играет звукоизобразительность, колорит, передающий тончайшие движения души, и как бы дрожание ночного воздуха, пронизанного мерцающим светом звёзд.

Романс «Звёзды» перекликается с первой частью и одновременно подготавливает драматическую кульминацию цикла – «Я – Гамлет». Долго сдерживаемая экспрессия находит, наконец, выход в острой диссонантности музыкального языка, в сложной, интонационно изломанной, скачкообразной линии голоса...

Хотя на «блоковском» цикле лежит явный отпечаток по-юношески безусловного, максималистского, несколько плакатного восприятия трагедийности, в нём много ценных качеств. Самое существенное из них – творческая смелость, даже дерзость, благодаря которой автору удалось подчеркнуть, «музыкально расшифровать» поэтический текст, сделать более ёмкой смысловую наполненность поэтического слова, конкретизировать и углубить его с помощью гибкой музыкальной интонации и своевременного изобразительного штриха в сопровождении. Четыре стихотворения А. Блока – четыре откровения мудреца – обрели новую жизнь в умной, философски осмысленной музыке. Цикл исполнялся в Сыктывкаре, Казани, Москве.

Следующий опыт композитора на пути освоения вокальной интонации – **Два романса на стихи Р. Гамзатова**, для баритона и фортепиано: «Целую женские руки» и «Помните о бумажных журавлях». Они перекли-

каются между собой по содержанию. Это гимн женщине, гимн большой цветущей земле, это страстный призыв к миру, сохранению жизни на планете. Музыкально они решены соответственно. Первый – в углублённо-лирическом, торжественно-спокойном эмоциональном ключе. Второй – активно призывен, плакатен, звучит как заклинание, нравственное завещание живущим. Музыкальный язык прост, мелодичен, одухотворён светлой мудрой печалью и вдохновенной твёрдостью веры в торжество человеческого разума.

Два романса на стихи Р. Гамзатова во многом показательны для В. Брызгаловой. В них впервые серьёзно затронута новая для композитора тема высокого гражданского звучания, преломлённая в лирико-патриотической плоскости и ставшая центральной в следующем вокальном сочинении. К тому же, в них ярко проявилась стилистическая и художественная направленность творчества В. Брызгаловой, свойственная, в некоторых чертах, и её инструментальному жанру. Это осмысление исконно русской образности, а также близость к синтезу поэзии, музыки и «технологии», их гармоническому равновесию и единству.

На высоком уровне эти параметры взаимодействуют в вокальном цикле на стихи современной сыктывкарской поэтессы Н. Мирошниченко «Синей радугой», для меццо-сопрано и фортепиано – произведении крупном, развёрнутом, концепционном и, пожалуй, самом значительном в творчестве композитора восьмидесятых годов, наряду с кантатой «Святочные песни».

Ещё несколько слов об истоках стиля В. Брызгаловой. Музыка её выросла, во-первых, из архаических пластов русского фольклора, прежде всего обрядового; во-вторых, из усвоения профессионального опыта многих русских и зарубежных композиторов. Так или иначе, но, слушая музыку В. Брызгаловой, в памяти пробуждаются имена С. Рахманинова и С. Прокофьева, Г. Свиридова и Б. Бартока, О. Мессяна и В. Гаврилина, Р. Шедрина и И. Стравинского. Разностороннее воздействие последнего отразилось, в первую очередь, на характере тематизма, ритмики, жанровой направленности. Но не это главное. Музыкальная речь В. Брызгаловой соткана в целом из древнего фольклорного материала – инструментальных наигрышей и песенного, в частности колокольных звонов как национально-специфической разновидности русского народного инструментального творчества. Пожалуй, именно колокольность, как особым фольклорно-семантическим явлением, и определяется индивидуальность музыкального языка В. Брызгаловой. При этом она избегает так называемого «пассивного этнографизма», но воспроизводит народные песенные и инструментальные жанры «в их обобщённо-фольклорной стилистике», – по выражению музыковеда О. А. Бочкарёвой. Таковы, прежде всего, упомянутые выше два крупных сочинения восьмидесятых годов: вокальный цикл «Синей радугой» и хоровой цикл «Святочные песни».

Первое из них неоднократно исполнялось в Сыктывкаре и Москве, в концертных программах съездов композиторов Коми ССР и России. Премьера второго состоялась в дни работы Третьего съезда композиторов Коми ССР, в январе 1989 года, в исполнении женского хора и оркестра Коми республиканского музыкального театра, под руководством В. Небольсина.

Это был новый стилистический поворот в творчестве В. Брызгаловой – в область обрядовой романтики. Однако, прежде чем появились на свет эти крупные, истинно русские опыты, композитором было написано множество произведений. Это были определённые этапы на пути к зрелости. Следует подчеркнуть, что своеобразным – инструментальным – подступом к обрядовой образности стал септет «Вятские песни», а также сугубо русское сочинение – Концерт для фортепиано с оркестром. Об этих и других, прежде всего инструментальных и симфонических сочинениях подробнее говорилось выше. Освоение вокального жанра началось позже, как приближение к определённой вершине. Ведь «человеческий голос, пение – это основа основ. Трудно представить, как сохранилось бы музыкальное искусство..., если бы человек каждую минуту не имел в своём распоряжении этот волшебный музыкальный инструмент» (В. Гаврилин).

### **Вокальный цикл «Синей радугой»**

В 1983 году В. Брызгалова создаёт вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано «Синей радугой», на стихи Надежды Мирошниченко, развитие которого построено по принципу симфонической драматургии. Как уже отмечалось выше, это не первая попытка сочинения в вокальном жанре (более лаконичные циклы: «Из раннего Блока», Два романса на стихи Р. Гамзатова – для баритона и фортепиано, о которых шла речь в этой статье). Но именно в цикле «Синей радугой» произошёл взлёт, мощный рывок в новый стиль, словно в новое измерение, быть может, неожиданное. Качественный скачок был подготовлен всем предыдущим творчеством. Наступила зрелость, принёсшая обретение своего, кровного, насущного – обретение себя, своего художнического «я», способного сказать своё слово и оставить его в исторической памяти.

«Творчеству Н. А. Мирошниченко свойственно обострённое чувство Родины, глубокая вера в нравственное начало человека... Человеческие чувства, рождённые любовью, становятся основой развития поэтических образов... Произведения автора философичны... Это живой процесс, жизнь, лишённая предела»\*.

---

\* Из аннотаций к книжкам стихов Н. Мирошниченко, вышедшим в издательстве «Современник», в Москве, в 1984 и 1988 годах.

Поэзия Надежды Мирошниченко звучная и образно богатая. Философская и психологическая ёмкость, фонетическая яркость каждой фразы, слова, мысли – производит сильное впечатление сама по себе. И обращение к этим стихам композитора требует особой деликатности, тонкости, естественности прочтения, да и адекватности мировосприятия. В данном случае, музыкально-поэтический, психологический альянс состоялся. Видимо, перед нами тот момент, когда в творчестве встретились две гениальные художественные натуры, из взаимодействия которых родилось счастливое равновесие, архитектурное единство поэзии и музыки. Музыкально произнесённое слово становится ещё более весомым, многозначным в идейно-образном отношении и обретает значение определённой духовной ценности.

Впервые цикл был исполнен в камерном концерте Второго съезда композиторов Коми АССР, в декабре 1983 года. Тогда он состоял из восьми больших романсов, был несколько «растянут», нуждался в драматургической отделке и шлифовке деталей. Но очевидно было то, что представлено сочинение незаурядное, несущее на себе печать ярко индивидуального стиля. Слияние поэзии и музыки достигает здесь значительного совершенства. Глубокое по содержанию, зрелое по мастерству технического воплощения, это произведение многопланово, многозначно, а тонкая, ассоциативно разветвлённая смысловая линия стиха нашла детализированное воплощение в ритмоинтонационном, ладово-динамическом... рисунке романсов, и в самом духе музыки. Чутким слухом композитора уловлена та единственно нужная и верная – русская – интонация, которая спаивает романсы в одно неделимое музыкально-поэтическое целое, рассказывающее напряжённую духовную жизнь женщины, художника, человека.

Во второй редакции драматургия цикла коренным образом пересмотрена. Произошли внутренние, связанные с конкретизацией замысла, перестановки романсов. Их стало семь, что способствовало и выявлению разветвлённой символики, которая пронизывает, как поэтическую, так и музыкальную сторону сочинения.

В радуге семь цветов. В цикле семь романсов. Их внутреннее «спектральное» расположение не строгое, а свободно преломлённое. Лишь в обрамлении – тёмный и светлый по колориту романсы. Предлагаю условно-цветовое значение каждого:

1 – «Синей радугой» – синий; 2 – «Ижма» – тёмно-синий; 3 – «Осока» – зелёный; 4 – «Княжна» – багрово-розовый; 5 – «Конь» – фиолетовый; 6 – «На серебряных подковах» – серебристо-голубой, белый; 7 – «Углич» – оранжево-жёлтый, золотисто-солнечный.

Поэт часто прибегает к цветовым ассоциациям. Субъективное ощущение цвета «перетекает» и в музыку, необыкновенно богатую по колориту.

В ней значительно усилен живописно-изобразительный момент, обитающий в фортепианной партии, плетущей сложный орнамент тончайших душевных движений. Партия голоса, напротив, проста, безыскусна, несколько остранина, рассказывает не о сиюминутных переживаниях, а о давно прошедшей печали и радости. Внутреннее драматургическое развитие, таким образом, не конкретно-событийное. Оно представляет род воспоминаний о том, что уже прошло (партия голоса), но оставило в сознании неизгладимый след (инструментальная партия). Светлым, сторонним взглядом наблюдателя, быть может, даже несколько критично, смотрит художник на свою нелёгкую, но захватывающую судьбу, на то, что преходяще и что существует на фоне вечного, того, что зовётся небом, рекой, воздухом, шире — природой, ещё шире — Родиной.

Цветовая символика, играющая в цикле отнюдь не последнюю концепционную роль, во многом способствует выявлению и психологического содержания, и драматургически опосредованных событий, и высокой патриотической идеи, светящейся в каждом слове и каждом звуке, то уходя вглубь души, то прорываясь наружу. Цвет словно раскидывает символические крылья и «смысловой радугой» простирается от первого романса к седьмому: от холодного синего цвета пробуждающейся весны и долгого одиночества («Синей радугой», «Ижма») к жаркому, солнечно-жёлтому, но всё же небесно-синему («Углич») — к радости осознания и обретения Родины, её колокольной неспящей светлой мощи. Сердце расцветает радугой при ощущении в себе гармонии с миром, со всем живым, что дышит и поёт солнцем и дождём, ароматом трав и колоколом неоглядной сини.

Как видим, музыкально-поэтическая идея цикла непроста. Для того чтобы ей состояться, композитор долгое время тщательно и глубоко работала над её претворением, выбрав из очень многих хороших стихотворений Н. Мирошниченко семь единственно необходимых. Они смогли обобщённо выразить сущность творческого кредо поэта и композитора и выстроились в целостную художественную концепцию, раскрытию которой должна быть посвящена развёрнутая исследовательская работа. Степень взаимопроникновения идейно-поэтической и музыкальной сторон вокального цикла настолько велика, что требуется детальный анализ всех уровней драматургии, в которой, наряду с символикой цветовой, существует символика метро-ритмическая (особенно характерна переменность метра, гибко следующего за словом), мотивно-интонационная, колоритно-ладовая, фактурно-динамическая, — действующая в строгой образно-архитектонической системе. Её компоненты органически сплетаются, прорастают из романса в романс и воплощаются в картину величественного колокольного звона «Углича», обнажая кульминацию и главную идею музыкально-



поэтической концепции. Здесь, в этом звоне, «завучали» все цвета «синей радуги»...\*.

Задача этого раздела статьи – проанализировать намеченные уровни музыкальной драматургии вокального цикла В. Брызгаловой, на стихи Н. Мирошниченко «Синей радугой».

Стремление к точности в передаче художественного смысла поэтического текста диктует простоту и лаконичность избранных композитором музыкальных выразительных средств. При этом музыка живописна и рафинированна, способна выразить, как тончайшие душевные движения, так и глубокие философские обобщения. Для «акварельной раскраски» поэтических образов композитор пользуется ладовыми средствами. Находясь в сфере модальности и ненавязчивой жанровой детализации («лёгкая частушечность», элементы колыбельной, плача, плясовых наигрышей, протяжной песни и даже городского романса), В. Брызгалова свободно проникает в неповторимый русский женский характер. Но не в характер крестьянской девушки, как происходит, например, в цикле В. Гаврилина «Русская тетрадь» (а ассоциации напрашиваются сами собой), но в характер городской жительницы, аристократки, души глубоко интеллигентной, более того – творческой, художнической и очень русской. Объединив несколько разрозненных стихотворений в слитный, логически развивающийся цикл из семи романсов, композитор выстраивает лирико-психологическую, лирико-драматическую, философскую концепцию (совмещены признаки нескольких жанров), характер которой носит, казалось бы, углублённо-субъективный оттенок. Однако то, о чём повествует цикл (история несостоявшейся любви), давно пережито. И уже обретаена более высокая, так сказать, объективная ценность – малая Родина, и ей отдано сердце. А в цикле дан взгляд на себя как бы со стороны: взгляд умного, современного, ироничного и умудрённого жизненным опытом человека.

Несколько слов о певческом прочтении музыкально-поэтического текста. Если исполнитель будет делать акцент на трагизм некоторых контекстных ситуаций, этим можно незаметно увлечься, потерять чувство меры, а заодно и слушателя. Отношение певицы к этому произведению должно быть лёгким, чуть ироничным; переживания – сдержанными, корректными, интеллигентными, без наката уныния и безысходности.

Именно таким оказалось исполнение цикла московской певицей Валентиной Паниной (контральто), мастером интерпретации современной музыки. Ей удалось максимально высветлить концепцию, сделать её раз-

---

\* Колокольные звоны – явление исключительно русское. «Это голос родины, воспевающий её силу, красоту, напоминающий о долге перед ней». – А. Ярешко. «Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества». – В сб. «Из истории русской и советской музыки», вып. 3. «Музыка», Москва, 1978 г., стр. 42.

вите естественным и непринуждённым. Так появилось третье, достойное звено единства: поэт – композитор – исполнитель. А цикл «Синей радугой» всегда был украшением концертных программ, в том числе 2-го съезда коми композиторов (декабрь 1983 г., Сыктывкар) и съезда российских композиторов (Москва). Посвящённый слушатель – четвёртое звено единства – с большой теплотой принял эту талантливую музыку.

Философско-психологический уровень музыкально-поэтической системы вокального цикла весьма романтичен. Действие происходит в конкретном месте – в Коми республике, на берегу реки, или лучше – рек Вычегды, Ижмы. Так, или иначе, но именно на берегу всё свершается, сменяются картины. Церковь смотрится в воду золочёными куполами. И звон колоколов купается в реке. И песня рекой разливается, как душевное половодье. И тройка несётся по берегу реки, норовя сорваться с крутого откоса. И любовь начинается у реки. В реку и броситься с отчаяния хочется. Река успокоит, обнадёжит, вселит веру и откроет истину.

Река – двуединый романтический символ. С одной стороны, это течение жизни, которое уносит все радости и печали. Оно бесстрастно и подчинено вековечному закону непрерывности движения. С другой стороны, река – это время, которое лечит, собеседница, которая успокоит и рассудит. К реке обращается поэт как к свидетелю происходящего в душе, или просто констатирует её присутствие. Например, № 1 – «Синей радугой речка синяя убегает за поворот»; № 2 – «Ой ты, Ижма чистая, светлая до дна»; № 3 – «Я одинокая, словно лодка на берегу»; № 4 – «Набежавшая волна, ты за новою княжною не спеши»; № 6 – «Помогите нам, родные берега»; № 7 – «Волгаматушка, уж ты меня прости». Река и бмутом страстей может обернуться: утратишь осторожность – погубит. Наконец, знакомая излучина реки – признак Родины\*.

Ощущение присутствия реки не прекращается на протяжении всего цикла. Она имеет значение психологического фона и определённую музыкальную характеристику. Последняя пребывает в диатонической сфере и проявляет себя в качестве различных ритмоинтонационных остигатных формул. «Вытягиваясь в линию», они имитируют непрерывность течения реки. Собираясь в колоритные, арпеджированные аккорды-кластеры, аккорды-лады, имеющие чисто фоническое значение, они передают тихие всплески-вздохи синей глубокой волны (№№ 2, 4, 7; см. нот. пр. № 30-а – ж). Они являются тем опорным остигатным пластом, в условиях которого формируется ладовая характерность – принцип модальности как основа звуковысотной организации цикла. Этот диатонический константный слой и рождающаяся из него мелодическая линия, определяют себя как

\* Здесь возникают ассоциации с циклами «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта, «Моя родина» Б. Сметаны, где ручей, река несёт конкретный семантический смысл.

центральный семантический элемент музыкально-поэтической концепции. Он многосоставен и внутренне подвижен. Звуковое действие каждого романа происходит в рамках определённого ладового наклонения (в основном, натуральной шкалы), выбор которого зависит от образной системы.

В № 1 – «Синей радугой» – тонко схвачен колорит светлого июньского дня. Всё буйно и роскошно цветёт, наливаясь земными соками. Ощутим даже запах природы после дождя. Поэтическая картина предметно-романтична: река, дождь, облака, женщины, земляника, птицы, озеро, белые ночи, край высокого солнца, сосны, воробы, доброе имя... – Всё это Родина, чудесный край, восхищающий переполненное любовью открытое сердце. И нет пути отсюда твоей душе. Всё здесь твоё, родное и доброе, как имя твоё. Образ малой Родины, которая словно вновь обретена и возлюблена, увиден благодарными глазами и воспет.

Это пролог цикла. Его главная мысль ещё раз, но десятикратно возвышенная, высказана в финальном романсе – «Углич» – эпилоге сочинения. Дорийский гексахорд, а в процессе развития – миксолидийский звукоряд взяты композитором для пролога вокального цикла. Эффект ладовой модуляции свойствен почти всем романсам. Особенно характерна вариантность 3–2–6 ступеней звукоряда, в гармоническом изложении сообщающая звучанию особый фони́зм, служащий выявлению живописности и психологичности музыки, чутко следующей за текстом. Этой же задаче подчинены фактурные находки типа аккорда-лада-кластера, на словах: «Синий, синий, ты зачем меня обжог?» в «Княжне» – яркий изобразительный сонорный штрих (см. нотный пример № 31-а). Или приёмы обогащённой утолщенной тоники в «Ижме» (см. нотный пример № 31-б), или секундовые трезвучия в «Осоке» (см. нотный пример № 31-в), в романсе «На серебряных подковах» (см. нотный пример № 31-г) и других романсах, представляющие собой ладовые ячейки.

Композиция цикла имеет свою логику, внешне проявляющуюся в контрастном расположении частей, следующих аттаса, в строгой продуманности общего тонального плана, с гибкими переходами между номерами, в симметричном обрамлении цикла романсами «объективного» содержания. Первый романс – это как бы преддействие, седьмой – постдействие, провозглашение в муках добытой истины.

Но существует и внутренний, так сказать «субъективный цикл» (№№ 2–6) – род воспоминаний, рассказ о любви женщины, данный в обобщённой последовательности событий. – В то же время – в постепенном раскрытии душевных бездн: чувство потерянной любви нарастает не сразу, но по мере осознания этого. Каждый романс – это как бы ступень на пути изживания субъективного, суетного в себе, но и ступень на пути обогаще-

ния душевного и духовного опыта и, тем самым, приближения к нетленному, вечному. От любви к человеку – слабому, переменчивому, неверному – к любви к настоящим, стабильным ценностям. В страдании душа закаляется, становится мудрой и, если выживет, то обратится к мирозданию: через него почувствует свою зрелость, твёрдость, силу.

Вот стадии образно-психологической линии развития «внутреннего цикла».

№ 2 – «Ижма» – как бы шутивное прощание, ещё не верится в его серьёзность: «Ты ходил к другой», «Кончилась любовь». Голос и фортепиано, постоянно следующие каноном, заполняют небольшое акустическое пространство лидийского гексахорда, создавая терпкость звучания, «заторможенность психических реакций», ощущение душевной скованности и даже осенней зябкости. Хотя мелодия песенная, привольная, но Ижма – северная река, течёт она тихо, медленно, с лёгкими «всплесками» в аккомпанементе и «всхлипываниями» в вокальной партии (жанр страданий)\*.

В № 3 – «Осока» – героиня с типично русской иронией отчаяния смотрит на своё одиночество: «Я одинокая... я словно лодка на берегу» – романтическая метафора. Это жанр драматического скерцо, «драматических частушек», с элементами сарказма, с чёткой, скупой вокальной интонацией, с как всегда прозрачной линией аккомпанеента, с максимальной значимостью каждого звука, с летящими, словно продолжающими оставленную мысль, вокальными и инструментальными педалями... \*\* – Это свойственно и русской народной интонационной манере, и данному циклу, и «русской» музыкальной речи В. Брызгаловой в целом.

Ладовый рельеф вырисовывается посредством переменного мажор-минора, переливчатой игры ладовых попевок. Более развитым этот лад становится в следующем романсе – «Княжна». Переменный мажор-минор оформляется в синтетический симметричный лад, с признаками миксолидийского и дорийского наклонений. Романс выполняет функцию психологического центра внутреннего цикла, своеобразного *Adagio* симфонического цикла. В нём приходит сознание неизбежности прощания с любовью, желание спастись, сопротивление своему чувству: «А вот некого сердешному топить», «Хорошо, что не сумела угодить, что за борт меня не бросили Княжной».

На первом месте здесь гармонический фонизм. Это так называемая кульминация «синего колора»\*\*\* – насыщенного, глубокого. Чувствуется ды-

\* Речь идёт о прорастании Центрального образно-смыслового элемента, воплощённого средствами натуральных ладов.

\*\* Приёмы пролонгации звучания, по Н. Гуляницкой.

\*\*\* Поэт часто прибегает к цветovým ассоциациям. Субъективное ощущение цвета «перетекает» в музыку. В цикле преобладает именно синий колорит: синяя радуга-река, Ижма – синяя краса, синий вечер, сполох, взгляд...

хание, вибрация синего: света, цвета, волны, воздуха. И всё это воплощается в единомоментную или арпеджированную кластерность, представляющую собой вертикализацию различных звукорядов, – в условиях общей склонности к полному мажоро-минору. Практически, голос звучит на непоколебимом, мерцающем вариантными терциями тоническом фоне (си-бемоль мажор-минор), и в застывшей, но расцвеченной обертонами фактуре, могучем дыхании укрощённой воды – стихии, всегда готовой взбушеваться. Волна набегают, и начинается «кластерный прибой», мягкий, подобно пению сирен, поглощающий душу своей властью.

Это аллегория. Любовь – стихия ласковая и могучая. Под утолщённой тоникой, кластерным фонизмом угадывается непомерно глубокая синь, пугающая и нежная, зовущая на дно. Бездна притягивает. Но противостоит ей свободное, вольное сердце. Достойное сопротивляется достойному. Перед нами – два неконтрастных звуковысотных пласта, где музыка фортепиано – это успокаивающая колыбельная Любви-волны, с борьбой вариантных терций. А вокальная партия, с романсовыми интонациями – это твёрдая мелодическая линия сопротивления умной сильной, но гармоничной с волной души. Художественный образ этого романа находится в движении и благодаря фактурным деталям. Например, прозвучавший в его начале кластер-сполох («обжог»), в дальнейшем модифицируется в арпеджированный образ волны.

Наблюдая в звуковысотной структуре жизнь Центрального – диатонического – элемента, обратим внимание на то, что в № 5 – «Конь» – его действие уходит на второй план, остаётся в образе реки. Динамизируется значение Контрастного элемента (колокола), о котором подробнее ниже. Впервые в цикле, в «Коне» применена контрастная полипластовость. Она выявляет полимодальное соотношение монодической и гармонической линий (соль ионийский и соль – миксолидийский), периодически движущихся каноном, с эффектом эха. Но по существу вырисовываются три пласта: мелодическая линия, тоническое *ostinato* левой руки (d – e – c – d – g, – с транспозициями) и колокольный пласт правой руки аккомпанемента.

Налицо и образная полифункциональность нижнего, опорного тоникально-попевочного пласта. Это и течение реки, и бер коня (кстати, меняющего свой «аллур» в постоянной смене акцентности, почти ежетаковой смене метра – как свойство «русского мышления» В. Брызгаловой в целом), и перезвон средних колоколов. Тем контрастнее вторжение расширяющих диатонику альтераций, характеризующих выступление на арену действий новых драматургических сил.

В «Коне» падает цена на чувство («Конь копытом по медякам бьёт на паперти»), приходит наслаждение освобождением («Как свободна опять рука, как легка без тебя строка»). Однако оно мнимое, несамделишное. И боль рождает сарказм: «Хохочу!» Поэтому аккомпанемент здесь словно игрушеч-

ный, «стеклянный», а вокал – «стучащий», колокольный, выпрямляющийся в мелодическую линию, в помыслах о внутренней свободе. Вновь, как и в «Осоке», и в «Синей радугой», на последних слогах слов, в конце фраз, предложений, летят многотактовые протяжённые педали, словно продолжающие эмоцию и фокусирующие акустическое пространство...

Площадь перед церковью. Ощущение холода. Аллегория. Блоковская картина посткарнавальная неуютности, неустроенности души. Холодный блеск приближающегося набата. Предощущение отчаяния.

Настал момент поговорить о Контрастном элементе (КЭ) образно-смысловой и звуковысотной системы вокального цикла «Синей радугой». Речь идёт о ритмоинтонационном и образно-динамическом становлении «колокольного комплекса», семантика которого, обогащаясь за счёт диатоники Центрального элемента (ЦЭ), в конце концов, ярко проявляется и заявляет о себе, как о Главном элементе (ГЭ) музыкально-поэтической концепции, носителе её художественной идеи. Вначале образ колокола вплетён в музыкальный контекст, а на ранней стадии его становления – даже в подтекст. Он словно отмеряет вехи судьбы, отмечает особо напряжённые ситуации повествования, выступая в виде характерного аккорда: тритон-кварта (fis-h-f, c-fis-h, h-f-b, в основном as-d-g), или просто тритоновой интонации, чутко реагируя на малейшие изменения образности поэтического текста в сторону драматизации смысла.

Эти колокольные формулы прорастают в музыкальной ткани цикла с первого романса: от ладоинтонационных ячеек (№№ 1, 2, 3), через аккордовые цепочки (№№ 4, 5), до аккордово-мелодических фигурационных образований. И не только в виде попевок, но и в виде целых «колокольных симфоний» (№№ 5, 6, 7), вплоть до выхода идеи колокола из подтекста, через контекст, на поверхность художественного замысла, то есть в музыкальный текст. Причём, в виде конкретной ритмомелодической формулы, обозначенной автором в фортепианной партии «Углича»: *campane* – после слов «Что же колокол об этом не поёт?» (см. нотный пример № 32 – а – д).

В этом последнем звене художественно-образной структурно-музыкальной цепи колокол всесилен и имеет мощное содо (как и в № 6). Характерно то, что колокол является не только трагическим вестником. Его функции гораздо шире. Колокольность сопровождает всё музыкально-поэтическое повествование, насыщая своим колоритом фактуру и проявляя себя в двуединстве ЦЭ (символа стабильности, движения реки и т.д. См. нотный пример № 30 – а – ж) и образуя крупные диатонические пласты квартаккордов в кульминационных разделах. Ярче всего это проявляется в «Угличе».

Более того, если внимательно присмотреться к фактуре, то возникает предположение, что цикл вполне мог бы быть исполнен голосом в сопро-



вождении колоколов. – Настолько глубоко постигнуты композитором акустические особенности колокольных звонов, их ритмоинтонационные характерные формулы, каковые с подлинным мастерством воплощены в этом сочинении. Причём, благодаря давнему увлечению колокольными звучаниями, у В. Брызгаловой сложилось особое отношение к звуку, ставшее на уровень музыкального языка. Строение звуковысотной ткани имеет акустическую природу – с вычленением обертонов, наложением фактурных пластов, большим вниманием к модальности...

В драматургии анализируемого цикла романс «Конь» является переломным звеном. В нём впервые вырвалась на волю стучащая, тревожная набатная колокольность, как предчувствие беды. Буйство тритона словно «втанцовывает» (правая рука фортепиано) нижние диатонические попевки, вытанцовывает их, низвергает, проникая и в вокал, держа в напряжении ясный соль мажор. Чем ближе к кульминации произведения, тем более разрастается фоническая и структурная сфера действия колокольности.

В цикле две главные кульминации. Драматическая, эмоционально-психологическая, динамическая кульминация расположена в № 6 – «На серебряных подковах» – кульминации, к тому же, внутреннего, «субъективного» цикла. В нём прослеживается сюжетная связь с «Ижмой»: сначала Он был с другой, теперь Она – с другим. Но окончательный выбор не сделан. Ничего нет окончательного, всегда остаётся возможность и проблема выбора, альтернатива, борьба в душе необходимости с естественным влечением: «А погоня так нежна, уйти нельзя». Об этом же скажет окончание «Углича».

Здесь же, в «Подковах», в мощном динамическом нагнетании, собраны драматические и трагические предпосылки семантической системы цикла. Здесь вырывается на волю, «выходит из берегов» стихия неустойчивой интонационности: «Ничего, что песня льётся, ей всех больше достаётся, разольётся возле дома моего». Это душевное наводнение помещено в жёсткие рамки тритона и отдано партии фортепиано. Точнее, это «соло колоколов». Напряжённейшая песня-плач, с роковыми свадебными ударами большого колокола, соткана из двух пентахордов одного звукоряда – результативного модуса, помещённого в основном своём виде в последних тактах романса, в коде. Имею в виду симметричный лад тон-полутон от си, с осью симметрии на звуке фа. На нём, утолщённом обертонами, и гудит большой колокол в инструментальной каденции не только этого романса, но всего «внутреннего цикла». Этот звукоряд является центральным, результативным ладовым образованием вокального цикла. Он сформировался именно в его кульминации – точке золотого сечения, предпоследнем номере – на гребне восходящей волны ладовой драматургии. Это необыкновенно точный модальный приём в описываемой драматургической ситуации.

Звукоряд содержит в себе четыре тритона. Построенное на его максимальной фонической напряжённости колокольное соло словно раскрывает раздвоенную, уставшую душу, из которой набатно выплёскивается мятущая песенная стихия – долго сдерживаемое истинное чувство. Здесь происходит психологический перелом, кризис. В могучести, с которой разливается «песенно-колокольная река», крепнет могучесть души и духа, угадывается философское прозрение «Углича» – о необходимости расставания с невозможным, а значит, ненужным.

Инструментальная каденция достаточно самостоятельна, концертна. Не слушая более голос (а он исчезает вовсе), она отрывается от него, выходит из-под фактурно-гармонического контроля и разливается «возле дома моего». Вдоволь набушевавшись, река словно входит в своё русло, подчиняясь железному цементирующему, организующему *ostinato* бега тройки, с мрачными перезвонами дорожных колокольчиков (первая и третья части романса. См. нотный пример фактуры № 30-е). Этот ритм суров, непреклонен, словно направляющий перст судьбы, и даже фатален. Интонационно он представлен в двух ладовых ракурсах упомянутого звукоряда, в тритоновом соотношении  $h - f$ , в горизонтальной координате, становясь в каденции основанием для битональных находок, разрабатывающих ладомелодические формулы романса. Приёмы битональности и даже битоникальности приводят к ладовой неустойчивости, тритоновонасыщенной вертикали. Тритон пронизывает все внутрифактурные взаимоотношения: тональные, интервально-аккордовые, ладогармонические...

Ладовая раздвоенность словно символизирует собой обострившийся до предела психологический конфликт, имеющий, кстати, романтические корни. Двойственность ладовой организации звуковысотной системы (ЦЭ и КЭ) – это двойственность душевного и духовного самовыражения в цикле. В конце концов, вокальная партия здесь – всегда внешнее, укрощённое мелодическое повествование, а аккомпанемент – раскрытие внутреннего, ладогармонического подтекста.

Проявление двойственности наблюдается и в существовании внутреннего цикла и его «объективного» обрамления. И даже конкретно, в «Подковах»: от погони хочется и надо уйти, но она нежна. Судьба зовёт вперёд, а душа – назад, к оставленному счастью. Неодолимо хочется вернуться на зов Сирен. Именно здесь использован колористический штрих. Это взмывающая вверх гамма тон-полутонового звукоряда, с его зазывающей, ирреальной акустической напряжённостью, словно перехватывающей дыхание – и от быстрой езды-полёта, и от покидаемой мечты, и от сладкой истомы страдания... «Уйти нельзя», – этими словами заканчивается романс. Слова истаявают, бесконечно делясь в замирающем звуке-педали,

шлейфом остающемся в воздухе, когда тройка исчезает из вида («продолжение движения интонируемой ткани» – по Б. Асафьеву).

Итак, перед нами ещё одно драматическое скерцо, с чертами романтического трагизма, гротеска: «Одному из них придётся пить из мёртвого колодца». Колокол всё время норовит ударить по-свадебному, а получается набат. А также с чертами аллегории: «На серебряных подковах наши свадебные кони», где тройка коней может быть ассоциирована с треугольником; «Тополиная на улице пурга» – с фатой; использование битональности – с выбором между двумя. В этом «скерцо» есть элементы и жанрово-обрядовой детализации: интонации свадебного плача, причета, колокольного звона, развивающего ритмы танцевального фольклора.

Вокально-инструментальная картина завершает внутренний цикл – повествование о личном счастье, любви. – Последний взрыв отчаяния перед умиротворением, примирением с жизнью, её мудрой закономерностью. Всё это ещё раз позволяет вспомнить о таких циклах, как «Русская тетрадь» В. Гаврилина, а также «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана, «Силезский триптих» В. Лютославского. Но художественная концепция и композиционное воплощение принципиально иное. Оно несёт на себе печать авторской личности, русской интеллигентности.

Последнее и в то же время центральное звено художественно-структурного колокольного комплекса, драматургическая и философская кульминация музыкально-поэтической концепции вокального цикла – седьмой, заключительный романс «Углич». Это гимнический, медленный, возвышенный финал, выводящий (как и в № 6) сочинение из рамок камерного жанра в область симфонической драматургии. Однако именно камерность лежит в основе неповторимости впечатления, производимого музыкой. Высказывается большая душа, она говорит о себе, но для каждого.

Идея обретения малой Родины проходит несколько стадий созревания: через одиночество, тщетность поисков благодарной души. И открывается неожиданно, как истина, хотя она подспудно долго вынашивалась внутри, просилась наружу и, наконец, выплеснулась торжеством эпического колокольного звона. «Здесь, на берегах Вычегды, твоя Родина. Здесь пройдёт твоя жизнь. Здесь ты пережил боль и отчаяние любви. Величие этой земли увидишь обновлённым сердцем. Эта земля, умывшись чистым дождем, утешит тебя, улыбнётся синей радугой-речкой, а душа откликнется семью цветами. И ты вновь обретёшь и воспоёшь эту землю!» – Может, об этом поёт колокол, раскрывая художественный музыкально-поэтический замысел?

Символ колокола многозначен. Очевидно, что всё развитие стремилось к «Угличу», который, подобно прозрачной воде разума, гасит наэлектризованность эмоций. Ясной диатонической тоникальностью он снимает три-

тоновую неустойчивость, нейтрализует интонационный конфликт, предлагая в качестве верной опоры колокольное *ostinato*, с линией ангемитонного пентатонического звукоряда в басу: *b – c – es – f – as*. На этом фоне «малые и средние колокола играют» мощную, стройную квартаккордовую симфонию, создавая философско-поэтический образ шествия Вечности.

С каждым аккордом возрастает ощущение торжественности и величия наливающегося силой и гордостью человеческого духа. Вместе с мелодией голоса, аккомпанирующий пласт постепенно, благородно и могуче, захватывает тесситурную высоту, будто взор обращается к раззолочённым куполам и выше – к синему небу и солнцу над ними. Душа словно выпрямляется, есть ощущение вырастающих крыльев. Это восхождение на высоты сознания динамически и фактурно насыщено, экспрессивно, но и свободно-паряще, как гигантский вздох, как обретение Веры...

Начало «Углича» предлагает сразу две тональных версии: *ре* миксолидийский и *ре* эолийский, то есть биладовость и битональность одновременно. Они «захватывают» все фактурные координаты, сообщая терпкость созвучиям акустического, «колокольного» происхождения. Истина всегда двуедина. Но она не мешает ощущению тоникальности *ре* мажора – *ре* минора, этого двуединого лада, с бивариантной терцией и второй ступенью, ощущению долгожданного разрешения тритоновой напряжённости и психологической удовлетворённости слуховых эмоций. – Своеобразная светотень; модалый фонизм с чертами миксолидийского и фригийского колорита.

По мере приближения к кульминации, мажор крепнет, как и тяга к устойчивости, диатонике. Он появляется неожиданно, методом сопоставления, вместе со сменой тональности, как мгновенное просветление, открытие истины. Утверждается *си-бемоль* мажор, диатонически расширенный, обогащённый. В нём тоже наблюдается проявление симметрии внешнего строения цикла. В первом романсе – «Синей радугой» – движение шло от *си-бемоль* минора к *ля* мажору; в последнем – «Углич» – от *ре* мажора к *си-бемоль* мажору, то есть от бемольной сферы к диезной и обратно. И вообще, судя по тональному развитию внутри цикла, можно сделать вывод о значении ладотонального комплекса «*Си-бемоль* мажор – *си-бемоль* минор» как носителя устоя, константной опоры звуковысотной системы.

Вот тональное движение частей цикла: № 1 – *b – A*; № 2 – *A – g*; № 3 – *d – B*; № 4 – *b – B*; № 5 – *G* ; № 6 – *h – f* ; № 7 – *D – B*. Налицо тональная симметрия, с осью в № 4 – «Княжна».

По существу, «Углич» звучит на тоническом органном пункте, учитывая разность тоник (*D – B*) на разных промежутках формы, в виде мерного *ostinato* нижнего пласта. Средний пласт полипластовой, иногда битональной вертикали в кульминации становится ладогармонической остинатной

фигурацией, одновременно с нижним слоем образуя порой шестизвучные квартовые конструкции. Всё это – своеобразная стилизация праздничного, красного звона, на фоне которого парит вполне самостоятельная, монодического типа мелодия голоса, поющего о возвращении на северную Родину, к бруснике и сосне.

Наступает завершающая фаза борьбы сфер смятения и покоя. Казалось бы, си-бемоль мажор утверждается прочно, трезвучно. Но постепенно, в тихой репризе (она вступает контрастно – sP), предлагается иной вариант тоники (b – c – f – b). Вуалируется, тает определённости ладового наклонения: мигрирующая терция в голосе, отсутствие таковой в гармонии. А вскоре нарушается и квинтовый устой: b – f. Вновь – разомкнутость, вопрос, вкрапление в фактуру двух тритонов: c – fis и h – f, на фоне b. Вместе с появлением fis, расщепляется и тоника: b – h. Последний подспудно присутствовал и раньше, проявляясь в бивариантности второй ступени: c – ces. Она альтернативна. Почему?

Почему тихая торжественность и звуковая раздвоенность – в последних тактах эпилога вокального цикла?

Может, это боль прощания с мечтой, с замирающим вдали колоколом Углича, уносимом в памяти? Таким образом, Углич выступает символом мечты, чистой, как мажорное трезвучие. Думается, поэтому щемит сердце последний, уже растворяющийся в воздухе, замирающий, высотно неопределённый удар колокола. Поэтому и не исчезает из музыкального контекста тритон, его отзвук, наполняющий заключительный аккорд цикла. Звуки, словно действующие лица рассказа, собираются в единый узел, представляющий собой гармонический синтетический звукояд, с бивариантной ладотональной версией (см. нотный пример № 33)\*. Последний удар колокола вновь демонстрирует акустически обогащённый звук, в его обертоновом наполнении, и сам является тоникой цикла.

Итак, философский вывод художественной концепции.

Обретение гармонии с миром, покоя, равновесия, отголоски пережитого. Переход реальности в память. Проявление философской и нравственной истины.

Более того. Ты – частица мироздания, с микрокосмосом внутри, живущая порой замкнутой, отрешённой от мира жизнью. В этом случае, природа – фон для твоих переживаний (раннеромантическая тенденция). Но настает момент, и вырываешься из субъективной клетки души, и мир предстаёт в величии и равнодушии великолепия, и ты принадлежишь ему. Ты видишь эту истину и отдаёшь ей свою любовь, перелагая её (любовь) с человека (то есть такого же микрокосмоса), на вселенную. Ты – беспокойное и страждущее дитя вечной, казалось бы, нерушимой, но очень ранимой

\* Кстати, аналогично, но на другом высотном уровне, оканчивается «Княжна».

субстанции. Твоя любовь, доброта, высокая духовность обращены теперь к ней. Она всё примет, и с благодарностью молчания. Благодарность – это та радуга, которая раскинется над твоей головой после дождя освобождения. И дышится легко. И взор обнимет небо, землю. И душа переполнится восторгом, восхищением Любви, стоязычным колоколом вырвется из сердца. И наступит покой: мудрый, зрелый, дающийся только с постижением Истины... Таков «Углич». Это уже позднеромантическая тенденция, идущая от некоторых симфоний Г. Малера, А. Брукнера.

Симфоничен и вокальный цикл «Синей радугой» В. Брызгаловой.

И в отношении характера изначальной идеи, и в отношении её претворения – внешнего и внутреннего.

Внешне сочинение выглядит симметричным семичастным циклом, с контрастным расположением частей, имеющим пролог, эпилог и внутреннее пятичастное строение-повествование. Романсы исполняются без перерыва. Они связаны, в частности, гибкими тональными подготовками. Внутреннее строение цикла очень слитно. Звуковысотную структуру организует принцип модальности. Ладоинтонационная драматургия, представленная в виде восходящей волны, с кульминацией в № 6, развивается на основе звукорядной вариантности. Формирование ладов имеет результативную направленность и действует в условиях монодийно-гармонической организации. Композитор обращается, как к натуральным, так и искусственным ладам. Ладоинтонационный фонд складывается в зависимости от художественно-композиционной идеи. Формы его существования в целом мобильны. На основе модальности, как стилистической характеристики данного произведения, раскрывается «энергия диатонического русского мелоса» (Б. Асафьев об И. Стравинском), от чего зависит тип строения аккордики. Он кварто-терцовый и способствует жанровому обобщению колокольности.

Фортепианная фактура романсов имеет обыкновение в кульминациях «расцветать» полифонией пластов, поющими многозвучными звонами, образуя ладофонические красочные конструкции.

Большое значение фонизма, а в ещё большей мере – ладового мышления, «гармонического тембра», как важного стилистического приёма, продиктовано стремлением автора к живописной тонкости и точности звуковой фиксации образных деталей поэтического текста. Они обычно осторожны, ненавязчивы и находятся в области русско-жанровой обобщённой конкретизации. К примеру, колыбельность, частушечность, плаче – и причетообразность многих мелодических и попевочных очертаний связаны с декламационно-выразительным, речевым началом, с внимательным отношением к произносимому слову, к раскрытию русского характера, которое, кстати, проявляется и в свободном обращении с просодией (переме-



щение ударных и безударных слогов, почти ежетаковая смена метра), на фоне колокольной звукописи. Последняя является важным семантическим фактором, стимулирует образование двух функциональных (квантитативных) рядов, расположенных в сфере модальности: диатонического *ostinato* (ЦЭ) и тритонового созвучия (тритонового модуса – КЭ; в окончательном виде – ГЭ). Этот звуковысотный комплекс проявляет своё действие на уровне новотональных образований (связанных с некоторой монодической направленностью мелодики и модальным строем), с постоянно скользящей тоникой, но с явной направленностью к централизации.

Возвращаясь к внутрициклической слитности, следует указать, как на её примету, на интонационно-попевочно-ритмические и тематические реминисценции, вариантно прорастающие на определённых образно-логических участках формы. (Вот некоторые из них. Мелодико-тематические, сравнить: нотные примеры № 34 – а, б; № 34 – в, г, д.) Можно также выделить интонационно-тематические типажи (варианты), объединения, характеристики, свойственные, например, быстрым или медленным романсам, которые конденсирует «Углич». Он – итог развития. Это арки-реминисценции, скрепляющие музыкально-поэтическую фабулу.

Прорастает и имеет органический статус колокольность. Она поистине вторгается во все элементы звуковысотной структуры, принимая на себя разные краски образно-психологической системы, меняя семантику своего лейтмотива. Это происходит и благодаря остинатной фактуре, разнообразию ритмического движения, у которого тоже есть своя символическая формула (см. нотный пример № 35). «В поэтические строфы вливаются голоса русских колоколов, то тревожные, то праздничные, заставляющие по-колокольному звучать небо и землю, воздух и лес» (А. Кандинский о С. Рахманинове). Таким образом, введение идеи колокола и колокольности в цикл неоднозначно. Из подтекста он выходит в текст (обозначение «самрапе» в фортепианной партии «Углича»); из субъективного мира – в мир объективный; из «нелегальности» – в легальность».

Во-первых, колокольность имеет структурно-концепционный смысл. Она формирует ладоинтонационную, ритмическую, гармоническую сферы, то есть строит музыкальную форму. Благодаря ей, происходит накопление фонизма, ладо-драматургической энергии. Что приводит к психологической кульминации цикла – в «Подковах», затем к философской кульминации в «Угличе» (развитие от неустоя тритонов к устою квартаккордов), и меняет характер напряжённо – смятенных переживаний в сторону спокойно-торжественной уравновешенности.

Во-вторых, идея колокольности имеет поэтический, нравственный и, так сказать, культурно-политический смысл. Раньше колокол звучал в душе, в памяти народной, так как был утрачен, скрыт от ушей и глаз на многие

годы. Теперь ему воля дана. Довольно духовному богатству лежать под спудом забвения. Пора предстать взору человеческому во всём своём могуществе и красе. Пора явить людям высокий свет и величие. Искусство колокольной игры должно возродиться. «Что же колокол об этом не поёт?», – звучат стихи Н. Мирошниченко. И тут же, в нотах выписан сапране – как художественно-обобщённый образ Родины. Он зазвучал. Сначала тихо. Но постепенно набирая звуковую мощь, празднично и широко, возвещая обретение второй Родины и своего художнического «я», возвращая миру красоту, любовь и доброту.

Культура колокольного творчества русского народа древняя. На ней воспитаны лучшие российские музыканты, композиторы. Среди них: М. Глинка, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, М. Мусоргский, С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Г. Свиридов, Ю. Буцко, Р. Щедрин, В. Гаврилин, В. Кикта... Теперь эта традиция словно извлечена из тьмы молчания. Она возродится и утвердится в народном и профессиональном искусстве как символ могущества Руси, её величия, неповторимости, духовной красоты её народа.

В-третьих, колокольность сформировала музыкальный язык В. Брызгаловой, его характерность на всех музыкальных параметрах. Из колористического средства колокольность перешла в норму семантической напряжённости музыкального материала, в единицу собственного стиля, мышления, став его сущностной характеристикой. Как, собственно, и генезис русской музыкальной интонации.

В. Брызгалова – продолжатель русской фольклорной традиции в профессиональном композиторском творчестве. Причём, чаще её интересуют старинные пласты русского музыкального и поэтического фольклора (в основном, без использования музыкальных цитат). И, думается, не случайно обращение автора к обрядовой поэзии, в частности, к рождественскому календарному циклу.

### **Кантата «Святочные песни»**

«Святочные песни» – произведение, законченное в 1988 году, имеет жанровые признаки хорового цикла, кантаты и народного действа. Оно стало главным событием концертных программ Третьего съезда композиторов Коми АССР. Напомню, что премьера этого сочинения состоялась в январе 1989 года. Исполнители: женский хор и оркестр Коми республиканского музыкального театра, дирижёр В. Небольсин. Это сочинение заслуживает самостоятельного музыковедческого исследования.

Надо отметить, что стилистические черты, свойственные вокальному циклу «Синей радугой», «действительны» и для «Святочных песен». С по-

правкой на обрядовую тематику, а значит, на ещё большую простоту и красочность музыкального материала.

Замысел «Святочных песен» интересен именно характером ладового и ритмоинтонационного фонда, избранного композитором для построения некоего обрядового действия: музыкального, концертного, но с чертами театрализации, с необходимостью присутствия зрительного ряда, связанного с опорой на народные формы музыкальной культуры, которым изначально свойственно движение. Возможно, поэтому во время звучания оркестрового вступления, хор должен был выйти на сцену, вслед за открытием занавеса. Позже автор от этого отказался, предпочтя академическую манеру исполнения.

В восьмидесятых годах 20 века уже можно было говорить о вполне определившемся творческом лице композитора, со своими взглядами на искусство, индивидуальной техникой звукового письма, выбор которой, как и стиля в целом, зависит от конкретного художественного замысла.

Из интервью с В. Брызгаловой:

– Валентина Евгеньевна! Чем Вас привлёк зимний святочный цикл?  
– Для меня зима – самое любимое и самое музыкальное время года, – говорит автор о своих «Святочных песнях». – У меня есть звуковое ощущение зимы, я её слышу. Главное – найти определённые звучания к определённому событию.

Музыка «Святочных песен» почти прозрачна. В ней действительно оживает зима, во всей своей румяной красе. Рождественский святочный цикл – один из самых традиционных в русском поэтическом фольклоре. Начиная с 25 декабря, люди затевали игрища: наряжались и ходили с котомками по домам, пели колядки, с новогодними поздравлениями и пожеланиями доброго здоровья, богатства, славного урожая и многодетного потомства. Взамен их угощали пирогами, домашней колбасой, лепёшками, дарили мелкие деньги. Скупых же хозяев дразнили: «Наш хозяин богатый, гребёт денежки лопатой. Сидит на скамейке, считает копейки». – И с весёлой шуткой отправлялись дальше.

Зрительные впечатления возникают спонтанно, в процессе восприятия сочных народных текстов, лёгших в основу хорового цикла. Русский зимний святочный цикл достаточно разнообразен. У В. Брызгаловой он жанрово един и художественно целенаправлен, так как в нём использованы только колядки. Они, как известно, исполнялись детьми и молодёжью. Поэтому автор ограничился женским хором, который смог темброво естественно и непосредственно передать аромат святочных хождений по домам.

Толпа нарядных людей заглядывает в каждый двор и описывает впечатления от увиденного. В одном дворе «хотят сына женить»; в другом – хозяин скупой и скудный; в третьем – бабушке некогда: она лапшу косарём

крошит, в решете воду носит (тип прибаутки); в четвёртом – Иван к заутрени собирается-наряжается, а жена-то хворой притворилась... Всё народ подметит, всё обсудит. Над чем-то добродушно посмеётся, над чем-то погрустит лукаво... Но на улице праздник – шумно, весело, колокольно! Пора спешить в другие дома, наколадовать побольше: «Подай блин совсем! Подавай, не ломай, будет сын Николай!»; «Подавайте пятаки, нет, так гривенники». Да и произнести магические заклинания: «Уродися, жито, пшеница, горох, чечевица»...

В музыке много контрастной образности. Вот раскручивается «колесо водхования»: народ собирается на праздник, начинается святочный обряд. Следующая музыкальная картина – имитация звучания двух полярных колоколов, между которыми словно зажато акустическое пространство – архаическое звучание Руси. Столь же оригинальна акустическая находка, когда пастуший наигрыш гобоя сопровождает звучание хора: образ заброшенности, бескрайней равнинности, древности нашей земли. В другом хоре – без сопровождения, с солирующим сопрано, обращает внимание тонкая хоровая звукопись. Но колокольная стихия вырывается на свободу праздничным звоном, с предваряющим благовестом. Музыка становится настолько красочной, что без особых усилий возникает зрительный ряд: разноцветные шали, румяные улыбки – свежая, праздничная полнокровность дымковской игрушки. И особенно впечатляет завершающая часть обряда: торжественное поздравление друг друга с Рождеством, Новым годом, и пожелание самого главного – доброго урожая и счастливого продолжения рода. Оно выражается в магической заклинательной форме: ведь что пожелаешь, то и сбудется...

Таково в целом образно-художественное содержание «Святочных песен». И всё это выражено скромными средствами женского хора и камерного оркестра. Последний выполняет функцию сопровождения и тембрового расцвечивания фактуры изобразительными штрихами, конкретизирующими детали текста. Но чаще он поддерживает общее настроение того или иного сюжетного момента.

В основе строения хорового цикла лежит симметрия как принцип фольклорного формообразования. В нём семь частей и вступление. Первая, четвёртая и седьмая части – «Овсень, овсень», «Открывайте сундуки», «Рождественская» – быстрые, виртуозные, действенные, они организуют драматургические кульминации, словно фокусируют художественный замысел. Вторая, третья, пятая и шестая части – «Среди двора», «Наш хозяин богатый», «Летел соколок», «Собирался Иван к заутрени» – наблюдательные, повествовательные, как бы останавливающие действие (колядующие заглядывают в каждый двор и описывают впечатление от увиденного).

Подобное строение цикла можно приравнять либо к форме смыслового, образно-художественного рондо, где рефрен – это первая, четвёртая, седьмая части, а эпизоды – вторая и третья, пятая и шестая части, объединённые попарно. Либо – к сонатно-симфоническому, пятичастному циклу, со следующей схемой:

| Вступление | + 1 часть | + 2 часть | + 3 часть | + 4 часть | + 5 часть |
|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| № 1        | № 2 + 3   | № 4       | № 5 + 6   | № 7       |           |
| Allegro    | Adagio    | Allegro   | Adagio    | Allegro   |           |

Тем более что пятая часть предлагаемой схемы (седьмая часть цикла) написана в форме сонатного аллегро, где каждая тема имеет свой симметричный звукоряд.

Разговор о ладовой драматургии здесь особый. Она представляет собой равнолинейный тип, со стабильными модусами в каждой части, с преобладающей симметрией в строении звукорядов. Ладовые схемы здесь более строги, нежели в вокальном цикле «Синей радугой». Принцип модального мышления упорядочен прямой зависимостью от фольклора, точнее, от жанрово-этнической конкретности. Их звукорядные характеристики достаточно определённы. Это классический тип ангемитонной пентатоники, выросший из попевочной структуры обрядовых песен. Он лежит в основе Вступления, которое стало интонационно-попевочным фондом всего сочинения.

Ярко выраженный миксолидийский лад служит в № 1 основой «вращающегося *ostinato* виолончелей», словно раскручивающего действие, колесо волхования (народ собирается на праздник, начинается святочный обряд). В музыке, с весьма подвижной, метрически переменной фактурой, происходит накопление эмоциональной энергии.

Главным выразительным средством в № 2 является целотоновый ряд и сонористические эффекты, создающие особый фонизм разрежённого пространства, в котором как бы растворились удары большого колокола (низкие струнные и фортепиано), тянущего многотактовые педали. Ему отвечает далёкий тритон малого колокола (флейта, кларнет). В это акустически замкнутое пространство помещено несколько призрачное, мистическое звучание хора: «Среди двора стоит горенка нова» (идеализированное изображение чудесного терема). Фактура застыла. Она словно «заворожена» редкими тихими ударами двух колоколов, как бы вслушиванием в архаическое звучание Руси.

Столь же суровый и «скуповатый» оркестрово-ладовый колорит в № 3 (изображение богатого и скупого хозяина). Композитор обходится фригий-

ским пентахордом, модулирующим впоследствии в дорийский без терции. Но мрачность эта условно-обрядовая.

После двух наблюдений-зарисовок разодетая румяная толпа отправляется дальше, в радостный, колокольный № 4. В цикле велика роль фортепиано. Оно использовано в качестве ударного, колокольного инструмента. Четвёртую часть – «Открывайте сундуки!» – начинает фортепианный перезвон средних и малых колоколов, поддерживаемый подбольшим колоколом (струнный), имитирующий благовест, с последующими элементами праздничного звона. Постепенно включаются новые тембры. Звучание хора тоже захвачено колокольной стихией (разноцветные шали, румяные улыбки, праздничность дымокской игрушки...). Действие разворачивается в условиях особой ладовой конструкции, состоящей из двух симметричных тетрахордов (g-a-aïs-h и d-e-f-fis), с вариантной, колокольной примой на некоторых участках формы. Эта часть туттийно, динамично венчает первую половину хорового цикла.

Следующие две зарисовки (второй эпизод схемы рондо) тоже свидетельствуют о мастерстве инструментовки. № 5 – хор a cappella, с солирующим сопрано – представляет собой род протяжной русской песни, с чертами прибаутки. Она написана в симметричном звукоряде (b-cēs-c-es-e-f-as), с резко выделяющейся тритоновой интонацией в припевке «Таусень». Обращает внимание использование приёма фольклорной полижанровости в подголосочной фактуре хора, в эпизодах (форма рондо). Одновременно звучат четыре разные мелодические линии. У первых сопрано – колыбельная; у вторых сопрано – считалочка; у первых альтов – плясовая трихордовая попевка; у вторых альтов – зовы, заклички.

Словно продолжением тонкой хоровой звукописи, служит № 6 – «Собирался Иван к заутрени», – с минимальным использованием оркестровых средств, столь же необычный в фоническом отношении, что и № 2 («Среди двора»). Хор звучит в сопровождении пастушеского наигрыша гобоя, в туттийных эпизодах подкреплённый остальными группами. Партия гобоя – это своеобразный подголосок-ostinato, ведущий непрерывный диалог с канонически поющим хором и являющийся вариантом основной мелодии. Симметричный звукоряд этой части имеет тенденцию к обогащению. Первоначальная же его характеристика выглядит так: d-es-e-f-fis-g-a. Колокольный тритон не исчезает из звуковысотной ткани и здесь. Он прибережён для кульминации на словах: «Она часто лежит, всё прихварывает». Оригинальность этой эпической картинки (образно перекликающейся с № 2) заключается и в броскости, контрастности музыкального материала (форма по типу A + B), и в тонкой имитационной полифонии трёхголосной фактуры, сменяющейся гомофонной туттийностью, и в следовании традиционной символике, заключающейся в сочетании инструментального наи-



грыша с человеческим голосом. Такие «одинокие» напевы есть в музыке Рахманинова, Свиридова, Стравинского, Мусоргского. Это образ бескрайней заброшенной равнины, древности нашей земли. Суровый покой, строга тишина – образ архаичной Руси, её исконности, вечности.

В финале – «Рождественская» – принцип симметрии выявлен и посредством звукоярдного, и посредством общего строения формы. Он словно итжит архитектурную сторону сочинения. Форма части – сонатная, с зеркальной репризой, вступлением и кодой. Каждая партия имеет свою ладовую схему.

Главная партия:  $g - as - b - c - d - e - f$

Побочная партия:  $e - f - g - gis - a - h - cis - dis$

Последняя представляет собой два начальных тетрахорда разных ладовых конструкций: полутон-тоновой и целотоновой.

Но есть ещё четвёртый, заключительный модус – закланательной семантики:  $cis - d - eis - fis - gis - a - h$ . Это гармонический лад, формирующий интонационную основу магических возгласов «Уродись!», результативную звонкую тональность до-диез мажор. Этот лад формирует и общую образность финала, которая к концу становится сплошь закланательно-трионовой, «напряжённо-обрядовой».

В начале же финала возвращается, как обрамление, *ostinato* действительности, волхования (параллель с № 1 – «Овсень, овсень»). Вновь закрутилось праздничное обрядовое колесо: сборы колядующих. – Но теперь уже для завершающей части обряда: торжественного поздравления друг друга с Рождеством, Новым годом, и для пожелания самого главного – урожая. Это выражается в магической форме (ведь, что пожелаешь, то и сбудется), с «колокольной симфонией», в которой вертикаль расщеплена на множество тритонов. Фортепиано превращается, чуть ли не в солиста, а хор многократно, каденционно возглашает: «Уродись!».

Главным остаётся гармонический колорит, константность которого (прочная установка на упомянутый аккорд-лад от *cis*) способствует закреплению эффекта магического обрядового действия. Это кульминация части и всего хорового цикла – с торжественным звоном, с праздничной, свежей, полнзвучной образностью, с итоговым преодолением «ладовой увеличенности» и опорой на твёрдый трихорд и тоническое трезвучие (см. нотный пример № 36, лады).

Хоровой цикл «Святотные песни» воспринимается единым действием, с последовательно развёртывающимися, словно в одну ночь, событиями, с теснейшей интонационно-тематической взаимосвязанностью частей, с ясным ладотональным мышлением и естественностью тональных переходов от части к части (тониико-доминантовое соотношение между частями).

В основе тематизма кантаты – конкретные интонационно-попевочные комплексы, заимствованные из фольклорно-обрядового фонда, его архаических форм, решённые в технике модальности. Заимствование это имеет чисто интуитивный, «генетический» характер, но отмечено точным попаданием в интонационную семантику календарного цикла, отличающегося формулообразностью и неизменностью мелодики.

В цикле, помимо ладовой, есть попевочная драматургия, вполне самостоятельная. То есть, можно выделить несколько групп характерных попевок, проследить их сквозное движение и определить их роль в образно-эмоциональном ряду хорового цикла. Это типичные узкодиапазонные ладовые формулы обрядовых напевов праздничной и магической, заклиательной семантики, свойственные, как зимнему, так и другим периодам фольклорного календарного цикла. К примеру, самый распространённый квартный трихорд:  $c - es - f$  – стал строительным материалом тематизма вступления, первой, третьей и седьмой частей цикла. Тетрахорд в сексте:  $d - g - a - h$  – выразил праздничное настроение четвёртой части. Характерная магическая ладовая интонация в увеличенной кварте:  $c - fis - d - e$  – хорошо передала «древний колорит» второй части. Ну а такие попевочные ходы, как трихорд в терции, квинте, тетрахорд в квинте... буквально рассыпаны по всей партитуре. Они вариантно прорастают в ней и обеспечивают устойчивость образного строя.

Ладо-попевочная специфика здесь в высшей степени функциональна (модальные законы формируют мелодико-фактурный материал), она делает «Святочные песни» сочинением неповторимым, свежим, истинно русским, возрождающим обрядовые традиции наших предков.

Функционально и отношение композитора к хору. Его звучание максимально приближено к манере и законам строения старинного русского народного многоголосия, с использованием приёмов подголосочности («фактурная форма, родственная вторе народного многоголосия», «мелодия, усиленная второй» – Т. Бершадская), имитационной полифонии, в частности, бесконечных канонических, эхообразных звукодвижений.

Присутствию колорита древности способствует и применение «архаических» фактурных и гармонических средств: «скупых двухзвучий, аккордов с пропущенными или удвоенными тонами, параллелизмов, звонных аккордов, педалей, исполняемых с закрытым ртом» (А. Кардинский о С. Рахманинове). Это применение гибкой, непрерывно мигрирующей метрики, послушно следующей за старинными ритмическими «неровностями» народных текстов (опыт стилизации народно-музыкальной речи). Это отказ от сплошной квартетности классической хоровой фактуры и ограничение преимущественным двух-трёхголосием, действующим в условиях монодийно-гармонической, модально организованной звуковысотной системы.

Итак, что характерно для стиля В. Брызгаловой восьмидесятих годов 20 века? – Обращение к развитым формам вокальной и инструментальной музыки. Постигание и претворение народной, крестьянской песенности, в целом, её архаических пластов, в частности. Музыка В. Брызгаловой словно «упорядочивает» элементы древнего кварто-терцового мелодического строя, энергию квартового, лирико-эпического мелоса. Особенно показательны, в этом отношении, создание обрядовой Святочной кантаты, которая ещё раз доказала, какие богатства таит в себе, например, обычная заличка, зов, магический возглас. Они естественно чувствуют себя в сфере нестройной модальности и остилатно организованной фактуры («приёмы связующей ткани», – по Б. Асафьеву).

Жанр рождает средство (вспомним И. Стравинского, В. Гаврилина, Р. Щедрину, Ю. Буцко, В. Кикту...). Средство рождает стиль. У В. Брызгаловой он носит эпические черты. Во всяком случае, это хорошо заметно в двух представленных циклах: вокальном и хоровом. Эпическому строю благоприятствует и прорастание колокольной звукописи, становящейся важнейшим элементом музыкального языка, семантически активной единицей музыкально-художественного стиля композитора, в целом.

Кстати, одно из функциональных свойств музыкальной речи В. Брызгаловой – это полипластовое строение вертикали, основанное на акустических законах. Последние возобладали в её творчестве именно благодаря глубинному постижению искусства русских колокольных звонов, что привело автора к фактическому обращению к календарному фольклору, и вообще – к древнейшим формам русского народного вокально-инструментального творчества. Причём, композитор избегает цитат. Претворение фольклора в её музыке носит опосредованный характер. Он проникает во все мельчайшие музыкальные частицы, более всего отражаясь в самобытной жизни лада, вариантности его ступеней, как, впрочем, и вариантности фактуры, мелодики, метро-ритмики. Фольклор проник в художественное мышление В. Брызгаловой, практически, стал органикой музыкальной ткани, благодаря чему и возникло такое высокохудожественное явление, как хоровой цикл «Святочные песни». Также как и вокальный цикл «Синей радугой», он выполнен простыми, экономными музыкальными средствами.

Появление этих сочинений весьма симптоматично. Они очень современны по духу, художественному замыслу, техническому воплощению, и свидетельствуют о несомненном мастерстве и творческой зрелости композитора, нашедшего истоки своего стиля в сокровищнице русского музыкально-поэтического фольклора. Причём, это «не заимствование элементов народного музыкального языка, а опыт обобщения элементов этого языка в новую стадию музыкального сознания» (Б. Асафьев). Этот опыт опирает-

ся на акустическую природу мышления, на чувство обертонового звучания пространства. Отчего рождается и тяга композитора к живописной, фонической стороне звуковой материи, то есть к семантике ладофонических эффектов. В свою очередь, фоническая сторона зависит от обострённого слышания колокола, его неповторимого фонизма, в котором словно растворены фольклорные ритмо-интонации (жанровая направленность тематизма), заключённые в рамки логически выстроенной композиции, и выращающие музыкально-поэтическую концепцию.

В «Святочных песнях» органично сочетается старинное и новое. На основе архаических ладов и интонационных попевок (принцип модальности, нот. пр. № 36) В. Брызгалова создала сочинение современное, свежее, неповторимо русское, при этом воссоздала в академическом жанре кантаты древние народные обрядовые традиции. Думается, что всё это, вместе взятое, безошибочно ведёт к искренности и общительности интонационно-тематического строя музыки как неперемennого условия сопереживания творчества.

За создание кантаты «Святочные песни» В.Е. Брызгалова удостоена Премии Союза композиторов России имени Д. Шостаковича. Через десять лет ею будет создана кантата «Сохранись вовек!» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи вятской поэтессы Т. Смертиной, в семи частях (!). Это «ярко национальное», русское сочинение станет ещё более высокой ступенью композиторского и художественного мастерства В. Брызгаловой. За эту кантату она будет удостоена Государственной премии Республики Коми...

Произведения В. Брызгаловой разноплановы, разнохарактерны. Каждое из них – это самостоятельный, индивидуальный, замкнутый и неповторимый мир, живущий глубокой, насыщенной жизнью всех составляющих его компонентов, мир, воссозданный в ритме напряжённой жизни души. Объединяет их постоянно присутствующий в музыке психологический, личностный момент. Нравственная позиция композитора всегда определённа, всегда проступает сквозь широко, полифонически развитую фактуру её сочинений. Такая повсеместная узнаваемость авторского «я» суть своеобразие творческого почерка и музыкального стиля в целом, который у В. Брызгаловой сложился в своей основе именно в восьмидесятых годах 20 века.

Музыка В. Брызгаловой исполнялась и исполняется в Сыктывкаре, Ижевске, Петрозаводске, Казани, Москве. Она звучала на пленуме Союза композиторов СССР «Музыка молодых» (1983 г.); в концертных программах съездов Союза композиторов России; на фестивалях «Композиторы России – детям» (в Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Волгограде). Она

исполнялась на фестивалях музыки композиторов Поволжья и Урала в гг.: Ижевске (2003, 2010 гг.), Саранске (2004, 2013 гг.), Казани (2006 г.), Уфе (2008, 2014 гг.), Чебоксарах (2012 г.); на Международном хоровом конкурсе в г. Будапеште (Венгрия, 1999 г.); на Международном фестивале «Московская осень» (2006 г.).

Авторские концерты В. Брызгаловой состоялись в Рахманиновском зале Московской Государственной консерватории, а также в Сыктывкаре и других городах Республики Коми.

В. Брызгалова, будучи блестящей пианисткой, нередко в концертных программах представляет свои сочинения в собственном исполнении. А также она часто выступает в качестве аккомпаниатора своих (и чужих) вокальных и инструментальных произведений. Так, в восьмидесятых годах 20 века вокальный цикл «Синей радугой», в большинстве случаев, исполнялся при участии композитора в качестве аккомпаниатора (солистки Е. Василенко, Т. Демидова – Сыктывкар, В. Панина – Москва и др.).

В. Брызгалова – участник ежегодных фестивалей «Композиторы Республики Коми – детям» и «Композиторы – селу» (1978–1990 гг.), Дней литературы и искусства Коми АССР в Москве (1981 г.).

В. Е. Брызгалова – участник фестивалей музыки композиторов Поволжья и Урала: в Ижевске (Удмуртия, 2003, 2010 гг.); в Саранске (Мордовия, 2004, 2013 гг.); в Казани (Татарстан, 2006 г.); в Уфе (Башкортостан, 2008, 2014 гг.); в Чебоксарах (Чувашия, 2012 г.); в Йошкар-Оле (Марий-Эл, 2011 г.).

С 1999 по 2003 годы В. Е. Брызгалова являлась членом жюри фестиваля «Звезда Вифлеема» и конкурса «Юные дарования», в Сыктывкаре.

В. Е. Брызгалова – член жюри Международного конкурса вокалистов на приз О. Сосновской (2010, 2012, 2014 гг.). Член жюри фестиваля православной песни и поэзии «Вера, Надежда, Любовь» (2013, 2014 гг.). Член жюри Межрегионального конкурса исполнителей на струнных народных инструментах, имени С. И. Нахимов (2012 г.).

Член Союза композиторов СССР (России) В. Е. Брызгалова удостоена почётных званий: «Заслуженный работник Республики Коми», «Заслуженный работник культуры Российской Федерации». Она – лауреат премии Союза композиторов России имени Д. Шостаковича, лауреат Государственной премии Республики Коми. Её музыка издаётся, исполняется. Она давно завоевала признание и любовь исполнителей и слушателей.

## Основные сочинения В. Е. Брызгаловой

### *Произведения для симфонического оркестра:*

1. Концерт для трубы с оркестром (до 70-х годов)
2. Концертино для трубы с оркестром (до 70-х годов)
3. Концерт для фортепиано с оркестром, 1977 г.
4. Симфониетта для симфонического оркестра, в трёх частях, 1981 г.
5. Концерт для симфонического оркестра (80-е годы)
6. «Коми сылан» для симфонического оркестра (80-е годы)
7. Партита для струнного оркестра и солирующей челесты, 1978 г. Вторая редакция – 2004 г.
8. «Адажио» для струнного оркестра, 1993 г.
9. «Элегия» для скрипки и струнного оркестра, 2003 г.
10. «Виват, Россия!» для духового оркестра, 2013 г.

### *Камерно-инструментальные произведения:*

1. Концертино для двух фортепиано, 1968 г.
2. Соната для фортепиано, 1971 г.
3. Фугетта для фортепиано, 1973 г.
4. Соната для скрипки и фортепиано, 1976 г.
5. Сюита для дуэта кларнета и фагота, 1972 г.
6. Четыре коми народные мелодии для фортепиано (80-е годы)
7. «Коми напев» для ансамбля скрипачей и фортепиано, 1980 г.
8. «Постлюдия» для фортепиано, 1980 г.
9. «Вятские песни». Септет для гобоя, кларнета, фортепиано и струнного квартета, 1976 г., 1981 г.
10. «Деревенские пьесы» для фортепиано, 1981 г.
11. Восемь пьес на коми народные темы для фортепиано, 1986 г.
12. Три вариации на тему А. Осипова для фортепиано, 1993 г.
13. «Посвящение» для виолончели и фортепиано, 1994 г.
14. «Тили-бом» для фортепиано в четыре руки, 1996 г.
15. «Путешествие на поезде» для фортепиано, 2006 г.
16. «Вьльгортские лошадки» для домры и фортепиано, 2007 г.
17. «Танец охотников» для домры и фортепиано, 2007 г.
18. «Забывтая легенда» для домры и фортепиано, 2007 г.
19. «Гость из Италии» для фортепиано, 2008 г.
20. Сюита для фортепиано, 2008 г.



*Произведения для хора:*

1. «Коза не идёт за ягодами». Сказочка для смешанного хора а cappella, на коми народные тексты, 1982 г.
2. «Святочные песни». Кантата для женского хора и симфонического оркестра, на народные тексты, 1988 г.
3. «Сказочка» для хора, чипсанов и ударных, на народный текст (80-е годы)
4. «Сохранись вовек!». Кантата для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи Т. Смертиной, 1998 г.
5. «Летел соколов» для смешанного хора а cappella, на народные тексты, 2004 г.
6. «Подблюдная» для смешанного хора, фортепиано и ударных, на стихи Т. Смертиной, 2004 г.
7. Триптих для хора и симфонического оркестра, на стихи Т. Смертиной, 2004 г.
8. «Молитва Ангелу-Хранителю» для смешанного хора а cappella, на слова князя Вяземского, 2007 г.
9. «Из русской духовной поэзии». Кантата для баритона, хора и симфонического оркестра, на слова Аксакова, Вяземского, Иванова-Классика, 2008 г.
10. «Стучася, у двери твоей я стою» для смешанного хора а cappella, на стихи князя К. Романова, 2008 г.
11. «Усть-Цилемские песни» для сопрано и хора а cappella, на народные тексты, 2008 г.
12. «А мы просо сеяли». Хоровая картина для смешанного хора а cappella, на народные тексты, 2012 г.
13. «Снеговья вы, снеговья...» для хора и фортепиано, на стихи Т. Смертиной, 2013 г.
14. «Русские пословицы» для женского хора а cappella, на народные тексты, 2014 г.
15. «Благодатный огонь не погаснет», на стихи епископа Питирима, 2015 г.
16. «Лучезарная ночь», на стихи епископа Питирима, 2015 г.
17. «Ода Воскресению» для хора и оркестра, на слова епископа Питирима, 2015 г.

*Произведения для голоса и фортепиано:*

1. «Из раннего Блока». Вокальный цикл для баритона и фортепиано, 1977 г.

2. «Синей радугой». Вокальный цикл для низкого женского голоса и фортепиано, на стихи Н. Мирошниченко, 1983 г.

3. Три романса на стихи Н. Мирошниченко: «Февраль», «Синий-синий», «Конь», 1984 г.

4. «Два стихотворения Ивана Куратова» для баритона, струнного квартета и клавесина (фортепиано), 1989 г.

5. «Югид кодзув». Обработка песни В. Савина для голоса и фортепиано (80-е годы)

6. «Свадебная» для сопрано и фортепиано, на народные слова, 2003 г.

7. «Колыбельная отца» на стихи епископа Питирима, 2014 г.

8. «Колыбельная Богородицы» на мелодию и стихи епископа Питирима, 2014 г.

9. Песни и романсы на стихи Р. Гамзатова, В. Кушманова, епископа Питирима.

*Пьесы для фортепиано, в том числе для детей:*

1. «Вятская матрёшка» (90-е годы)

2. «Девочка танцует», 1996 г.

3. «Серенада трубадура», 1996 г.

4. «Мелодия», 2005 г.

5. «Маленькая сюита на коми темы» в пяти частях, 2005 г.

6. «Весенний ручеёк», 2006 г.

7. «На балу у Золушки», 2006 г.

8. «Запели птицы», 2007 г.

9. «Кай и Герда», 2008 г.

10. «Северный пейзаж» (2000-е годы)

11. «Осень в Кировском парке» (2000-е годы)

12. «Монастырь на берегу реки Усть-Вымь» (2000-е годы)

13. Две детские пьесы: «Думы», «Птички»

14. Три детские пьесы: «Мне папа купил гармошку», «За рекой поют», «Весёлый наигрыш», 1980 г.

15. «Бабочка»

16. «В курятнике», в четыре руки

*«Фортепианный альбом» для детей (разные годы):*

1. «Парад алле»

2. «Марш игрушечных солдатиков»

3. «Вальс»

4. «Ослик»

5. «Фарфоровая кукла»
6. «Под окошком балалаечка звучит»
7. «Пробуждение»
8. «Колыбельная»
9. «Баркарола»
10. «Маленький канон»
11. «Песня под гармошку»
12. «Капель»
13. «Весна идёт»
14. «Родина моя»

18. Детские пьесы – для домры, балалайки, трубы, флейты, кларнета, скрипки, виолончели (разные годы)

*Детские хоры и песни:*

1. Четыре песенки на русские тексты, в обработке К. Чуковского, для голоса и фортепиано, 1988 г.
2. Два хора: «Солнышко», «Петушок» для детского хора и фортепиано, на народные тексты, 1995 г.
3. «Из немецкой народной поэзии». Четыре детских хора a cappella: «Суров январь», «Дядюшка Майер», «Трень-брень», «Тройка – не двойка», на народные тексты, в переводе с немецкого Л. Гинзбурга (90-е годы).
4. Две детские песни: «Песочный человек», «Му!» для голоса и фортепиано, в переводе с немецкого, 1996 г.
5. «Колыбельная» для голоса и фортепиано, на стихи А. Блока
6. «Детство», на стихи И. Бунина, 2012 г.
7. «Детская пасхальная песенка», на стихи епископа Питирима
8. «Русские пословицы», 2013 г.
9. Песни для детей на стихи В. Гина, Н. Мирошниченко, Л. Воловича, епископа Питирима и др.

Как видно из списка сочинений, творчество В. Брызгаловой девяностых и двухтысячных годов направлено в область дальнейшего освоения фольклора, программной музыки для детей, русской духовной поэзии, к которой она питает глубокий интерес. Композитор продолжает создавать высокие духовные ценности.

## ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРЫ И ФОЛЬКЛОР

Несколько слов об отношении к фольклору композиторов Республики Коми А. Рочева и В. Брызгаловой.

Из аналитических наблюдений творчества обоих композиторов можно сделать вывод о том, что источником их, безусловно, индивидуального стиля является фольклор. Причём, в большей мере, фольклор крестьянский. Именно он, по мнению Б. Бартока, должен был стать основой обновления профессионального творчества. И А. Рочев, и В. Брызгалова сохраняют интерес к обрядовому фольклору, в основном, к архаическим его слоям, что наблюдается в творчестве многих современных, совершенно непохожих, композиторов, таких как А. Шнитке, С. Слонимский, Б. Тищенко...

«Одни композиторы используют фольклор сознательно, другие стихийно... Одни претворяют его прямо, непосредственно, другие ассоциативно, или опосредованно. Для одних фольклор – основной источник творчества, для других – лишь часть многих и равноправных. Некоторых пленяет образность фольклора, иным импонирует лишь манера народного музицирования и т.д. и т.п.»\*.

Говоря о творчестве В. Брызгаловой и А. Рочева, необходимо отметить, что оба используют фольклор, скорее, стихийно, спонтанно. Что же касается его претворения в музыке, то, как можно было убедиться на примере аналитических материалов, они не отдают предпочтения какому-либо одному способу. Но, в зависимости от творческой установки, фольклор может быть использован прямо, или опосредованно. Главное то, что связь с ним глубокая, органичная и многосторонняя.

А. Рочев весь свой творческий характер, воспитанный на коми народной песне, преломил в музыкальной интонации, в широком смысле слова. Он поднял на поверхность старинные песенные и танцевальные жанры и поставил их на службу музыкальной идее (Симфония, Кларнетная фантазия, «Свадебная игра»). Но если и нет явного, открытого указания на определённый жанр фольклора, всё равно музыка А. Рочева ярко национально характерна. Это происходит, благодаря внутренним закономерностям творческого мышления, ибо «композитор, даже не обращаясь сознательно к фольклору, невольно впитывает в себя ту или иную национальную традицию, которая включает и фольклор»\*\*. Ладо-ритмо-интонация – вот та чуткая сфера, в которой, в первую очередь, как в зеркале, отражается национальное сознание.

\* И. Земцовский. «Фольклор и композитор». Теоретические этюды. Сборник статей. «Советский композитор», Л. – М., 1978 г., стр. 7.

\*\* Там же, стр. 16.

В творчестве В. Брызгаловой фольклорно-жанровые связи более многообразны. Песенно-инструментальная стихия, захватившая композитора, дала жанровые ростки в разных сочинениях, в качестве образной конкретизации. Так, в Фортепианном концерте нашло претворение народно-инструментальное начало, связанное с плясовыми наигрышами и искусством колокольных звонов (использован Благовест). В вокальном цикле «Синей радугой» широко развита русская народная песенность, причём её поздние образцы. Здесь мы можем встретить полифункциональное взаимодействие протяжной песни и частушки, элементов эпоса и плача... Характерно то, что фортепианная партия на протяжении всего цикла развивает особую сферу народного инструментального творчества – колокольные звоны. Об этом свидетельствуют, в частности, многие ритмоинтонационные образования, а также, имеющие концепционное значение, частые акцентированные вертикальные устои, содержащие в основе ладового наполнения тритон и кварту и т.д. Все эти ростки дают обильные всходы в заключительном романсе «Уulich», где использован приём праздничного «красного» звона. Свадебный колокольный звон слышен в «Вятских песнях». Это интереснейший опыт претворения старинного обрядового песенного материала средствами чисто инструментальными.

В следующие десятилетия поиски композитора будут направлены в сторону ассоциативных связей с фольклором, углубления и развития жанрового своеобразия, на основе современного образно-технологического решения. Надо иметь в виду и то, что такой мощный фактор профессионального творчества, как полифония, – изначально тоже свойство фольклора. В последующих произведениях композитора можно встретить новый, оригинальный сплав, в котором две области культуры находят ещё более непосредственное, органическое взаимодействие.

А. Рочев и В. Брызгалова – яркие представители современного этапа развития профессионального музыкального искусства Коми республики. Необходимо сделать акцент на некоторых его характерных признаках. Одним из них является установка на простоту изложения музыкальных мыслей, обращённость к слушателю-немузыканту, но человеку думающему, душевно и духовно богатому. Личностное начало выдвигается на первый план, становясь всеобщим, то есть близким каждому. Соответственно, происходит «лиризация», поэтизация музыки, то есть развитие вглубь. А, следовательно, ведущее значение получает коммуникативная функция искусства, в частности, музыкального. Произведение, замкнутое в себе, в рамках самоцельного ультрасовременного музыкального языка, уже не удовлетворяет самого композитора, желающего быть понятым широкой аудиторией.

В совершенстве владея завоеваниями современной музыкальной техники, В. Брызгалова, к примеру, пользуется своими знаниями очень экономно, не перегружая фактуру, и, тем самым, не затеняя художественной мысли. В её сочинениях всегда присутствует тональный центр\*. Но это не исключает применения свободной атональности, с её общей основой – двенадцатиполутоновой системой (тогда как А. Рочев почти не выходит за пределы мажоро-минорной системы, либо пребывает в сфере расширенной тональности). В её музыке можно встретить микросерийность и несерийную додекафонию, сонорность и полифонические структуры... Но главный источник вдохновения В. Брызгаловой, на мой взгляд, – это русская полиладовость и полиритмика. Взятая на вооружение новым творческим сознанием (техникой воплощения идеи), и снабжённая актуальным художественным содержанием, она даёт неповторимый, свежий, оригинальный сплав традиционного и современного, нового. Современное – это образ мышления композитора, его мировоззрение в целом, и мировоззрение общества, от имени которого он высказывается, а значит, и система музыкальных средств, допущенных к выражению системы взглядов современного человека. Традиционное – это опора в профессиональном творчестве на созданное народом песенно-инструментальное богатство – непосредственная, или опосредованная, но всегда слышимая. Это и опора на классическое русское, советское и зарубежное музыкальное искусство.

Истоки творчества А. Рочева ясны и определённы. Это, скажем так, триединство: коми фольклор – М. Мусоргский – Н. Мясковский. Причём, в первом композитор черпает музыкальный материал; во втором – глубину духа; в третьем – технику разработки музыкального материала. В результате рождается альянс на коми национальной почве. А. Рочев – это коми национальный музыкальный монолит, которому долго и прочно стоять на родной земле.

Истоки творчества В. Брызгаловой многообразнее. Её ранняя музыка говорит о том, что в юности её талант, возможно, зажгёт своим задором Д. Кабалевский, С. Прокофьев. Позже, когда рельефно обозначились глубоко русские черты её творческой натуры, и стало ясно, что развитие музыкального языка и стиля в целом пойдёт по пути освоения исконно русского фольклора и фольклора вообще как жизненного и творческого задания, тогда возникла, может быть, потребность изучить ещё и опыт Г. Свиридова, Д. Шостаковича, но в особенности, думается, Б. Бартока и И. Стравинского. Известно, как много у И. Стравинского начинаний, оставшихся без завер-

---

\* Или, лучше сказать, центральный тональный элемент (ЦЭ), по аналогии с центральным гармоническим элементом в теории Ю. Холопова. – Ю. Холопов. «Об общих логических принципах современной гармонии». – В сборнике «Музыка и современность», вып. 8. «Музыка», М., 1974 г.



шения. В своих «музыкальных парадоксах» он заложил столько, что хватит для продолжения ещё многими поколениями композиторов. Увлечение И. Стравинским, возможно, привело В. Брызгалову к созданию септета «Вятские песни», хоровой «Сказочки», Фортепианного концерта, вокального цикла «Синей радугой», фортепианной пьесы «Кошкин дом» и пр. В дальнейшем, композитора заинтересует идея «Прибауток». Так, в творчестве В. Брызгаловой, на коми-русской почве, своеобразно претворились неоклассические черты, ставшие плодом усвоения вышеизложенных традиций.

Если говорить о том новом, что внесли своим творчеством В. Брызгалова и А. Рочева в общую картину профессиональной музыки Коми, то, в первую очередь, это коснётся сложных форм инструментального и симфонического жанров. Они стали успешно развиваться в республике в семидесятых – восьмидесятых годах 20 века и благодаря их вкладу. В отличие от предыдущего, длительного «песенного» периода.

Естественно, что и музыкальный язык был в корне нов и целиком продиктован современными историческими условиями, в которых разворачивалось их творчество. Как говорилось выше, их музыкальный язык сложился благодаря опыту усвоения того необозримого интонационного потенциала, который оставлен нам отечественной и зарубежной музыкой. Обнаружив в нём определённые привязанности, воспитавшие их музыкальный вкус, переплавив их в творческом сознании, каждый композитор выработал свою неповторимую манеру музыкального высказывания, свой индивидуальный стиль. Последний не смог бы столь рано сложиться, не имея он под собой крепкой национальной почвы.

Опора на фольклор определила и рельефность мелодического материала, и ритмическую специфику, и гармоническое наполнение, и, главное, художественно-образную характерность. При всей непохожести композиторов, о которых шла речь (т. е. А. Рочева и В. Брызгаловой), их сближает глубина проникновения в интонационный арсенал фольклора; и то, что обращение к фольклору стало для них не только требованием сегодняшнего дня, но творческой, художественной потребностью, благодаря чему можно говорить о самобытности каждого из них.

Творчество В. Брызгаловой и А. Рочева, прибегая к метафоре, можно сравнить с двумя реками, одна из которых, соответственно, горная, другая течёт по равнине. Разный рельеф сопровождает эти реки; разная, непохожая «растительность» встречается на их берегах. Но так случилось, что впадают они в одно море. Разные фольклорные и профессиональные истоки у этих композиторов; разная национальность и жанровая специфика. Но их творчество находится на переднем крае коми профессионального музыкального искусства, внося ценный вклад и ярко характеризуя современный этап его развития.

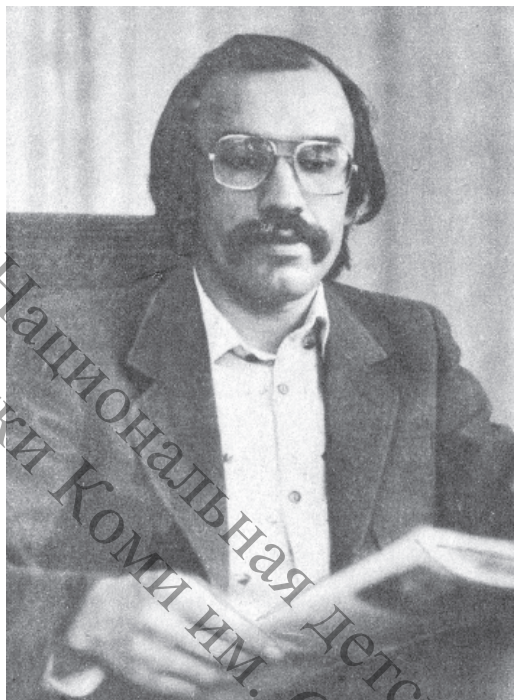
\* \* \*

Каждый композитор, живущий на коми земле, обязательно обращается к коми фольклору, прежде всего, музыкальному. И естественно, что взаимоотношения с фольклором у них разные и зависят от той художественной идеи, которая должна одухотворить то или иное сочинение. Коми музыкально-поэтический фольклор напитал образный строй музыки А. Осипова и П. Чисталёва, А. Рочева, Я. Перепелицы, В. Брызгаловой... Добавив к этому индивидуальность профессионального композиторского почерка и музыкального стиля вообще, получим неповторимый, яркий творческий результат. Думается, это можно понять из предыдущих очерков.

Композиторы, о которых далее пойдёт речь, также используют в музыке коми фольклор: каждый по-своему. И не только коми. К примеру, в музыке С. Васильева и В. Петрякова можно встретить элементы марийского музыкального фольклора (мари входят в одну с коми угрофинскую языковую группу). А. Горчаков же продолжает традиции своих «отцов», создавая вокальные сочинения на непередаваемые стихи коми поэтов, не говоря уж о том, что его музыка ярко комбинациональна. М. Герцман многие свои сочинения построил на коми сюжетном материале, безусловно введя в них интонации коми народных песен. Не избежали творческого контакта с коми фольклором С. Носков и Т. Харитонов.

Следующие разномасштабные материалы книги посвящены творчеству выше названных профессиональных композиторов Республики Коми.

## ПОЧВЕННОСТЬ И КОНСТРУКТИВНОСТЬ



**С.П. ВАСИЛЬЕВ**  
(год рождения – 1954)

Член Союза композиторов СССР (России) С.П. Васильев (как и В. Брызгалова) – представитель Казанской композиторской школы.

С. Васильев тяготеет, в целом, к инструментально-симфоническому жанру, осуществляя в нём потребность в создании широко развёрнутой драматической формы, серьёзной и глубоко продуманной художественной концепции, с многообразием настроений и музыкально-психологических ситуаций. Стилистические особенности его музыки проявляются, в зависимости от конкретного жанра. Так называемое «фольклорное начало», как сущностная характеристика стиля, прорастает именно в инструментальных сочинениях. Причём, композитор избегает прямого цитирования, но использует ритмическую, ладовую, общеинтонационную основу, к примеру, марийского напева, тонко преломляя его «пентатонную характеристику»

в своей музыке, отшлифовывая напев посредством современных технических приёмов.

СТАНИСЛАВ ПЕТРОВИЧ ВАСИЛЬЕВ родился 6 января 1954 года, в селе Сотнур Волжского района Марийской АССР. Учился в музыкально – художественной школе-интернате в Йошкар-Оле (1961 – 1969 гг.). В этом же городе окончил теоретическое отделение музыкального училища (1973 г.). Сочинять музыку С. Васильев начал ещё в школе-интернате. Естественно, что его произведения того периода носили ученический характер. Но главное то, что в них уже тогда интенсивно разрабатывался марийский музыкальный фольклор. Хотя его применение было ещё «открытым», как бы лежащим на поверхности, так сказать, свободно процитированным, а подход к музыкальному материалу был чисто интуитивным. Таковы, в частности, Вариации для флейты и фагота. Написанная на четвёртом курсе музыкального училища Сонатина для фортепиано, уже более зрелая по содержанию и его развитию.

Дальнейшая учёба С. Васильева связана с именем композитора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора А.Б. Луппова. У него он прошёл факультатив по композиции в училище. В его же классе учился в Казанской государственной консерватории, куда поступил в 1973 году.

А.Б. Луппов воспитал многих композиторов Поволжья. Он сумел привить своим ученикам те качества, без которых, по его мнению, не могло быть настоящего композитора: требовал, чтобы профессиональная музыка всегда прочно стояла на народной почве, то есть была ярко национально выражена, конкретна. Слав глубокой почвенности (в данном случае это марийский музыкальный фольклор) и современного типа художественного мышления представляет собой музыкальный язык молодого композитора. Это обусловило формирование основных позиций его творческого стиля, который, в целом, определился уже в консерваторские годы.

Годы учёбы в консерватории – период экспериментов, творческих поисков, освоения многообразия музыкальных форм, возможностей различных музыкальных инструментов, технических приёмов. Это период выработки индивидуального музыкального языка, на котором предстояло поведать миру свои мысли и чувства. В это время появляются разнохарактерные сочинения, каждое из которых развивает тот или иной технический приём, ту или иную форму, художественные и технические возможности того или иного музыкального инструмента. Однако ученическим экспериментом их уже не назовёшь. Музыка, написанная в консерватории (Соната для виолончели соло, **Трио для флейты, фагота и виолончели, Партита для фортепиано**), крепко композиционно слаженна, убедительна по форме и внутренней её наполненности.

С. Васильев всегда был приверженцем строгих, симметричных, одновременно драматически развитых форм, логических и стройных, конструктивных композиций. Тематизм обычно лаконичен, конкретен, имеет тезисный, яркий и броский характер. Такова, в частности, появившаяся на втором курсе консерватории, трёхчастная **Соната для виолончели соло** (1974 год), претворяющая традиции старинной сонаты, произведение зрелое и глубокое. Именно в нём сформировалась характерная для творчества С. Васильева образная сфера – с преобладанием резко очерченного тематизма «конструктивного» порядка, и строгая логика формы.

Короткая 1 часть Виолончельной сонаты (Largo) – это медленный, выразительный, по-средневековому аскетичный монолог виолончели, сохраняющий тональный устой. В глубине образа как бы скрыта затаённая трагическая экспрессия, сдерживаемая неумолимой поступью сарабанды. Звучащая в глубоких басах тема, сурова и тяжела. В целом, 1 часть сонаты более похожа на своеобразное вступление, пролог к циклу. В распевном монологе-раздумье заложена интонационно-тематическая программа последующих частей.

Трагическая экспрессия 1 части словно высвобождается во 2 части (Allegro), в сонатной форме которой проведён принцип монотематизма. Фактически, музыка выросла из одного – острого, требовательного, экспрессивного, отчаянно-настойчивого тезиса. Тематизм 2 части имеет «интонационно-ячеечную» природу и формирует два контрастных раздела. Один из них стремительно-вихревой, другой – напряжённо-выразительный, медленный. Несколько характерных интонаций складывают тематическое ядро, из которого вырастает модифицированно-вариантный тематический ряд.

Черты варварского, стихийного, первобытного пляса есть в теме 3 части (Presto). Ритмическая акцентуация, прихотливая, гротескная скерцозность, волевой, драматически-танцевальный динамический напор – делают рондо кульминацией сонатного цикла.

В интонационную основу Виолончельной сонаты положены выразительные, фольклоросодержащие пентатонные обороты, решённые в технике расширенной тональности.

Соната неоднократно исполнялась в Сыктывкаре, Петрозаводске, Москве и других городах России, в том числе Республики Коми, и пользовалась успехом. Исполнители: С. Петрова, Г. Путерман (Сыктывкар), К. Мишуков (Петрозаводск).

Дипломной работой С. Васильева стал **Концерт для скрипки с оркестром**, в трёх частях (1978 год) – результат крепкого профессионализма, полученного в консерватории. Это ярко индивидуальное произведение: по образно-тематической структуре и по художественному содержанию. Оно

развивает, по меньшей мере, три эмоционально-образные сферы. Первая сфера – это медленный, углублённо-созерцательный мелодизм; вторая – область стремительного, словно распрямлённого, движения; третья – сфера конструктивно-экспрессивного плана.

В основе сонатной формы 1-ой части Концерта – броская, декларативная, речитативно-выразительная тема. Настоящим откровением звучит 2-ая, лирическая часть. По музыкальному материалу она ближе к народной, национальной музыке. Медленная, привольная, широкая и ясная мелодия, с чертами вариационности, быстро набирает силу и экспрессию. Доходя до взлёта-кульминации, на вершине удерживается недолго. Её «ниспадание» исполнено покоя, отдохновения и чистого, искреннего чувства. Таким образом, трёхчастная форма 2-ой части Концерта построена волнообразно: прилив – отлив, вздох – выдох. Интересен экспрессивный речитатив-монолог скрипки с ударными инструментами.

Монологи скрипки насыщают 3-ю часть Концерта, состоящую из контрастных разделов: медленно – быстро, стремительно – напевно. Форма рондо 3-ей части сохраняет принцип расширенной тональности (общая тональность Концерта – до минор). Серийного ряда не наблюдается. Но тематизм, скорее, конструктивно-экспрессивного плана: не вполне конкретный, но очень выразительный. Темы 1-ой и 3-ей частей Концерта произрастают из одного интонационного ядра. Построенные буквально из тех же звуков, они образуют единый эмоционально-конструктивный комплекс, что способствует достижению симметрии, которая стала одной из характерных черт музыкального мышления С. Васильева.

В целом, музыка Скрипичного концерта написана зрелой композиторской рукой, с хорошим знанием природы и выразительных возможностей этого певучего инструмента.

После окончания консерватории С. Васильев приезжает в Сыктывкар и работает в училище искусств, в качестве преподавателя музыкально-теоретических дисциплин. Продолжает сочинять музыку, особенно в излюбленном симфоническом и инструментальном жанрах, то есть в области абстрактной образности, где мысль, не связанная поэтическим словом, свободна и раскованна.

Ярким событием в музыкальной жизни Коми республики стал Второй фестиваль музыки России в Коми АССР, который состоялся в сентябре 1984 года. Его открытие было в Ухте, в ЦДКТ. Закрытие – в Сыктывкаре, в концертном зале республиканской филармонии. Среди имён известных советских композиторов (В. Левашов, В. Агафонников, Л. Афанасьев, Ю. Чичков, А. Журбин...), блистали и имена сыктывкарцев, в том числе – С. Васильева. Его **Увертюра для симфонического оркестра** (1982 год), в праздничных, ликующих тонах, достойно открыла столь представитель-



ный форум. Её великолепно исполнил Ярославский симфонический оркестр, под управлением главного дирижёра Т. Мынбаева.

Увертюра написана в сонатной форме. Вступление театрально, фанфарно, сразу же предлагает конкретный, национально определённый тематизм. Главная партия развёртывается стремительно, как пружина. Побочная партия более мелодична, лирична. Могучим духом, монументальностью веет от этой ликующей музыки, переливающейся красочными марийскими мелодиями – пластичными, броскими и эффектными. В её звонкой, многозвучной фактуре много света и жизнерадостного напора. На призывных праздничных кличах строится кода.

Камерно-инструментальный жанр в творчестве С. Васильева представлен упомянутой выше Сонатой для виолончели соло, Трио для флейты, фагота и виолончели, Сонатиной для фортепиано, Скрипичной сонатой, пьесами для скрипки, фортепиано, флейты, ансамбля скрипачей, Сюитой для скрипки и фортепиано, Партитой для фортепиано. Последняя написана в консерваторские годы, в четырёх частях, в технике расширенной тональности. Пентатонный тематизм попесочного склада ярко национально выражен.

Все эти сочинения свидетельствуют о стилистической зрелости композитора, о достаточно высоких художественных критериях, заявленных им.

Одним из наиболее интересных и совершенных сочинений С. Васильева является **Соната для скрипки и фортепиано** (1981 год), впервые прозвучавшая в Москве, в зале Всесоюзного Дома композиторов, в рамках Дней литературы и искусства Коми АССР, в честь 60-летия республики (солист К. Монасыпов). Затем неоднократно звучала в Петрозаводске (солист К. Векслер, партия фортепиано В. Абрамов), Сыктывкаре, в том числе в программе концерта камерной музыки, в рамках Второго съезда Союза композиторов Коми АССР. Слушатели встретили эту музыку с большим энтузиазмом. Немалая заслуга здесь принадлежит исполнителям, в том числе сыктывкарским. Это преподаватели Сыктывкарского училища искусств В. Остроухов (скрипка) и С. Карманова (фортепиано), долгое время работавшие над интерпретацией Сонаты. Именно в их исполнении сыктывкарские слушатели смогли по достоинству оценить это серьёзное произведение, его внутренне развёрнутую форму, стройность и тонкую красоту его замысла. И именно по этому сочинению можно судить о творческих возможностях композитора, умеющего в лаконичную, чеканную форму вложить значительное содержание. Однако его концентрация на небольшом промежутке музыкального времени не оставляет его в тезисном виде. Художественное содержание успевает раскрыться глубоко и всесторонне. Слушатели были покорены яркостью, пластичностью и гибкостью образных контрастов Скрипичной сонаты, естественностью и логичностью

переходов от экспрессии, стремительной динамики (то есть действия) – к тонким и нежным, но не расслабляющим, а твёрдым и полнокровным лирическим высказываниям.

В Скрипичной сонате в совершенстве претворён принцип симметрии. Соната одночастна. Её структуру можно схематически представить следующим образом:

|               |                   |                    |
|---------------|-------------------|--------------------|
| экспозиция    | разработка        | реприза            |
| A – B – A – C | A – B – A – C – A | B – (A+B) – C – A, |

где A – тема вступления, B – главная партия, C – побочная партия. Симметричная одночастная сонатная форма и есть главный композиционный стержень Сонаты. Как видим, она построена на трёх темах, где главенствует тема вступления, с серийным рядом в основе (см. нотный пример № 37). В зеркальной репризе она контрапунктически объединяется с главной темой, обнаруживая тем самым, образно-интонационное родство с нею.

Вступление медленное. В образном отношении, оно несёт в себе роковое начало. Быстрая часть – ритмически скандированная, стремительная, словно всё сокрушающая на своём пути. В середине – «серийный» эпизод. Интонационность «изломанная», но не теряющая своей хрупкости, утонченности, доходящей до мелодической изысканности, особой интеллектуальности. Она образно богата, насыщена красками искреннего, заинтересованного чувства. Всё время сохраняется принцип контраста разделов формы, содержащих так называемые темы-персонажи. К примеру, «тема наваждения», исполненная сарказма, гротеска, демонстрирует свою наступательную сущность. Её сменяет хрупкая, незащищённая, искренняя и чистая лирика...

Во всё в этой Сонате сделано профессионально! В сложной, острой по звучанию музыке отображена и стремительность быстротекущей современной жизни, её ритмическая импульсивность, и напевность редких тихих минут. Форма Сонаты широко развёрнута, драматически насыщена, логична и стройна. Тематизм конкретный, даже символического значения. Благодаря чему, музыка Скрипичной сонаты исключительно контрастна, построена на интонационно характерных, обострённых, экспрессивных звучаниях. В этой музыке органически сочетается новое с традиционным. – Элементы серийности свободно переплетаются с элементами тонко разработанного народно-национального начала. Таким образом, несмотря на «конструктивный» характер тематизма, в Сонате (как и в других сочинениях) всегда ощущается почвенность, крепкая национальная основа.

Общая интонация Сонаты для скрипки и фортепиано, зрелого и гармоничного сочинения, отличается сложностью и остротой звучания. Это оправдано неоднозначностью художественного замысла, оторванностью от штампов, жизненностью музыкальных образов, населяющих эту музыку

и несущих в себе страстную и целомудренную мысль. В этой музыке слышится причастность композитора к скорбям и надеждам современного мира.

Необходимо отметить и то, что композитор часто использует приём объединения тематического материала в репризе, или коде. В репризе обычна для С. Васильева так называемая вторая разработка, «дающая выход» экспрессии контрапунктического движения, техникой которого он хорошо владеет. Это характерно, в частности, и для Увертюры для симфонического оркестра, и для Скрипичной сонаты.

Как видно из аналитического материала, С. Васильев в целом тяготеет к инструментально-симфоническому жанру. Но не забыт и вокальный жанр. Интересны: **Цикл марийских народных песен**, обработанных для голоса с фортепиано, **Вокальный цикл на стихи О. Берггольц**, для сопрано и фортепиано. Более тридцати песен композитор написал на стихи Н. Мирошниченко, О. Чупрова, В. Кушманова, Т. Шашевой, епископа Сыктывкарского и Воркутинского Питирима.

Заметим, что жанр эстрадной песни (то есть популярной песни) – другая сторона творчества С. Васильева, и представляет немалый интерес в стилистическом отношении. Хорошо чувствуя природу жанра, он пишет простые, мелодичные, яркие и оригинальные по музыкальному языку песни (с элементами джаза), многие из которых стали украшением драматических спектаклей.

В 1982 году, работая по совместительству музыкальным редактором Коми республиканского драматического театра им. В. Савина, С. Васильев написал музыку (музыкальное оформление) к двум спектаклям: **«Пенпи-Длинный Чулок»** (по пьесе А. Линдгрен) и **«Тише, кот на крыше, или Приключения четырёх котов»** (по пьесе М. Кушнир). Это детские спектакли. Поэтому музыка к ним простая, образно-конкретная, связанная со словом. Она великолепно вплетается в сюжетную канву, отвечает общему настроению и замыслу спектаклей в целом, и настроению конкретных ситуаций. Композитор работал над этой музыкой быстро, легко, с большим увлечением. Она создана в традиционно-классическом стиле, вобравшем лучшие традиции советского эстрадно-песенного искусства. Но и с элементами стилизации: ведь этого требовал сказочный сюжет. Песни к спектаклям удивительно просты и естественны, написаны с хорошим знанием коммуникативной функции этого жанра. Однако простота их современна, свежа и покорила чистотой чувства и изысканной мелодикой.

Привлекает внимание исполнителей и слушателей **«Песня о Севере»** С. Васильева. Лирико-гимнический характер песни, с особенно тёплой, пронзительно личной и потому всеобщей интонацией, продиктован проникновенно-значительным содержанием стихотворения сыктывкарского

поэта Надежды Мирошниченко. Это лирико-патриотическая песня о Коми крае, ставшем для композитора второй малой Родиной.

Музыка С. Васильева исполняется, издаётся. Талантливый композитор, преподаватель Коми Республиканского училища искусств С.П. Васильев удостоен почётного звания «Заслуженный работник Республики Коми».

### **Основные сочинения С. П. Васильева**

*Музыка для симфонического оркестра:*

1. Концерт для скрипки с оркестром, 1978 г.
2. Увертюра для симфонического оркестра, 1982 г.

*Камерно-инструментальная музыка:*

1. Сонатина для фортепиано, 1973 г.
2. Соната для виолончели соло, 1974 г.
3. Трио для флейты, фагота и виолончели, 1976 г.
4. Цикл детских пьес для фортепиано (10 пьес), 1979 г.
5. Партита для фортепиано (70-е годы)
6. Соната для скрипки и фортепиано, 1981 г.
7. Сюита для скрипки и фортепиано, 1985 г.
8. «Асыв» – пьеса для ансамбля скрипачей, 1989 г.
9. Пьесы для фортепиано, скрипки и фортепиано, флейты и фортепиано и др.(разные годы).

*Вокальные произведения:*

1. Вокальный цикл на стихи О. Берггольц, для сопрано и фортепиано, 1975 г.
2. Более тридцати песен на стихи Н. Мирошниченко, О. Чупрова, В. Кушманова, Т. Шашевой, епископа Сыктывкарского и Воркутинского Питирима (разные годы).

*Музыка к детским спектаклям:*

1. М. Кушнир. «Тише, кот на крыше или Приключения четырёх котов», 1982 г.
2. А. Линдгрэн. «Пеппи-Длинный Чулок», 1982 г.

## ПОКЛОННИК ДУХОВЫХ



**В.В.ПЕТРЯКОВ**

(год рождения – 1938)

В творчестве В. Петрякова определённое место занял инструментальный и симфонический жанры, романсы, произведения для хора и пионерские песни. Однако особое внимание он всегда уделял духовым инструментам, и, прежде всего, любимому кларнету, который надолго вошёл в его жизнь, благодаря учебной специализации. Для кларнета им написаны две сонаты, Концертино, концертные пьесы. Не забыты и другие духовые инструменты: композитор пополнил концертный репертуар для флейты, валторны, трубы, для духового оркестра. В целом, он отдаёт предпочтение инструментальной сфере музыки.

ВИТАЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ПЕТРЯКОВ родился 5 января 1938 года в посёлке Шары Юринского района Марийской АССР. Вплоть до призыва в Советскую Армию жил и учился в Йошкар-Оле. В этом городе, в 1957 году окончил музыкальное училище как кларнетист. На кларнете он

играл в военном оркестре, во время армейской службы. И сочинять музыку начал именно для этого инструмента.

Решив целиком посвятить себя сочинению музыки, в 1962 году В. Петряков едет в г. Горький и поступает в музыкальное училище на теоретическое отделение. В стенах училища он имеет возможность полтора года заниматься в кружке самодеятельных композиторов, который возглавил талантливый композитор Б. Б. Благовидов. Под его руководством В. Петряков получил понятие о профессионализме в музыке, познакомился с серьёзными музыкальными жанрами и формами. В эти годы появляются первые профессиональные сочинения начинающего композитора. Это Концертино для трубы и фортепиано, Сонатина для скрипки и фортепиано, фортепианные прелюдии, виолончельные пьесы, песни.

Время учёбы в Горьковской государственной консерватории (1968–1973) связано с усвоением современной техники композиции, с работой над творческим стилем. Профессор А. А. Нестеров поставил творчество В. Петрякова на крепкие профессиональные рельсы.

По окончании консерватории В. Петряков приехал в Сыктывкар, где долгое время вёл теоретические предметы в музыкально-педагогическом училище № 2.

Главным своим делом В. В. Петряков считает сочинение музыки. Творчество его протекает активно и в разных жанрах. Но думается, всё же приоритет отдан инструментальной сфере музыки и, в первую очередь, духовым.

**Концертную пьесу для кларнета и фортепиано** (1971 г.) В. В. Петряков часто исполнял сам. Это короткая по форме, лаконичная пьеса, в быстром темпе. Основная тема представляет собой тип наигрыша Леля. Она авторская, но написанная в народном духе. Напевная, мелодичная, она хорошо проявляет природную сущность кларнета.

В конце шестидесятых, семидесятых годах 20 века В. В. Петряковым написаны: одночастное **Концертино для кларнета с оркестром** (1973 г.); пьесы для флейты; марши для духового оркестра; **Соната** и концертные пьесы **для скрипки и фортепиано**.

В 1969–1970 годах композитор работает над циклом фортепианных прелюдий. Он отличается оригинальностью замысла и преломляет традиции русской, советской фортепианной миниатюры, в частности мимолётностей С. Прокофьева, прелюдий Д. Шостаковича.

Цикл **«Прелюдии для фортепиано»** включает 24 миниатюры, в каждой из которых «схвачено» и конкретно развито одно настроение. Так, таинственные, пречудливые, рафинированные образы сменяются озорной, прихотливой, ритмичной музыкой; сдержанность контрастирует с напевностью, плавностью мелодических линий. Главный принцип в построении цикла – об-



разность, изобразительность, конкретность. Прелюдии ярки по настроению и очень пианистичны, демонстрируют хорошее знание этого инструмента.

В дальнейшем композитором написано немало пьес для фортепиано, в частности в консерваторские годы. Они, в основном, малой формы, и по технике композиторского письма отмечены увлечением музыкой С. Прокофьева.

#### **Вот Пять характерных фортепианных пьес.**

1. Написана в стиле раннего С. Прокофьева. Это очень короткая, неспешная пьеса созерцательного характера. Эмоционально рафинированная, тонкая лирика держится в рамках расширенной тональности (обогащённый мажоро-минор, В-в). Лаконичность и концентрированность формы, изломанность мелодической линии, разрежённость фактуры – придаёт музыке хрупкость и изящество. Это вызывает ассоциации с некоторыми Сказками Н. Метнера.

2. Лёгкий, воздушный вальс элегического плана, напоминающий некоторые страницы музыки Н. Я. Мясковского. Меланхолическому настрою музыки соответствует экономная фактура, с элементами мелодических имитаций. Пьеса довольно оркестральна, помещена в трёхчастную форму и держится в пределах тональности (d).

3. Жанровая картинка, построенная на архаических элементах русской песни. Форма пьесы двухчастная контрастная, с чертами репризности. Первая часть скерцозного плана. Музыка драматически насыщена, особенно в страстной, сурово-сосредоточенной второй части. Здесь необходимо отметить, что В. В. Петряков более привержен линейности голосоведения, нежели аккордовой фактуре.

4. Пьеса имеет название «Скерцо». Части сложной трёхчастной формы очень контрастны и весьма образны. Это быстрая, искрящаяся музыка, озорная, лёгкая, с ненавязчивыми диссонансами и чётким, капризным характером ритмики. От пьесы веет ароматом музыки молодого Д. Д. Шостаковича, с его принципом «развёртывающейся пружины».

5. В центре пьесы «Марш» лежит гротескный образ, с налётом музыкальной образности С. С. Прокофьева. Это фантазм марионеточного происхождения, обрисованный чётким, скандированным ритмом. Середина трёхчастной формы – лирическая, плавная, связанная, легатная – резко контрастирует с остротой и акцентированностью крайних частей.

Каковы же черты фортепианного стиля В. В. Петрякова?

Из анализа музыкального материала можно заключить, что В. В. Петряков – мастер миниатюры. Он из жизни выхватывает мгновение и озвучивает его. При этом точно «схвачено» единое настроение, образ, который всегда конкретен, ярко (тип мимолётностей С. С. Прокофьева, прелюдий Д. Д. Шостаковича, пьес Н. Я. Мясковского, Н. Метнера). Форма миниатюр

всегда симметричная, ясная, чёткая, контрастная. Фактура не загромождена, а прозрачна, образно-конкретна, линейна. Каждая линия несёт на себе особую смысловую нагрузку. В этом, в частности, заключается мастерство разработки, склонной к полифонической. Композитор старается избегать гомофонии. Фактура его фортепианных пьес не застылая, но живая: она дышит, пульсирует каждым звуком. Отсюда «узорчатость», рафинированность музыкальной эмоции, тонкость и лёгкость штриха, выразительность, образность линий. Из рамок тональности композитор не выходит. Хотя есть ощущение, что знаки при ключе – нечто условное. Тональность сама по себе расширена, обогащена ладовыми и гармоническими отклонениями и модуляциями.

Таким образом, в качестве признаков индивидуального почерка композитора следует отметить: прозрачность фактуры; склонность более к полифоническому изложению музыкального материала, нежели гомофонному; лёгкость штриха; линейную образность; экономность в выборе выразительных средств музыки. Эти качества характерны для инструментального стиля В.В. Петрякова, в целом, будь то небольшая кларнетная пьеса, или развёрнутая по форме одночастная Соната для того же инструмента и фортепиано, или две пьесы для флейты и фортепиано (1983), представляющие интерес в отношении преломления коми и марийского музыкального фольклора. Однако прямого цитирования не происходит. Композитором уловлен дух народной песни, свободно развитый и как бы «просвечивающий» сквозь обострённые интонации и терпкие гармонии.

**Соната для кларнета и фортепиано** написана в 1982 году. Впервые она была исполнена в отчётном концерте композиторов Коми АССР, посвящённом 60-летию образования СССР и четвертой годовщине Союза композиторов Коми АССР. Солировал заслуженный артист Коми АССР А. Беляев.

Соната одночастна и «исповедует» строгую сонатную форму. Во вступлении кларнет in B проводит речитативно-выразительную тему, близкую к коми народной. Она «спрятана» в напряжённо звучащих интонациях, и народный дух словно «просвечивает» сквозь них. Композитором использован приём имитационного изложения темы: начинает кларнет (первый такт), отвечает фортепиано (второй такт). Но это не буквальная имитация. Скорее, это ритмически-смысловая переключка.

Форма Сонаты выглядит классически: вступление – Allegro (с главной и побочной партиями, как полагается) – разработка – реприза – заключение, построенное на элементах темы вступления. В этом симметрия всей композиции.

У кларнета и фортепиано с первых тактов музыки устанавливается необходимый эмоционально-психологический контакт, не ослабевающий до конца произведения.

Это сочинение небольшое по протяжённости звучания, но развёрнутое, ёмкое по наполненности внутренним смыслом. Партия солирующего инструмента широко разработана. Общий настрой музыки – сосредоточенно-драматический. Наблюдается частая смена контрастных настроений. Быстрая часть – игрового характера, она стремительна, виртуозна, по-настоящему сложна. Дух коми народной песни ощущается повсюду. В её пользу говорит и частая смена метра (размера), и особенности интонационного строя.

Для Сонаты, в целом, характерна линейность голосоведения, тональная неустойчивость. Основной тональности не наблюдается. Есть определённые фактурно-гармонические устои. К примеру: после нагромождения резких звучаний происходит остановка на унисоне и т.д. Соната очень динамична, мощно развита и ярко концертна.

Для кларнета и фортепиано В.В. Петряковым написано две сонаты. Как и другие его инструментальные сочинения, сонаты для кларнета являются носителями определённых характерных черт его инструментального и композиторского стиля, в целом (сценических сочинений у него нет). Подчеркну, что к ним необходимо отнести, в частности, опосредованное применение коми и марийского мелоса. Он представлен в музыке как бы в модификации сознания, то есть в авторском преломлении. Композитор старается максимально использовать технические и художественные возможности солирующих инструментов, для которых он пишет музыку. Его музыкальный язык зрелый, сложный, эмоционально напряжённый, заострённый. В.В. Петряков любит линейность голосоведения: мелодические линии, словно в узел, сходятся в аккордовые комплексы, образуя терпкую гармоническую вертикаль. Он любит также прихотливую ритмику (в том числе синкопы), скерцозность движения, акцентированность как движущую силу всей музыкальной формы. При этом перегрузки фактуры не возникает. Музыкальное мышление композитора адаптировано и направлено на, так называемую, «современную интонационность». – Всё это служит импульсом для выявления главного музыкального ядра и помещения его в кульминационной точке любой композиции, и придаёт неповторимый, индивидуальный накал его музыке.

К музыкальному фольклору В.В. Петряков обращается не всегда, но в зависимости от стоящих перед ним задач. Так, он использует интонации коми народных песен в четырёхчастной Симфонии, связанной по содержанию с народной тематикой. Аналогичны **три пьесы для флейты и фортепиано: «Раздумье», «Плясовая», «Вальс»** – своеобразные сцены из народной жизни. **Два марша для духового оркестра** тоже написаны на основе коми тем.

Первая часть четырёхчастной **Симфонии** – (1980) – Allegro – начинается со вступления и, по словам автора: «имеет в основе своего художественного содержания (как и вся Симфония) историю коми народа». Надо полагать, эта идея и потребовала от композитора обращения к коми песне. Вторая часть Симфонии – медленная, драматического плана, повествует о мрачных дореволюционных временах. Третья часть – Скерцо – музыкальный рассказ в ритме вальса – о нашем времени, то есть, думается, о семидесятих годах двадцатого столетия. Жанровый, подвижный Финал утверждает современную композитору счастливую жизнь на коми земле. Он написан в традициях жанровых симфонических финалов русских композиторов-классиков, в частности А. П. Бородина и П. И. Чайковского. Как видим, и сам симфонический цикл выстроен по классической схеме.

Из инструментального творчества В. В. Петрякова стоит отметить также оригинальную **«Детскую сюиту»** для камерного оркестра, в четырёх частях, с характерными названиями (1982).

Немало сочинений В. В. Петряков написал в камерно-вокальном и хоровом жанрах. Тематику его вокального творчества условно можно поделить на две части: военную и «пионерско-комсомольскую».

Ещё в консерваторские годы из-под пера композитора вышел цикл романсов на народные слова. Позже – пять романсов на стихи коми поэта А. Ванеева **«Из военных лет»** (1976), для смешанного хора и фортепиано. Цикл написан в традиционной хоровой манере. Примечателен также цикл **«Два стихотворения П. Богданова»** для баритона с фортепиано (1981).

Другая часть вокального творчества В. В. Петрякова – многочисленные песни для детского хора. Среди них цикл **«Восемь песен на стихи П. Образцова»** (1974).

**«Комсомольскую песню»** на стихи Л. Достали, для детского, юношеского хора, часто исполнял хор музыкально-педагогического училища № 2 г. Сыктывкара, в котором работал композитор. Это яркая по стилю, традиционная массовая пионерская песня, в умеренном темпе. Её музыкальный язык изобилует красивыми, чистыми гармоническими переходами.

Песня на стихи Н. Кондрашенко **«В гости к солнцу»**, для детского хора с фортепиано – лёгкая, подвижная, с широко развитой, насыщенной фортепианной партией.

Эти и многие другие детские хоровые песни В. В. Петрякова – яркие, броские, простые по музыкальному языку, звонкие и весёлые – с увлечением пели в своё время в общеобразовательных школах и Дворцах пионеров Республики Коми.

В 1994 году В. В. Петряков покинул Сыктывкар. В настоящее время он живёт в городе Балахна Нижегородской области.

## Основные сочинения В. В. Петрякова

### *Оркестровая музыка:*

1. Концертино для кларнета с оркестром, 1973 г.
2. Симфония в четырёх частях, 1980 г.
3. Два марша для духового оркестра (семидесятые годы)
4. «Детская сюита» для камерного оркестра, в четырёх частях, 1982 г.

### *Камерно-инструментальная музыка:*

1. Соната для кларнета и фортепиано № 1, 1982 г.
2. Соната для кларнета и фортепиано № 2
3. Концертино для трубы и фортепиано (семидесятые годы)
4. Соната для скрипки и фортепиано, 1968 г.
5. Концертная пьеса для кларнета и фортепиано, 1971 г.
6. Соната для трубы и фортепиано
7. Цикл пьес для валторны и фортепиано, в том числе Сюита в четырёх частях
8. Концертные пьесы для флейты и фортепиано, 1983 г.
9. Цикл «24 прелюдии» для фортепиано, 1970 г.
10. Пьесы для фортепиано (семидесятые годы)
11. Соната для флейты и фортепиано, 1989 г.

### *Вокально-хоровая музыка:*

1. «Из военных лет». Пять романсов на стихи А. Ванеева, для смешанного хора с фортепиано, 1976 г.
2. «Два стихотворения П. Богданова», для баритона с фортепиано, 1981 г.
3. «Восемь песен на стихи П. Образцова», хоровой цикл, 1974 г.
4. Произведения для хора
5. Песни для детей

Орелбург, 2015 г.

## Исполнители музыки композиторов Республики Коми\*



В. П. Морозов, засл. деятель искусств  
России, художественный руководитель  
ансамбля «Асья кыя»



Г. С. Пыстина, засл. деятель искусств  
России, главный хормейстер ансам-  
бля «Асья кыя».

\* Здесь представлен далеко не полный ряд исполнителей музыки коми композиторов. Ориентир – 80-е годы 20 века и наличие фотоматериалов. В отношении фотоматериалов, это касается и предыдущей фотовкладки. Орфография почётных званий соответствует своему времени (*прим. ред.*).



**Республиканский музыкальный театр Коми АССР  
(ныне – Государственный театр оперы и балета  
Республики Коми)**



И. П. Бобракова, народная артистка России, худ. руководитель Коми респ. филармонии; позже – главный режиссёр театра оперы и балета.



М. И. Гусев, главный режиссёр театра.  
(80-е годы)



А. Г. Фаерман, дирижёр театра и камерного оркестра филармонии.



Н. П. Масанова, главный хормейстер театра.



Ю. Л. Главатский, нар. арт. РФ,  
солист (тенор).



Э. Д. Шмеркович, нар. арт. РФ,  
солист (бас).



Л. Ф. Ильчуков, нар. арт. Коми АССР,  
солист (вокал).



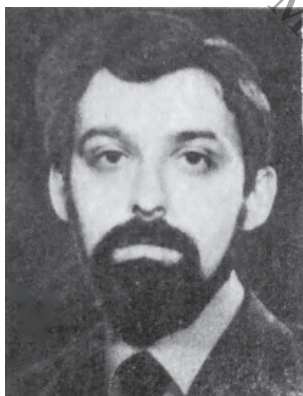
А. И. Оплеснина, нар. арт. Коми АССР,  
солистка (сопрано).



Ю. В. Фомин, засл. арт. Коми АССР,  
солист (баритон).



А. И. Беляев, засл. арт. Коми АССР,  
артист оркестра театра (кларнет).



Г. И. Путерман, артист оркестра  
театра (виолончель).



В. Н. Юркин, засл. арт. Коми АССР,  
артист оркестра театра (фагот).



А. В. Грознов, засл. арт. Коми АССР,  
солист балета.



В. К. Кирьянов, засл. арт. Коми АССР,  
солист балета.



В. В. Летова, нар. арт. РСФСР,  
солистка балета.

## Коми республиканская филармония



В. В. Есева, нар. артистка  
Республики Коми.



В. И. Мастеница, композитор, автор  
более 600 песен и инструменталь-  
ных пьес, засл. арт. Коми АССР  
(1921–1995).



Трио баянистов: засл. артисты Республики Коми В. Данилочкин,  
В. Майсерик, В. Волохов.





Фольклорно-этнографический ансамбль «Парма»,  
п/р засл. арт. Республики Коми М. Бурдина  
(в центре)



М. Н. Бурдин, засл. арт. Республики Коми,  
солист (балалайка).



Т. Н. Каракчиева, нар. арт. Республики Коми,  
солистка (меццо-сопрано).





В. К. Шеболин, засл. арт. РСФСР,  
солист (балалайка).



А. В. Моисеенко, нар. арт. Республики  
Коми, солист (баритон).

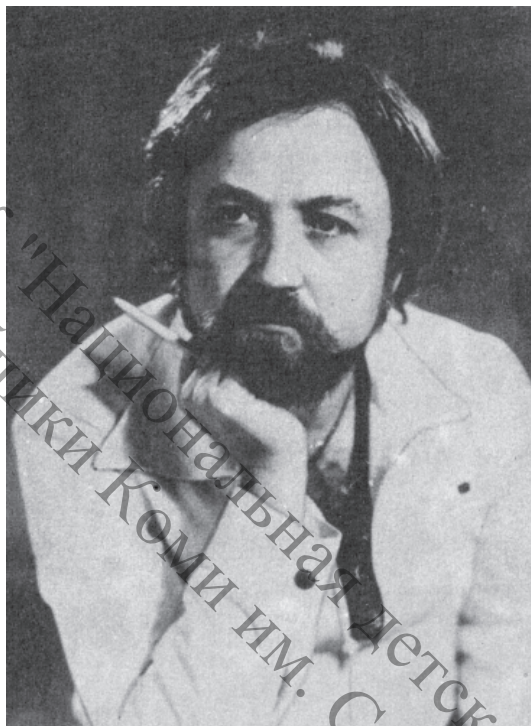


А. Н. Хрусталёв, засл. арт.  
Республики Коми, солист  
(бас).



В. С. Горленко, нар. арт. Республики Коми  
(пианист-концертмейстер).

## АВТОРИТЕТНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ



**М.Л. ГЕРЦМАН**  
(год рождения – 1945).

Член Союза композиторов СССР (России) председатель Союза композиторов Республики Коми М. Л. Герцман – талантливый, плодовитый композитор, педагог, музыкальный критик, писатель, общественный деятель, основатель современной композиторской школы Коми республики. Его разносторонняя творческая деятельность оживляет и обогащает музыкальную культуру республики. Работая много лет в Сыктывкарском училище искусств, М. Л. Герцман – представитель ленинградской композиторской школы, – впервые в Сыктывкаре, организовал композиторское отделение, подготовил ряд будущих композиторов, которые продолжили своё образование в консерватории. Он разработал теоретический курс импровизации (экспериментальную программу) для музыкальных училищ.

Как композитор, М. Л. Герцман поднял на новую высоту театральный жанр. Для музыкального театра он написал шесть мюзиклов, шесть балетов, музыкально оформил множество спектаклей драматического театра. Большинство его сценических произведений нацелено на патриотическое воспитание детей и юношества. Некоторые сюжеты основаны на преломлении исторических фактов, а также легенд и преданий коми народа. Те же цели преследуют и пять его кантат. В инструментальном и симфоническом жанрах он создал концерты, сонаты для различных инструментов... То есть, в творчестве М. Л. Герцмана нашли своё воплощение крупные музыкальные формы и жанры.

МИХАИЛ ЛЬВОВИЧ ГЕРЦМАН родился 1 февраля 1945 года в Перми. Получил мощное профессиональное образование в музыкальной школе-одинадцатилетке при Уральской государственной консерватории. Затем поступил в Ленинградскую государственную консерваторию, в класс композиции народного артиста РСФСР, профессора В. Н. Салманова, которую окончил в 1971 году. В этом же году М. Л. Герцман приехал по распределению в Сыктывкар. Много позже, в середине восьмидесятых, он окончил аспирантуру Уральской государственной консерватории.

В консерваторские годы, в Ленинграде, молодому композитору пришлось заниматься разного рода музыкальной деятельностью. К примеру, он работал музыкальным редактором Ленинградской студии телевидения, а также концертмейстером-оформителем Ленинградского Института театра, музыки и кинематографии. Приехав в Сыктывкар, он некоторое время был художественным руководителем Коми-республиканской филармонии. Затем занялся педагогической деятельностью, перейдя на работу в Сыктывкарское училище искусств, где вёл теоретические предметы и класс композиции. Одновременно вёл композиторский кружок в Сыктывкарской детской музыкальной школе.

Такая многогранность, проявившаяся в выборе сфер деятельности, свойственна и композиторской манере М. Л. Герцмана, который глубоко убеждён, что, претендующий на крепкий профессионализм композитор, непременно должен владеть любым жанром, стилем, любой техникой.

Позже, на вопрос корреспондента республиканской газеты «Красное знамя» о том, какому жанру он отдаёт предпочтение, он ответит:

— Тому, какой может наиболее полно и художественно воплотить мою мысль. Мне одинаково близки и лирическая песня, и рок-н-ролл, и кантата, и симфония. Я считаю, что композитор обязан владеть всем спектром музыкальных красок, или, говоря профессиональным языком, любой техникой.

Но при этом, конечно, «с поправкой» на личность, то есть, всегда оставаясь самим собой\*.

В годы учёбы М.Л. Герцман старался оснастить себя, прежде всего, технологическими навыками, пробовал свои силы в самых разнообразных стилях, жанрах и техниках. Он смело использовал додекафонию и серийность, алеаторику и сонористику. Таковы, в частности, Соната для альта и фортепиано (1969), Струнный квартет (1970). Есть у него частично или полностью атональные произведения.

Но важно то, что от своего учителя В.Н. Салманова М.Л. Герцман унаследовал много полезных навыков, в том числе умение хорошо выстроить музыкальную форму и убеждённость в том, что музыку нужно писать только тогда, когда есть что сказать людям.

Сказать же композитору хотелось в разной форме и порой «на разных музыкальных языках». Но это не самоцель. Владение различными музыкальными стилями, жанрами и языками нужно для того, чтобы можно было исчерпывающе передать, воплотить художественный образ. А образ для М.Л. Герцмана – главное, он и диктует выбор выразительных средств.

В том же интервью газете «Красное знамя» он подчеркнул, что самыми характерными его композиторскими качествами являются образность и многожанровость его музыки.

– Представьте себе человека, – сказал он, – только обязательно артистичного, владеющего, допустим, пятью иностранными языками. Ему предстоит рассказать свою биографию перед соответствующими разноязычными аудиториями. Так вот, уверяю Вас, что одни и те же факты будут звучать и освещаться по-разному на разных языках. В латинском, к примеру, варианте будут присутствовать краткость и афористичность. Во французском – возможна своя доля иронии. В итальянском – вероятно – живость, темперамент, жестикуляция и т.д. Но человек ведь останется тем же, и биография его – той же! Так и с композитором. Он, при условии владения разными жанрами, не «потеряется» в них... Но это – одна сторона дела. А другая состоит в том, что музыка композитора – это значительная часть его личности...

Приехав в Сыктывкар, М.Л. Герцман по-другому увидел свои творческие задачи. Он практически отказался от «сложных современных техник», придя к выводу, что говорить в музыке необходимо простым и ясным языком. В этом ему помог коми фольклор, которым он всегда пользовался умело, так сказать, опосредованно, почти не прибегая к музыкальным цитатам. С этого времени в любом его произведении, написанном с применением самых новых выразительных средств, всегда можно почувствовать дух той земли, на которой живёт композитор.

\* Л. Зыль. «Всё подвластно музыке». – Газета «Красное знамя», г. Сыктывкар, 1983 г.

Таким образом, если в нескольких словах охарактеризовать стиль М. Л. Герцмана восьмидесятых годов 20 века, то основной его чертой стала так называемая ассимиляция фольклоров. Своеобразие её заключается в прихотливом соединении коми национальной интонационно-ритмической основы, например, с характерными и явно означенными в музыке элементами джаза, горячим поклонником и знатоком которого является композитор. Возможно, поэтому самым ярким свойством его музыкального языка стал ритм: упругий, чёткий, острый, напряжённый, чеканный, благодаря чему музыка М. Л. Герцмана легко узнаваема, несмотря на полистилистику (а может, благодаря именно ей). При этом следует отметить, что метод развития музыкального материала – широко понимаемый симфонический.

Много и плодотворно пишет композитор в разных жанрах, каждый из которых диктует необходимость использования того или иного определённого стиля и языка.

Так, если дипломной работой М. Л. Герцмана, на окончание консерватории, стала **«Романтическая поэма»** для симфонического оркестра (1971), драматичная по своей концепции и использующая в качестве ядра для тематического материала принцип серийности, то **Концерт для фортепиано с оркестром № 1** (1974) – весёлый, радостный по настроению, построен на коми народной теме, обработанной в современных ритмах.

**Концерт для скрипки с оркестром** (1979) – одно из лучших сочинений М. Л. Герцмана тех лет. Сложный, эмоционально насыщенный и заострённый, элегический, он написан в период увлечения стилем А. Берга и Нововенской школы, и связан с тяжёлыми событиями и переживаниями в личной жизни композитора.

Своеобразным выходом из кризиса стало создание **Сонаты для балалайки и фортепиано № 1**, серьёзного концепционного произведения (1978).

– Когда я писал эту Сонату, – поделился своими мыслями композитор в одном из интервью автору этой книги, – то не думал о балалайке. Писал как для серьёзного инструмента, для нашего замечательного исполнителя В. Шеболкина, для его участия во Всероссийском конкурсе. Писал под влиянием Концерта для арфы Б. Тищенко, который вдохновил меня на создание Сонаты... Во Второй сонате для балалайки я вернулся к природе этого инструмента и написал концертную музыку для очень виртуозного музыканта.

Первая Соната для балалайки и фортепиано посвящена заслуженному артисту России Владимиру Шеболкину. Это глубоко и широко развитая одностанная композиция, субъективно окрашенная философская концепция, сочинение личностное, характерное ярким индивидуальным тематизмом, заключённым в рамки лейтмотивной системы. Главная тема очень вырази-

тельна, близка к атональности (см. нот. пр. № 38). В дальнейшем изложении музыкального материала весьма развита хроматическая сфера. Композитор трактовал балалайку как некий щипковый инструмент, для которого можно написать интеллектуальную музыку. В ней много контрастов и акустических эффектов. В частности, функциональное значение (ирреальной сферы) имеет использование флажолетов фортепиано. Балалайке доверены непривычно серьёзные, даже трагические мысли. Соната словно открывает необычные – красочные, драматургические, «симфонические» – возможности простого русского инструмента.

Балалаечные сонаты полярно противоположны в стилистическом отношении.

**Соната для балалайки и фортепиано № 2, ля мажор** (1983) первоначально была предназначена для другого сыктывкарского талантливого музыканта М. Бурдина. Но впервые её исполнил В. Шеболкин. С тех пор обе сонаты неизменно в его репертуаре, с неизменным партнёром – пианистом В. Горленко.

Одночастную Вторую балалаечную сонату можно было бы назвать «Сонатой-воспоминанием». И, прежде всего, потому, что М. Л. Герцман, следуя своему пристрастию к полистилистике, собирает здесь в единый узел и народный мелос, в его простоте и безыскусности (в главной теме даже прослушиваются частушечные интонации); и находит отражение (в той же главной теме) любовь композитора к музыке Моцарта. Соната «танцевальна», изящна, романтична. Об этом говорит и использование блюзовых, вальсовых ритмо-интонаций, и подлинный драматизм одного из эпизодов рондо-сонаты в разработке.

Музыка Сонаты – словно ностальгия по классической стройности мысли, по романтической искренности чувства. Вместе с тем, это возвращение балалайке её природных виртуозных качеств и истинно андреевской души. Соната находится в русле балалаечных традиций и написана «по последнему слову балалаечной техники», в жанре масштабной, блестящей, ослепительно концертной пьесы, с данью уважения и преклонения перед В. В. Андреевым.

В области симфонического и инструментального жанров М. Л. Герцманом написано немало. Прежде всего, это ранняя **Симфония**, в которой использована тема коми народной песни «Труба» (эта песня привлекала многих коми композиторов). Это ещё два фортепианных концерта (о Концерте № 2 речь впереди). Это сонаты, помимо названных: для фортепиано, для скрипки и фортепиано на коми темы, для трубы и фортепиано, для дуэта скрипки и кларнета; «Пассакалия» – пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано; Прелюдия и fuga для фортепиано; концертная пьеса «Скоморохи» для баяна и аккордеона; Три пьесы для самых маленьких в четыре руки и другие фортепианные пьесы для детей; струнные квартеты. Для камерного оркестра



народных инструментов композитор написал такие концертные пьесы, как «Ижемская шаль», «Наигрыш», «Страшная сказка» (для оркестра народных инструментов Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыя»); для эстрадного ансамбля – пьесе «Коми сувенир». Несомненный интерес представляют пять пьес для кларнета in B и фортепиано: «Речитатив», «Скерцо», «Хороводная», «Плясовая», «Вальс». Музыка пьес основана на коми народном интонационном материале.

Говоря о новых творческих установках М. Л. Герцмана на простоту выражения и тесном взаимодействии с коми тематикой и фольклором, следует подробнее остановиться на двух его кантатах (всего композитором написано пять кантат).

Первая из них – «Песнь о 112 Уляшёвых» (1977, 1980), в которой экономными средствами композитор добивается яркого эффекта эмоционального воздействия на слушателя. Кантата повествует о трагических событиях Великой Отечественной войны. Она неоднократно исполнялась в Сыктывкаре, Москве, Ухте, Петрозаводске. За неё композитор был удостоен Государственной премии Коми АССР (1982 г.). Эта кантата является первой частью задуманной композитором триады кантат, объединённых общей мыслью об исконной, вечной, глубинной связи человека с родной землёй. Вторая часть этой триады – кантата «Песнь о поэте Куратове» (1980, 1982), основоположнике коми национальной литературы. Третья – «Земной поклон» (первоначальное название) – призывает к миру, дружбе, любви и справедливости на земле. Все три кантаты написаны на тексты замечательного коми поэта и прозаика Виктора Кушманова, с которым композитора связывала многолетняя творческая дружба.

### **Кантата «Песнь о 112 Уляшёвых»**

*«В маленькой коми деревеньке Баддельск, затерявшейся в верховьях реки Вычегды, всего 60 дворов. В центре деревни обелиск. Белеет он среди русых трав, а зимой – белого снега. Под словами: «Вечная слава павшим за Родину!» длинный, не дающий мне покоя список Уляшёвых... Я хочу, чтобы читатель в какой-то степени испытал то, что почувствовал я там, у обелиска. За каждым именем – живой человек, который жил в этой деревне, где всего 60 дворов. Нет такого двора, куда бы не входил почтальон с воинским извещением о гибели отца, брата, мужа или сына... Здесь, в этих избах, они родились. Здесь ходили в школу, работали, женились, рожали детей, а многие не то, что жениться, поцеловать своих невест не успели. Война разбросала их по всей Европе. Воля людей, уважение к их памяти вернули им покой на родной земле. Фамилии начертаны под стеклом детским почерком. Глядел я на этот почерк и видел другой – официальный сухой почерк «похоронок»... А похоронены Уляшёвы под Москвой, Берлином, Кёнигсбергом, Сталинградом, Калининым, в Крыму, на Волыни, Карельском перешейке, в Румынии, Польше, Венгрии, Чехословакии...»*

## Право на бессмертие

*За шумели деревья реки Вычегды:  
Какая нам, какая нам от этого выгода,  
Если под сенью нашей благословенной  
Вырастет не клюква, а могила братская,  
Если не лось затрубит утром весенним,  
А хриплая песня родится солдатская?!  
Горчит во рту черёмухи ягодинка...  
Память – светлая в соснах тропинка –  
Вьётся, усыпанная иголками колкими.  
То тихое эхо, то – гулкое, громкое! –  
Хоть крикни по-русски,  
Хоть крикни по-коми.*

*...Вы слышите – горн созывает на сбор?!  
Но вдовы не спят по ночам до сих пор\*.*

### Аналитические наброски

Кантата «Песнь о 112 Уляшёвых» в трёх частях, написана для солистов (тенора, меццо-сопрано), смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи В. Кушманова (1977).

«Новый» музыкальный язык М. Л. Герцмана здесь предельно прост. Этими простыми средствами он добился небывалого эффекта воздействия на слушателя. Перед нами драматическая музыкальная поэма о погибших на фронтах Великой Отечественной (105) и Гражданской (7) войн жителей одной деревни Уляшёвых. Но это обобщённое повествование, своего рода патристический реквием, дань памяти и любви к соотечественникам, к своей земле.

Первая часть (четверть = 50, фа минор).

Интродукцию (или вступление) открывает призыв трубы. После чего тенора и басы в унисон, а *carpella*, а позже – включившиеся сопрано и альты излагают повествовательную часть композиции. Такой эпический зачин подчёркивается, в частности, ходом на малую сексту и плагальным возвращением в тонику. Затем на органном пункте сопрано и альты (типа плача, а-а-а) мужчины – печально и торжественно, поодиночке – выкрикивают имена погибших, создавая эффект эха: Илья, Семён, Григорий... Начало основного раздела Первой части обозначено сменой тональности: до-диез

\* В. Кушманов. «Уляшёвы». «Документальная повесть о сыновьях и отцах, братьях, мужьях, их вдовах, матерях и их детях, павших и живых.» – В книге повестей и рассказов В. Кушманова «Эта бесконечная нежность». Сыктывкар, Коми книжное издательство, 1982 г., стр. 247, 250, 254–255.

минор. Это драматическое повествование, исполненное патетики и суровой героики. Примечательно окончание этого раздела: на словах «пустые парты» у хора, в имитационном порядке, терпко звучат секундовые педали, образуя кластерный фонизм.

Далее следует связующее звено, для которого характерно полифоническое развитие голосов на словах: «Не может быть, чтоб все они погибли».

Второй раздел Первой части кантаты может быть приравнен к побочному комплексу сонатной формы (ми мажор). Хор – сопрано и альты – поёт на коми языке. А тенор solo – по-русски. Они поют о матерях 112-ти Уляшёвых. Это лирический эпизод с элементами драматизма, с использованием эффекта *glissando*.

Реприза трёхчастной композиции Первой части наступает неожиданно, методом сопоставления (до-диез минор), резко драматизируя звучание, возвращая фактуру, массивные хоровые линии основного раздела Первой части. Реприза динамизирована скорбью по всем погибшим (а что могло бы быть, если бы...).

Кода Первой части весьма интересна: тихо шепчутся берёзы и вновь – имена... Этот «шелест имён» происходит на фоне органного пункта теперь уже теноров и басов (принцип обратной симметрии), а шепчут имена павших сопрано и альты. Труба *con sord.* своим выразительным мотивом завершает эту часть кантаты, в которой опосредованно использованы интонации коми народных песен.

Структура Первой части может быть представлена следующим образом: вступление + A + связка + B + A1 + кода, то есть трёхчастная, с чертами сонатной формы без разработки.

Вторая часть. *Andante*. Для хора и меццо-сопрано solo (ре-бемоль мажор).

Мама,  
• Какие глаза у берёзы,  
Когда на заре стоит  
она, не дыша?  
Когда утопает в снегу  
у колхозной дороги,  
Какая, мама, у берёзы душа?  
Какая в ветвях её песня  
таится до срока,  
Какая печаль утопает  
на дне её глаз?..  
Мама, о чём  
тараторят сороки,  
На голые ветки  
белой берёзы садясь?..

В. Кушманов

Эта часть выполняет функцию Adagio в сонатно-симфоническом цикле. Основная тема Второй части кантаты представляет собой вариант мелодии трубы из Первой части. Доминирующий музыкальный образ здесь – светлая лирика монолога Берёзы-невесты, на фоне поющего с закрытым ртом хора. «Воспоминания» Берёзы, построенные на интонациях коми песен – прекрасный диатонический разлив в пастельных весенних тонах. Сопоставление терцовых мажорных тональностей (ре-бемоль мажор – ля мажор) драматизируется словами о материнстве, которое «чище слёз», и звучит, как улыбка сквозь слёзы. Тритон-колокол на окончании монолога возвращает к философии повествования: от Берёзы к России (ре-бемоль мажор). Необычна ритурнель – вокализ хора, развивающий основную мелодию части. Он подготавливает философский вывод – кульминацию, трагичнейшую в своём существе:

Ах, какой я была красивой,  
Как светился мой каждый лист!  
Я не знала, что меня срубят  
На обелиск... –

Последние слова Берёзы исполняются solo a cappella. Затем гармонию подхватывает хор. Концовка симметрична. Структура части: A + B + A1 + A2. – Форма – трёхчастная с репризой.

Третья часть. Allegro (до-диез минор).

Молодые, красивые,  
Их отчизна – леса...  
Сохранила Россия  
В сердце их голоса.  
Ты прислушайся к горну  
Пионерской мечты...  
И услышишь их голос  
Обязательно ты!

В. Кушманов

*«– Дорогие бабьелыцы! Сегодня мы собрались сюда, в центр села, который отныне будет святым для всех нас! Мы открываем памятник нашим отцам, братьям, сыновьям, павшим в боях за независимость нашей социалистической Родины... Пусть отныне наши дети, а потом дети наших детей и дети будущих детей знают и помнят высеченные на этом обелиске имена... – прозвучал звонкий голос старого фельдшера Вишератина...»*

*Медленно опускается покрывало, и Лиза, поднявшись на цыпочки, видит сначала пятиконечную звезду, ниже её – орден Отечественной войны, а ещё ниже – очень длинную колонку фамилий... Ложатся к обелиску венки, букеты полевых цветов...*

*Грянул залп над июльской деревенской улицей, и рванулся с места золотокопытный жеребёнок, никогда не нюхавший тревожного порохового запаха... Это было в Бадельске, ровно через двадцать пять лет и два месяца после того, как пришла в деревню последняя похоронка, извещающая, что Алексей Уляшёв пал 7 мая 1945 года в Берлине, в районе имперской канцелярии. Родина. Какая она – с перелесками и с замёрзшей рябиной у окна, с потемневшими избами у рек, запахом хлеба и дождя в осенних полях?.. Какой её видели крестьяне Уляшёвы, ставшие воинами?»\*.*

Третья часть кантаты возвращает основную – драматическую – тональность (до-диез минор) и тематизм, воплощающие эмоциональную сферу героико-трагического повествования. Основу образной структуры первого раздела части составляет «патетика о кладбище», исполняемая громким хоровым tutti (см. нот. пример № 39):

Опять, опять во мгле на небе  
Погаснет новая звезда.  
И будет пахнуть тёплым снегом  
В озёрах талая вода.

А за околлицей, в берёзах,  
Среди оград и тишины  
Увидишь ты другие звёзды:  
Из жести сделаны они...

Второй раздел Третьей части открывает тенор solo с оркестром: «Мы с другом песню сочинили о России». Простая, выразительная, душевная мелодия представляет собой тип стилизации песен Великой Отечественной войны, песен ветеранов, песен-воспоминаний (см. нот. пример № 40). Затем, вместе с оркестром, её начинает поддерживать аккомпанемент хора. После чего возвращается рефрен о жестяных звёздах – на органном пункте *fis*, как бы готовящий драматическую кульминацию. Однако кульминационный взлёт оттягивается вторым вступлением тенора solo с оркестром, вводящего философией в будущее (второй куплет):

О Родине мы пели и о маме,  
О сыновьях, которые, родясь  
Увидят Землю нашими глазами  
И песнями, похожими на нас. –

Затем наступает прорыв в первоначальное движение.

Хоровая реприза Третьей части, да и всей кантаты являет собой драма-

\* В. Кушманов. «Уляшёвы». См. указанное выше издание, стр. 233–234.

тическую кульминацию, с фанфарами, без тонального просветления (до-диез минор):

Края следы хранят от ножиц,  
И след дождя, и снега след.  
Но их рукой потрогать можно.  
А выше звёзд на свете нет!

Мотив трубы в конце части и кантаты передан флейте. Он переходит к голосу из хора и долго тянется на *gis*. Наконец звучание обрывается унисоном оркестра – *sff*. Структура Третьей части: A + B + A1 + B1 + A2. – Форма трёхпятнадцатая.

В целом, кантата «Песнь о 112 Уляшёвых» М. Л. Герцмана – драматическая поэма о погибших – цельное по художественной концепции, тематическому и интонационному материалу, компактное по эмоциональной структуре произведение. Кантата написана на национальную тему, с опосредованным использованием коми национального мелодического материала. В кантате наблюдается система символики. Например, тембр трубы, отдающей свой мотив флейте и человеческому голосу (суровость музыкального повествования к концу словно теплеет); прорастающие из части в часть интонации; тональная сфера (до-диез минор). А в символике диезных и бемольных сфер просматривается некая закономерность: эмоциональный накал как бы сгущается в диезных, а разрешается в бемольных тональностях.

Несмотря на то, что трёхчастная кантата написана простым, доходчивым, песенным музыкальным языком, по своему строению она имеет значение сонатно-симфонического цикла. При этом, драматические кульминации помещены в Первую и Третью части, а философская (светлый плач Берёзы) – во Вторую часть кантаты. Благодаря её исполнительской доступности, кантата не раз звучала в интерпретации, как профессиональных хористов Коми республиканского музыкального театра, учащихся училища искусств, так и самостоятельных коллективов республики.

—...Светлов, написав великую «Каховку» за сорок минут, сказал, что эта песня – сорок минут плюс вся его жизнь.

– Ну, а Вы быстро пишете музыку?

– Пожалуй, довольно быстро. Но всегда очень долго её обдумываю. Кантату о поэте Куратове я написал месяца за полтора, но стихи В. Кушманова «держал» больше года. Первый фортепианный концерт сочинил чуть ли не два года и вдруг, перечеркнув всё написанное, за три недели написал то, что и стало Первым концертом. А кантата «Песнь о 112 Уляшёвых» была написана за три дня. Стихи В. Кушманова тогда букваль-



но ошеломили меня своей обнажённостью, болью, красотой – я работал в захлёб.

– И эта кантата – три дня плюс вся Ваша жизнь?

– Плюс всё, что я прочёл и передумал о войне, о людях, о жизни и смерти, о доброте и зле. Плюс всё, что я написал до этого. Плюс те коми народные песни, которые я прочувствовал... И знаете, есть у меня одна мечта. Мне очень хочется услышать свою кантату о 112 Уляшёвых в Бадельске, откуда родом все эти парни. И чтобы она звучала под открытым небом; и чтобы была в это время весна, например, в канун Дня Победы; и чтобы я находился среди живых ещё матерей этих солдат, среди людей, которые их знали...\*.

### **Кантата «Песнь о поэте Куратове»**

Кантата «Песнь о поэте Куратове» написана в 1982 году и является второй частью задуманной М. Л. Герцманом триады кантат, объединённых мыслью о глубинной связи человека с родной землёй.

Основоположник, классик коми национальной литературы И. Куратов вдохновил своим творчеством на создание музыки многих коми композиторов. На его стихи написаны вокальные циклы, романсы, песни. Кантата М. Л. Герцмана рассказывает об И. А. Куратове, на стихи В. Кушманова.

*Несколько слов о поэте.*

*Иван Алексеевич Куратов родился в 1839 году. Он прожил всего 36 лет. И всю свою недолгую жизнь мечтал о живом общении со своим народом, впитал в себя богатства устной его поэзии. Он старался создать письменность, книги на родном языке, донести до народа свои стихи, но был лишён возможности печатать их.*

*Судьба И. Куратова сложилась трагически. Уже в раннем детстве он испытал на себе всю тяжесть горькой нужды и бедности. Поэтому главная тема его творчества – жизнь обездоленного народа. И он запел новую – свежую и дерзкую песню, за что и был выслан в г. Верный (ныне Алма-Ата). Здесь, бесконечно одинокий, тяжело больной, измученный и всеми покинутый, поэт провёл свои последние дни – вдали от горячо любимой родины.*

*Поэтическое наследие первого коми поэта, учёного и мыслителя И. Куратова богато и разнообразно. Это стихи публицистические, стихи с атеистическим содержанием, задушевная лирика, песни и частушки, сказки и эпиграммы, переводы. И везде он говорит о своём народе: страдающем и любящем, умеющем работать и веселиться. Велика любовь И. Куратова к своей родине, народу, языку, к своей песне. Он первый негромко запел эту песню и надеялся, что её подхватят и во весь голос запоют потомки.*

*Сколько глубокой печали, боли за бесправного человека вылилось в стихах И. Куратова, сколько одиночества и тоски в них! Но нет в них безысходности. Даже в своих самых трагических стихах последних лет он воспевает жизнь. В них звучит уве-*

\* Л. Зыль. «Всё подвластно музыке». Газета «Красное знамя», Сыктывкар, 1983 г

*ренность в том, что придут лучшие времена для его народа, для его «скромного, но выразительного языка, и встанет солнце свободы и справедливости над родиной поэта».*

### Аналитические наброски

Концепция кантаты М.Л. Герцмана «Песнь о поэте Куратове» – для баритона, смешанного хора и симфонического оркестра, на стихи В. Кушманова – так же, как и творчество И. Куратова, выстроена «от мрака к свету».

В кантате шесть частей.

Первая часть. «Закончил на чужбине жизнь свою», – поёт хор в сопровождении оркестра. В басах (контрабасы, литавры) от начала до конца выдержан органнй пункт на es. На него накладываются скупые гармонии сопровождения и возгласы-блики хора. Из технических выразительных средств композитор предпочитает здесь линейность голосоведения, полифоническое сочетание текста и мелодий. Музыкальный колорит этой части сумрачный, трагический, интонации плачущие, безысходные. Музыка исполнена бесконечной печали, одиночества, звучит подобно надгробному слову. Но «Никто не плакал над его могилой», – в пении хора слёзы, боль, отчаяние. Музыка целиком тональна.

Вторая часть следует attaca. Задействованы все исполнительские силы кантаты. Поэтическое содержание этой части коротко можно определить так. Многие поэты погибли, каждый своей смертью. Но нигде, ни на одной планете, не могут убить поэта. Только на Земле. Партия солирующего баритона очень выразительная, «широко хроматизированная». Общий тон музыки – вновь суровый, чему способствует, в частности, нагнетание полифонических имитаций, канонических проведений. Хор здесь как бы на подхвате у солиста. Аккомпанирующая, пульсирующая партия оркестра претерпевает развитие на протяжении всей части. Интонационный строй музыки обострён щемящими душу секундовыми диссонансами, глиссандирующим хором. Немаловажную роль играют изобразительные моменты, к примеру, вокализы хора на плачущих интонациях: «Крича проклятья, женщина упала, обняв живот – своё ещё живое, прекрасное Бессмертие своё». Кульминация напряжена. В гармонии – смятение. По своему художественному значению часть «очень симфонична». По форме она близка к трёхчастности. В музыке присутствует атональный элемент.

Третья часть. «В роще той не поёт соловей». Хор-метафора звучит а carrelli, в ре миноре, на коми национальной, глубоко народной музыкальной основе. Это очень мелодичный, скорбно лирический хор необыкновенной красоты и чистой гармонии. Медленно льётся печальная и возвышенная песнь «в тональности реквиема» и в переменном размере (4/4, 3/4, 3/2...).

Четвёртая часть. Для баритона, хора и оркестра. Это скерцозная, без определённой тональности, широко развёрнутая, полная экспрессии, симфонически развитая музыкально-поэтическая картина. Смысловое содержание части: «Была земля, всё было до поэта, но не было поэта, чтоб воспеть её». – Вывод таков: «Что родина без своего поэта! Народ безмолвный – это не народ».

Хор осторожно, ненавязчиво, каноническими проведениями, говорком поддерживает партию солиста, предвосхищая и дополняя её. В отличие от предыдущей, сугубо хоровой части, здесь почти всё время поёт один солист. При краткой поддержке хора, оркестровая партия широко развита. Но при подготовке кульминации (женщина молится земле, чтоб та дала ей любви, а она даст ей поэта) подключается хор. Его туттийное, эмоционально нагнетающее звучание (хроматизмы, уменьшенные гармонии) делает кульминацию яркой и достойной. Дойдя до динамического предела, полнозвучный хор резко «уходит», оставляя солиста со своим монологом и главными словами – на фоне скупого (несколько звуков) аккомпанемента.

Пятая часть. По содержанию, это продолжение предыдущей части (ля мажор – ми мажор). В устах баритона звучат слова: «И появился он, поэт Иван Куратов, запел на языке, непетом никогда, на языке зырян». Одновременно хор поёт на коми языке: «Ой, олём, олём!» (семантическая биплановость, стихи И. Куратова). В такой гомофонной коми народной манере хор идёт как бы цитатой до конца части – а *cappella*. Этот полнозвучный хор весь пропитан коми народными интонационными ходами, ритмикой. Последняя весьма прихотлива и переменчива, меняется чуть ли не в каждом такте: 6/8, 5/8, 7/8 и т.д. Хор трёхчастен, с минорной серединой, с активизацией развития и движения. Общее звучание хора тональное и светлое.

Далее следует Solo для баритона с оркестром. Хор – это цитата. Затем остаётся один баритон, в сопровождении оркестра. В музыке – возвращение к началу кантаты, к Первой части: появляются интонации, гармонии, органнй пункт из этой части. Но здесь уже нет той безысходности: «Никто не знает, где его могила, её на свете не было, и нет. Есть у поэта Родина и Имя, и есть земля, которая любила, которой лучше нет!» – Это утверждение бессмертия поэта. И те возгласы – фанфары, органнй пункт, погребально звучащие в Первой части, здесь перерождаются, переокрашиваются в победность, торжественность. Это кульминация всего цикла (точка золотого сечения).

Шестая часть. «Песнь его дошла через века и войны, через дожди и смерти – в нашу жизнь». – Это поёт хор с оркестром, иногда с солистом. Потом остаётся только солист и оркестр: «Я вижу, как она проходит через поле, простоволосая, с лентою в косе, вся из цветов, из воздуха речного,

в простом крестьянском платье, босиком». Большое значение в музыке этой части имеет красочный, импрессивный фактор вообще. Есть даже изобразительный момент в заключительной ритурнели оркестра. Это пастораль, с чертами сонорности, где можно услышать щебет птиц, журчание ручья, и будто долгожданное солнце выглянуло из-за туч. Вся кантата и завершается этой нежной, красивой и оптимистичной картиной Рассвета (над Сысолой-рекой).

Главная движущая сила в кантате М. Л. Герцмана «Песнь о поэте Куратове» — это художественный образ: стихи В. Кушманова и «образ стихов» И. Куратова, которые достоверно запечатлены в музыке. Содержание кантаты выстроено от Первой части до Финала, оно сквозным действием переходит из части в часть, постепенно развиваясь и высветляясь, «от мрака к свету». В кантате есть по-настоящему музыкально красивые номера (в частности, 3, 6 части); есть драматически заострённые, симфонически развитые (1, 2, 4, 5 части).

Но есть глубокая музыкально-поэтическая и философская концепция, и это главное. Поэт Иван Куратов убедительно представлен в кантате — в своей неповторимости, в своей силе и нежности, в своём бессмертии. Музыкальный язык кантаты традиционен, тонален, образен, выразителен и целиком зависит от поставленной композитором художественной задачи.

Третья из триады кантата «**Земной поклон**», на стихи В. Кушманова, тоже была завершена в восьмидесятые годы. По всей видимости, в дальнейшем ей было дано другое название.

В эти же годы был написан «**Реквием**» — хоровая поэма а cappella: «Ты исчез, никого не виня». Это тоже кантата, в которой использованы опять же стихи В. Кушманова, а также коми народные темы и тексты. Глубокие стихи В. Кушманова вызвали к жизни очень драматичную, даже трагическую музыку. Она мелодична. Но мелодии построены на заострённых, характерных плачущих интонациях, преодолении ладовых тяготений, что, в данном случае, соответствует художественной задаче жанра реквиема.

М. Л. Герцман безупречно владеет хоровой техникой. Музыка в его хорах мелодична, традиционна, часто полифонически усложнена. Её с блеском исполняет, в частности, хор Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР «Асья кыя». Кстати, по заказу ансамбля М. Л. Герцман написал немало музыки, в том числе, кроме отмеченных выше, хоровод для женского хора без слов и оркестра народных инструментов «**Цветы голубой тайги**», в котором чувствуется поистине симфоническое дыхание.

Интересна хоровая фантазия на тему коми народной песни «**Труба**» (а cappella), и на коми народные слова. Вообще, проблемы языка (литературного и музыкального) перед композитором не стоят. Главное для

него – это художественный образ. Он всегда пишет «то, что надо». А простая будет музыка, или сложная по стилю, зависит от выбранных стихов. Элементы музыкального языка бывают разные, часто они взаимопроникают, как, например, ассимиляция коми фольклора с остротой чеканного джазового ритма. Стиль композитора в том или ином произведении складывается, в зависимости от поставленной художественной задачи. Во главу угла М. Л. Герцман ставит композиторский профессионализм.

М. Л. Герцман очень любит театр. Написал массу критических статей на театральные спектакли. И не раз можно было услышать от композитора, что театральные пристрастия своей конкретикой влияют на все остальные жанры его музыки. И что он старается их преодолеть, ибо это может мешать при создании, например, симфонического произведения. Так или иначе, но М. Л. Герцман активно работает в жанре музыкального театра. И, прежде всего, пополяет репертуар для детей и юношества. Из шести написанных им мюзиклов, три имеют целью героико-патриотическое воспитание молодёжи: **«Красные дьяволята»** (1983), **«Мальчиш-Кибальчиш»** (1984), **«Сын полка»**. Думается, что такие спектакли просто необходимы юным слушателям-зрителям, тем более что в них очень увлекательная, песенная, запоминающаяся музыка.

Названия трёх других мюзиклов – **«Кошкин дом»** (1971), **«Ожерелье Сюдбея»** (1975), **«Тайна игрушечных сердец»** (2002), и пяти балетов: **«Войпель»** (1991), **«Вэrsa»** (1992), **«Снежная королева»** (1993), **«Три поросёнка»** (2000), **«Стрекоза и Муравей»** (2008) – говорят о том, что они написаны на сказочные сюжеты. Из них **«Ожерелье Сюдбея»**, **«Войпель»**, **«Вэrsa»** – на коми национальные сюжеты. Забегая вперёд, следует отметить, что в 1999 году М. Л. Герцман написал музыку к балету **«Барышня-крестьянка»**, премьера которого состоялась в 2014 году, в Государственном театре оперы и балета Республики Коми.

Практически, вся музыка М. Л. Герцмана исполняется, его спектакли поставлены в театрах. Но, по его словам, не всегда его «театральная жизнь» складывалась удачно. То есть спектакли не задерживались в прокате по разным причинам. В Коми республиканском музыкальном театре первым был поставлен мюзикл **«Ожерелье Сюдбея»**. Следующим был мюзикл **«Красные дьяволята»**, который продержался один сезон. **«Мальчиш-Кибальчиш»** тоже радовал ребят в течение одного сезона. Постановку спектаклей **«Сын полка»**, **«Войпель»**, **«Снежная королева»** преследовали разного рода проблемы... Может быть, композитору невезло потому, что он так сильно любит театр? Разве может человек получить сполна то, о чём мечтает и чего заслуживает? Во всяком случае, проблемы с постановкой спектаклей шли отнюдь не от музыки их автора. Композитор хорошо знает специфику театрального жанра. Поэтому музыка в его спектаклях всегда

конкретна, пластична, образна, доступна для восприятия самого неподготовленного слушателя. Таков и, первым увидевший свет рампы, мюзикл «Ожерелье Сюдбея». Остановимся на нём подробнее.

## **«Ожерелье Сюдбея»**

Волшебная сказка для детей, мюзикл М.Л.Герцмана «Ожерелье Сюдбея» написан по пьесе и на либретто А. Клейна, на основе коми народной легенды о возникновении северного сияния. На протяжении двух действий спектакля слушатель-зритель увлечённо следует за развитием сюжета, приключениями главных героев, которые в конце сказки дарят людям всё великолепие этого природного явления.

*Краткое содержание мюзикла:*

У сказочного великана Сюдбея много сыновей и дочерей. Младший сын – Костяное Горло – главный и единственный отрицательный персонаж пьесы и мюзикла. Это убийца, вор, хануга, лжец, стяжатель, да и вообще ищадые ада, собрал в себе все худшие качества, которые могут корениться в человеке. Это само олицетворение зла. Он украл у своего отца сияющее волшебное ожерелье, дающее силу, власть и богатство, а также освещающее людям путь во тьме. Украл, чтобы творить зло.

Ему противостоит мир простых, добрых и честных людей. Это оленевод, старик Ландо, его дочь Мада, его приёмный сын, пастух Ведэ. Именно его злодей Костяное Горло украл ещё младенцем у матери Ань, при этом потеряв ожерелье. Старик Ландо нашёл и младенца, и ожерелье, воспитал Ведэ, как родного сына. Через много лет подарил ожерелье своей дочери, а также открыл ей тайну рождения Ведэ. Дети выросли, полюбили друг друга и мечтали пожениться.

А Костяное Горло посвятил свою жизнь поискам утраченного ожерелья. При этом, продолжал врать, красть, подставлять других. Увидев ожерелье на красавице Маде, он решил во что бы то ни стало жениться на ней. Ландо не был против: он считал Костяное Горло богатым купцом. А какой отец не хочет богатого жениха для своей дочери! Свою вину в очередном воровстве злодей перекладывает на Ведэ, и юношу Ландо изгоняет из дома. Мада не верит в виновность своего любимого. Она дарит ему ожерелье, чтобы он мог им подать ей весточку издалека. А вскоре отправляется на его поиски.

Путешествие приводит героев к встрече с Ань, которая не сразу узнаёт в Ведэ своего украденного сына. Поняв это, вместе с повстречавшейся Мадой, она отправляется спасать его от Костяного Горла, который решил превратить Ведэ в змея-истукана, чтобы тот вечно стоял на Халимер-сонке, по преданию, гиблом месте.

Через приключения, в погоне за волшебным ожерельем, приводит всех действующих лиц во владения великана Сюдбея – умного и справедливого правителя. Он устраивает испытания Костянному Горлу и Ведэ. Конечно, добро побеждает. Сюдбей обращается к Ведэ:

– Мой сын не может быть злодеем. Ты будь моим сыном. Возьми ожерелье! И пусть оно светит тебе в зимних дорогах, пусть озаряет бескрайние просторы и путь к богатствам земли северной!



– Нет! – отвечает Ведэ. – Пусть светит всем! – Он бросает ожерелье высоко в небо, где во всю его ширь оно вспыхивает северным сиянием.

– Пусть это северное сияние светит всем добрым людям, – заключает Сюдбей.

Мада: Побеждая расстоянья,  
Словно память о любимой,  
Залит северным сияньем  
Весь простор необозримый.

Ань: Сумрак ночи рассекая,  
Над снегами, над метелью,  
Светит северному краю  
Золотое ожерелье.

Ведэ: Так свети ж над тундрой белой,  
Над селеньем, над яраном,  
Озаряй дорогу смелым,  
Ожерелье великана!

Такова эта красивая коми сказка о северном сиянии, в интерпретации А. Клейна, вдохновившая М. Л. Герцмана на создание мюзикла.

### Аналитические наброски

#### Первое действие Пролог

1. Инструментальная интродукция сразу вводит в напряжённое действие. Будто поднимается занавес. Гармония и ритмы этой музыкальной заставки вполне современны. Определённой тональности не возникает.

2. Выезд слуг Сюдбея. Это подвижный мужской хор. В вокальной партии наблюдаются элементы коми фольклора, преломлённые композитором опосредованно. Они сопровождаются джазовыми ритмо-интонациями. Перед нами – своеобразная ассимиляция фольклоров, что характерно для творчества М. Л. Герцмана, в целом. Музыка тональна.

3. Халимер-сопка. *Sostenuto*. Инструментальная картинка, украшенная тембром флейты, пожалуй, имеет значение интермедии. Напряжённая, образительно-выразительного плана музыка написана современным языком. Что-то пугающее, недоброе есть в этой музыке без определённой тональности, предвещающей выход главного отрицательного персонажа.

4. Выход Костяного Горла и Сцена с деревьями. *Moderato*.

Злодей кладёт под дерево украденного ребёнка. Потом заколдовывает зелёные деревья, которые просили его пожалеть малыша («Я жалости не знаю никакой, я – младший сын Сюдбея, самый злой»). И они становятся ледяными, хрупкими, прозрачными, словно стеклянными. Листья облетают.

Сцена построена на противопоставлении двух образов. Безжалостный, страшный злодей Костяное Горло охарактеризован туповато-роковыми ритмо-интонациями. Образ деревьев поручен хору. Их музыка проста, печальна, жалобна, преломляет коми народные интонации. Момент заколдовывания деревьев представлен в музыке упрямым, наступательным, диссонирующим маршем. В этой вокально-оркестровой картине использованы выразительные средства переменного размера и ритма, что свойственно, как коми музыке, так и джазу.

5. Схватка Ландо и Костяного Горла. Allegretto. Это чисто инструментальная зарисовка действия, без определённой тональности. Во время этой схватки злодей теряет ожерелье. Оно попадает в руки Ландо.

6. Колыбельная Ландо. Ландо находит ребёнка, поёт ему колыбельную – очень мелодичную, тональную музыку, с элементами джаза. Его solo отвечает хор деревьев. У каждого персонажа есть свой лейтмотив, который, при каждом появлении того или иного героя, делает его узнаваемым.

7. Появление Ань. В поисках своего украденного ребёнка, появляется Ань. Музыка перекликается с номером 3 – своей напряжённостью, плачущими, горестными интонациями.

#### Первая картина

8. Второй выезд слуг Сюдбея. Allegretto. Музыка перекликается с номером 2, но она с другим текстом.

9. Песенка Мады. Действие происходит перед чумом Ландо. Его дочь, весёлая Мада поёт песенку: «Трава зеленела, трава умирала, скрывалась под снежным густым покрывалом...» Это один из лучших номеров мюзикла. Красивая мелодия, прихотливая ритмика, «джазовые интонации», одухотворённое настроение – всё талантливо, тонально, просто.

10. Дорожная песня Ведэ. Presto. «Эге-гей! Эге-гей! Снег взлетает искрами. Мой олень, мой хорей, мои нарты быстрые!» Мчит оленья упряжка пастуха Ведэ по тундре. Музыка песни залихватская, с огнём. Музыкально-выразительных элементов здесь минимум. Главной задачей композитора было передать в музыке эту стремительную скачку оленей, ширь и раздолье бескрайней тундры.

11. Мелодекламация. Мада и Ведэ. Инструментальная интермедия. Она готовит № 12.

12. Дуэт Мады и Ведэ. Песенный, мелодичный, тональный дуэт влюблённых выдержан в том же стиле: ассимилирующем коми народные и джазовые ритмы и интонации.

13. Трио Мады, Ландо и Костяного Горла представляет собой сцену действия, музыкально построенную на взаимодействии основных лейтмотивов.

14. Финал первой картины. Появляется лейтмотив северного сияния. Его музыкальные всполохи отмечены увеличенными гармониями. Куплеты Костяного Горла и его танец с сядеями – неистовая пляска, образно и музыкально переключаясь с № 4.

#### Вторая картина

15. Выезд слуг Сюдбея. Переключается с № 8.

16. Мелодекламация. Опушка леса. Ночь. Пурга. Вой волка. Бежит перепуганный Костяное Горло. Прячется от волка в мешок. Появляется Ведэ.

17. Схватка Ведэ и волка. Ведэ сражается с волком, побеждает его. Этот инструментальный номер проходит в четкоритмизованном первобытном танце. В музыке много изобразительных моментов. Сцена действия завершает вторую картину.

#### Третья картина

18. Интермедия. Действие происходит в чуме. Ань вслушивается в звуки ночи, слышит вой волка. В атональной, диссонирующей музыке – таинственность выжидания, речитативность, описательность.

19. Заклятье Ань. Ань делает заклинье от волка: «Слушай, серый, хозяин глазастый, угостить бы тебя я рада..., только нет у меня оленей..., обойди мой очаг стороною». Узкий диапазон мелодии, построенной на нескольких звуках, постепенно расширяется, по мере воодушевления в молитве. Настроение сцены модулирует от суровой сосредоточенности к экзотичности.

20. Мелодекламация. В финале первого акта принимают участие женский хор без слов и оркестр.

#### Второе действие

21. Проезд слуг Сюдбея. Переключается с № 8 и 15.

22. Куплеты Костяного Горла. Халимер-сопка. Костяное Горло готовит на костре зелье, чтобы превратить Ведэ в истукана. Он напевает: «Добрых дров не жалко, гори, гори жарко». Музыка этого характерного, буффонного персонажа всегда узнаваема, но всякий раз предстаёт в обновлённом варианте. В данном случае, она интонационно и ритмически скандирована.

23. Мелодекламация, во время которой происходит превращение Ведэ в сядея-истукана. Звучит гротескный марш. Maestoso.

24. Песенка оживших деревьев. Спасённый Ведэ выплёскивает остатки зелья из кружки, и деревья оживают (зелье-то было из их листьев). Музыка

представляет собой мажорный вариант номера 4. Это весёлая, звонкая хоровая песенка в соль мажоре.

25. Выезд слуг Сюдбея. Теперь предметный. Раньше они разъезжали повсюду в поисках сына Сюдбея, укравшего его ожерелье. Теперь они, принимая Ведэ с ожерельем на груди за Костяное Горло, увозят его с собой. Музыкально этот номер соответствует прежним номерам с выездом слуг. Он «джазово окрашенный», чётко ритмизованный, с диссонирующими гармониями.

26. Ведэ и слуги Сюдбея. Presto. Чётко прочерчиваются две музыкальные линии (тональные): у Ведэ своя партия с его лейтмотивом, у слуг – своя. Каждый ведёт индивидуальную линию, в результате чего возникает бипланный контрапункт, а это уже оперный приём.

27. Минорные фанфары подводят к заключительной части мюзикла.

28. Рондо-финал. Баллада о северном сиянии. Действие происходит в царстве великана Сюдбея, хозяина всех оленей и равнин. Троном ему служат огромные нарты, подлокотниками трона – ветвистые олени рога. На них сидит большая белая Сова. – Захватывающая картина.

В финале участвуют все действующие лица мюзикла. Сюдбей устраивает испытания Ведэ и Костяному Горлу. Побеждает Ведэ и получает волшебное ожерелье, которое и дарит всем добрым людям. Оно становится северным сиянием. Участники действия поют о красоте северного сияния, о красоте родного края. Причём, все выходят со своими лейтмотивами. В музыку вводится цитата коми народной песни «Шондібаной», в современной ритмической обработке.

В мюзикле пять выездов-проездов слуг Сюдбея. Думается, что роль их сводится к следующему. Так как великан Сюдбей появляется лишь в конце спектакля, то слуги являются как бы его представителями, напоминают о его незримом присутствии везде и всюду. Одновременно они выступают связующей частью между картинами действия, очерчивают контуры внутренней формы спектакля, словно отмеривают её границы.

Музыка сценической сказки «Ожерелье Сюдбея» немногословна. Выразительные средства используются композитором очень экономно. У всех действующих лиц есть лейтмотивы. Все они закреплены за ними и особых изменений не претерпевают. Поэтому персонажи всегда музыкально узнаваемы. В основе стиля мюзикла – ассимиляция коми народной песенности и джаза. Музыка спектакля яркая, мелодичная, широко доступная. Интонационно-гармоническая сфера делится на напевно-народную, диатонически-ясную (силы добра); хроматизированную, иногда диссонантную (силы зла); и напряжённо-таинственную, загадочную (тайна северного сияния). В целом, мюзикл свеж и оригинален по музыкальному языку.

Говоря о театральных работах М. Л. Герцмана, необходимо отметить его музыку к драматическим спектаклям. Он музыкально «оформил» порядка двадцати детских и взрослых спектаклей Коми республиканского драматического театра имени В. Савина. Среди них есть спектакли на коми национальную тематику, такие как: В. Кушманов, С. Горчакова. – «**Югыд колзув**» («Светлая звезда»), по произведениям и биографии выдающегося коми драматурга, поэта и музыканта В. Савина (1988); И. Торопов. – «**Ноло, биа-бордаяс!**» («Ну, залётные!», 1991). Популярностью пользуется его музыка к спектаклю Государственного ансамбля песни и танца Коми ССР «Асья кыа» – «**Усть-Сысольские святки**» (1998). М. Л. Герцман считает, что музыка в драматическом спектакле должна содержать главное, выражать основную мысль, идею, живущую в том или ином спектакле; музыка должна помогать её выразить и раскрыть разносторонне и в полной мере. Этим принципом он и руководствуется в создании музыки к драматическим спектаклям.

«Все средства хороши, ради цели», – полагает композитор. Поэтому всегда пишет «то, что надо». По заказу и по велению души. Так, ему не чужд жанр песни, в том числе эстрадной. Мало того, ещё в восьмидесятых годах прошлого века у композитора насчитывалось **более ста песен** разного плана: от деревенской частушки до «Оды Ленину». М. Л. Герцман «всеяден». Тематика его песен предомляет, в том числе, свинг-традиции, например: «Сыктывкарские стюардессы», «Пионерская песня» для взрослого и детского варьете. Это возвышенно-патриотические, лирические, юбилейные, «взрослые и детские» песни и хоры на коми и русском языках. – Все они нашли своего исполнителя.

Всё, что написано композитором, почти всегда исполняется. В том числе музыка, предназначенная для исполнения юными музыкантами. Молодёжи М. Л. Герцман уделяет большое внимание. Это и многочисленные лекционные и творческие встречи, и создание исполнительского репертуара для юношеского возраста.

Следует подчеркнуть, что тяга композитора к театру повлияла на образный состав многих его произведений других жанров, в частности, на музыкальное содержание Второго фортепианного концерта, которому можно было бы предложить такое название: «Юношеский портрет в трёх частях».

## Концерт № 2 для фортепиано с оркестром

Второй концерт для фортепиано с оркестром (1977, 1985) М. Л. Герцмана впервые был предложен вниманию юных слушателей в «рабочем» варианте. В концертном зале Сыктывкарского училища искусств его исполнили сам композитор (сольный рояль) и преподаватель училища И. В. Звербель (второй рояль – партия оркестра).

– Музыка этого концерта предназначена для вас, юных музыкантов, – предварил исполнение Концерта композитор. – Первый и Второй фортепианные концерты разделены примерно семью годами. Над Вторым я работал около года. Он классически трёхчастен. Но в нём есть и некоторые необычности для музыканта, продиктованные внутренней музыкальной идеей сочинения...

Какова же эта идея?

Композитором поставлена и достигнута художественная цель с помощью ярких, но разнородных выразительных средств. Сначала может показаться, что они используются эклектично. Но, вслушиваясь в музыку, следя за ходом развития «инструментального сюжета», приходит уверенность в том, что всё здесь обоснованно и закономерно. Это род музыкального, инструментального портрета, данного в развитии: перед слушателем, его внутренним взором, как в калейдоскопе, проходят картины детства и периода взросления человека.

Первая часть. – Благодатная пора детства. Пора беспечных игр и дерзких поступков. И в музыке слышны отголоски пионерских песен. Кстати, в основу одной из тем первой части положена мелодия давно написанной композитором пионерской «Песни о Родине». В музыке слышен и тот музыкальный задор, идущий от Д. Б. Кабалецкого, под лучами которого воспитывался не один начинающий композитор.

Детство – это нетерпение, нежелание делать то, чего не хочется. Композитор не забыл и об этом. А в музыке – назойливое разучивание никак не дающегося пассажа на уроке фортепианной игры, где ученик, в своём старании и усталости, доходит, так сказать, до собственного сочинительства. Фантазия ведёт его к современным ритмам, и слышатся интонации и ритмы джаз-рока. Композитор передаёт в музыке сам процесс творчества.

Детство – это частая, а иногда беспричинная смена настроений, мгновенное переключение с одного занятия на другое, это порой самые взаимоисключающие действия. Вероятно, поэтому в музыке соседствуют мелодии и ритмы вальса и джаз-рока, марша и коми народной песни. Они словно перебивают друг друга, и перед слушателем развёртывается вполне зримая картина беспечной детской жизни, с её весёлой энергичностью, преобладающей радостью мировосприятия и изредка, словно тень, набегающей грустью.



Вторая часть. – Пора взросления. Первые думы в одиночестве. Первая серьёзность. Музыка, которая должна выразить эти состояния, не может не быть медленной. В ней, рядом с классическим строгим хоралом, звучат щемящие, терпкие интонации. – Рядом с серьёзностью первой возвышенной мысли – серьёзность обиды, горечи. В музыке ощущается желание композитора сказать о чём-то важном, трудном, наболевшем, ибо всякая музыка в большой мере автобиографична. Музыка ведёт рассказ о нелёгком пути взросления человеческой души, вслушивании в себя, в свою внутреннюю музыку.

Третья часть. – Взросление человеческой личности предполагает и жажду деятельности. В финале Концерта совершается прорыв, высвобождение скрытых сил и эмоций. Душа словно вырывается из оцепенения и сомнений – в мир трудных поисков и радостных открытий. Вновь – упругость движения и множественность разнохарактерных, разножанровых ритмов и мелодий: фокстрот, джаз и даже «детективные» моменты звучания. Вся эта смена разноплановых, контрастных эпизодов напоминает приём кинематографа – с контрастным перебросом кадров. Перед нами – картина кипучей романтической жизни, её светлых и тёмных сторон, разности увлечений, дерзновенности помыслов, взлётов и неудач. Это картина непреходящей душевной молодости, зовущей к творчеству, созиданию и добру...

Итак, Второй фортепианный концерт М. Л. Герцмана. Казалось бы, конкретный классический жанр. И написан Концерт в классических трёх частях, по схеме: быстро – медленно – быстро. Но сколько внутри него использовано «малых» жанров, форм, разных стилей! – Песня и джаз, хорал и танец, стиль Кабалевского и Баха, Дебюсси и... самого М. Л. Герцмана... Этой полистилистики, полижанровости требовала художественная идея Концерта – создание в музыке, через её «предметность», зрелой и философски осмысленной картины – процесса взросления человеческой души: от весёлых игр, через глубокое раздумье, к постановке серьёзных жизненных задач. В этом есть и момент воспитания гражданственности. – Концерт посвящён и обращён к молодёжи.

– Я считаю, что художественные задачи, поставленные в этом Концерте, выполнены, – сказал Михаил Львович в одной из наших бесед. – Но одного мне не удалось. Я хотел написать Концерт для совсем юных исполнителей, но фортепианная партия оказалась довольно сложной. Ну, ничего, зато следующий концерт я напишу специально для детей. Всё же мне очень хочется, чтобы мой новый Концерт, написанный о юношестве, вошёл в репертуар именно юношества. Партитура Концерта уже готова и передана дирижёру оркестра нашего училища А. П. Самойленко. Думаю, что в этом году (1986-ом) премьера состоится... Своей музыкой я обратился к слушателю-немузыканту. Она достаточно образна, разнопланова, театральна, в ней много иронии, шутки, озорства. Последнее выражено, в частности,

в использовании и столкновении разных жанров и стилей. Это, кстати, мой излюбленный приём. Что касается сосуществования жанров, то, мне кажется, мне удалось их в какой-то степени «примирить» в этом Концерте.

– А как обстоит дело с почвенностью?

– Музыка всегда должна быть национально определённая. Интонации коми народных мелодий звучат повсюду в моей музыке. Много их и в Концерте. Но я никогда не цитирую народный напев. Предпочитаю оставить его мелодическое ядро и последовательно, многообразно видоизменять его. Мне бы хотелось, чтобы у нас – композиторов Коми – со временем возник единый национальный стиль. Чтобы, послушав произведение, можно было бы сразу сказать, что это музыка с Севера...

М. Л. Герцман – не только талантливый композитор. Он педагог, известный общественный деятель, строгий, но доброжелательный критик, отзывающийся на все существенные события культурной жизни, происходящие в Республике Коми, в особенности на театральные премьеры. В течение многих лет он вёл телепередачи «Персона», «Вечерние встречи» и др. Он увлечённый и увлекающий за собой лектор (скорее, артист, рассказчик). Он также выступил как писатель с автобиографическим «весёлым романом», диалогией «Тупица»...

И всё-таки, на мой взгляд, главная заслуга М. Л. Герцмана состоит в том, что он организовал композиторское отделение в Сыктывкарском училище искусств, а также композиторский кружок в Сыктывкарской детской музыкальной школе, который охотно посещался начинающими творцами. В училище искусств он вёл теоретические предметы и класс композиции, из которого вышли Т. Харитонов, А. Горчаков, И. Блиникова, С. Носков, Тараканова... Они получили высшее композиторское образование в консерваториях страны. Как основатель современной композиторской школы в Коми республике, М. Л. Герцман заложил прочный музыкально-профессиональный фундамент, опираясь на который, коми национальная музыкальная культура должна процветать не один век.

М. Л. Герцман – широко эрудированная, интересная творческая личность, мыслитель, обладатель гигантских знаний в разных областях культуры и искусства, у него пылкий, изощрённый ум. В его творчестве явно прослеживается гражданская патриотическая позиция. И думается, что некоторые его авторитетные высказывания, мнения, предложения, рассыпанные в его многочисленных публицистических статьях и беседах, должны быть приведены на страницах этой книги.

«...Музыка композитора – это значительная часть его личности. Я, например, с наслаждением изучаю личность композитора, анализируя его

музыку. Профессиональный анализ музыки – это следствие по «делу» композитора. И факты, обнаруженные в нотах, как правило, подтверждаются «вещественными доказательствами» его биографии...»

«Композитору наших дней нельзя не чувствовать напряжённый нерв сегодняшнего дня, его тревоги. Искусство должно украшать жизнь, должны звучать голоса муз, а не пушек. А для этого прежде всего нужен мир. Именно об этом должна сейчас говорить музыка».

«...Преподавательская работа в училище искусств отнимает, конечно, много времени у творчества. Но она же и много даёт. Во-первых, возможность постоянно общаться с великой музыкой. А во-вторых, мне просто интересно с ребятами. И очень хочется, чтобы им было интересно со мной. Приходится ломать голову даже над тем, как построить занятие. Иногда урок – это «театр одного актёра», иногда – непринуждённая беседа или занимательная игра. С особой радостью я преподаю композицию в музыкальной школе. Наверное, это всё небесполезно. Несколько моих учеников заканчивают композиторское отделение консерватории. Они и сегодня, как раньше, советуются со мной, показывают свою музыку. А значит, я по-прежнему ответствен за их творческую судьбу» (Л. Зыль. «Всё подвластно музыке». Интервью с М. Л. Герцманом перед Вторым съездом композиторов Коми АССР. Газета «Красное знамя», Сыктывкар, 1983 г.).

«Одна из главных сегодняшних проблем – привлечение широкого слушателя к серьёзной музыке. Нам, композиторам, возможно, имеет смысл сделать шаг назад – к простоте, завлекательности музыки. И в этом нет ничего предосудительного. К примеру, С. Носков тяготеет к бытовым современным формам и интонациям. Я бы сказал, что у него радостное наклонение творчества. Думаю, что на съезде главным событием должно стать исполнение «Святочных песен» В. Брызгаловой, композитора серьёзно и глубоко мыслящего. Интересна сольная Виолончельная соната А. Рочева, это его новый, зрелый этап. Мне понравилась Скрипичная соната Т. Харитоновой. Много зависит от интерпретации сочинения. Например, исполнитель Сонаты А. Рочева Г. Путерман творчески подошёл к музыке и очень помог композитору, поможет и слушателю в правильном понимании замысла»

«Я всегда пишу музыку для реальных, определённых исполнителей и ситуаций. Например, такую музыку, чтобы могла звучать в селе. Если в клубе нет фортепиано, значит надо написать сонату для баяна, это тоже привьёт вкус к камерной музыке. Хочу это пожелать и моим коллегам, ибо и в этом – профессионализм.»

«– Как Вы оцениваете своё творчество за отчётный период?

– Одним из двигателей моей музыки всегда было соперничество. Такова и кантата «Песнь о 112 Уляшёвых». Сейчас духовные поиски ведутся в этом же ключе. Хотелось бы, например, написать оперу про страх,

преодоление его. Я стал более остро относиться к прошлым своим сочинениям. Обдумываю Третий фортепианный концерт, музыка которого должна быть предельно проста, чтобы её мог исполнить школьник. Хочу написать сонату для необычного состава: кларнета и скрипки, мне очень интересно, как это будет звучать. На съезде будет исполняться мой мюзикл «Мальчиш-Кибальчиш». Вторая соната для балалайки и фортепиано – вещь вполне традиционная. Своим почётным долгом я считал создание музыки к драматическому спектаклю «Югид кодзу», ведь я имею премию имени В. Савина. Я перечитал множество архивного материала, целиком окунулся в эту атмосферу. Это был удивительно страстный и талантливый человек. Песни, которые он сочинил, поют в народе! Он один из тех, кто сделал коми песню такой, какая она есть.»

«...Тема, которая меня сегодня особенно волнует, это то, чему мы учим нашу молодую смену, так ли учим и тех ли учим? Выгоняем зачастую талантливых людей, оставляем в учебном заведении заведомо слабых, злоупотребляем неправильными канонами. Есть педагоги, которые говорят: «Рок – это не музыка». А дети? Они не переспорят педагога, но поступят по-своему. Здесь надо быть осторожнее. Я убеждён, что сегодня необходим факультатив не только по современной академической, но и по рок-музыке... Рок-музыка не должна быть исключена из процесса культурного развития, это было бы ошибкой. Я очень много встречаюсь с молодёжью, у меня бывает до 50 встреч в год. Важно бороться за слушателя, не боясь чаще встречаться с ним. На таких встречах я чаще всего говорю о роке. Но исподволь привлекаю и классическую музыку, так, что им и не заметно. Мне всегда есть что сказать молодым! Наверное, поэтому они меня и слушают. Эти беседы мне самому, как композитору, очень много дают...»

« – Вы ведёте класс композиции в училище искусств...»

– Да, у меня десять человек. И на съезде прозвучат сочинения моих учеников. Я бы выделил троих: Н. Осипову, Р. Данилишину и А. Попова. Последним написано уже три оперы, несколько сонат, он хорошо чувствует современный пульс, у него есть живинка в музыке. Сегодня с уверенностью могу сказать, что А. Попов – это композитор, которого я жду...» (Н. Герстле. «Не расставайтесь с музыкой. Размышления в канун Третьего съезда композиторов Коми АССР». Газета «Красное знамя», Сыктывкар, 1989 г.).

«...Мы задумали в честь двадцатилетия (Союза композиторов Республики Коми – прим. ред.) трёхдневный музыкальный фестиваль... В Государственном театре фольклора состоится спектакль «Вёр керка», музыку к которому написал А. Горчаков. Она интересна не только сама по себе, но и исполнением на звуковысотных, то есть мелодических коми

народных инструментах... В концерте камерной музыки прозвучат сочинения С. Васильева, Т. Харитоновой, И. Блинниковой, С. Головиной и Н. Осиповой. Я уверен, что две последние фамилии вам малознакомы. Это тоже мои ученицы... А в гимназии искусств при Главе РК выступают юные композиторы, ученики Т. Харитоновой, Н. Осиповой и С. Головиной, а значит и мои композиторские «внуки»... В театре оперы и балета, в концерте хоровой и симфонической музыки впервые будет исполнена кантата («Сохранись вовек!» – прим. ред.) В. Брызгаловой, завершённая ею в этом году. Я очень люблю музыку этого одарённого композитора и всегда поражаюсь её умению сочетать необычайную эмоциональность с точным расчётом музыкальной формы... Мы ждём в гости заместителя председателя Союза композиторов России Игоря Космачёва. Надеемся увидеть Наталью Герстле – бывшего председателя Союза композиторов нашей республики... Она прекрасный музыковед, и нам будет интересно узнать её мнение о себе нынешних... Я верю, что мы понравимся зрителям. Но гарантии, что такие концерты станут регулярными, нет. Ибо, поверьте, чтобы быть в наше время (и, добавлю, в нашей республике) профессиональным композитором, одного таланта мало. Требуется ещё и мужество...» (М. Герцман. «Талант без мужества – не талант? Союзу композиторов Республики Коми – 20 лет». Газета «Красное знамя», Сыктывкар, 1998 г.).

«Несколько дней назад мы приняли в Союз композиторов ещё двоих человек – Ирину Блинникову и Александра Горчакова... Композиторы эти хорошо известны в нашем музыкальном мире, о них нередко писала пресса, в том числе автор этих строк. Оба – стипендиаты Главы Республики Коми, а Горчаков, к тому же, ещё и лауреат Государственной премии... До конца года в СК будут приняты ещё два композитора. Один из них – выпускница Санкт-Петербургской консерватории Наталья Осипова. Как и И. Блинникова, и А. Горчаков, она тоже является моей ученицей. Второй – воркутинский профессиональный композитор И. Хусаинов. Очень надеюсь, что у него всё получится. Мечтаю, чтобы в каждом городе нашей республики было хотя бы по одному представителю СК... Если бы всех нас не увлекала, не захватывала своими необыкновенными духовными приключениями такая жизнь, разве все мы, включая И. Блинникову и А. Горчакова, служили бы с таким бескорыстным фанатизмом этой прекрасной, своенравной и безжалостной даме по имени Музыка?» (М. Герцман. «Хожение в композиторы». Газета «Республика», Сыктывкар, 1999 г.).

«Ко мне приходит ребёнок, не очень способный даже, но есть в нём сильное желание заниматься созданием музыки... Ребёнок сыграл что-то своё, я говорю: о, тебе уже Рахманинова задали! И не дай Бог, если я скажу: это похоже на то-то. Каким здесь надо быть тонким! Сколько композиторов

убито одной этой бездарной фразой: похоже!.. Когда мне играют сочинение, которое не нравится, но я чувствую, что хотел бы сказать автор, если б мог, я говорю: знаешь, это довольно симпатичная штука, но давай-ка её отложим в сторону и попробуем вот так. И они делают шаг вперёд, дети...»

«У каждого композитора есть своя тема, постоянная, вечная. Меня больше всего волнует, беспокоит, будоражит... тема человеческого одиночества... Тема одиночества в мире. Мне очень жалко одиноких людей... И вот я закончил балет «Войпель» («Северный ветер»). Я сам придумал либретто, может быть, не очень умело. «Войпель», в какой-то степени, это сколок «Яг-Морта». То есть некое чудовище влюбляется в девушку из человечества..., а она не отвечает ему взаимностью... Войпель остаётся один. Он ветер, он непобедим... Но я хочу, чтобы к этому чудовищу проявили сочувствие. Милосердие к одиночеству...»

...У меня давно вызревал этот концерт. Когда я в 26 лет приехал в Сыктывкар, я написал Первый фортепианный концерт. Он получился трудный, в трёх частях, большой такой, радостный, ля мажорный. Во мне столько всего клокотало! Прошло лет десять..., и я написал Концерт № 2. Содержание было уже таким: начинается с очень лёгкой, почти пионерской песенки. Не без юмора. Как ребёнка учат музыке, как его заставляют учиться. В оркестре звучит одна тема, а он её пародирует по-джазовому. Получается что-то такое романтическое. Это, может быть, первая влюблённость. Потом «Войпель». И после «Войпеля» я написал Третий фортепианный концерт. Вот его финал: что меня ждёт впереди? Я надеюсь, что хорошее. Детская надежда. Но Концерт заканчивается на неопределённой ноте потому, что сам автор сомневается, будет ли так...»

«...Я ученик профессора Петербургской консерватории В. Н. Салманова. Я горжусь этой школой. Салманов учился у М. Ф. Гнесина, имени трёх сестёр которого называется известный институт, теперь – Академия. А Гнесин учился у Римского-Корсакова. И я льщу себя надеждой, что имею отношение к школе Римского-Корсакова... Методика Салманова мне очень нравилась. Он занимался с каждым, но при всех. Урок поэтому длился, допустим, не 45 минут, а четыре часа. Нас приходило восемь-девять человек. У него такая была фраза: «Талант, он, как деньги, или есть, или нет. Я таланту вас не научу. Я научу вас, чего нельзя делать в музыке». И вот этот принцип я считаю очень правильным...»

«...Хорошая музыка не имеет отношения к музыкальному языку. Неважно, народные песни, эстрадные, но хорошая музыка – это совершенно отдельное, какое-то особое понятие, имеющее отношение к таланту, к личности, но никак не к музыкальному языку. Я, например, всеяден...»

«...Меня пригласил В. Терентьев в свою телепередачу «Хрустальный шар». Очень интересный человек. Оказывается, я всю жизнь мечтал об



этом: чтобы на меня навели камеру, а я бы говорил, что хочу. Я в жизни давал много интервью... Но монолог, как в «Хрустальном шаре», оказался тем, что мне надо.»

«...Я рассматриваю любой свой урок, любое выступление перед учениками как театр одного актёра. Мне очень важно, как я буду говорить, в какой мере это соответствует той музыкальной ситуации, о которой предстоит рассказывать. Даже рассказать содержание оперы нелегко...»

«У меня в училище есть предмет – инструментоведение. Я рассказываю о жизни инструментов симфонического оркестра... Есть предмет – гармония: наука о равновесии голосов. Есть предмет – сочинение музыки. Он оживает тогда, когда появляется человек, который хочет сочинять. Я вырастил семь-восемь композиторов, которые закончили консерваторию. Я в них что-то открыл, как-то подготовил. Это удовольствие – формировать человека!» (О. Клековкина. «Счастье – это умение быть счастливым». – Альманах «Тильган-кал». Издательство «Пролог», Гимназия искусств при главе Республики Коми. Сыктывкар, 1996 г.).

Разносторонняя творческая деятельность председателя Коми регионального отделения «Союз композиторов России» М. Л. Герцмана высоко оценена Правительством Республики Коми и России. Он лауреат Государственной премии Коми АССР имени В. Савина (1981); Заслуженный деятель искусств Коми АССР (1989); Заслуженный деятель искусств РФ (1995); Народный артист Республики Коми (2005); Лауреат Премии Правительства Республики Коми (2014); Почётный деятель искусств Республики Коми (2015). Он награждён Медалью Ордена «За заслуги перед Отечеством» второй степени (2004); Орденом Дружбы народов (2013). Его музыка исполняется, издаётся, пользуется популярностью у многочисленных слушателей. Его ученики-композиторы своим творчеством славят музыкальное искусство Коми республики и России. Сегодня М. Л. Герцман – патриарх коми профессиональной музыки. Значение его многогранного творчества в развитии национальной музыкальной культуры Республики Коми трудно переоценить.

### **Основные сочинения М. Л. Герцмана**

*Произведения для симфонического оркестра:*

1. «Романтическая поэма», 1971 г.
2. Концерт для фортепиано с оркестром № 1, 1974 г.
3. Концерт для фортепиано с оркестром № 2, 1977, 1985 гг.

4. Концерт для скрипки с оркестром, 1981 г.
5. Концерт для фортепиано с оркестром № 3, 1995 г.

*Камерно-инструментальные произведения:*

1. Соната для альты и фортепиано, 1969 г.
2. «Сплетни». Юмористический цикл для струнного квартета, 1970 г.
3. Соната для фортепиано, 1972 г.
4. Соната для скрипки и фортепиано, 1974 г.
5. Соната для балалайки и фортепиано № 1, 1978 г.
6. Соната для балалайки и фортепиано № 2, 1980, 1983 гг.
7. Соната для трубы и фортепиано, 1991 г.
8. Соната для скрипки и кларнета, 1994 г.
9. Квартет для двух скрипок, альты и виолончели, 1998 г.
10. «Пассакалия». Пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано (80-е)
11. «Скоморохи». Концертная пьеса для баяна и аккордеона (80-е)
12. «Ижемская шаль», «Наигрыш», «Страшная сказка». Пьесы для камерного оркестра народных инструментов (80-е)
13. Пять пьес для кларнета in B и фортепиано, на коми темы (80-е)
14. «Коми сувенир». Пьеса для эстрадного ансамбля (80-е)
15. Три пьесы для самых маленьких для фортепиано в четыре руки
16. Прелюдия и fuga для фортепиано
17. Фортепианные пьесы для детей (1995)

*Вокально-хоровые произведения:*

1. «Песнь о 112 Уляшёвых». Кантата, 1977, 1980 гг.
2. «Песнь о поэте Куратове». Кантата, 1980, 1982 гг.
3. «Земной поклон». Кантата (первоначальное название, 80-е)
4. «Реквием». Кантата, 1990 г.
5. «Республика в сердце». Кантата, 1992 г.
6. «Сердце солдата». Кантата, 1994 г.
7. «Труба». Хоровая фантазия на тему коми народной песни
8. «На смерть Гарсиа Лорки». Хор на стихи Н. Асеева
9. Отдельные песни и хоры на коми и русском языках (разные годы)
10. Песни разных жанров и тематики (разные годы)

*Произведения для музыкального театра:*

1. «Кошкин дом». Мюзикл, 1971 г.
2. «Ожерелье Судбея». Мюзикл, 1975 г.

3. «Красные дьяволята». Мюзикл, 1983 г.
4. «Мальчиш-Кибальчиш». Мюзикл, 1984 г.
5. «Войпель». Балет, 1991 г.
6. «Вэrsa». Балет, 1992 г.
7. «Снежная королева». Балет, 1993 г.
8. «Барышня-крестьянка». Балет, 1999 г.
9. «Три поросёнка». Балет, 2000 г.
10. «Тайна игрушечных сердец». Мюзикл, 2002 г.
11. «Стрекоза и Муравей». Балет, 2008 г.

*Музыка к спектаклям драматического театра:*

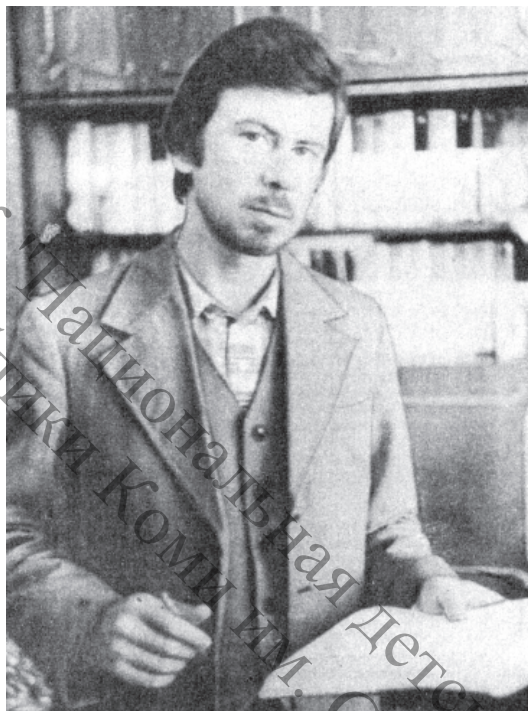
1. Н. Дилени. «Вкус мёда», 1975 г.
2. В. Белов. «Над светлой водой», 1976 г.
3. В. Устинов. «Великий лягушонок», 1976 г.
4. Г. Горин. «Тиль», 1977 г.
5. М. Шатров. «Синие кони на красной траве», 1980 г.
6. А. Сухово-Кобылин. «Дело», 1981 г.
7. Э. Успенский, А. Хайт. «Остров учёных», 1981 г.
8. Е. Габрилович. «Вся его жизнь», 1982 г.
9. Л. Жуховицкий. «Принцесса и трубочист», 1982 г.
10. Б. Заходер. «Ростик в дремучем лесу», 1985 г.
11. Ю. Михайлов. «Иван Царевич», 1987 г.
12. В. Кушманов, С. Горчакова. «Югид коззув» – по произведениям и биографии В. Савина, 1988 г.
13. И. Торопов. «Но-о, биа-бордаяс!», 1991 г.
14. «Три поросёнка», 1997 г.
15. Э. Олби. «Все в саду», 1999 г.
16. И. Лазутин. «В графе «отец» – прочерк»
17. «Усть-Сысольские святки». Музыка к спектаклю Государственного ансамбля песни и танца Коми ССР «Асья кыа», 1998 г.

---

Далее вашему вниманию предлагается рассказ о первом композиторском поколении учеников М. Л. Герцмана.

Оренбург, 2015 г.

## КОРЕННОЙ КОМИ КОМПОЗИТОР



**А.Г. ГОРЧАКОВ**  
(год рождения – 1951)

Наряду с А.А. Рочевым, А.Г. Горчаков является коренным коми композитором, говорящим и мыслящим по коми. Он – один из представителей уважаемой и влиятельной семьи Горчаковых, посвятившей свою жизнь обогащению и развитию коми национальной культуры и искусства. Глава этой сыктывкарской семьи – Гений Дмитриевич Горчаков – известный коми писатель и драматург, воспитал талантливых потомков. Его дочь – Светлана Гениевна – драматург, сценарист, режиссёр, в течение некоторого времени была министром культуры Республики Коми. Позже, борясь за почвенность родного искусства, она стала создателем и режиссёром Коми Национального музыкально-драматического театра фольклора. Его сын – Владимир Гениевич – профессиональный музыкант, балалаечник, долгое

время работал директором Сыктывкарской детской музыкальной школы. Он руководил школьным оркестром народных инструментов «Югид код-зув», который был не только учебным, но и давал большое количество концертов, в том числе совместно с профессиональными артистами.

Сын Г. Д. Горчакова – Александр Гениевич – посвятил себя композиторскому творчеству. Он создаёт национальные художественные ценности в музыке, опираясь на коми фольклор, тем самым продолжая традиции «отцов».

АЛЕКСАНДР ГЕНИЕВИЧ ГОРЧАКОВ родился 23 февраля 1951 года в селе Объячево Прилузского района Коми АССР. Его музыкальный талант проявился в раннем детстве: с пяти лет он начал учиться игре на баяне, при этом делая стремительные успехи. Возможно, его занятия музыкой так бы и носили самодеятельный характер, если бы в 1964 году в Объячево не открылась музыкальная школа. Юного музыканта приняли в класс баяна. Вскоре судьба явила свой новый благосклонный знак, и Александр был определён в Сыктывкарскую детскую музыкальную школу, где проучился четыре года. Освоение баяна продолжалось и в Сыктывкарском музыкальном училище, куда А. Горчаков поступил в 1967 году. Его учителем по классу баяна стал композитор Я. С. Перепелица, который уже тогда был известен и почитаем в республике как создатель первого национального балета «Яг-Морт». Он-то и заинтересовал молодого баяниста коми национальным музыкальным фольклором и, как следствие, пробудил в нём желание сочинять музыку.

Окончив музыкальное училище, в 1971 году А. Горчаков уехал в родное село, и в течение четырёх лет работал преподавателем по классу баяна в детской музыкальной школе. Но тяга к сочинению музыки не ослабевала. И в 1975 году он вернулся в Сыктывкар и вторично поступил в музыкальное училище, но уже на теоретическое отделение. Это дало ему долгожданную возможность факультативно заниматься композицией у молодого композитора М. Л. Герцмана, который четыре года назад приехал в Сыктывкар после окончания Ленинградской консерватории. М. Л. Герцман развил в своём ученике заложенные в нём творческие способности, привил необходимые навыки композиторской техники и рекомендовал начинающему композитору продолжить обучение в консерватории.

В 1979 году А. Горчаков становится студентом Горьковской государственной консерватории имени М. И. Глинки, по классу композиции старшего преподавателя Б. С. Гецелева. Став крепким, технически оснащённым профессиональным композитором, А. Горчаков начал поиски «своей ниши», то есть своего стиля, своего жанра, своего музыкального языка. Они привели к прочной опоре на коми фольклорные традиции.

Заканчивая консерваторию в 1984 году, А. Горчаков, в качестве дипломной работы, пишет поэму для симфонического оркестра «Северный сказ». Но

это далеко не первое его произведение. В доконсерваторский период им написано много сочинений малой формы, в которых заметна тяга к программности. Это, в частности, песни на оригинальные, непереведённые тексты коми поэтов, а также на русские тексты: «**Съезди хоть за сто земель**» (стихи С. Попова), «**Весна на Лузе**» (стихи В. Давыдова), «**Шы ни төв**» («Тишина», стихи Г. Юшкова). Последняя была напечатана в сборнике песен самодеятельных коми композиторов «Родные просторы». Издаваться произведения А. Г. Горчакова будут и в дальнейшем. Забегая вперёд, скажу, что некоторые его фортепианные пьесы для детей («**Лирическое настроение**», «**Весёлый хоровод**», «**Марш**») вошли в московское издание «Коми композиторы – детям» 2000 года. О тяге композитора к программности, конкретному мышлению говорят и многие другие фортепианные пьесы, такие как «Благородный вальс», «Горькая утрата», «Дождик-гроза», «Воспоминание», «Гротеск», «Осенний этюд», «Сновидения» и другие. Для фортепиано в семидесятые годы сочинены и более масштабные Вариации, две сонатины, полифонические пьесы, прелюдии, цикл музыкальных картинок «**Северные зарисовки**».

Профессиональный композитор должен владеть всеми жанрами и формами. Именно этому учат в консерватории. В консерваторские годы из-под пера А. Г. Горчакова вышли сочинения камерно-инструментального жанра: **два трио** для гобоя, кларнета и фагота, «**Поэма и Скерцо**» для валторны и фортепиано. Это сочинения крупной формы. Среди инструментальных миниатюр этих лет нужно выделить Четыре прелюдии для фортепиано, опять же программные фортепианные пьесы: «В зимней тайге» и «Проводы зимы», связанные цикличностью.

Углубилась и расширилась по содержанию вокальная музыка А. Г. Горчакова восьмидесятых годов. Серьёзен и глубок по художественному замыслу и музыкальному воплощению вокальный цикл для баритона и фортепиано «**При свечах**», на стихи П. Вегина (пять романсов, 1982 г.). Композитором отдана дань и патриотической тематике. Это песни для смешанного хора, солистов и фортепиано «Мед содас шул» на стихи В. Власова и «Нам партией Ленина крылья даны», на стихи С. Попова. Несомненный интерес представляет песня «Далеко-далече» для голоса с фортепиано, на стихи В. Журавлёва-Печорского. Песня для баритона и смешанного хора, в сопровождении фортепиано «Пусть множится счастье», на стихи В. Власова, издана в Сыктывкаре, в 2010 году.

Как видно из перечня произведений А. Г. Горчакова консерваторских лет, жанрово-тематический круг его музыки значительно расширился. Появилась приверженность к определённым образным сферам: торжественно-патетической, патриотической, лирико-философской.

Дипломной работой А. Г. Горчакова по окончании консерватории стала поэма для симфонического оркестра «Северный сказ» (1984) – широко



развёрнутое, масштабное сочинение. Это было началом нового, зрелого периода творчества композитора, ознаменованного служением родному искусству, родной земле.

В 1985 году, в честь шестой годовщины Союза композиторов Коми АССР, в зале Сыктывкарского училища искусств состоялась творческая встреча, с показом сочинений молодых коми композиторов. Для учащихся и преподавателей училища звучала музыка С. Васильева, Т. Харитоновой и А. Горчакова. Это был настоящий экзамен на творческую зрелость. Произведения, показанные в тот вечер, прозвучали и в «живом» исполнении, и в записи.

Впервые на суд сыктывкарской студенческой общественности вынес свои произведения А. Г. Горчаков. Пьесу из фортепианной сюиты **«В зимней тайге»** исполнила преподаватель училища искусств С. И. Карманова. Поэма для симфонического оркестра **«Северный сказ»** прозвучала в записи.

Одни только названия этих сочинений говорят о том, что их автор обладает тонким колористическим чутьём. Музыка вполне раскрыла суть и смысл этих названий, она картинна, ярко изобразительна. В особенности это касается «Северного сказа». Перед слушателем предстаёт живописный музыкальный рассказ о суровом северном крае, с его несколько мрачно-дремучей, монументальной красотой. Это ярко выраженный программный замысел, окрашенный, к тому же, в эпические тона. Необходимо отметить и то, что, благодаря образной конкретности и живописно-пластической контрастности, эта музыка могла бы получить хореографическое воплощение.

По окончании консерватории и с возвращением в Сыктывкар, началась пора «свободного полёта». В творчестве А. Г. Горчакова явно определились два главных направления. Одно из них было посвящено работе с коми народной песней. Композитор обрабатывает их для хора и солистов, для различного состава коми народных инструментов. Он создаёт множество «авторских» песен в народном духе. Таковы «Мичасьыс на мича» («Краше нет на свете»), «Шондйой да шондйой» («Солнышко»), «Эжват-ватй». – Это песни для хора в сопровождении баяна, на стихи В. Лодыгина и С. Попова (третья). Они изданы в сыктывкарском сборнике «Шуми, тайга», в 2010 году. Сольные и хоровые песни А. Г. Горчакова часто издаются в сыктывкарских журналах «Войвыв кодзув» («Северная звезда»), «Искорка», «Радуга», «Вестник культуры».

Следует отметить, что А. Г. Горчаков свободно чувствует себя в жанре музыки для хора. На протяжении творческой жизни он с завидным постоянством возвращается к этому исполнительскому составу. Так, в 1985 году им написан цикл для хора с оркестром **«Уobelиска»**, на стихи Г. Юшкова,

предназначенный для исполнения в дни торжественных праздников России, таких как День Победы. Достойны пристального внимания исследователя «Песни-элегии» для хора и солистов, на стихи С. Попова (1988), песни для хора а cappella и самые разножанровые хоровые песни девяностых и двухтысячных годов, на стихи коми поэтов.

Таким образом, если условно поделить творчество А. Г. Горчакова конца двадцатого и первого десятилетия двадцать первого веков на два основных направления, то первое – это то, о котором речь шла выше, то есть хоровая музыка и обработки коми народных песен. Впрочем, глубинная связь с родной песней распространяется и на так называемое второе направление его творчества. Оно обусловлено, в первую очередь, природной особенностью творческого мышления композитора, а именно приверженностью к образной конкретности, программности как творческому принципу. Эта особенность и привела его к театру.

Для музыкального театра, в 1998 году, А. Г. Горчаков написал одноактный балет-картину «Сказ о земле северной», на тему о языческих временах коми народа (автор либретто О. Игнатьев). В этом же году состоялась его премьера. А в 2008 году композитором была закончена опера-сказка для детей «Лисонька и Зайнъка», по либретто Г. Д. Горчакова. В 2010 году состоялась премьера оперы.

С 1985 года и по настоящее время А. Г. Горчаков пишет **музыку для драматических спектаклей**. Он очень плодовит. Этот жанр настолько его увлёк, что стал самой важной частью его творчества. Здесь сполна проявилось его мастерство в области так называемого музыкального «оформления» немusикального действия. Однако просто оформлением эту музыку назвать нельзя. Музыка А. Г. Горчакова к драматическим спектаклям не только подчёркивает и проявляет главную мысль спектакля, она становится соучастницей действия, органически вплетаясь в него и делая неповторимым тот или иной спектакль.

Такое изобилие музыки к драматическим спектаклям обусловлено ещё и тем, что А. Г. Горчаков стал работать заведующим музыкальной частью Национального музыкально-драматического театра Республики Коми. Здесь он нашёл настоящий простор для творчества. Перед ним предстали самые разножанровые спектакли, требующие от композитора стилистической и художественной гибкости. Это лирическая драма и водеvilъ, музыкальная сказка и сказка-драма, музыкально-драматическая фантазия и лирическая комедия. Однако все эти композиторские работы объединяет одно, на мой взгляд, самое важное обстоятельство: это национальные спектакли, поставленные по пьесам коми драматургов и поэтов (смотри список сочинений А. Г. Горчакова).

Взрослые и детские спектакли, составляющие основу репертуара театра, имеют в основе сюжета коми эпос, исторические события, бытовые мотивы..., то есть в них профессионально – драматически и музыкально – утверждается и развивается богатейший коми национальный фольклор. Вот названия некоторых спектаклей: «Дочь Бога» (автор либретто Р. Юшков), «Поэма о храмах» (О. Уляшёв), «Птица Нагай» (Н. Щукин), «Хозяин реки Керча» (С. Горчакова), «Йиркап» (А. Попов), «Медвежья родня» (С. Журавлёв), «Бунт в Усть-Куломе» (В. Савин)... – Все они прививают интерес и любовь к родной земле, воспевают и прославляют её историю, её эпических героев, выявляя богатство литературной и музыкальной фантазии коми народа.

А. Г. Горчаков – патриот своей Родины, в лучшем значении этого слова. Патриотизм как нравственная задача подвигает композитора на создание музыки, которая воспекает не только Коми республику (к примеру, вышеупомянутые музыкально-драматические спектакли), но и Север в целом, о чём говорят названия некоторых его сочинений («Северный сказ», «В зимней тайге», «Сказ о земле северной», «Северные зарисовки» и т. д.). Его музыка ярко коминациональна. Она издаётся, востребована слушателем.

Лауреат Государственной премии Республики Коми имени В. Савина (1996), Заслуженный работник Республики Коми (2006), Лауреат Премии Правительства Республики Коми в области культуры (2011) – А. Г. Горчаков своим творчеством вносит большой вклад в музыкальную культуру Республики Коми, давая ей «зелёную улицу», профессионально развивая и укрепляя её национальную основу. И в этом главное назначение его творчества.

### **Основные сочинения А. Г. Горчакова**

*Произведения для симфонического оркестра:*

1. «Северный сказ». Поэма для симфонического оркестра, 1984 г.

*Камерно-инструментальные произведения:*

1. Сонатина для фортепиано, 1978 г.
2. Детские пьесы для фортепиано, 1978 г.
3. «Северные зарисовки». Цикл музыкальных картинок для фортепиано, 1979 г.
4. Прелюдии для фортепиано, 1979 г.
5. «Поэма и Скерцо» для валторны и фортепиано, 1980 г.
6. Трио № 1 для гобоя, кларнета и фагота, 1981 г.
7. Трио № 2 для гобоя, кларнета и фагота, 1983 г.

8. «Лирическое настроение», «Весёлый хоровод», «Марш». Детские пьесы для фортепиано, 1986 г.

9. «Сорока-сорока». Фантазия для квартета коми народных духовых инструментов, 2003 г.

10. Обработки коми песен для коми народных инструментов, 2003 г.

*Вокально-хоровые произведения:*

1. «Весна на Лузе», «Шы ні төв». Песни на стихи В. Давыдова, Г. Юшкова, 1973, 1977 гг.

2. «Далеко-далече». Песня для голоса с фортепиано на стихи В. Журавлёва-Печорского, 1980 г.

3. «Помолчим». Романс на стихи П. Вегина, 1981 г.

4. «Пусть множится счастье». Песня для баритона, смешанного хора и фортепиано, на стихи В. Власова, 1981 г.

5. «При свечах». Цикл (пять романсов) на стихи П. Вегина, для баритона и фортепиано, 1982 г.

6. «Нам партией Ленина крылья даны». Песня на стихи С. Попова, для смешанного хора с фортепиано, 1982 г.

7. «У обелиска». Цикл для хора с оркестром, на стихи Г. Юшкова, 1985 г.

8. «Песни-элегии». Для хора и солистов, на стихи С. Попова, 1988 г.

9. «Плачет сердце и поёт», «Мы сами сад сажаем». Песни на стихи В. Чисталёва, 1990 г.

10. Обработки коми народных песен, 1990 г.

11. Песни для хора a cappella, на стихи А. Ванеева, 1992 г.

12. Пять песен для хора, на стихи В. Лыткина и А. Ванеева, 1994 г.

13. Обработки коми народных песен, 1996 г.

14. «Мичасьыс на мича», «Шондіой да шондіой», «Эжваті-ваті». Песни для хора в сопровождении баяна, на стихи В. Лодыгина, С. Попова, 1997 г.

15. Обработки коми народных песен, 1997 г.

16. Песни для хора и солистов на стихи коми поэтов, 1999, 2000 гг.

*Произведения для музыкального театра:*

1. «Сказ о земле северной». Балет-картина. Либретто О. Игнатьева, 1998 г.

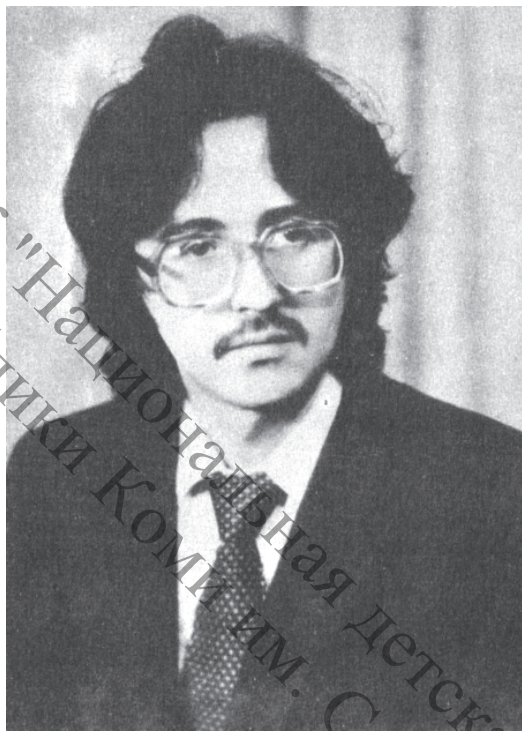
2. «Лисонька и Заинька». Опера-сказка для детей. Либретто Г. Горчакова, 2008 г.

*Музыка к спектаклям драматического театра:*

1. Г. Горчаков. «Затейники веселья и противники». Музыкальная сказка, 1985 г.
2. Н. Белых. «Анисья». Лирическая драма, 1986 г.
3. Н. Дьяконов. «В кукушкину ночь». Водевиль, 1987 г.
4. Г. Горчаков. «О находчивых мальчиках». Музыкальная сказка, 1989 г.
5. Г. Юшков. «Дочь Бога». Сказка-драма по мотивам коми фольклора, 1991 г.
6. О. Уляшёв. «Поэма о храмах». Драма, 1992 г.
7. Н. Шукин. «Птица Нагай». Музыкальная сказка, 1993 г.
8. С. Горчакова. «Хозяин реки Керча». Драма по коми эпосу, 1994 г.
9. С. Горчакова. «Охотничий домик». Музыкально-драматическая фантазия, 1995 г.
10. В. Савин. «Бунт в Усть-Куломе». Историческая драма, 1995 г.
11. Г. Юшков. «Подарок аиста». Музыкальная сказка, 1996 г.
12. А. Попов. «Йиркап». Драма по коми эпосу, 2001 г.
13. С. Журавлёв. «Медвежья родня». Музыкальная драма по мотивам коми фольклора, 2002 г.
14. Г. Юшков. «Без жены не жизнь». Лирическая комедия, 2003 г.
15. С. Горчакова. «Вожак». Музыкальная драма по коми эпосу, 2009 г.
16. С. Журавлёв. «Кан-кан «Сысолъский кот». Водевиль, 2012 г.
17. А. Власов. «Яйцо динозавра». Музыкальная комедия, 2014 г.

*Оренбург, 2015 г.*

## КОНЦЕПЦИОННОСТЬ И ОРИГИНАЛЬНОСТЬ



**С.А.НОСКОВ**  
(год рождения – 1956).

Члену Союза композиторов СССР (России), комязычному композитору С. А. Носкову досталась не совсем обычная судьба. В чём эта необычность, увидим далее... Его сочинения разножанровы, разноплановы, многие отмечены оригинальностью замысла и незаурядностью его воплощения. В каждом из них всегда присутствует определённая идея, требующая определённых выразительных средств. Творческие интересы композитора отнюдь не ограничиваются формами и жанрами академической музыки. Они успешно соседствуют и сосуществуют с жанрами, например, рок-музыки, музыки к кинофильмам и телепередачам. Это современно мыслящий композитор, владеющий всеми «техниками», смотрящий в завтрашний день. Всё это не мешает ему быть коми национальным композитором. Его музыка насквозь



пропитана интонационной энергетикой коми народной песни, я бы сказала, на уровне интонационных ячеек...

СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ НОСКОВ родился 7 мая 1956 года, в столице Республики Коми – Сыктывкаре. Музыка позвала его к себе в детстве. Он очень любил коми народные песни и сказки, тянулся к национальному фольклору. Но путь в искусство нашёл не сразу. Долгое время он не считал свои способности настолько безусловными, чтобы целиком посвятить себя музыке. К тому же, он был талантлив и в других сферах. Поэтому в 1974 году поступил на физико-математический факультет Сыктывкарского государственного университета. Однако творческое призвание вскоре дало о себе знать тягой к сочинению музыки. Университет пришлось оставить и серьёзно задуматься о профессиональном образовании музыканта. С. А. Носков поступил в Сыктывкарское училище искусств и стал учиться в классе кларнета у А. Н. Забоева и в классе композиции у М. Л. Герцмана.

В годы учёбы в училище С. А. Носкова интересует не только кларнет, но и другие музыкальные инструменты. Он овладевает фортепиано, саксофоном, гитарой, ударными. В это время появляются и первые сочинения. Так, рок – баллада **«Вересковый мёд»**, на стихи Л. Стивенсона в переводе С. Маршака, принесла молодому композитору в 1978 году Диплом лауреата конкурса «Сыктывкарская осень». Одновременно С. А. Носков пишет цикл фортепианных пьес **«Ощущения»**, **Сонату для кларнета и фортепиано**, рондо для духового оркестра **«Рекрут»**, **пять романсов на стихи В. Маяковского**, сюиту для фортепиано **«Яг-Морт»**, по мотивам коми народной легенды. К этому же времени относится и сочинение музыки к спектаклю **«Было, не было»** Р. Каца, который был поставлен детской театральной студией «Юность» Сыктывкарского Дворца пионеров. Таким образом, он «пробовал себя» в разных жанрах.

Композиторское образование С. А. Носков продолжил в Горьковской государственной консерватории имени М. И. Глинки, куда поступил в 1981 и окончил которую в 1986 году. Профессионального композитора воспитал профессор А. А. Нестеров.

Консерваторские годы – время постижения глубинных законов композиторской техники, самоутверждения в этой сложной, увлекательной, интересной, но и бескомпромиссной профессии.

В конце восьмидесятых годов С. А. Носков много сочиняет в жанре инструментальной музыки. В ряду заслуживающих особого внимания произведений стоит **Танцевальная сюита** для квартета деревянных духовых, прозвучавшая в концертной программе пленума Верхне-Волжской композиторской организации в г. Горьком, в 1982 году. А цикл пьес для кларнета и фортепиано неоднократно участвовал в конкурсах сочинений студентов-композиторов, исполнялся в городах Горьком, Ленинграде. Одно из круп-

ных сочинений этих лет – **Нонет** для струнного квартета, квартета деревянных духовых и валторны, в трёх частях.

Вернувшись в Сыктывкар после окончания консерватории, и имея уже в творческом багаже **Симфонию № 1**, для тройного состава оркестра (дипломная работа, 1986), С. А. Носков приходит в Коми республиканскую филармонию и пишет оригинальную музыку к программе созданного им рок-ансамбля «**Аски**» («Завтра»), на коми музыкальном материале (1988). Это было первым подобным опытом, когда профессиональный композитор «академического плана» создал цельную рок-программу, во многом, в стиле рэп, на стихи коми поэтов, то есть на коми национальной основе. Затем он делает **обработки одиннадцати песен В. Савина** для голоса с фортепиано; пишет романсы, хоровую музыку; работает над опереттой на коми языке «**Юр**» («Огород») на стихи Н. Попова, в народном духе, замысел которой окончательно осуществится к 1992 году; пишет музыку к драме «**Жанна д Арк**». После чего возвращается к камерно-инструментальному жанру. Практически, ему не мешают подобные контрасты. Ему интересна сама возникшая творческая мысль, идея, и её воплощение в том или ином жанре. Так, в 1988 году С. А. Носков пишет Первый струнный квартет.

### **Струнный квартет № 1**

Одночастный Первый квартет для двух скрипок, альты и виолончели С. А. Носкова был тепло принят публикой и коллегами в этом же году (1988), когда прозвучал в отчётном концерте коми композиторов в Москве. В декабре 1989 года квартет вновь был исполнен, но уже в концерте камерной музыки коми композиторов в Петрозаводске. Исполнили его учащиеся Сыктывкарского училища искусств: В. Осколков (1 скрипка), В. Потапова (2 скрипка), Л. Бендерская (альт) и преподаватель училища О. Беляева (виолончель). Звучал квартет и в концертах Третьего съезда коми композиторов в Сыктывкаре. Чем он интересен?

Во-первых и в-главных, особенностями главной темы, «исповедующей» двенадцатитоновую модальность. За время звучания главной темы, лад охватывается полностью, заполняя двенадцатитоновую шкалу. Однако хроматически насыщенной она не воспринимается. Тема близка к «двенадцатиступенной диатонике» (см. нотный пример № 41). Прослушиваются явные устои на *h*, *fis*, *dis*, с тяготением к *H-dur*, с бивариантной тоникой (*h – c*), с игрой далёким – десятым – обертоном. Всё построено настолько логично, с математической точностью (напомню, что математика – вторая ипостась С. А. Носкова), что диссонантность почти не ощущается. В музыке присутствует ясный, светлый, тональный настрой. Характерно для главной темы и то, что она имеет «по-шостаковически пружинное» развёртывание. Но не

снизу вверх, а наоборот: тема начинается с вершины-источника, с десятого обертона «с». Описывая октаву, и даже нону, она заканчивает развитие внизу, на узаконенной тонике «h». Тема акустически и эмоционально устойчива. Слух выбирает её (h) в качестве опоры.

Что касается образно-художественной стороны, то музыка одночастного Квартета № 1 С. А. Носкова эмоционально сдержанная, строгая, лаконичная, чуть насмешливая, но по-доброму. От неё веет мудростью, интеллектом и тонкой иронией. Три контрастные темы взаимодействуют полифонически. Соблюдена логика контрастов, построения кульминаций. В словно говорящих мелодиях тонко претворены интонационные особенности коми мелоса. Произведение концепционно. Оно обращено к современному слушателю, к его духовным исканиям, в том числе к поискам красоты. Каждый композитор и каждый художник вообще по-своему понимает красоту и выражает её, в данном случае, в музыке. Музыка Квартета, безусловно, красива, но по-своему, по-современному. Она предлагает философию противопоставления жизненного, суетного и – народного, хорального, то есть вечного начала. Здесь прослеживается и связь времён, почвенность, историчность. «Вечное (то есть красота) должно руководить нашей памятью, контролировать её, направлять в духовное русло», – словно говорит нам музыка.

В преддверии Третьего съезда композиторов Коми АССР (в 1989 году), в нашей беседе С. А. Носков заметил:

– Недавно я закончил Струнный квартет. Он будет исполняться на съезде. Его музыка очень проста, но не простовата... Я считаю, что музыкальное воспитание надо начинать в детском саду, и чтобы преподавали квалифицированные педагоги, учили детей слышать красоту. Надо продолжать этот процесс в школе. Причём, должен быть комплекс искусств: литература, живопись, музыка... Нужна программа восприятия красоты. Музыка не обязательно должна стать профессией, но – обязательно признаком общей культуры человека.

В основе любого сочинения С. А. Носкова лежит оригинальная идея, с большой долей эксперимента. Но всегда присутствует художественная концепция. Таков, в частности, Второй струнный квартет, необычный тем, что его музыка выросла, буквально, из одного минорного трезвучия (1991).

Во второй половине восьмидесятых годов композитор обращает внимание на камерно-вокальный и жанр хоровой музыки. Он пишет вокальный цикл для баритона и четырёх инструментов «Сновидения», на собственные стихи (1985); «Три песни о любви» для меццо-сопрано и фортепиано, на стихи современных коми поэтов (1987); три песни для детского хора (1990). В 1989 году появилось не совсем обычное сочинение – хоровой «Псалом».

## «Псалом»

для сопрано и хора a cappella на текст Библии  
и избранных стихов В. Савина  
Аналитические наброски

Необычность этого произведения, как видим, в совмещении, казалось бы, несовместимых текстов. Композитор любит подобные эксперименты. Но эта «гетерофония текстов» несёт в себе глубокий смысл. Две разновременные культуры, разделённые тысячелетиями: противоречат ли они друг другу, созвучны ли, совместимы ли? Сложность, смелость и неоднозначность этой художественной концепции очевидны. Прислушаемся и присмотримся к сочинению пристальнее.

«Псалом» по своей структуре представляет собой четырёхчастную композицию (четыре куплета) с интродукцией.

Интродукция. В первой фразе хор tutti на forte славит Бога. Во второй фразе он полифонизирован, «расходится» на имитации, подголоски. Музыка (и её исполнение) следует канонам, то есть расположена в мажорно-минорной системе, следует церковным традициям, а также традициям русских классиков, с развитием материала в стиле позднего, рахманиновского образца. Интродукция трёхчастна. В средней части вырисовывается самостоятельность хоровых линий. Маленькая реприза имеет свою кульминацию, на которой вступает сопрано solo, без слов.

Основная часть. В центре этой части – величальная песня В. Савина «Гёргёс чужомьяс» («Круглолицыес»). В качестве solo она постоянно звучит в ми миноре, на коми языке: три куплета + вокализ (четвёртый куплет). Последнюю фразу «Господи, Боже мой!» сопрано поёт на русском языке (связь с псалмом). Песня звучит раздольно, независимо от хора, на его фоне. Здесь композитор предлагает своеобразный приём гетерофонии (разноголосицы), но с исполнением разных мелодий.

Первый куплет – цитата песни. Во втором куплете происходит ритмическое расширение, с некоторыми изменениями в распеве. Это первая вариация. В третьем куплете (второй вариации) музыка щирится ещё больше. В распеве появляется прерывистость слогов, за которой угадываются всхлипывания, плач, или его элементы. Третий куплет звучит *mf*, в дальнейшем внезапно динамически расширяясь до *f*.

Вокализ четвёртого куплета (третьей вариации) – *Legato espressivo* – является мощной динамической кульминацией, в которой происходит смещение всех логических акцентов. Мелодия льётся произвольно, как вздумается, пока, мол, хватит дыхания. К концу она затихает, подхватывая мелодию и слова хора. А хор, в свою очередь, в последних тактах подхватывает песню на коми языке (меняются местами функции хора и солистки), вернее, одну,

первую её фразу. Пять раз он псалмодирует её на изменённых интонациях. Здесь словно происходит взаимопроникновение псалма и народной песни. Песня начинает звучать, как псалом. Но тихий шёпот «Господи, Боже!» у альтов и басов остаётся. Solo с фразой о Господе затихает первым. Затем хор с песней «уходит» на четыре piano, а агрессивные альты и басы раздражённо, на fortissimo, без определённой звуковысотности, выкрикивают «Господи, Боже!» В конце жуткий шёпот постепенно динамически нарастает...

Композитором использован приём возможной стереофонии, или биплановости, когда на протяжении всего произведения хор и солистка никак не взаимодействуют друг с другом, соединяясь лишь в конце, словно, наконец, обратили внимание друг на друга. Смысл всего этого? В стране воцарился плурализм: все говорят, но друг друга не слышат. – Даже если о вечном. Так что же принимать за вечное? Веру или песню народную? Или они взаимозаменяемы, и каждая из них уникальна как субъект культуры?.. А вера-то треснутая, ибо хор в основной части расщепляется на самостоятельные линии, к тому же, мало контактирующие.

Четырёхголосный хор расщепляется на восемь голосов, плюс солистка. Каждый голос вещает о своём, в «секундовых трениях», с полифонией текстов и приёмов исполнения. То звучит нормальный, поющий человеческий голос, то шёпот, то барабанный ритм; *ostinato*, *glissandi*, простое псалмодирование, педали, вокализы, полидинамика... У каждого голоса – своя линия, даже внутри одной группы есть «разногласия». Иногда они сходятся в консонанс, но чаще заявляют о себе в интервале малой секунды. Содержательная, то есть информативная часть рассказывается шёпотом, или на pp. Что, страшно пока выразить своё мнение во весь голос?

В это время кто-то подпевает вокализом, кто-то отбарабанивает дробь языком, словно науськивая, без истинной веры и интереса, кто-то всхлипывает (вокализация плача). В музыке много стоячих, оstinатных звучаний. В полифонии пластов, по крайней мере, пять подлиний, каждая из которых норовит выделиться сама по себе, ну хоть немного. Все рассказывают про Господа, кто что знает (вроде сплетни), иногда сливаясь в общем исповедальном порыве, в трезвучной гармонии, в туттийных выдохах fortissimo, часто неожиданных (*subito*), как, впрочем, и piano.

Несовпадение приёмов исполнения, динамики, текстов. Нет ориентации в тональности. Плурализм, разброд, хаос – разноголосица, диссонантность. Псалом вне гармонии? Ирония? Политический гротеск? Разные музыкальные персонажи, характеры групп. Слияния не происходит даже в конце. Лишь соприкосновение. Раздражённо заканчивается «Псалом», словно ироничной ухмылкой автора. Может, это пародия, сквозь которую так хочется услышать подлинную веру? – Найдти её, обрести, хоть на мгновение. Впрочем, это иногда случается в музыкальном повествовании «Псалма»...

А песне народной ничто не мешает самовыражаться, как ей нравится. Истинное, народное ещё осталось. Где-то в глубинках есть ещё нетронутые корни: они-то и питают нас. Песня народная звучит, парит над всем: даже над перестройкой, которая в те годы только входила в силу. Пустое псалмодирование здесь не поможет: оно превратилось в фарс.

Какова «мораль сей басни»? Одно из толкований может выглядеть так. Стройность звучания церковного псалма сейчас невозможна (в конце восьмидесятых), она искажена временем, нравами, безверием, конъюнктурой. Чистой и неприкосновенной остаётся только народная песня. Но и она в конце «свернула к Господу», наслушавшись современных сплетен о нём..., но и заразив собою толпу. Что это? Крах нравственности, культуры? Что победит? Или наступит единство? Вопросов здесь больше, чем ответов. Громче всего звучит молитва – грубо, как на глотку ногой («Наступили на горло собственной песне?»).

*«Песню «Гдѣрбс мужѣмъя» («Круглолицы») В. Савин написал на стихи Н. Шахова. Поэт обращается к юным девушкам так, как это предусматривает традиционный жанр песенных величаний: «Круглолицы, румяные, звонкоголосые, весёлые..., самые, самые милые! Красота – что цветы: осыплются лепестки, прамчится золотое времечко... Так будьте же в молодости бодры и веселы, смело идите в народ, не бойтесь темноты и невежества, горя-горького; учёные, образованные – несите деревенским людям свет знаний!...» В. Савин... придал песне тёплые, лирические интонации... Четыре строки подряд интонируются по-разному: каждая имеет свой устой, свою ритмическую и ладовую структуру» (А. Шергина «Песни родного края». Исследовательский очерк, 90-е годы).*

В «Псалме» С.А. Носков, намеренно или интуитивно, опирается на вековые традиции русской музыкальной культуры. Это «родство знаменной и фольклорной интонационности» (типичной, кстати, для С.В. Рахманинова). Ведь «древнерусское певческое искусство (знаменное пение) и народное песнетворчество – основа русской музыкальной культуры, сокровищница общенародных духовных ценностей, средоточие исторической памяти народа, его художественного чувства. Народный напев или старинная культовая мелодия обладает общенациональным культурным значением» (А. Кандинский).

В «Псалме» прослеживаются и элементы архаики, и мелодическая вариативность, многообразие хоровой фактуры, свойственные, как народной, так и церковной исполнительской традиции. Однако, это сочинение – современное по духу и воплощению авторской идеи, не без влияния веяний политической погоды. Также в «Псалме» вновь проявился интерес композитора к тому, как будет звучать то или иное сочетание, в данном случае, жанров (в дальнейшем также – голосов, инструментов).



Необходимо заметить, что технически крайне трудный для исполнения «Псалом», тем не менее, является как бы идейно-смысловым продолжением более «адаптированного» для исполнения Первого струнного квартета. Их объединяет общая концепция: стремление человека к благу и добру, любви и красоте.

Творческое мышление С.А. Носкова (как и любой другой творящей личности) имеет свои особенности. Во-первых, оно «симфонично» и иронично, что, кстати, влечёт за собой особый интерес к эксперименту. Последний, в свою очередь, требует изобретательности и остроумия при его воплощении в конкретном сочинении. Во-вторых, в его музыке часто находят отклик события современной жизни, то, что происходит в мире, чем сегодня жив человек. В-третьих, композитор имеет своё отношение, свои взгляды на музыкальное искусство, на музыкальную, в том числе национальную, культуру. Думается, что главная его творческая заповедь – это писать «просто..., но не простовато».

– Хотелось бы иметь больше информации о том, что творится в нашей стране, за рубежом – о фестивалях, конкурсах, – поведал Сергей Алексеевич автору этой книги в одном из интервью. – Хотелось бы чаще бывать в творческих командировках: они помогли бы профессиональному росту...

В 1992 году С.А. Носков, по приглашению, отправляется в Лондон, на некоторое время... Этот «эксперимент», продиктованный жизнью, длится вот уже четверть века.

Новые условия существования, естественно, повлияли на выбор жанров для творчества. С.А. Носков стал писать музыку для кино, для рекламы. Мирное сосуществование различных жанров продолжалось: камерно-инструментальная, камерно-вокальная и рок-музыка, музыка к спектаклям. Увлёкся электронным синтезатором. Сначала писал для синтезатора небольшие программные пьесы, например: «Медитация в трёх аккордах», «Пещера колдуна», «Магический гриб»; также это «Сюита электронных миниатюр», «Е-Танцы» для современного балета... Позже он совмещает синтезатор с академическими инструментами. Таков, в частности, вокальный цикл для баритона, акустической гитары и синтезатора «Возвращаясь к себе», на собственные стихи.

Увлечение сонорными и художественными возможностями синтезатора, а также интуитивное стремление к эксперименту, к совмещению, казалось бы, несовместимого, было настолько серьёзным и долговременным, что С.А. Носков делает электронный синтезатор «главным героем» симфонического оркестра. Каждый год он пишет для своего любимца по симфонии: **Симфония № 2** для электронного синтезатора и симфонического оркестра, **симфонии №№ 3, 4, 5**. Заметим, не Концерт для солирующего синтезатора с оркестром, а именно Симфония. Судя по жанровой принад-

лежности, концепции этих музыкальных альянсов должны быть достаточно глубокими и масштабными.

Живя в Лондоне, композитор не забывает о родине, где оставил своё сердце. Так, его крупное сценическое сочинение – опера «Иван Куратов» – посвящено поэту, классику коми национальной литературы, кстати, разлучённому со своей родиной и окончившему дни на чужбине... А написанная им в 2013 году шестая симфония, в семи частях, носит название «Коми».

Композитор С. А. Носков по сей день остаётся в составе Союза композиторов Коми республики и является достойным представителем коми профессионального музыкального искусства и культуры – в Англии. В 2011 году родина присудила ему Премию Правительства Республики Коми.

### **Основные сочинения С. А. Носкова\***

#### *Произведения для симфонического оркестра:*

1. Симфония № 1, для тройного состава оркестра, 1986 г.
2. Симфония № 2, для электронного синтезатора и симфонического оркестра, 1996 г.
3. Симфония № 3, для электронного синтезатора и симф. оркестра, 1997 г.
4. Симфония № 4, для электронного синтезатора и симф. оркестра, 1998 г.
5. Симфония № 5, для электронного синтезатора и симф. оркестра, 2002 г.
6. «Последний танец рождественской индейки». Пьеса для симфонического оркестра двойного состава, 2006 г.
7. «Коми». Симфония № 6, в семи частях, 2013 г.

#### *Произведения для духового оркестра:*

1. «Рекрут». Рондо для духового оркестра, 1980 г.

#### *Камерно-инструментальные произведения:*

1. «Ощущения». Сюита из семи пьес для фортепиано, 1979 г.
2. Соната для кларнета и фортепиано (70-е годы)
3. «Яг-Морт». Сюита для фортепиано (70-е годы)

\* Список сочинений С. А. Носкова дан без учёта разделения на сыктывкарский и лондонский периоды. Следует иметь в виду, что 1992 год – пограничный между сыктывкарским и лондонским периодами (прим. ред.).

4. Три пьесы для кларнета и фортепиано, 1981 г.
5. «Танцевальная сюита», для квартета деревянных духовых инструментов, 1982 г.
6. «Нонет». Камерная музыка, в трёх частях, для 11 инструментов, 1984 г.
7. Струнный квартет № 1, 1988 г.
8. Струнный квартет № 2, 1991 г.
9. «Для маленьких рыцарей и принцесс». Сюита для фортепиано, 2004 г.

*Вокальные произведения:*

1. «Вересковый мёд». Рок-баллада на стихи Л. Стивенсона, в пер. С. Маршака, 1978 г.
2. Пять романсов на стихи В. Маяковского (70-е годы)
3. «Одиннадцать песен В. Савина». Обработки для голоса с фортепиано (80-е годы)
4. «Сновидения». Вокальный цикл для баритона и четырёх инструментов, на стихи С. Носкова, 1985 г.
5. «Три песни о любви», для меццо-сопрано и фортепиано, на стихи современных коми поэтов, 1987 г.
6. Десять эстрадных песен для поп-группы «Аски», на стихи коми поэтов, 1988 г.
7. «Псалом», для сопрано и хора a cappella, на текст Библии и избранных стихов В. Савина, 1989 г.
8. «Винни Пух», «Качели-карусели», «Муха». Три песни для детского хора, 1990 г.
9. «Маяковский рок». Два ромansa в стиле арт-рок, на стихи раннего В. Маяковского («Парикмахер», «Этот вечер решал»), 2001 г.
10. «Возвращаясь к себе». Вокальный цикл для баритона, акустической гитары и синтезатора, на стихи С. Носкова, 2003 г.
11. «Фома». Песня для детского смешанного хора и фортепиано, на стихи С. Михалкова, 2007 г.

*Произведения для музыкального театра:*

1. «Ёр» («Огород»). Оперетта на стихи Н. Попова, 1992 г.
2. «Иван Куратов». Опера

*Музыка к спектаклям драматического театра:*

1. Р. Кац. «Было, не было». Музыка к спектаклю (70-е годы)
2. «Жанна д Арк». Музыка к драме, 1987 г.

3. А. Шварц. «Сказка для взрослых». Музыка к драме, 1991 г.
4. Н. Гоголь. «Дневник сумасшедшего». Музыка к пьесе. Режиссёр – Benjamin Dudley, 1995 г.

*Произведения для синтезатора:*

1. «Магический гриб». Камерная пьеса для синтезатора, 1996 г.
2. «Медитация в трёх аккордах». Камерная пьеса для синтезатора, 1996 г.
3. «Пещера колдуна». Камерная пьеса для синтезатора, 1996 г.
4. «Е-танцы». 9 пьес для электронного синтезатора, для современного балета, 1997 г.
5. «Сюита электронных миниатюр» для синтезатора, 2005 г.

*Музыка для кино:*

1. «Прогулка». Музыка к короткометражному фильму. Сценарий С. Носкова, 1996 г.
2. Музыка к корпоративному документальному фильму для компании Satellite Telesports Ltd, 1997 г.
3. «Before». Музыка, звуковой дизайн и звукозапись для короткометражного фильма. Режиссёр – Tobias Meakins, 1999 г.
4. «Leff». Музыка к короткометражному фильму. Режиссёр – Tobias Meakins, 2000 г.
5. «Suspended». Музыка к короткометражному фильму. Режиссёры – Zak Emerson and Daniel Gifford, 2000 г.
6. «Interview 09». Музыка к короткометражному фильму. Режиссёр – Cameron Kozens (L.I.F.S.), 2001 г.

*Музыка для рекламы:*

1. “Delta Airlines” (Arden Sutherland-Dodd). Музыка к телерекламе, 1997 г.
2. «Harrods» (Arden Sutherland-Dodd). Музыка к телерекламе, 1998 г.
3. Музыка к рекламе Dubai Properties, BKP (UAE), 2007 г.
4. Музыка к рекламе Cadillas, BKP (UAE), 2007 г.

*Оренбург, 2016 г.*

## ЗВУК КАК ФЕНОМЕН ВЛАСТЬ ДИССОНАНСА



**Т.П. ХАРИТОНОВА**  
(год рождения – 1957)

Музыка члена Союза композиторов России (год вступления 1991) Т.П. Харитоновой современна по духу, технологически сложна, в ней есть черты конструктивизма. Однако конкретных проявлений атонально-серийной, сериальной, алеаторической и прочих «музыкальных техник» она в целом старается избегать. Исключение, быть может, составляют, к примеру, «Маленькие нервные вариации» для скрипки и фортепиано, написанные по правилам додекафонии. Есть и другие подобные опыты. Всё в её музыке исходит из образа. Обладая образно-конкретным мышлением, яркого воплощения музыкального содержания композитор добивается иными, не менее действенными средствами. Это техника расширенной тональности,

обогащённая аккордика, с новым пониманием функции консонанса и диссонанса. Это широкое применение линейного метода развития, что делает её композиции не совсем обычными, свежими, оригинальными по звучанию.

Скрипачка по первому призванию, Т. П. Харитонова выработала особое отношение к звуку – как исключительной данности, самоценному и неповторимому феномену.

«Звук ценен сам по себе, – считает композитор. – Одним-единственным тянущимся звуком можно выразить очень многое». Отсюда закономерен интерес к тембру, его диалектике, его формообразующей, сонорной функции. К тому же, Т. П. Харитонова любит графическую чёткость линий, соединения «чистых» тональностей и аккордов. При этом возникают насыщенные, напряжённые комплексы звучаний, передающие малейшие, тончайшие изменения в настроениях и ощущениях.

Кроме сочинения музыки, Т. П. Харитонова, в определённый период своей деятельности, много времени уделяла воспитанию подрастающей композиторской смены. А также 25 лет она отдала службе в Министерстве культуры Коми ССР...

ТАТЬЯНА ПАВЛОВНА ХАРИТОНОВА родилась 9 июня 1957 года, в селе Усть-Кулом Усть-Куломского района Коми АССР. В Сыктывкаре живёт с 1964 года.

К сочинению музыки её потянуло ещё в третьем классе детской музыкальной школы. Но оно оставалось самодеятельным, бесконтрольным, вплоть до поступления в Сыктывкарское музыкальное училище, в 1971 году. Большое влияние на развитие незаурядных способностей юного музыканта оказал только что приехавший в Сыктывкар (после окончания Ленинградской консерватории) композитор М. Л. Герцман. Он начал систематические занятия по композиции с наиболее одарёнными учащимися. Первой его ученицей стала Т. Харитонова.

В музыкальном училище была заложена та серьёзная морально-эстетическая основа, которая позже, уже в консерватории, стала базой для формирования ярко индивидуального музыкального мышления.

В 1977 году Т. П. Харитонова поступила в Горьковскую государственную консерваторию имени М. И. Глинки, в класс композиции старшего преподавателя Б. С. Гецелева. Благодаря своему учителю, помимо специального образования, она получила богатое, разностороннее академическое воспитание, что дало ей возможность конкретно подумать о своеобразии музыкального языка, стиля, то есть о формах самовыражения в музыке. Во время учёбы в консерватории, у Т. П. Харитоновой сложились доверительные творческие отношения с её учителем Б. С. Гецелевым и ректором консерватории А. А. Нестеровым. Они не прерывались и после оконча-



ния консерватории (1982), по возвращении её в Сыктывкар, и стали носить «письменный» характер. Письма А.А. Нестерова и Б.С. Гецелёва к Т.П. Харитоновой представляют несомненный интерес. Некоторые из них будут процитированы на страницах этой книги.

Вернувшись в Сыктывкар, Т.П. Харитонova приступила к государственной службе в Министерстве культуры Коми АССР. За 20 лет она занимала должности: сначала инспектора отдела коми музыкально-драматического искусства, потом начальника отдела профессионального искусства Министерства культуры Республики Коми. После чего работала специалистом отдела музыкальной деятельности ГБУ РК «Республиканский Дом творчества». Будучи на госслужбе, Т.П. Харитонova всегда умела помочь творческому человеку, в том числе музыканту, композитору. Её финансовую, организационную, дружескую и чисто «материнскую» опеку всегда ощущала на себе творческая интеллигенция республики. Также Татьяна Павловна вела класс композиции в Сыктывкарской детской музыкальной школе. К успехам её учеников вернёмся позже. Ибо композиторское творчество остаётся главным в её жизнедеятельности.

Оригинальное композиторское мышление проявилось у Т. Харитоновой ещё в музыкальном училище. Прелюдии, которые она сочиняла для фортепиано, несут на себе печать зрелости. Они имеют характерные названия, что говорит о приверженности уже тогда к конкретному, программному мышлению. Чаще всего, суть художественного образа той или иной миниатюры отражена именно в названии.

«Художник видит обморок растений» (по О. Мандельштаму). Пьеса написана под благотворным влиянием импрессионизма, в лучших традициях К. Дебюсси. Она лаконична по форме, исполнена красочности и неги.

«Знаменный распев». Передаёт особенности древних русских церковных напевов. Здесь две звуковые линии. Строгое двухголосие звучит сурово и непреклонно.

«Отзвуки Русалии». Праздник на Руси. В битональных линиях слышится праздничный гомон. Композитор тонко передаёт ощущение, что он доносится до нашего слуха из глубины веков (то есть именно отзвуки праздника).

«Гой ты, Русь моя родная!» Прелюдия написана под впечатлением известного стихотворения С. Есенина. Форма лаконичной пьесы построена по законам симметрии и решает художественно-конструктивные задачи автора.

«Жаркий полдень». Как и в остальных прелюдиях, в этой пьесе фактура очень прозрачна. Каждый звук имеет не только индивидуальную окраску, но и смысловую конкретность. Это пример так называемого «сопротивления материала».

**«Зодчий».** Аккордовые «комплексы-постройки» диатоничны. Музыка построена на контрасте фактуры: аккордовой и «разряжённой», словно монумент легко и просто вписывается в окружающее пространство.

**«Девочка на шаре».** Высокий процент изобразительности предлагает очень выразительная, характерно обострённая интонационность пьесы.

**«Эксперимент».** В основе данного образа – кластерные «пятна» и секундово построенные диссонансы.

Все эти фортепианные прелюдии (как и другие: **«Подводное царство»**, **«Конец лета, или прелюдия об опавшем листе»**), в первую очередь, изобразительны. Музыка всегда подчинена конкретному образу, в зависимости от которого привлекаются те или иные выразительные средства, необычные стилистические находки. Попадая под влияние интересной картинки, стихотворения, природного явления, жизненной ситуации, композитор мыслит афористически, словно задаваясь целью оставить звуковой рисунок, или мгновенное звуковое фото «на память». Думается, что можно было бы объединить миниатюры в цикл под названием, к примеру, «Музыкальные впечатления».

Столь же картинны и образно конкретны песни для детей, написанные композитором в семидесятые годы двадцатого века, в том числе в период между учёбой в училище и консерватории. Это **«Снегурочкины слёзы»**, **«Робин-бобин»**, **«Лось»**, **«Косуля»**, **«Птица запела»**, **«Олень»**, **«Подснежники»**..., стихи для которых были найдены в детских поэтических сборниках (К. Чуковский, Т. Белозёров и др.). Здесь образные рисунки «начертаны» самыми скупыми, но необходимыми и точными музыкальными средствами. Эстетика образа исключительно конкретна. Прозрачная, напевная музыка выполнена с хорошим и тонким ощущением живой природы. Перед слушателем предстаёт картина простого, наивного, светлого и счастливого мира детства.

В доконсерваторский период появлялись и сочинения, относящиеся к жанру так называемой непрограммной инструментальной музыки. Например, **Сонатина для скрипки и фортепиано** (1977). Задачи, поставленные двадцатилетним композитором, были элементарными: освоение принципов развития музыкального материала, микроэлементов формы. Здесь можно «услышать следы» влияния музыки Н. Я. Мясковского, а также А. Н. Скрябина. И в то же время, Сонатина непохожа на всё привычное – своей особой хрупкостью и разрежённостью фактуры.

О проявлении элементов собственного стиля говорят и **«Маленькие нервные вариации»** для скрипки и фортепиано (1977), которые являются как бы «пробой» в области додекафонной системы. Они выполнены по всем правилам этой техники. На толкование образа наводит своеобразное название. Тема Вариаций построена на диссонантных аккордовых «пят-

нах». Впервые диссонанс как выразительное средство завладел вниманием композитора. Раздражающе-экспериментальная, резкая диссонантность Вариаций, тем не менее, конструктивно продумана до мелочей. К тому же, она функциональна по заполняемости аккордов: то есть можно обнаружить основные гармонические функции (хотя и с призвуками), которые «разрешаются» в «выпрямленности фактуры». Главная цель здесь – альянс эстетики и конструктивности.

Самая разножанровая музыка выходила из-под пера Т. Харитоновой до поступления в консерваторию. Кроме названных, в инструментальном жанре создано **Трио для флейты, кларнета и фагота** (1977). В **Пьесе для двух скрипок, альты и виолончели** есть русская народная почвенность, проявляющаяся, в частности, в использовании интонаций причета, плача. По музыке она весьма интересна: линейна и немногословна. Или вот две, противоположные по художественной идее, песни. Одна из них – **«Откуда ты, молодость?»**, на стихи Р. Гамзатова – написана для голоса с фортепиано и на патристический сюжет; позже она исполнялась в городе Горьком. Другая – **«Часы»**, на стихи Э. Верхарна – в образном отношении, жуткая экспрессионистская вещь. Единого композиторского стиля тогда не было. Каждое сочинение как бы испытывало на себе тот или иной стиль, в зависимости от задумки авторов музыки и текста.

Консерватория принесла в жизнь Т.П. Харитоновой новый отсчёт творческого времени. Начался новый период творчества, зрелый (!). Чистый, хрупкий мир детства, который жил в нём, потихоньку оставлял композитора, отступал, уступая место трансформации творящего сознания. В музыке появилась склонность к трагедийности, иронии, гротеску, парадоксу. Постепенно эти субстанции стали сгущаться, концентрироваться, словно уплотняясь в подсознании и прорываясь в музыку, служившей композитору, по всей видимости, освобождением от кипящей психической энергии. Ни одно из так называемых «учебных» сочинений Т.П. Харитоновой не является ученическим! Всё по-взрослому, с печатью непрерывно развивающегося и изменяющегося мироощущения, духовного и душевного состояния, с печатью глубины постижения мира, мироздания, своего внутреннего космоса.

Одно из первых сочинений консерваторских лет – **Сюита для скрипки и фортепиано** (1978), успешно исполнявшаяся в Казани. Для детского хора с фортепиано были написаны весьма любопытные песни с характерными названиями: **«Коровы на заборе»**, **«Уточка и дудочка»**, **«Три крокодила»**, **«Осенняя гамма»**, **«Ни разу»**, привлекающие внимание необычностью инструментовки и несущие на себе печать яркой композиторской индивидуальности. Так, «Осенняя гамма» должна звучать в исполнении хора

a cappella. В конце она имеет простенький кластер: до-ре-ми. В «Уточке и дудочке» очень развита фортепианная партия. Вокальная мелодия неприхотлива, комична (см. нот. пример № 42). В качестве изобразительного штриха введён барабан. А в песне «Ни разу» участвуют, кроме фортепиано, бубен и медный таз. Все песни инструментованы характерно, изысканно, подчёркивая детали текста. Они вошли в репертуар детских хоров городов Горького, Сыктывкара.

Сложны, психологичны и философичны по содержанию романсы из вокального цикла на стихи Г. Эмина **«Печальные песни»**. Здесь композитора привлекает тематика гражданского звучания. «Посвящаю себе», «Когда мир я покину», «Посвящаю бабочке»... Философская лирика стихов «заковала в цепи» диссонанса всю мелодику романсов. Всё очень мрачно и... молитвенно, напоминает «средневековую эстраду». Среди господствующего диссонанса вдруг, как луч света, вспыхивает наивная и красивая мелодия, тем более оттеняя глубокий и мрачный колорит музыки.

В конце консерваторского периода выделяются своей значимостью два крупных произведения: Струнный квинтет и «Музыка для симфонического оркестра».

### **Струнный квинтет**

Четырёхчастный Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1981) исполнялся в Ленинграде, Горьком и имел несомненный успех. Квинтет – работа очень серьёзная, зрелая. В его инструментовке много тонких находок. Музыка Квинтета ярко образна. В ней преобладают настроения скорбной сосредоточенности, печальной речитации, сурового раздумья. Есть и элементы столь характерного для раннего творчества Т. П. Харитоновой гротеска.

Первая часть. Медленную тему, с весьма запоминающимся интонационным ходом, начинает скрипка. Затем в диалог вступает альт. После чего в диалоге звучат альт и виолончель. Постепенно в музыкальное действие включаются все инструменты. Звучание становится сочным, насыщенным. Темы, консонирующие сначала, срываются на диссонантность, которая, в конце концов, приводит к унисону, типа знаменного распева. В образной структуре угадывается тема русского средневековья.

Вторая часть. «Отрывочный», лаконичный, характерный в интонационном плане тематизм демонстрирует будто-бы скерцо, но в замедленном движении. Музыка тяжёлая, словно плачущая, причитающая, но сдержанная в эмоциональном отношении. Выполняет функции медленной части сонатно-симфонического цикла.

Третья часть. Движение музыки постепенно переходит от медленно-

го темпа к быстрому, обозначая «наступление» самого скерцо. Но скерцозность здесь тоже мрачноватого, гротескного оттенка, будто веселятся какие-то ирреальные, inferнальные духи.

Четвёртая часть. Финал. Терцовой, скорбной интонацией музыку вновь открывает скрипка. Звучит красивая, выразительная мелодия. Из этой краткой, как тезис, интонационно заострённой темы вырастает вся музыка заключительной части Квинтета. Таким образом, перекидывается смысловая арка от первой части к финалу. Каждый инструмент ведёт здесь свою линию. Каждая тема – персонаж. Музыка финала ярко эмоциональна.

В целом, музыка Струнного квинтета серьёзна, тематична, тональна, глубока и насыщена по содержанию, его психологическому строю. По существу, состояние души здесь одно: подавленное, трагическое. Музыкальные краски отнюдь не разнообразны, они матовые, приглушённые. Перед нами – напряжённый внутренний монолог, построенный, в основном, на коротких выразительных интонациях. Автор будто поясняет, что его (монолог) должны услышать лишь немногие посвящённые, что называется, «при закрытых дверях». Специфическая лирика Квинтета опирается на интересную, тонкую инструментовку. Композитор хорошо знает особенности звучания струнных инструментов. Поэтому Квинтет звучит профессионально, грамотно и просто красиво.

### **«Музыка для симфонического оркестра»**

Аналитические наброски

«Музыка для симфонического оркестра», в трёх частях (1982) – дипломная работа Т. Харитоновой. После её исполнения, мнения специалистов сошлись к единому: «Это одно из интереснейших произведений, звучащих за последнее время в Горьком».

Действительно, в нём много интересного. В первую очередь то, что сочинение названо, например, не симфонией, не поэмой, не сюитой, а «Музыкой». В то время некоторые композиторы называли так свои сочинения. Для чего? Может, для того, чтобы уйти от указания на конкретный жанр, образность, освободить себя от их «тесных» рамок и выйти на простор творчества без ограничений? Или это стремление современного композитора к новому, необычному, оригинальному? В любом случае, такая «Музыка» не может обойтись без художественной идеи.

Как уже отмечалось, музыка Т.П. Харитоновой – современная по духу, смелая в отношении использования сложных технологических средств, которые всегда находятся в подчинении образной стороны того или иного сочинения. Так, в произведении крупной формы – «Музыке для симфонического оркестра», сочинении, в общем, не авангардном, – создан

специфический, концентрированный мелодизм, словно закованный в цепи всепоглощающего диссонанса, находящегося здесь «на службе» у значительной художественной идеи. В качестве варианта, эту идею можно было бы определить как протест человеческой личности против фатального зла, насилия, безумия – того, что грозит уничтожением всего живого. В каждом сочинении Т.П. Харитоновой всегда присутствует определённая идея, для воплощения которой композитор использует все пригодные для этой цели музыкальные средства.

В данном случае, по степени господства диссонанса, я бы назвала «Музыку» – «Гимном» или «Венцом диссонанса». Здесь он настолько вседесущ и всемогущ, что смело может заявить о себе как о «новом консонансе», где важна связь, прежде всего, между звуками, а не между тонами.

Три части «Музыки» следуют без перерыва, образуя, по существу, развёрнутую одночастную композицию, построенную по принципу контраста: тематического, динамического, тембрового, образного. Можно определить несколько конкретных комплексов-состояний, находящихся в непрерывном развитии и противоборстве. Условно они могут быть квалифицированы так:

- 1 – сфера фатального, агрессивно-наступательного начала (введено активное *piano*);
- 2 – сфера образов призрачных, мятущихся, полных неуверенности;
- 3 – сфера противостоящего всему этому свету надежды и добра (участие вибратона).

Конечно, могут быть найдены и другие комплексы звучаний и их толкование. Но, на мой взгляд, эти три – главные формообразующие образные сферы «Музыки».

Несколько слов о структуре «Музыки».

Медленное вступление возникает из звукового гула.

Первая часть, или раздел – *Allegro*. Зловещий марш усугубляет активное *piano*. Музыка идёт сплошным фоном, чему способствует и линейность голосоведения (разные тематические линии). Рельефный музыкальный материал исчезает на время.

Вторая часть, или раздел. Общее движение замедляется. В разработке находятся темы-возгласы, темы-тембры, звучащие «отрывочно», фрагментарно, с чертами скерцозности. Здесь определяется первая кульминация.

Третья часть, или раздел. Вновь единый жужжащий фон высотного плана. Линии струнных истончённые, как паутина, благодаря специфическому техническому приёму – тотальному *divisi*. Начинается подготовка главной кульминации сочинения. Главной становится битональная тема «средневекового характера» у *piano*, словно готовящая художественный вывод, итог музыкальной концепции. Её подхватывает оркестр *tutti* и ведёт к новой кра-



ске – монологу вибратона, выразительному и одинокому. Проскальзывают инструментальные диалоги, например, флейты с трубой и др. Но затишье окончилось. Реприза штормом сметает всё на своём пути, как наваждение. Центральная, главная кульминация наступает быстро, захватывая все регистры. Coda примирительно успокаивает разбушевавшийся звуковой поток.

Об образном строе «Музыки», развитии её концепции.

Музыка возникает из тишины, гулом. Звучание постепенно нарастает, путём включения разных тембров и звуков – персонажей. Медленно разворачивается композиция, предлагая услышать какой-то таинственный, призрачный мир, с его странными и непонятными шорохами... Но вторгается активное piano, с темой агрессивно-наступательного характера, и сметает этот мир, словно нашествие злого рока, фатума. Этой страшной машине, её механическому шествию противостоят струнные, затем почти весь оркестр, подводя к первой кульминации. Темы вступают в борьбу. Гремит медь, ударные. Музыка действенная, пугающая своей «железностью», нечеловеческим обликом (что-то от Б. Бартока). Темы «взвизгивающие», ритмически прихотливые. Их развитие микрополифонично. То есть фактура видоизменяется в самых мелких её деталях, буквально по звукам. Имеет место полифония ритмов.

Главная тема предпочитает «обратное» развитие: от более широкого варианта до того, пока не остаётся несколько звуков, чудовищно врывающихся, молящих о пощаде (?). То есть она не разворачивается в своём развитии, а словно «скручивается». Ревёт медь. С ней контрастирует истончённая, паутинная звукопись струнных, будто «скрип» души, её неистовство и мольба. Фатальна тема активного piano. Аккордово, полнозвучно, средневеково звучит она, как гул на заброшенной, покинутой Богом и людьми планете, где не осталось ни одного живого существа (может, это страх перед фатальностью ядерной катастрофы, угрожающей Земле?). И вновь – резкий контраст. После образов роковой неизбежности вступает вибратон как островок света и добра на ожесточившейся в конце планете. Ему вторит труба с сурдиной. Но всё сметает активный тематизм. Зло фатально, неистребимо. Жалобно молящее звучание струнных. Призрачны деревянные духовые. Мерно, безысходно удаляется валторна – в безнадежность... Последний аккорд просветлённый, мажорный, звучит долгожданным консонансом.

В целом, «Музыка для симфонического оркестра» Т. П. Харитоновой – это зрелая, глубокая художественная концепция, человеческая драма в звуках, слушающую которую, вспоминаются музыкальные концепции Б. Бартока, Г. Малера, Д. Шостаковича. Однако «Музыка» сугубо индивидуальна и необычна. Это музыка звучащих комплексов и психологических состояний, в которой, по большому счёту, отсутствует действенное начало. Иногда соз-

даётся впечатление, что она развивается вертикально, а не горизонтально. В ней есть элементы тембральности, сонорности, есть по-настоящему красивые звучания. Активное пианино использовано как краска. Оно вносит резко акцентированное, жёсткое начало: наступает, нагнетает, ошеломляет своим fortissimo. Музыка нервная, «запсихологизированная». В ней много контрастов и кульминаций, которые строят медные, ударные инструменты и «тугтийное варварство». Всё обострено до предела, как будто нервы вот-вот порвутся. Жёсткое, неженское сочинение.

Что хотел сказать композитор «Музыкой»? Симфоническая, инструментальная, так сказать, бессловесная музыка на то и существует, чтобы создавать простор и свободу для её толкования и восприятия. Но одна мысль, думаю, угадывается. Это протест. Непримируемость. Агрессия – против агрессии внешнего мира? Против внутреннего конфликта? Страх перед непредсказуемым миром? Перед судьбой? Во всяком случае, перед нами – мощная сила духа, стремящаяся к добру и красоте.

Развитие музыкального материала этого произведения осуществляется, во многом, за счёт полифонии ритмов. Среди других выразительных средств, здесь применены битональность, биаккордовость, благодаря чему возникают кластерные созвучия и их комплексы. Думается, что композитора интересовала и возможность эксперимента, то, на что способен тот или иной инструмент. Например, использование фортепиано как ударного инструмента и пр. В «Музыке» обычный состав оркестра, плюс краски активного пианино, вибратона, коробочек, треугольника... Все части следуют без перерыва, что способствует художественному единству этого необычного замысла.

«Музыка для симфонического оркестра» – это единственное сочинение Т. П. Харитоновой для полного состава симфонического оркестра.

По возвращении в Сыктывкар после окончания консерватории, началась долгая, многолетняя государственная служба в Министерстве культуры Коми республики, которая оставляла не так уж много времени для сочинения музыки. Тем не менее, музыка создавалась, причём в разных жанрах. **К восьмидесятым годам прошлого века относится сочинение таких произведений, как:** кантата «Колыбельная для взрослых», в семи частях; Квintет для деревянных духовых и валторны, в пяти частях; Соната для скрипки и фортепиано; музыка к спектаклю по пьесе Р. Жака «Тили-тили-тесто», который был поставлен в Коми республиканском драматическом театре; фортепианная пьеса «Железная дорога»; детские песни. В девяностых годах появились: Симфониетта для необычного состава исполнителей – двух квартетов, контрабаса, двух валторн, арфы и фортепиано; Сюита для ансамбля народных инструментов; кантата «Поле»; хоровые

«Небылицы в лицах»; пьеса для духовых инструментов «Шарманка»; пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано «Верхом на лошадке» и др.

В 1987 году Т. П. Харитоновна написала **Сонату для скрипки и фортепиано**. Она вызвала в свой адрес массу добрых слов, как слушателей, так и коллег-композиторов, когда прозвучала в Москве, в 1989 году, в отчётном концерте юных композиторов (после Третьего съезда Союза композиторов Коми АССР), в исполнении москвичей: заслуженной артистки РСФСР Л. Бруштейн и И. Катаева. В 1990 году Соната прозвучала в концерте молодых композиторов Сыктывкара, в зале Дома работников искусств, столицы Коми республики (21 декабря). Её исполнили: преподаватели Сыктывкарского училища искусств В. Остроухов (скрипка) и Е. Макарова (фортепиано).

Главное, что привлекает внимание в музыке Т. П. Харитоновой при первом же её прослушивании, – это тонкая работа с диссонансом. Её без труда можно заметить и в Скрипичной сонате, написанной с особым, романтическим эмоциональным подъёмом, не всегда свойственным композитору.

Одночастная Соната для скрипки и фортепиано отмечена, я бы сказала, «современной романтикой» образного строя. Поражает отношение композитора к диссонансу – главному «строительному материалу» её музыкального языка: он всегда фонически упорядочен. И даже плотные диссонантные поля не производят впечатления хаотического нагромождения музыкального материала. В Сонате есть ощущение непрекращающегося, насыщенного движения, несмолкающей энергии, духовной устремлённости ввысь. Однако этот концентрированный эмоциональный поток (главный тематический комплекс), включающий и изысканную, рафинированную лирику (побочный тематический комплекс), подчинён строгой логике сонатной формы.

Одна из характерных черт Т. П. Харитоновой-композитора – творчество для детей. Она пополняет репертуар юных музыкантов, создавая, в том числе, песни для детских хоров. Как было сказано выше, эти песни не совсем обычны. Так, диссонанс, к которому композитор прибегает для воплощения образов таких песен, как например, «Три крокодила», «Коровы на заборе», «Уточка и дудочка» и др., тонкохарактерен, изысканно изобразителен, в нём нет акустических нагромождений и неточностей. К тому же, они просто «удобны» для исполнения. Поэтому детские хоры легко справляются с непривычной фактурой песен.

Скорее всего, песни для детей натолкнули Т. П. Харитонову на замечательный замысел кантаты **«Колыбельная для взрослых»**, на стихи коми поэта В. Кушманова, для детского хора, солистов и симфонического оркестра (1986). Уже название говорит о том, что это обращение детей к взрослым. Но обращение серьёзное, глубокое и даже трагическое. У В. Кушманова немало стихотворений, посвящённых детской теме. В том

числе, это не совсем обычные колыбельные, где дети – страдающие, одинокие, или погибшие на войне. Чего стоит только «Колыбельная 1942 года»! Ребёнок убаюкивает плачущую куклу, успокаивает её, обещает скорое окончание войны: «Позабудешь скоро ты, что война была... Через день от голода кукла умерла». Это стихотворение-аллегория, среди прочих, стало основой одной из семи частей кантаты. Замысел осуществлялся при творческом контакте поэта и композитора.

Т. П. Харитоновна предлагает новый взгляд на колыбельную. Этот жанр она взяла за основу. «Колыбельная глазами детей» – такова задумка автора. Дети в колыбельной песне рассказывают взрослым о своих проблемах, о том, что их волнует. А их больше, чем взрослых, волнуют проблемы, например, экологии. Они поют о зелёной траве, о животных, о человеке, которых скоро может не быть, если взрослые не откажутся от умышленного или непреднамеренного уничтожения всего живого на планете. Тонкая философия...

В канун Третьего съезда композиторов Коми АССР (1989), в нашей беседе с Татьяной Павловной, ею был затронут вопрос и музыкальной экологии:

– Двадцатый век принёс с собой направленность на специализацию. И только область культуры она затронула мало. У нас нет музыкальной экологии, нет равновесия. Идёт загрязнение культурной среды за счёт специалистов. Нет условий для творчества. Экология, в которой мы находимся, не может заставить дать настоящее произведение, которое не стыдно было бы показать, например, в Москве. На серьёзную музыку нет заказов...

Думается, что «Колыбельную для взрослых» – крупное, серьёзное произведение, современное, значительное по художественной идее и её столь же актуально-современному звучанию в музыке – (как и другие сочинения Т. Харитоновой), не стыдно показать и в Москве, и где бы то ни было. Правда, из этой кантаты исполнялись всего две части...

Итак, что в целом характерно для творчества Т. П. Харитоновой?

Над крупным произведением она всегда работает долго, тщательно обдумывая его. Поэтому каждое её сочинение крепко композиционно слаженно, законченно по форме и музыкальному воплощению идеи. В её композиторском мышлении есть черты конструктивизма. Она предпочитает графическую чёткость звуковых линий, соединение «чистых» тональностей и аккордов (битональность, биаккордовость).

Она «исповедует» чистоту, ценность, исключительность звука как данности, как самоценного и неповторимого феномена. По её мнению, сочинение должно быть эстетически красиво – и на нотной бумаге, и в звучании. Оно должно доставлять радость и глазу, и уху (параллель с А. Шёнбергом).

В своей музыке композитор уделяет внимание красочности, сонорности звучаний (возможно, в связи с острым восприятием обертонов), додекафонной технике, аккордовой комплексности, порождающей диссонантные пласты. Необходимо подчеркнуть, что тот или иной технический приём всегда вызван к жизни конкретным содержанием, образом. Программность обычно отражена в оригинальном заглавии сочинения. В этих названиях (как и в самой музыке) заметны порой: напряжённая гротесковость, юмор и серьёзность, парадоксальность и даже уникальность творческого мышления. Образ, при этом, представляет собой комплекс концентрированных идей, впечатлений и ощущений. Есть в этом некоторая метафизичность, характерная для ранних стадий формирования творческого стиля. К особенностям стиля следует отнести и экспериментальную работу с музыкальными инструментами, их использование порой как бы «не по назначению» (например, в деснях); создание музыки для необычных составов ансамблей.

В восьмидесятых годах личность композитора, а значит, музыкальный язык и стиль в целом, сформировались в своей основе. Это дерзкое по мысли, субъективно-психологическое по содержанию и форме преломление общего процесса мировосприятия в музыке, его трансформация в подсознании музыканта-творца...

Т.П. Харитоновна хорошо знает и чувствует детей. Как, вероятно, вы успели заметить, она написала немало музыки для них. Более того, в течение многих лет вела класс композиции для детей – в Сыктывкарской детской музыкальной школе. Дети всегда любили её и относились как к доброй, всепонимающей матери.

«Трое юных сыктывкарских композиторов-исполнителей получили самые престижные награды всероссийского фестиваля детского художественного творчества «Вслед за солнцем», состоявшегося недавно в Архангельске. Все трое – учащиеся детской музыкальной школы. И у всех троих одна «мама» – преподаватель по классу композиции Татьяна Павловна Харитоновна. В региональном конкурсе фестиваля «Детская песня» средняя «дочка», семиклассница Кира Никифорова (фортепианное отделение, преподаватель Т. Панова) стала лауреатом и получила лауреатский диплом... Много громких званий и у старшей «дочки» Т.П. Харитоновой – восьмиклассницы Элины Хворостовой (фортепианное отделение, преподаватель Э. Воронецкая). Она – лауреат первого международного конкурса юных композиторов финно-угорских народов на родине П.И. Чайковского в Воткинске (первое место в старшей группе), дипломант республиканского конкурса «Юные дарования». В Архангельске она награждена дипломом первой степени за музыку к песням «Робот» и «Одуванчик». Третьеклассница Оля Никифорова (хоровое отделение,

преподаватель О. Демина) в знаменитом «трио» самая младшенькая. Но удаленькая! Она попыталась «потеснить» на музыкальном олимпе даже самого С. Рахманинова. Великий композитор давным-давно написал музыку на тютчевские слова «Ещё в полях белеет снег», но Олечка дерзнула и сочинила свою музыку на эти стихи...»\*.

Какова дальнейшая судьба учеников Т.П. Харитоновой?

Кира Никифорова живёт в Магнитогорске. Она стала лауреатом первого международного конкурса юных композиторов на родине П.И. Чайковского (первое место в младшей группе). Элина Хворостова закончила Академию музыки имени Гнесиных по специальности «звуко-режиссёр», живёт в Москве. Оля Никифорова окончила теоретический факультет Петрозаводской консерватории. У Т.П. Харитоновой занималась с пяти лет в коммерческом кружке, затем в музыкальной школе. По композиции в детской музыкальной школе учился также Эдуард Цанга, ныне солист Мариинского театра в Санкт-Петербурге (бас).

\* \* \*

Т.П. Харитонova – крепко профессионально подготовленный композитор, способный самостоятельно ориентироваться в необъятном мире искусства и принимать участие в руководстве культурой. Но это никогда не мешало ей быть признательной своим учителям, обращаться к ним за советом, держать их в курсе новейших дел и свершений Республики Коми, попутно проверяя правильность собственных решений. Будучи человеком общительным, причём, на высоком уровне, она всегда старалась поддерживать творческие отношения с теми, кто ей дорог, кого она уважает и ценит. Так, в течение многих лет, не прерывая связи времён, она вела переписку с почитаемыми ею композиторами: ректором Горьковской (ныне Нижегородской) консерватории, кузницы коми кадров, профессором А. А. Нестеровым и своим педагогом по композиции Б. С. Гецелевым. (Напомню, что эту консерваторию закончили также А. Горчаков С. Носков, А. Шергина, А. Рочев, В. Петряков). Татьяна Павловна гордится этими творческими отношениями, свято бережёт их в своей памяти, а письма – в своём архиве. В этих письмах содержится много интересной, полезной информации о жизни культуры и искусства двух регионов: Коми ССР и города Горького (Нижнего Новгорода). А также они, возможно, приоткрывают некоторые черты личности Т.П. Харитоновой и проливают свет на некоторые творческие события в её жизни и в жизни её родной консерватории и Сыктывкара. Здесь приводится несколько писем Б. С. Гецелева и А. А. Нестерова к Т.П. Харитоновой. Письма предлагаются с незначительными купюрами и с пояснениями Т. Харитоновой.

\* А. Стежинский. «У одной «мамы» три композитора. И все знаменитые». Газета «Красное знамя», апрель 1997 г. Сыктывкар.



21. 04. 1983 г.

Дорогая Таня!

...Из наших новостей. Ездили с Тамарой Николаевной во Владимирское училище, выступали там с лекциями. Напечатали, наконец, тезисы конференции «Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля», которая была два года назад, ещё при Вас, если Вы помните. Из грустного: умер Женя Хаев, который читал у нас лекции по теории литературы. Наверное, Вы знали его.

Люба всё ещё возится с клавиром, не знаю, успеет ли оркестровать. Впрочем, я ко всему привык.

Что-то Вы ничего не пишете о Ваших композиторских делах, только подписываетесь этим званием. Смотрите, как бы не засосала вас текучка.

На Дне открытых дверей было всего четыре композитора. Из них только один (из Горького) заслуживает внимания.

Пишите, звоните... От меня – приветы Мише и Яше. Всего доброго – Б. Гецелев.

*Пояснения. Миша – М.Л. Герцман. Яша – Я.С. Перепелица. Е. Хаев – блестящий молодой человек. Люба – Любовь Таран (умерла в 2010 году) – композитор, уникальная личность.*

17. 09. 1984 г.

Дорогая Таня!

Рад был получить очередную весточку от Вас, весточку, в которой, как всегда, много информации, но – увя – информации мало радующей. Хорошо, конечно, что Союз композиторов и Министерство культуры с таким размахом ведут фестивальные дела, но жаль, что проблемы творчества, видимо, осели на дно под буйно-стремительным потоком неотложных текущих дел. И, как мне кажется, они не только осели на дно, но уже начали зарастать зелёным илом повседневной обыденщины. Хочется верить, что Вы сумеете осуществить спасательные работы и извлечь затонувшее на свет божий. Надеюсь, что уже в следующем письме промелькнёт фраза: «Сегодня закончила вторую часть Квинтета, сейчас засаживаюсь за...»

... Жаль, что Саша (Горчаков, прим. ред.) получил работу только по баянной линии. Может быть, со временем, обнаружится что-нибудь ещё.

Я знаю, что Вы, как всегда, в курсе всех дел. Но из-за этой Вашей сверхосведомлённости я не понял, где же работает Л. Быренкова – в школе-интернате Чебоксар или Сыктывкара?.. Всего доброго. Пишите. – Б. Гецелев.

*Пояснение. Л.Л. Быренкова – член Союза композиторов России, работала в Чебоксарах. Однокурсница А. Горчакова. Училась у А.А. Нестерова.*

11. 12. 1984 г.

Здравствуйте, Таня!

Был рад, вернувшись с российского съезда (где звучал и мой Квинтет), получить от Вас письмо, содержащее не только информацию о культурной жизни в Коми и событиях в Министерстве, но и – наконец – о Ваших композиторских делах.

Поскольку сейчас Вы в отпуске и, надеюсь, действительно сочиняете, как собирались, то, может быть, моё письмо Вас ещё более подстегнёт. Советовать что-либо на расстоянии, не зная материала, трудно, но всё же. Первое. Не забыли ли Вы о необходимости контраста в кантате, пусть даже ограниченного колыбельными рамками? (Речь идёт о кантате «Колыбельная для взрослых», прим. ред.). Второе.

Инструментовка. Рояль – на худой конец. А в принципе, ведь можно написать очень простые партии струнным (для детского симфонического оркестра). Плюс немного ударных: колокольчики, коробочка, треугольник, маракасы (если нужны), возможно, ксилофон, или металлофоны детские. Хорошо бы их тогда тоже ориентировать на исполнение детьми. Плюс, например, три «взрослых» деревянных – флейта, гобой, кларнет. Но – не переусердствуйте. В детской кантате и оркестровка должна быть прозрачной.

Надеюсь также, что за время отпуска продвинутся Квнтет и «Таинство». Пусть тайное станет явным!

Если будете в Горьком, покажете Ваши опусы. Я декабрь – январь буду дома, а в феврале хочу поехать в Дом творчества. В марте (12–16) Седьмой съезд Союза композиторов СССР. В апреле, вероятно, в Горьком будет небольшой пленум к 40-летию Победы. Лучше всего, если бы Вы появились в ближайшее время. Успехов Вам! – Б. Гецелев.

*Пояснение. Встреча не состоялась. Жаль!*

23. 09. 1987 г.

Дорогая Таня!

Рад был получить, наконец, от Вас письмо со столь серьёзными новостями. Впервые, поздравляю... с изменением Вашего статуса! Как Вы помните, вероятно, из полифонии, законы полифонического двухголосия исходят из тех же норм, что и одно-голосные. Однако отличие заключается в необходимости постоянного согласования одной линии с другой, хотя подъёмы и спады не всегда совпадают и допускают свою автономию. Желаю Вам успешного освоения новых форм существования! В условиях перестраивающейся страны Ваша перестройка должна органично вписаться в энтузиастическую картину всеобщего пробуждения и активной деятельности.

Думаю, что и Ваш уход из Министерства закономерен и своевременен (даже, пожалуй, припозднился). И хотя новое Ваше положение в корне меняет Ваш режим, надеюсь, что Вы сумеете (с помощью Виктора Николаевича) так организовать свой быт, что время для творчества обнаружится.

Получилась ли у Вас идея (воплотилась ли?) поездка в Иваново! Это, наверняка, хорошенько встряхнуло бы в творческом отношении.

У нас всё по-тихоньку движется. В мае был пленум. Я показывал Трио (кларнет, фортепиано, виолончель); хоровой триптих «Река времён» Лермонтов, Державин, Тютчев); «Марш музыкальных путешественников» для симфонического оркестра (это по филармоническому заказу для детского абонемента).

Нестеров сейчас лежит в больнице... Стразов тоже на больничном с мая... И временно я пока выполняю функции зав. кафедрой.

На первый курс поступила всего одна девочка из Подмосковья. Кончила Гнесинское училище, а до того пару лет занималась с Наталией Щербининой. Кажется, может хорошо работать...

Пишите. Привет Виктору Николаевичу. Всего доброго – Б. Гецелев.

*Пояснения. Н. Щербинина – член Союза композиторов России, г. Иваново.*

*В сентябре 1987 года я ушла из Министерства культуры: сменился зам. министра. Не согласовали семинар в Иваново, за один день уволилась. Изменение статуса – моё замужество.*

*Поездка в Иваново состоялась... По итогам семинара, в Москве играли музыку. У меня закупили все три произведения, что бывает редко. Это позволило год не думать о деньгах!*

*Работать в ДМШ не смогла, попала в больницу... 31 мая 1988 года, в год Крещения Руси, родился Кирилл: назван в честь святителей славянских Кирилла (и Мефодия). Владимир Гениевич Горчаков, директор ДМШ, поддержал меня среди житейских страстей, ждал моего возвращения три года. В возрасте четырёх лет Кирилл и я пришли в ДМШ вместе!..*

30. 04. 1995 г. Нижний Новгород.

Дорогая Таня!

Мы получили Вашу поздравительную открытку и обстоятельное, как всегда написанное в присущем только Вам стиле, письмо.

Большое Вам спасибо за добрые пожелания. Пока нам удаётся держаться и преодолевать трудности окружающей всех нас жизни.

Позавчера отправил Таисию Ивановну в деревню на всё лето. Надеюсь, ей там будет получше.

Наша деревня – Тяблино Городецкого района – расположена на высоком берегу небольшой, но очень красивой речки, с оригинальным названием Узола, так как русло её напоминает узлы. Речка эта, кстати, ниже Городца (в древности – Малый Китеж) впадает в Волгу. В деревне у нас небольшой дом...

Дорогая Таня, мне было приятно узнать о Вашем общении в Воткинске с Гавриилом Вдовиным. Он ведь весьма одарённый композитор. Он и человек хороший, имеющий на все вещи свой взгляд. Горячо поздравляю Вас с успехом Ваших воспитанников. Вы делаете очень нужное дело. Особенно постарайтесь выявлять творческие способности мальчиков (не обижайтесь, пожалуйста) коми и русской национальностей.

Да принесёт пользу композиторам республики и вообще профессиональному музыкальному искусству Ваше возвращение в Министерство! А что Вам самой будет потуже, что ж, ради пользы, которую, я уверен, Вы принесёте родному искусству, следовало и пойти на этот шаг.

Радовались мы с Таисией Ивановной, читая то, что и как Вы рассказываете о Кирилле. Дай Бог ему здоровья, а маме сохранения разумности в воспитании своего дитя.

Разделяю с Вами сожаление, что Серёжи и Элли нет в Коми. Жаль, конечно, что и Герстле уехала в Германию. Во мне лично она вызывала симпатию. А вот сообщение о Шергиной меня поразило. Чем же она занимается в Ярославле? Надо будет узнать, ибо Ярославль входит в нашу организацию...

Хотя это письмо придёт, скорее всего, после праздников, но я и Таисия Ивановна сердечно поздравляем Вас с Первомаем и с 50-летием Великой Победы! Мы очень желаем Вам здоровья, творческих успехов и всего наилучшего. Наши искренние пожелания добра Вашим родителям. –

Ваш А. Нестеров.

Пояснения. Таисия Ивановна – жена А. А. Нестерова, ректора Нижегородской консерватории, по специальности филолог.

*В г. Воткинске проходил первый международный конкурс юных композиторов финно-угорских народов на родине П. И. Чайковского, где в жюри работал Г. Вдовин. По результатам конкурса, двое учащихся моего класса композиции стали лауреатами первой премии в старшей и младшей возрастных группах. Г. Вдовин искренне поздравил нас. Так состоялось знакомство с этим уникальным композитором. – Единственная в жизни встреча.*

Серёжа – Сергей Носков – и Элла – его жена – композиторы, выпускники Горьковской консерватории, проживают в Англии. А. Шергина уехала из республики и вступила в Союз композиторов в Ярославле. Позже вернулась в Сыктывкар.

Подробное описание А. Нестеровым деревни связано с тем фактом, что мои родители – уроженцы Гагинского и Больше-Болдинского районов Нижегородской области. Ректор называл меня Болдинской Татьяной. Удивительная встреча была у Аркадия Александровича с моей бабушкой Анастасией Ивановой в большом зале консерватории. Бабушка поблагодарила Аркадия Александровича за ту заботу и внимание, которые он оказывал студентам, за условия, созданные им для нашей учёбы, за благородство и возвышенность отношений в общем деле. Её православная религиозность вызвала уважение в людях...

1. 01. 1997 г.

Дорогая Таня!

...Жаль, конечно, что Вы не смогли приехать на встречу выпускников нашего факультета, посвящённую 50-летию консерватории. И вообще, иногородних было очень мало, а из композиторов только Коля Митин из Мордовии, да и тот лишь один день. Причина, видно, как и у Вас, – отсутствие финансовых возможностей. Это – мягко говоря. Уж не знаю, сдержит ли хоть на этот раз свои обещания Президент: погасить все долги по зарплате и пенсиям к февралю 1997 года.

Мне приятно было узнать о вкладе, который внесла Нижегородская консерватория в 75-летие Республики Коми. Рад за Сашу Горчакова. Горячо поздравляю его и Виктора Николаевича с присуждением Государственной премии. Кстати, надо бы Сашу принимать в Союз. Да обойдёт вас на сей раз «мистика». А что с Петряковым? Может, и его надо всерьёз ориентировать на Союз? Хорошим пополнением вашего Союза была бы Саша Шергина, но она, пожалуй, прочно обосновалась в Ярославле, и в настоящее время готовится к вступлению в Союз композиторов России через нашу организацию.

А что-то в Нижегородскую консерваторию давно из молодых композиторов никто не поступал? Или, если они есть, Герцман ориентирует их на другие Вузы? Думаю, этого не нужно было бы делать. Всё-таки и сейчас Нижегородская консерватория могла бы помочь им стать настоящими профессионалами.

Теперь ещё раз о 50-летию нашей консерватории. Последний этап этого события будет проходить в конце февраля, а заключительный день – 1 марта. Может тогда, Таня, Вам удастся приехать. Если же нет, то пусть бы Министерство культуры выразило своё отношение.

О нашей жизни. К сожалению, Таисия Ивановна тяжело болеет. Ведь она уже давно инвалид I группы. Я продолжаю работать. Правда, скоро будет три года, как я оставил должность ректора... Но у меня полный класс. Среди них есть и парочка талантливых учеников, другие же – трудные. Прибавилось работы в композиторской организации. В связи со всем этим, на творческую работу времени остаётся мало...

Дорогая Таня. Мы восхищены Вашей энергией. И желаем, чтобы она проявлялась не только в решении административных проблем, но и в создании новых сочинений. – Ваши Таисия Ивановна и А. Нестеров.

Пояснения. Виктор Николаевич Свиридкин – мой муж. Со 2-ой половины 90-х годов – главный режиссёр Государственного, Ордена Дружбы народов, академического театра драмы имени В. Савина Республики Коми.

Годы жизни А. А. Нестерова: 1918–1999 гг.

\* \* \*

В дальнейшем творчестве Т.П. Харитоновна обращается и к крупным формам музыки (Симфониетта, Кантата, Сюита), и к малым (песни, пьесы для детей), о чём упоминалось выше. Во втором десятилетии 21 века композитор почувствовала, что время диктует совсем другую музыку: на злобу дня, на потребителя, ещё более конкретную, ещё более программную... «одноразовую», по её выражению. Это такие пьесы, как сентиментальная **«Птица в клетке»**, появившаяся как композиторский отклик на начало её службы в качестве ответственного секретаря Союза композиторов Республики Коми; **«Часы»** – отклик на переводение часов на зимнее и летнее время; пьеса **«Тест»**. Вновь – парадоксальность мышления...

Из телефонного разговора автора этого очерка с Т.П. Харитоновой (2015 год):

– Татьяна Павловна! Каковы Ваши сегодняшние жизненные и творческие интересы, ориентиры, привязанности? Чем Вы живы сегодня?

– Мы сегодня сочиняем музыку одноразовую, безделушки на повседневность. Бывает же одноразовая посуда... У всех композиторов сейчас есть одноразовая музыка. Она, конечно, держит внимание слушателя, но много её слушать нельзя... 16 декабря 2014 года в Национальной галерее Сыктывкара (с превосходным роялем) состоялся концерт членов Союза композиторов Республики Коми. Так как реальных денег не появилось, мы «выставляли, что можем». На удивление, концерт получился прекрасным. У меня было восемь минут фортепианной музыки, в том числе состоялась премьера пьесы «Тест» (4,5 минуты). Говорят, она захватила внимание слушателей, особенно детей и подростков. Мне, представителю двадцатого века, самой было любопытно, как звучит двадцать первый век... Может быть, придёт гений, и будет востребована другая – серьёзная и глубокая, вечная музыка. Ну что ж, давайте дождёмся гения. Будем ждать...

Т.П. Харитоновна имеет знак отличия «За безупречную службу Республике Коми». Она – ответственный секретарь Коми регионального отделения «Союз композиторов России». Её музыка исполняется (она звучала, кроме Сыктывкара, в Ижевске, Казани, Нижнем Новгороде, Санкт-Петербурге), издаётся, пользуется спросом и популярностью, особенно среди детской и юношеской – исполнительской и слушательской – аудитории. По её инициативе, в 2014 году, помещении Союза композиторов освятил Епископ Сыктывкарский и Воркутинский Питирим.

Что бы ни делала Т.П. Харитоновна на протяжении всей своей жизни – в музыке, педагогике, административной работе – всё **движимо Богом**, которого она искренне исповедует. Православие вдохновляет её на добрые

дела. Это музыкант, композитор и человек большой, тонкой, чистой души, отзывчивый и готовый помочь всегда и во всём. Её душа озарена Богом. В ней – свет доброты и любви к людям. Этот свет освещает всё вокруг – во мраке современной жизни. И, несмотря на «власть диссонанса», дарует ей великую Радость, Мир и Гармонию.

### **Основные сочинения Т. П. Харитоновой**

#### *Произведения для симфонического оркестра:*

1. «Музыка для симфонического оркестра», в трёх частях, 1982 г.
2. «Колыбельная для взрослых». Кантата для солистов, детского хора и симфонического оркестра, в семи частях, 1986 г.
3. Симфониетта для двух квартетов, контрабаса, двух валторн, арфы и фортепиано, 1991 г.

#### *Камерно-инструментальные произведения:*

1. Пьесы для фортепиано: «Подводное царство», «Девочка на шаре», «Знаменный распев», «Конец лета, или Прелюдия об опавшем листе», «Отзвуки Русалии», «Художник видит обморок растений», «Гой ты, Русь моя родная!», «Жаркий полдень», «Зодчий», «Эксперимент» и др. (70 – е годы)
2. Пьеса для двух скрипок, альты и виолончели (70-е годы)
3. «Маленькие нервные вариации» для скрипки и фортепиано, 1977 г.
4. Сонатина для скрипки и фортепиано, 1977 г.
5. Трио для флейты, кларнета и фагота, 1977 г.
6. Сюита для скрипки и фортепиано, 1978 г.
7. Квintет для двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса, 1981 г.
8. «Железная дорога». Пьеса для фортепиано, 1986 г.
9. Квintет для деревянных духовых и валторны, 1987 г.
10. Соната для скрипки и фортепиано, 1987 г.
11. «Верхом на лошадке». Пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано, 1990 г.
12. Сюита для ансамбля народных инструментов, 1995 г.
13. «Шарманка» («Пыльный ящик»). Пьеса для духовых инструментов (90-е годы)
14. «Тест» для фортепиано, 2013 г.



*Вокально-хоровые произведения:*

1. «Откуда ты, молодость?», песня на стихи Р. Гамзатова (70-е годы)
2. «Часы», романс на стихи Э. Верхарна (70-е годы)
3. «Дженни», «Робин-Бобин», песни на стихи К. Чуковского (70-е годы)
4. «Подснежники», песня на стихи Т. Белозёрова (70-е годы)
5. «Снегурочкины слёзы», «Лось», «Косуля», «Птица запела», «Олень» (песни, 70-е годы)
6. «Три крокодила», песня на стихи А. Кондратьева (80-е годы)
7. «Уточка и дудочка», песня на стихи Е. Каргановой (80-е годы)
8. «Коровы на заборе», «Ни разу», «Осенняя гамма» (стихи Л. Станчева), «Отзовись!» (песни, 80-е годы)
9. «Печальные песни». Вокальный цикл на стихи Г. Эмина (80-е годы)
10. «Небылицы в лицах», для хора с фортепиано, на народные тексты, 1991 г.
11. «Поле». Кантата для хора мальчиков, флейты, фортепиано и ударных, на текст «Полевой скороговорки» М. Яснова, 1992 г.

*Музыка к драматическим спектаклям:*

1. Р. Кац. «Тили-тили-тесто». Музыка к спектаклю, 1985 г.

*Оренбург, 2016 г.*

## УВЛЕЧЁННОСТЬ



**И.В. БЛИННИКОВА**

(год рождения – 1958)

В двухтысячные годы на «карте» Союза композиторов Республики Коми появились имена ещё двух учениц М.Л. Герцмана. Это И.В. Блинникова, вступившая в Союз композиторов России в 2003 году, и Н.В. Осипова (год рождения – 1970, год вступления в Союз композиторов России – 2012). Н.В. Осипова – выпускница Санкт-Петербургской консерватории, композитор, преподаватель ГОШИ «Гимназия искусств, при Главе Республики Коми, им. Ю.А. Спиридонова». Она относится уже ко «второму поколению» учеников М.Л. Герцмана и является представителем другой эпохи, ознаменованной перестройкой, распадом СССР и политической нестабильностью. Однако творчеству это отнюдь не мешало, но только подстёгивало его, давая новые стимулы и актуальную тематику. Автору этой книги, к сожалению, не пришлось встретиться с Н.В. Осиповой и познакомиться с её музыкой.

ИРИНА ВИКТОРОВНА БЛИННИКОВА (ДОРОНИНА) – входит в состав «первого поколения» учеников М. Л. Герцмана. В восьмидесятые годы 20 века у нас состоялось несколько встреч, во время которых удалось услышать пару её сочинений. Конечно, этого ничтожно мало для того, чтобы судить о творчестве и личности композитора в целом, тем более, в деталях. Но, думается, что общая картина творчества коми композиторов (класса М. Л. Герцмана, конца прошлого века) будет неполной без хотя бы короткого рассказа о деятельности И. Блинниковой – композитора, музыковеда, пианистки, педагога, музыкального просветителя и публициста\*.

И. В. Блинникова родилась 11 августа 1958 года, в городе Агрыз (Татария). В семилетнем возрасте приехала в Сыктывкар, где получила образование, сначала в детской музыкальной школе (как пианистка), затем в Сыктывкарском музыкальном училище (как музыковед). Здесь она брала уроки композиции у М. Л. Герцмана, который подготовил её так, что она смогла поступить в Ленинградскую консерваторию как композитор, в класс профессора В. А. Успенского. Под его руководством появились такие сочинения И. Блинниковой, как вокальные циклы на стихи Ф. Г. Лорки, И. Бунина, две сонаты для скрипки и фортепиано и другие сочинения. Заканчивала она консерваторию уже как музыковед, выполнив серьёзнейшую дипломную работу, посвящённую исследованию оперы Г. Банщикова «Горе от ума» (руководитель – доцент М. Д. Галушко).

21 декабря 1990 года, в столице Республики Коми, в зале Дома работников искусств, состоялся концерт молодых композиторов Сыктывкара, будущих членов Союза композиторов СССР. В нём, среди прочего, прозвучал **Вокальный цикл** только что окончившей консерваторию И. Блинниковой **на стихи Ф. Г. Лорки**, в четырёх частях: «Танец», «Август», «Колокол», «Тишина». Исполнила его преподаватель Сыктывкарского училища искусств Т. Демидова, партию фортепиано – автор. Это было моё первое слушательское знакомство с музыкой И. Блинниковой. Главное, что поразило в ней, это классическая мелодичность, напевность, без свойственных современной музыке технических «наворотов».

Вскоре удалось познакомиться с нотами будущего одноактного **детского мюзикла «Гришуня на планете Лохматиков»**, по повести-сказке Е. Габовой, на собственное либретто И. Блинниковой. Музыка его предельно проста и доступна маленьким слушателям.

И. В. Блинникова прекрасно знает и чувствует специфику детского восприятия. Поэтому одно из главных направлений её композиторского творче-

---

\* В этом рассказе использованы материалы буклета «И. В. Блинникова» и справочника «Союз композиторов Республики Коми. 1978–2008» (Сыктывкар, 2008 г.) – Последний послужил основой при составлении списка сочинений некоторых композиторов, о которых идёт речь в книге (прим. ред.).

ства – музыкально-сценические сочинения для детей. Помимо «Гришуни» в двух редакциях (для детской студии и для музыкального театра), это детские мюзиклы **«Приключения Незнайки и его друзей»**, **«Голубая роза»**, **«Карлик Нос»**, **«Приключения французской ведьмы Мадлен»** и др. Причём, она является автором стихотворных текстов всех своих мюзиклов. Они поставлены в театре оперы и балета Республики Коми, на сцене Коми республиканской филармонии – силами, соответственно, профессиональных артистов и детей. Среди её театральных произведений – шуточная мини-опера **«Страсти по Михаилу»**.

И. В. Блинникова хорошо владеет техникой стихосложения, легко и быстро пишет стихи. Увлечение поэзией сказалось и на её музыкальных интересах. У неё есть песни, в том числе и для детей, хоры на собственные стихи.

Значительную часть её творчества составляет камерно-вокальная музыка. Композитор предпочитает, в основном, писать вокальные циклы – на стихи (кроме отмеченных выше) Г. Иванова, Т. Белозёрова, Н. Олейникова, В. Левина и др. Есть и отдельные романсы на стихи А. Ахматовой, Б. Пастернака, И. Куратова, С. Маршака...

Однако композиторские интересы И. Блинниковой распространяются не только на вокальный и театральный жанры. В её творческом багаже немало камерно-инструментальных сочинений. Прежде всего, это **Струнный квартет** (крупная форма).

Особую графу в списке её сочинений занимает **фортепианная музыка**. Именно здесь нашло отражение увлечение коми музыкальным фольклором и северной тематикой в целом. Таковы, к примеру, Вариации на темы коми народных песен «Горностаевый совик», «Доли-шели», «Красавица Марфа». Это самостоятельные фортепианные произведения. Все фортепианные циклы и пьесы И. В. Блинниковой программны, о чём извещают названия. Так, **«Звуки Пармы»** и **«Северные мотивы»** – это циклы пьес, живописующие в музыке северную природу и «озвучивающие» некоторые страницы коми национальных преданий и мифов. Коми народный мелос использован в них опосредованно. А названия таких пьес, как **«В манере Брамса»**, **«Менестрели»**, **«Волынка»**, **«За синей птицей»**, **«Василиса Премудрая»**, или цикла **«Мои любимые животные»**, Сюиты по русской народной сказке **«Сестрица Алёнушка и братец Иванушка»** – говорят сами за себя и ориентированы, в основном, на детскую аудиторию. – Также как и яркие, образные названия других детских сочинений: **«Мальчик-с-пальчик»**, **«Волшебная карета»**, **«Пони»**, **«Полька трёх поросят»**, которые привлекают внимание малышей такой же, соответствующей названиям, яркой, образной, занимательной музыкой. Чувствуется, что эта музыка написана композитором с особенной любовью к детям. Учащиеся детских музыкальных школ Коми республики исполняют её с удовольствием. А на уроках музыки

в общеобразовательных школах и даже в детских садах дети её с интересом слушают, развивая в себе способности творческого мышления. Неслучайно И. В. Блинникова, в течение многих лет преподавая в Сыктывкарском гуманитарно-педагогическом колледже имени И. А. Куратова, разработала новый, уникальный предмет – «Коми композиторы – детям». – Ведь у всех коми композиторов много детской музыки. И замечательно, что воспитание мировоззрения подрастающего поколения республики происходит на основе коми национальной профессиональной музыки, прививая, в том числе, и патриотическое отношение к родному искусству и культуре в целом.

Говоря об инструментальном творчестве И. В. Блинниковой, необходимо назвать такие её сочинения, как **«Поэма», Соната, пьесы – для скрипки и фортепиано**; пьесы для виолончели, флейты, домры, баяна...

Музыка И. В. Блинниковой исполняется. Композитор выступает с авторскими концертами, как в Сыктывкаре, так и в других городах Коми республики: Ухте, Сосногорске, Инте, Емве... В столице республики она проводит творческие встречи в музеях, библиотеках, учебных заведениях, где её музыку исполняют лучшие певцы города: А. Байрон, А. Коротаева, О. Сосновская, М. Журков. «Особую роль в моей творческой биографии сыграло сотрудничество с певцом А. Байроном, вдумчивым исполнителем большого числа моих произведений», – признаётся композитор.

С музыкой И. В. Блинниковой знакомы и в других городах России (в Москве, Санкт-Петербурге, Архангельске, Вологде, Иванове, Владимире), и за рубежом (в Германии, Франции, Бельгии, Швеции). Так, в 1996 году, в Вологде состоялся Всероссийский конкурс детской песни, где И. Блинникова была удостоена диплома за оригинальную детскую песню. В этом же году, а также в 1998, на Международном конкурсе фортепианных дуэтов «Брат и сестра», в Санкт-Петербурге, сыктывкарские юные музыканты, исполнив сочинения И. Блинниковой, стали лауреатами. Надо отметить, что, исполняя её музыку, дети не раз становились лауреатами и дипломантами республиканских, всероссийских и международных конкурсов. Да и сама И. Блинникова «является победителем Международного конкурса-фестиваля детской песни «Улыбка мира», в номинации «Новая детская песня», а также – лауреатом Всероссийского конкурса «Молодая классика».». А в программу Санкт-Петербургского Международного Хармс-фестиваля (1998) был включён её вокальный цикл на стихи Н. Олейникова для баритона и фортепиано, где успешно и прозвучал.

Музыка И. В. Блинниковой издаётся. Так, её мюзикл «Гришуня на планете Лохматиков», на собственное либретто, был издан в Коми республиканском центре народного творчества (1993). А её песня «Зимний гость», на стихи Н. Найдёновой, в 2006 году была помещена на страницах журнала «Музыкальный руководитель», № 6. Министерством культуры и на-

циональной политики издан сборник фортепианных пьес «Парма шьяс» («Звуки Пармы», 2007 г.). А сборник пьес для фортепиано «Волшебная карета» издан при поддержке колледжа имени И. А. Куратова (2011).

Для И. В. Блинниковой характерна многогранная творческая деятельность. Она – человек увлечённый, стремящийся все заложенные в ней дарования и возможности реализовать в разностороннем самопроявлении.

Вторая (или, точнее, первая) её специальность по образованию – **музыковед**. Не секрет, что эта профессия включает в себя самые разные «жанры». Это музыкальные: наука, педагогика, просвещение, публицистика... Во всех областях музыковедения работает И. В. Блинникова, со свойственной ей любовью к своей профессии.

Консерваторию Ирина Викторовна заканчивала большим музыковедческим исследованием в области современной российской музыки (опера «Горе от ума» Г. Банщикова). Она эрудированный специалист, хорошо разбирающийся в вопросах классической и современной музыки. Вернувшись в Сыктывкар, И. В. Блинникова заинтересовалась творчеством коми композиторов. Появились её очерки о С. Носкове, В. Брызгаловой, А. Шергиной и др. Они отличаются яркостью и точностью образных характеристик, широтой ассоциативных толкований. Например, в статье «Жить несуетно...» музыковед так пишет о кантате В. Брызгаловой «Сохранись вовек»: «Одна из частей кантаты... носит название «Радуница» (Радуница по церковному календарю – день поминовения усопших). Хочется назвать её своеобразным народным реквиемом... она уникальна по глубине, по точности «попадания в состояние». Музыка части выстроена на интонациях плача-причета, которые «пробирают» до дрожи, до спазма в горле... Но преобладающее настроение в кантате – радость. Ведь не случайно при прослушивании её возникают ассоциации с живописью то Кустодиева, то Малявина, то Петрова-Водкина...»

Как музыкальный публицист, И. В. Блинникова – частый гость на страницах республиканской и центральной прессы, на телевидении и радио. Она выступает с публикациями и передачами о музыкально-театральной жизни Сыктывкара, о деятелях культуры и искусства. В том числе, это творческие портреты артистов, рецензии на спектакли Государственного театра оперы и балета Республики Коми, где она некоторое время работала заведующей литературной частью.

Преподавать И. В. Блинникова начала сразу после окончания консерватории: работала концертмейстером и вела музыкально-теоретические предметы в Сыктывкарском училище искусств. Более двадцати лет она преподаёт гармонию, теорию музыки и анализ музыкальных произведений – будущим учителям музыки в упомянутом выше Сыктывкарском гуманитарно-педагогическом колледже имени И. А. Куратова (раньше – Сыктывкарский



педагогический колледж). Здесь она тоже достигла определённых высот. Помимо основания нового предмета «Коми композиторы – детям», о котором речь шла выше, она активно участвует в республиканских, всероссийских и международных научных конференциях, на которых поднимаются актуальные вопросы, связанные с дальнейшим развитием музыкального образования и воспитания.

В этом же колледже И. В. Блинникова, в течение многих лет, ведёт «Музыкальный салон», где происходят столь необходимые для учащихся встречи с театральными и филармоническими артистами, исполняющими «живую» музыку. Здесь она выполняет миссию так называемого лектора-музыковеда, просветителя, доступным словом подготавливая слушателя и раскрывая тайны необъятного и иногда непостижимого мира Музыки. Ирина Викторовна, со свойственным ей обаянием и мягкостью, ведёт за собой в неизведанное тех, кто решился осилить нелёгкий путь познания высокого искусства, «посвящая непосвящённых». И это одна из самых благородных и интересных задач, стоящих перед всеобъемлющей профессией музыковеда. Сходная миссия у неё была, когда несколько лет она руководила клубом любителей классической музыки «Фонограф», при Центре Художественного творчества СГУ.

Другая часть «жанра» музыкального просвещения – ведение концертов классической музыки, с музыковедческими пояснениями – тоже заняла достойное место в насыщенной творческой жизни И. В. Блинниковой...

Музыка члена Союза композиторов России, лауреата Государственной премии Республики Коми, лауреата премии Правительства Республики Коми, заслуженного работника Республики Коми, композитора и музыковеда И. В. Блинниковой – исполняется, издаётся. Её статьи и очерки оживляют страницы газет и журналов. Всё она делает с увлечением. Трудно сказать, что для неё главнее: композиция или музыковедение? Скорее всего, обе профессии помогают друг другу осуществиться полнее, глубже и интереснее, пребывая в творческом альянсе, и давая возможность их обладателю вносить существенный вклад в развитие культуры и искусства Республики Коми.

### **Основные сочинения И. В. Блинниковой – композитора**

#### *Музыкально-сценические произведения:*

1. «Страсти по Михаилу». Шуточная мини-опера. Либретто И. Блинниковой и Т. Харитоновой. Клавир, 1977 г.

2. «Гришуня на планете Лохматиков». Одноактный мюзикл для детей. Либретто И. Блинниковой, по повести-сказке Е. Габовой. Первая редакция (для детской студии, клавир), 1991 г.

3. «Гришуня на планете Лохматиков». Мюзикл для детей, в двух действиях. Либретто Ю. Клепикова, по повести-сказке Е. Габовой. Вторая редакция (для муз. театра, партитура), 1998 г.

4. «Приключения французской ведьмы Мадлен». Мюзикл для детей, в двух действиях. Либретто Л. Терентьевой по пьесе Л. Терентьевой. Партитура, 2000 г.

5. «Приключения Незнайки и его друзей». Одноактный мюзикл для детей. Редакция для детской студии. Клавир, 2002 г.

6. «Голубая роза». Мюзикл для детей, в двух действиях. Либретто Н. Оселедчик по мотивам сказок Г.Х. Андерсена. Клавир, 2005 г.

7. «Карлик Нос» или «Чихай-на-здоровье!». Одноактный мюзикл для детей. Либретто Н. Оселедчик, редакция И. Блинниковой и О. Вяхиревой, по мотивам сказки В. Гауфа. Клавир, 2006 г.

*Вокально-хоровые произведения:*

1. «Белая лира». Кантата для сопрано и баритона, на стихи Г. Иванова и И. Одоевцевой. Клавир, 2001 г.

2. «Заклятие смехом». Для мужского хора, на стихи В. Хлебникова

*Камерно-вокальные произведения:*

1. Вокальный цикл на стихи Т. Белозёрова, для сопрано и фортепиано, 1977 г.

2. Вокальный цикл на стихи Ф.Г. Лорки, для меццо-сопрано и фортепиано, 1978 г.

3. Вокальный цикл на стихи И. Бунина, для сопрано и фортепиано, 1979 г.

4. Вокальный цикл на стихи Г. Иванова, для баритона и фортепиано, 1992 г.

5. «Виварий». Вокальный цикл на стихи Н. Олейникова, для баритона и фортепиано, 1993 г.

6. «Из японской лирики позднего средневековья». Вокальный цикл для сопрано и фортепиано, 1994 г.

7. «Глупая лошадь». Вокальный цикл на стихи В. Левина, для сопрано и фортепиано, 1995 г.

8. «Нежность». Вокальный цикл на стихи П. Кондратьевой, для сопрано и фортепиано, 1999 г.

9. Вокальный цикл на стихи О. Цехновицер, для сопрано, баритона и фортепиано, 2001 г.

10. «Романс-посвящение великой княгине Елизавете Фёдоровне», на стихи К. Романова, для сопрано и фортепиано (2000-е годы).

11. Отдельные романсы на стихи А. Ахматовой, Б. Пастернака, И. Бунина, С. Маршака, Г. Иванова, И. Куратова, Л. Кэрролла, Ф.Г. Лорки и др. (разные годы).

*Камерно-инструментальные произведения:*

1. «Поэма» для скрипки и фортепиано, 1977 г.
2. Соната для скрипки и фортепиано, 1978 г. (2-я редакция – 1993 г.)
3. Квартет для двух скрипок, альты и виолончели, 1993 г.
4. Отдельные пьесы для скрипки, виолончели, флейты, домры, баяна (разные годы).

*Произведения для фортепиано:*

1. «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка». Сюита по русской народной сказке, 1970 г.
2. «Мои любимые животные». Цикл пьес, 1997 г.
3. «Парма шыяс» («Звуки Пармы»). Цикл пьес, 2004 г.
4. «Горностаевый совик». Вариации на тему коми народной песни (2000-е годы)
5. «Доли-шели». Вариации на тему коми народной песни (2000-е годы)
6. «Красавица Марфа». Вариации на тему коми народной песни (2000-е годы).
7. «Василиса Премудрая», пьеса (2000-е годы)
8. Сонатина (2000-е годы)
9. «Северные мотивы». Цикл пьес (2000-е годы)
10. «В манере Брамса», «Менестрели», «Волынка», «За синей птицей» – отдельные пьесы (разные годы)

*Произведения для фортепиано в четыре руки:*

1. «Fantasia ironika». Фантазия на тему «Ах, мой милый Августин»
2. «В цирке», «Юмореска» и др. пьесы

*Музыка к спектаклям:*

1. «Знаменитый утёнок Тим», для кукольного театра, 1994 г.
2. В. Соллогуб. «Беда нежного сердца». Водевиль, 1994 г.
3. Е. Шварц. «Золушка». Сказка, 2006 г.

*Музыка лёгкого жанра:*

1. «Музыка и мы», стихи И. Блинниковой. Эстрадная песня для женского вокального ансамбля и фортепиано (2000-е годы).
2. Песни, эстрадные и джазовые пьесы, рэгтаймы для фортепиано (разные годы).

*Оренбург, 2016 г.*

## **«КАЖДОДНЕВНО СОЗИДАТЬ ДУШУ ЧЕЛОВЕЧЕСКУЮ»**

О работе Союза композиторов Коми АССР 80-х годов  
и о состоянии музыкальной культуры республики\*.

Один из ведущих композиторов и общественных деятелей нашей современности Р.К. Щедрин говорил: «Музыка – это огромный мир, окружающий человека... Как воздушное пространство, как солнечная система, – такой же необозримый и бескрайний. Мы иногда даже не осознаём, какое большое место занимает музыка в нашей жизни. Не будь её, человек просто не смог бы выразить всего богатства своих чувств, всей сложности и многоцветности их – от яркой, ослепительной радости до глубокой и безысходной скорби. Никакому другому искусству, даже литературе, сколь бы умна и содержательна она ни была, это не под силу»\*\*.

Велико воздействие музыки на человека. Ибо она непосредственно воздействует на нашу душу. Та или иная звуковая концепция способна либо возвысить человеческий дух, либо сокрушить его, либо привести в равновесие... Музыка, прежде всего, руководит нашими эмоциями, а через них – и разумом. Значит, оказывает нравственное влияние, которым необходимо управлять.

Музыка, как и другие искусства, многогранна. В ней есть то, что стало вечным, что отобрано и проверено временем. Есть и преходящее, модное, что отживёт свой век и исчезнет. Но не бесследно. Оно может оставить и нежелательный след в духовном состоянии общества. Музыка, как и любое другое искусство, требует определённой подготовленности для её восприятия. Если человек не готов к соприкосновению с глубокой содержательностью, он непременно пойдёт по линии наименьшего сопротивления, то есть с удовольствием будет приобщаться к моде, порой бесконтрольной.

В своё время в нашей стране стали прививаться модные западные молодёжные музыкальные течения, в том числе такая богатейшая субкультура, как рок-музыка.

Коллективы, выступающие в этом стиле, начали буквально воспроизводить себя в многочисленных, похожих друг на друга группах. Этот стиль

\* Статья на основе доклада автора этой книги на Пленуме творческих союзов (Сыктывкар, 20 апреля 1987 г.). В заключительной части книги помещены две статьи обобщающего содержания и значения, написанные автором в конце 80-х, начале 90-х годов XX века, подводящие итоги деятельности Союза композиторов Коми ССР в 80-е годы. С сентября 1990 по октябрь 1991 года автор являлась председателем Союза композиторов Коми ССР (прим. ред.).

\*\* «То, что делает музыку – музыкой». Интервью с Р. Щедриным. Журнал «Советская музыка», № 2, 1987 г., стр. 11. .

не мог не увлечь молодёжь, которая искала музыку, способную адекватно выразить напряжённую ритмичность современной жизни. Множество полупрофессиональных и самодеятельных групп занялось собственным творчеством, созданием собственного репертуара, зачастую неинтересного и безликого.

Союз композиторов СССР тогда не придавал этому особого значения, пустив дело на самотёк, усмотрев в этом увлечении лишь дань моде. А надо было бы, наверное, помочь молодым в профессиональной музыкальной ориентации, в формировании достойного репертуара и музыкального вкуса – То есть взять под контроль массовое увлечение «роком», поставить его на национальные рельсы, чтобы оно не выродилось в пустую и часто бессодержательную развлекательность. А ведь рок-музыке подвластно выражение глубоких мыслей и чувств! Так или иначе, но этого не было сделано своевременно. Постепенно возникла тенденция превращения Союза композиторов в замкнутую систему, оторванную от массового слушателя, от его запросов и интересов. А когда падают критерии такой уважаемой организации, как Союз композиторов, то, пользуясь этим, набирает силу музыка дурного вкуса. «Если мы не вернём свои позиции, – пишет московский композитор В. Дашкевич, – противопоставив ей (то есть музыке дурного вкуса – Н.Г.) высокое музыкальное искусство, искусство демократическое, интеллигентное и современное, может сложиться неуправляемая музыкальная ситуация». Да, интерес к профессиональному музыкальному творчеству современных, в данном случае, советских, композиторов падает. Но настоящая музыка едина. «Она не делится на любительскую и профессиональную – решает талант... У композиторов должна быть своя особая ответственность за состояние своего искусства... Иначе, получается, что мы проигрываем любителям соревнование за молодёжную аудиторию, для которой современная музыка – это прежде всего современное звучание... Лавина любительской музыки всех мастей захлестнула современную эстраду, и Союз композиторов потерял рули управления кораблём музыкальной жизни»\*. Но Союз композиторов призван руководить музыкальной жизнью страны, республики. И каждый композитор должен в совершенстве владеть всем арсеналом музыкально-технических, жанровых средств, чтобы быть на уровне музыкальной современности.

Не случайно эта статья начата разговором о музыкальных увлечениях молодёжи, ибо сегодня это самый насущный вопрос. Молодёжь, и особенно дети – это наш будущий слушатель, и мы в ответе за него. Одно поколение уже потеряно: то, которое сейчас преподаёт в школах. Именно поэто-

---

\* В. Дашкевич. «Всё тише, и тише, и тише». Газета «Известия», 1 марта 1987 г. Здесь процитированы фрагменты этой статьи.



му филармонии так трудно подчас «пробиваться» в общеобразовательные школы с циклами о музыке. И дело не в нежелании детей слушать музыку, а в нежелании многих педагогов приложить достаточно усилий для их организации. А в идеале, музыка должна бы уже стать одним из школьных предметов, ибо не секрет, что музыкальное воспитание с детства — один из самых действенных факторов в формировании духовно развитой и богатой личности. Концертная деятельность филармонии и Союза композиторов может и должна оказывать в этом «наглядную», конкретную помощь, то есть направлять это музыкальное воспитание в нужное русло.

Итак, музыкальные интересы молодёжи достаточно разнообразны. Значительная часть отдала свои сердца рок-музыке, другая часть любит эстрадную песню, многие увлекаются авторской песней, участились случаи искренней тяги к фольклору...

Ну а что же музыка, так называемая, серьёзная? Музыка больших идей, мыслей и чувств? Музыка камерно-инструментальная и вокальная, симфоническая и оперная? Каково отношение слушателей и каков процент тяготения к ней? И что мы делаем для повышения этого процента?

Концертная деятельность филармонии, например, организована, в основном, гастрольным графиком Росконцерта. По мере сил и возможностей она (филармония) борется за заполняемость концертных залов; направляет приезжих артистов на фабрики, в учреждения, организации, к труженикам села, на новостройки... Филармония располагает и своими профессиональными артистами, постоянно работающими на концертных площадках республики. И люди неравнодушны к классике, принимают артистов тепло и заинтересованно. Но всё же, добровольно редко посещают концертные залы, только если на афише — уже признанное имя. И особенно поражает то, что учащиеся-музыканты Сыктывкара слабо тянутся к слушанию «живой» музыки, хотя этого им не заменит ни один урок, ни одна запись. Как же они будут в дальнейшем воспитывать нового слушателя?

Замечу, что конечная цель деятельности музыканта вообще — воспитание заинтересованного и взыскательного слушателя. Но это тема отдельного разговора, хотя непосредственно касается и Союза композиторов. Ведь многие композиторы работают педагогами, и могли бы оказать на своих учеников существенное влияние: силою своего авторитета позвать их за собой в концертные залы, и не складывать оружия до тех пор, пока не обнаружится положительный результат. Союз композиторов Коми АССР призван быть главной направляющей музыкальной силой республики и работать совместно с концертной организацией, руководствуясь общими целями и задачами в пропаганде, как коми национального музыкального искусства, так и мировой классики.

Как работает Союз композиторов Коми АССР?

Деятельность его на виду. Дата его основания – декабрь 1978 года. На сегодняшний день (1987 год) в нём состоят шесть членов Союза композиторов СССР: Я. С. Перепелица (председатель Союза); П. И. Чисталёв (музыковед-фольклорист и композитор); композиторы – А. А. Рочев, М. Л. Герцман, В. Е. Брызгалова и С. П. Васильев. Есть композиторы, готовящиеся вступить в Союз композиторов СССР: В. В. Петряков, Т. П. Харитонова, С. А. Носков, А. Г. Горчаков. Все вместе – это большая творческая и общественная сила. И они проводят большую и разностороннюю общественную и собственно творческую работу. Безусловно, в первую очередь ею планомерно занимаются члены Союза. Заглянем в книгу учёта общественной деятельности членов Союза композиторов СССР, за период существования Союза композиторов Коми АССР. Коснёмся вопроса пропаганды музыкального искусства, проводимой Союзом, а главное – творчества, этого конечного продукта композиторского назначения.

**П. И. Чисталёв** ведёт обширную лекционную работу. Тематика выступлений охватывает разговор о коми музыке и музыкантах, о национальном инструментарии (в Коми издательстве вышла книга П. Чисталёва «Коми народные музыкальные инструменты»). Это творческие встречи в городах и сёлах республики. В каждом году их число различно. Рекордным стал 1984 год, в котором состоялось 25 встреч. Это участие в научных конференциях, в Неделях музыки для детей и юношества, фестивалях. Это встречи с народными мастерами, с самостоятельными коллективами, новые исследования... Но П. Чисталёв ещё и композитор\*. Издан сборник его песен «Заря над Вычегдой»; написана музыкальная комедия «Деревенька моя», с кульминацией в эпиллоге, построенном на фольклорном материале; музыка для оркестра народных инструментов; детская музыкальная комедия «Пусть всегда будет музыка!»; песни, среди которых хорошо известные «Снегирь», «Скворушка», «Величальная России» и многие другие.

Неустанную общественную работу проводит председатель Союза композиторов Коми АССР **Я. С. Перепелица**. Это организация фестивалей, творческих встреч в помещении Союза композиторов; участие в Днях культуры различных районов республики, в пленумах, в жюри всевозможных конкурсов и смотров художественной самодеятельности, в Неделях музыки. Это и собственные творческие встречи, и редакторская и составительская работа; встречи со школьниками, учителями, шахтёрами, сельскими тружениками, работниками профсоюза... Всего не перечислишь! Его работа – это прежде всего работа организатора. По показателям и фактам она обширна. За последние годы количество встреч непрерывно растёт. Так, в 1984 году была 21 встреча; в 1985-ом – 35; в 1986-ом – 45 творческих встреч. Когда же он успевает писать музыку?

Я. С. Перепелица – композитор необычайно плодовитый. Неиссякаемо в нём то песенно-мелодическое начало, которое питает и должно питать творчество каждого композитора. Он обладает неистощимым запасом мелодий. Песенна, по существу, вся его музыка, будь то опера или балет, оратория или инструментальный жанр, или сама песня. – За последние восемь лет им написано около 60 песен, многие из которых укоренились в народе. Песенна и его музыка к драматическим спектаклям, и трагическое полотно «Реквием» (памяти сыктывкарцев, павших в боях Великой Отечественной войны).

\* Подробнее о творчестве коми композиторов смотри в материалах этой книги (прим. ред.).

В Коми издательстве вышел сборник песен коми композиторов «Северная весна», под редакцией Я. Перепелицы; его авторский песенный сборник, получивший название «Красная рябина» (от ставшей популярной песни). За эти годы на фирме «Мелодия» записаны две пластинки Я. Перепелицы: Сюита из музыки к балету «Яг-Морт», в исполнении симфонического оркестра Карельского телевидения и радио, под руководством Э. Чивжеля, и авторская песенная пластинка. Заканчивается работа над вторым национальным балетом «Домна Каликова» (первый – «Яг-Морт» – стал уже классикой). Клавир музыки к этому балету недавно был представлен Художественному совету республиканского музыкального театра, встретил всеобщее одобрение и был принят к постановке. Познакомившись с музыкальной и теоретически-хореографической концепцией балета, могу утверждать, что его постановка должна стать большим и ярким событием в культурной жизни республики. К тому же, Яков Сергеевич предстаёт здесь в несколько ином стилистическом качестве. Свойственная композитору «открытая песенность» трансформируется здесь в сплюснутую выразительную речитацию. Это явление, да и тенденции к разомкнутости музыкальных построений, к сквозному, непрерывно развивающемуся действию, намеченная ещё в опере «На Илыче», в балете «Домна Каликова» нашла своё оптимальное решение, где традиционная жанровость тесно сплетается с современной музыкальной интонацией. Хочется пожелать этой работе успешного воплощения на сцене (балет поставлен в 1987 году – прим. ред.).

Многогранна музыкально-просветительская работа **М. Л. Герцмана**. Вот круг некоторых вопросов, который охватывает его лекционная работа: «Интонация в музыке», «Джаз», «Классика в наши дни», «Творчество – управляемый процесс», «Оперная драматургия», «Основные направления в современной музыке», «Блеск и нищета поп-музыки», «О венских классиках», «Рок сегодня», «О коми музыке», «Эстрада и серьёзная музыка»... – Всё это говорится для молодежи, всё это ценно и необходимо, это целый пласт жизненной и творческой деятельности. Кроме того, он также занят участием в жюри конкурсов, в фестивалях, творческих встречах и конференциях; пишет статьи в газеты и журналы, выступает по телевидению и радио, встречается с вокально-инструментальными ансамблями и... преподаёт композицию в училище искусств. А в 1986 году количество «общественных самопроявлений» дошло до 55. Внушительная цифра!

Не менее интенсивна композиторская деятельность М. Л. Герцмана. Его внимание обращено в сторону крупных форм. Это кантаты: «Песнь о 112 Уляшёвых», «Песнь о поэте Куратове»; две сонаты для балалайки и фортепиано; два фортепианных концерта; новый мюзикл «Мальчиш-Кибальчиш» (до него им было создано ещё три мюзикла); фортепианная, хоровая и вокальная музыка; Симфония.

На этих «трёх китах», трёх композиторах и держится, в основном, общественная работа Союза. Остальные члены Союза композиторов СССР, по мере сил и возможностей, вносят полезный вклад, заключающийся в регулярном участии в фестивалях, Неделях музыки для детей и юношества, проводимых совместно с филармонией, отчётных концертах Союза; принимают участие в теле – и радиопередачах, встречаются с самодеятельными композиторами. Кстати сказать, большое и интересное дело делает Т. П. Харитоновна. Имеется в виду её класс композиции в Сыктывкарской детской музыкальной школе. Она выработала свои принципы работы с детьми, они очень увлечены сочинением музыки. С этой группой уже по-

знакомились во многих общеобразовательных школах, она выступила по радио и телевидению, не однажды – на сцене филармонии. И, надо сказать, что юные слушатели принимают своих сверстников при полной тишине. Что ж, творчество зажигает каждого.

Вернёмся к членам Союза композиторов СССР.

**А. А. Рочев.** Из крупных сочинений последних лет надо отметить: Концертную фантазию для кларнета и камерного оркестра; вокальный цикл «Из жизни И. Куратова»; хоровой цикл для детей «Времена года»; Симфонию, Симфониетту, Сонату для кларнета и фортепиано; вокальный цикл для детей «Рисунки и образы года», на стихи С. Попова. Несомненный интерес представляют его программные инструментальные миниатюры, песни и романсы, а также десять обработок коми народных песен для баяна.

У **В. Е. Брызгаловой** за отчётный период появились такие сочинения крупной формы, как: Симфониетта; Сюита для фортепиано на коми темы; Партита для струнного оркестра и солирующей челесты; Скрипичная соната; вокальный цикл «Синей радугой», на стихи Н. Мирошниченко; Восемь пьес для струнного оркестра; «Святочные песни» – цикл для женского хора и камерного оркестра. Также это Скерцо для симфонического оркестра, пьесы для фортепиано.

Из-под пера **С. П. Васильева** вышли: Скрипичная соната; Скрипичный концерт; Увертюра для симфонического оркестра; музыка к драматическим спектаклям; пьесы для скрипки, фортепиано, эстрадные песни...

Богатое песенное и музыковедческое наследие оставил **А. Г. Осипов**. Его песни постоянно находятся в поле зрения наших исполнителей. Часто звучат и песни **В. И. Мастеницы**.

Подробное перечисление сочинений неслучайно. Коми композиторы – это разные, неповторимые творческие личности. Каждый по-своему преломляет коми мелос, каждый вносит ощутимый вклад в развитие коми профессионального музыкального искусства. И хотелось бы, чтобы панорама их творчества предстала более широкой.

Но это ещё не всё. Есть почитатель духовных инструментов, песен и романсов композитор **В. В. Петряков**; интересный композитор, с необычным типом творческого мышления, развивающий жанр музыки для детей, камерно-инструментальный, кантатный жанры – **Т. П. Харитонова**. Много национально самобытного в вокальном и инструментальном творчестве **А. Г. Горчакова**. Активно начал свою творческую деятельность в Сыктывкаре, после окончания консерватории, **С. А. Носков** – автор Симфонии, камерно-инструментальной музыки. Он – организатор филармонического рок-ансамбля «Аски», где две трети программы составляют его сочинения. Среди них – принятая с большим энтузиазмом рок-баллада «Вересковый мёд». В Сыктывкарском училище искусств работает выпускница Ленинградской консерватории, композитор **И. В. Блиникова**. А в Нижнем Одесе Сосногорского района работает выпускница Горьковской консерватории, композитор **Л. Таран**.

Многожанровая палитра творчества коми композиторов. Представлены почти все существующие жанры: опера, балет, музыкальная комедия, симфоническая, камерно-инструментальная и вокальная музыка, кантатно-ораториальный и песенный жанры. Музыки много. И много музыки настоящему хорошей, имеющей право на полнокровную жизнь, и имеющей что сказать людям. Но такова уж специфика музыкального искусства: оно

должно звучать (как книга должна читаться, а живопись – обзреваться). Вне исполнения музыка не существует. А если и существует, то на нотной бумаге и в голове автора. Но ведь часто случается, что после первого исполнения музыка оседает в ящиках письменных столов композиторов, или на полках Министерства культуры. Это так называемая «невостребованная музыкальная культура». Как же её озвучить? Как нам услышать симфонии, камерные ансамбли? Кто должен позаботиться об этом?

В республике проводятся фестивали, отчётные концерты композиторов (один раз в год), камерные творческие встречи. За восемь лет существования Союза композиторов Коми АССР таких праздников музыки было немало. Это два фестиваля коми музыки – в Интинском и Усть-Куломском районах; ежегодные декабрьские творческие отчёты в концертном зале филармонии; мартовские отчёты перед детьми; Дни культуры Коми АССР в Москве – в честь 60-летия республики, в Карелии; концертные программы съездов коми композиторов; концертные программы, посвящённые 26 и 27 съездам партии, Международному конгрессу финно-угроведов, 200-летию г. Сыктывкара и др. И это замечательно! Но нельзя, чтобы звучание музыки коми композиторов ограничивалось только праздниками. Кстати, они, в основном, обслуживаются собственными силами. Однако их необходимость заключается и в том, что имеется возможность для приглашения больших, а также камерных, известных исполнительских коллективов, таких как симфонические оркестры, звучание которых на коми земле – действительно праздник.

К примеру, за отчётный период, в республике было проведено два фестиваля музыки российских композиторов. Первый состоялся в 1979 году и запомнился слушателям, благодаря известным композиторским именам. Среди них: Я. Френкель, М. Таривердиев, Э. Колмановский, В. Казенин, А. Нестеров. Участниками Второго фестиваля, состоявшегося в сентябре 1984 года, стали композиторы: В. Левашов, В. Агафонников, Л. Афанасьев, Ю. Чичков, Г. Корепанов-Камский, А. Чайковский, А. Журбин. Всё это выдающиеся российские композиторы! В программу Второго Всероссийского фестиваля органично вошли имена коми композиторов: А. Рочева, Я. Перепелицы, П. Чисталёва, М. Герцмана, В. Брызгаловой, С. Васильева. Он прошёл масштабно, под девизом: «Композиторы России – труженикам Тимано-Печорского территориально-производственного комплекса» и был посвящён 40-летию Великой Победы. За пять дней состоялось 45 творческих встреч композиторов в городах: Сыктывкаре, Воркуте, Инте, Печоре, Ухте, Микуни; в районах: Княжпогостском, Усинском, Вуктыльском, Сосногорском, Эжвинском, Усть-Вымском, Корткеросском, Сыктывдинском, Сысольском.

В концерте-открытии фестиваля (концерте симфонической музыки), в Центральном ДКТ г. Ухты, впервые, в исполнении Ярославского симфонического оркестра, под руководством Т. Мынбаева, среди прочего, про-

звучала Увертюра С. Васильева. Кроме этого оркестра, среди исполнителей фестиваля был Пермский камерный хор, под руководством В. Новика, московские солисты: Н. Соковнина, С. Менахин, Л. Белобрагина, М. Крутиков, Ю. Прасолов, А. Безверхий, Н. и С. Радченко, а также солисты Коми республиканской филармонии – В. Шеболкин, А. Моисеенко, Т. Каракчиева. Заключительный концерт фестиваля был в Сыктывкаре, в зале филармонии, при участии приглашённых композиторов и Пермского хора.

Это был настоящий, яркий праздник искусств. Такой массивированный «налёт» профессионализма, казалось бы, «накормил до сыта» неизбалованную серьёзной музыкой публику. Однако вскоре вновь возникла слушательская потребность в ней. И это неудивительно. Ведь прикосновение к большому искусству уже произошло, и тяга к нему обязательно должна вернуться. Но праздник закончился, и наступили будни... К тому же, коми композиторы во время фестиваля имели возможность услышать свои симфонические и камерные сочинения, в блестящем исполнении. То есть они могли и «на других посмотреть, и себя показать», что очень важно для индивидуального творческого процесса, и для того, чтобы почувствовать себя частью единого российского композиторского целого.

Между этими фестивалями, в декабре 1981 года, коми композиторы смогли продемонстрировать свою музыку в Москве, в концертном зале Всесоюзного Дома композиторов. Программа концерта хоровой и камерной музыки, состоявшегося в рамках Дней литературы и искусства Коми АССР в Москве, включила произведения М. Герцмана (кантата «Песнь о поэте Куратов»), исполнители – хор Коми республиканского музыкального театра, солист Ю. Фомин, дирижер В. Буслаев); С. Васильева (Соната для скрипки и фортепиано, исполнители – К. Монасыпов и В. Брызгалова); В. Брызгаловой («Партита для струнного оркестра и солирующей челесты»), исполнители – камерный оркестр Коми филармонии, дирижер А. Фаерман); А. Рочева (Концертная фантазия для кларнета и камерного оркестра, солист А. Беляев); В. Петрякова («Два стихотворения П. Богданова, исполнители – А. Смирнов, В. Горленко); Я. Перепелицы (Концертная фантазия на народные темы для двух фортепиано, исполнители – И. Сеньюкова, И. Звербель). Также вокальный ансамбль Сыктывкарского училища искусств исполнил сочинения А. Рочева и П. Чисталёва, а трио баянистов Коми филармонии, в составе В. Данилочкина, В. Майсерика и В. Волохова, – концертные пьесы Я. Перепелицы.

Как видно из программ этих праздничных и отчётных концертов, исполнительские силы в республике есть: и в филармонии, и в училище искусств, и в музыкальном театре. Филармония активно пропагандирует творчество коми композиторов, посвящая ему целые программы. Но она ограничена в исполнительских средствах. Звучат, например, сочинения для балалайки, баяна, песни. Большую работу по пропаганде музыки коми композиторов



ведёт Государственный ансамбль песни и танца Коми АССР «Асья кыя», музыкально-литературный лекторий филармонии, оркестр народных инструментов училища искусств, камерный оркестр Воркуты. Но, быть может, надо и самим композиторам проявлять большую активность и заинтересованность в исполнении собственных сочинений. Ведь есть же в музыкальном театре симфонический оркестр. Значит, надо рассчитывать на возможности этого состава. Есть и солисты. Но мало исполняющих на коми языке. Есть хоры... Надо всё это научиться использовать, а параллельно и повышать исполнительский уровень коллективов и солистов, а также учащихся музыкальных училищ – будущих исполнителей. В прошлые века исполнение нового сочинения композитор обычно доверял своим ученикам. Таким образом, произведение начинало самостоятельную жизнь. Не вернуть ли нам эту традицию?!

В нашей стране началась Перестройка. Думается, что её надо начинать с самого себя. К тому же, «перестройка происходит не на пустом месте – она отталкивается от уже сложившейся практики. И в этом слове заключается созидательный смысл... – не разрушение, но созидание – при непрерывном участии всех»\*.

Надо усовершенствовать систему социальных заказов. Молодые композиторы были бы заинтересованы в покупке своих сочинений. Но, разумеется, не для того, чтобы они «молчали», а чтобы жили и доставляли радость и пользу людям, то есть – звучали. Иначе нет смысла писать музыку. Причём, вероятно, надо планировать заказы, обеспечивать ими всех композиторов, это бы стимулировало их труд. И планировать так, чтобы равномерно могли развиваться все или многие жанры. Например, камерно-инструментальной или камерно-вокальной музыки у нас мало, тем более, симфонической. Но опять же: нужно, чтобы это звучало! Тем самым, музыка коми композиторов могла бы с большей отдачей включиться в планомерный и непрерывный процесс нравственного воспитания слушателей, прежде всего, молодёжи. Она смогла бы противопоставить ещё не определившимся вкусам – развитую профессиональную музыкальную культуру. Для этого, конечно, должна быть техническая (причём, на высоком уровне) оснащённость коми музыкального искусства. Должен функционировать симфонический оркестр, камерные ансамбли, хоры, чтобы чаще могла звучать музыка коми композиторов, да и вообще хорошая музыка. Иначе нечего будет противопоставить музыке дурного вкуса. И работа эта – борьба за слушателя – должна стать каждодневной.

Несомненно, надо считаться и с запросами слушателей, их «неадаптированным» слухом. Но, прежде чем прислушиваться к слушателю, нужно его воспитать, не правда ли? – И хорошей серьёзной, и хорошей эстрадной музыкой. Ведь формирование человеческой души – тоже политика.

---

\* В. Соколов. «Родной брат кинематографа». Газета «Советская культура», 24 марта 1987 г.

Отлично, что в республике проходят фестивали профессиональной музыки, отчётные концерты Союза композиторов, где они имеют возможность представить свои сочинения. Были и опыты проведения выездных заседаний Союза. Мне вспоминается интереснейшая встреча в зале Сыктывкарского училища искусств, где композитор М. Л. Герцман знакомил учащихся со своим Вторым фортепианным концертом. Прозвучала версия для двух фортепиано. Но с оркестром он так исполнен и не был. Кстати, запланированного авторского концерта М. Л. Герцмана, в мае 1986 года, тоже не было. А отчётный концерт коми композиторов, в декабре этого же года, прошёл при пустом зале. Может быть, действительно, раз к нам не идут слушать нашу музыку, нам самим (то есть композиторам) имеет смысл двинуться на предприятия, в производственные коллективы? – Люди не смогут не заинтересоваться музыкой края, в котором они живут. Ведь ездят же лекторийные артистические группы филармонии в самые далёкие уголки Коми республики, и им всегда и везде рады.

На текущий, 1987 год Союзом композиторов Коми АССР намечено много важных мероприятий. Фестиваль коми музыки в Усть-Куломском районе уже прошёл. Правда, в очень тяжёлых условиях. На декабрь запланирован Третий фестиваль – в Ухтинском и Сосногорском районах. Намечен и концерт симфонической музыки коми композиторов, и юбилейные авторские концерты Я. Перепелицы и А. Рочева, и семинар самодеятельных композиторов. – Всё это нужные и важные дела. И, может быть, стоит продолжить открытые обсуждения новых произведений коми композиторов на слушателе (причём, неподготовленном), концерты-диспуты? Если, конечно, будет, кому исполнить.

Нужно ввести новые, гибкие формы теле- и радиопередач, с участием композиторов, исполнителей и слушателей – музыкантов и любителей, с разговором о степени преломления национального начала в музыке коми композиторов; с параллельным разговором о сложности или лёгкости восприятия того или иного жанра; с рассказом о композиторской профессии, и профессии очень трудной, требующей от творческого человека, помимо безусловного таланта, массу свободного творческого времени и высокого профессионализма. Кстати, одарённый композитор (как и поэт, и живописец...) – это редкость. И естественным было бы, если бы в подобных случаях он освобождался от множества мелких служебных дел, которые успешно могут выполнить и другие люди, не занимающиеся композиторским творчеством. Ведь творчество – это не только высокая Радость, но и тяжёлый мыслительный труд, и на усталую голову, после многочисленных, например, педагогических обязанностей, ничего хорошего не напишешь. Это общеизвестно.

Профессиональное композиторское творчество, как полноправная часть культуры, должно глубже и шире освещаться в прессе, на радио

и телевидении. Для этого необходим отряд пишущих музыковедов-публицистов и – искренняя заинтересованность редакций, ибо вопросов много, и одному-двоим здесь не справиться. Замечу, что в декабре 1986 года состоялась первая музыковедческая конференция. Это событие для республики. Жаль, что о нём мало кто узнал. А материалы конференции вполне могли бы быть изданы в виде брошюры.

Музыкальная публицистика должна существовать. Музыкальная история должна быть написана. Музыку коми композиторов нужно издавать, и не только песенные сборники, но и музыку других жанров. А у нас нигде даже размножить ноты, которые вынуждены существовать в одном или двух экземплярах. Это тоже тормозит распространение музыки. Правда, был случай, когда Министерство культуры Коми АССР помогло размножить ноты сочинений для детей и разослать их по школам. За это большое спасибо. Но этого, к сожалению, мало.

Желательно, чтобы в Союзе композиторов Коми АССР существовал каталог сочинений коми композиторов – либо именной, либо систематизированный по жанрам, в котором можно было бы прочесть, когда написано произведение, когда оно исполнялось, есть ли библиография. В республиканской библиотеке имени Ленина есть нотная картотека, но ноты не выдаются, ибо они – в рукописной форме и в единственном экземпляре. А ноты должны быть доступны для пользования. Быть может, имеет смысл создать при библиотеке центр по распечатке нот? Там есть множительная копировальная машина: можно было бы, наверное, её использовать? И, тем самым, содействовать пропаганде музыки коми композиторов.

В заключение, хотелось бы пожелать коми композиторам, прежде всего, творческой активности: человек полнее и лучше всего может проявить себя в своём деле, то есть, в данном случае, в творчестве; создавать новые высокохудожественные произведения, органично преломляя в них национальные истоки. Хочется большей заинтересованности исполнителей, редакций средств массовой информации, Министерства культуры – в пропаганде профессиональной музыки, в донесении её до слушателя, которому она и адресована.

Закончить эту статью позвольте цитатой: «Во все времена... духовному уделялось значение первостепенное. И мы не должны делать культуру вроде как иждивенкой производственной сферы. Эта сфера самая производительная, потому что воспроизводит духовность... Литература, театр, кино, изобразительное искусство, музыка, народное творчество – обязаны стать духовной субстанцией, каждодневно созидающей душу человеческую»\*.

---

\* А. Дударев. «Сила созидаящая». Газета «Советская культура», 24 марта 1987 г.

## СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ НА ПОРОГЕ ПЕРЕМЕН\*

Сегодня Союз композиторов, как и вся страна, стоит перед множеством проблем и даже перед выбором: быть или не быть? А если быть, то в каком виде, составе, качестве? На Восьмом Всесоюзном съезде композиторов СССР эти вопросы настолько захватили присутствующих, что не осталось времени для творческого общения, ради чего, собственно, и существует творческий союз. Горячие споры развернулись вокруг будущей структуры Союза. Ведь Секретариат как руководящий орган исчерпал свои возможности и распущен. Все были озабочены тем, как сделать из большого дилетантского управленческого аппарата – компактный, профессиональный. Были предложены два проекта будущей структуры Союза. Симпатии большинства оказались на стороне украинского. Один из его авторов – композитор и музыковед из Киева М. Б. Степаненко – и стал (по итогам выборов) сопредседателем Т. Н. Хренникова.

На сегодняшний день, у нас два сопредседателя Координационного Совета Союза композиторов СССР, который, совместно с Советом представителей, объявлен главным руководящим органом на двухлетний переходный период. За это время должна сложиться новая управленческая и творческая структура Союза композиторов СССР как Конфедерации суверенных композиторских организаций страны... А пока Союз композиторов в глубоком кризисе, и выходит, что сегодня творческим людям не до творчества.

Союз профессиональных композиторов и музыковедов – это общественная творческая организация. И, чтобы проявить себя на высоком уровне, ей необходимо работать по многим направлениям. Ибо она должна стать главным направляющим органом в музыкальной жизни страны, республики, края, области, города... Для этого нужны деньги, и деньги большие. Для каких целей?

Во-первых, для организации исполнения музыки, ибо музыка пишется именно для того, чтобы звучать, звуками организуя и совершенствуя наш внутренний мир. Это концерты, фестивали, творческие обмены и встречи, пропаганда классики, лекции, зарубежные связи, конференции по проблемам музыкального искусства и т.д.

Во-вторых, средства нужны для современного оснащения творческого труда композитора. Это звукозаписывающая и звуковоспроизводящая техника, высококачественные музыкальные инструменты и прочее. В-третьих, для организации человеческих условий быта – для человека, несущего в себе духовный потенциал общества, для заботы о нём. Чтобы талант од-

\* Материалы статьи можно найти также в сыктывкарских газетах «Красное знамя» и «Асыб» («Утро», 1991 г.), а также – в книге Н. Герстле «Север – Юг. Сыктывкар – Оренбург», изданной в Оренбурге, в 2012 году (прим. ред.).

нажды, по зову сердца избравший тернистый, но и радостный труд музыканта, композитора, не считал за благо смену профессии в расцвете сил. Да мало ли, для чего ещё нужны средства! По уровню развития культуры судят об уровне развития общества.

Пути выхода из кризиса? Они во всесторонней заинтересованности и помощи со стороны правительства, прежде всего, финансовой. Без этого не будет ничего. Хотя кое-что будет: формальное существование некой организации, нищей и никому не интересной. В последнее время всё чаще поговаривают о переходе творческих союзов на коммерческую основу деятельности. Что ж, в безвыходном положении приемлем и такой путь. Но это уже будет не творческий союз. Искусство должно находиться на государственной дотации. Настоящее, высокодуховное искусство сегодня, к сожалению, зарабатывать не может...

За последние три года республика Коми лишилась двух своих корифеев – П. И. Чисталёва и Я. С. Перепелицы. Мы глубоко благодарны за их титанический труд, вложенный в развитие музыкальной культуры республики. Сейчас деятельность музыковеда-фольклориста П. Чисталёва и композитора Я. Перепелицы нуждается в увековечении. И не только высокохудожественно выполненные надгробия и мемориальные доски должны стать ориентиром памяти, это само собой разумеется. О них должны быть написаны книги, в их честь – организованы концерты, их произведения должны быть изданы.

Памяти Я. Перепелицы и П. Чисталёва в этом году был посвящён фестиваль коми музыки в Прилузском районе. Он был шестым по счёту. Основатель этих фестивалей Я. С. Перепелица – автор двух коми национальных балетов, оперы, оперетты, инструментальной музыки, многочисленных песен, полюбоившихся нам, благодаря их богатой, яркой мелодике.

Впервые фестиваль проходил без Якова Сергеевича. Мы потеряли его совсем недавно – в июле 1990 года. Мне помнится, как прошлой весной, во время заключительного концерта фестиваля коми музыки в Корткеросе, я спросила его:

– Яков Сергеевич! Где Вы планируете провести этот фестиваль в следующем году?

– Хотелось бы провести его в Прилузье, – ответил он.

Тот фестиваль оказался последним для него. Мы выполнили пожелание Якова Сергеевича.

Двумя годами раньше Я. Перепелицы, ушёл из жизни П. И. Чисталёв – замечательный музыковед-фольклорист и композитор; неутомимый собиратель и исследователь коми народных песен и инструментов; автор музыкальных комедий, песенной и инструментальной музыки. 27 февраля 1991 года ему исполнилось бы 70 лет. Это событие было отмечено

Вечером его памяти, в Доме работников культуры и искусства Сыктывкара: пусть, камерным, но тёплым и искренним. А 13 октября, в день рождения Я. С. Перепелицы, планируем провести Вечер его памяти.

Творчество Я. Перепелицы и П. Чисталёва – это целая эпоха в истории музыкальной культуры коми народа. Именно поэтому фестиваль коми музыки был посвящён их памяти. И именно поэтому в программы концертов было включено как можно больше их сочинений. Выбор коллективов – участников фестиваля – тоже неслучаен. С ними любили сотрудничать и Яков Сергеевич, и Прометей Ионович. Это, прежде всего, ансамбль песни и танца Коми ССР «Асья кыа» (художественный руководитель В. Морозов), в программах которого, как ни в каком другом коллективе, хранится и живёт их музыка: песни, танцы, вокально-хореографические композиции. Это оркестр народных инструментов Сыктывкарского училища искусств, под руководством А. Ситкарева; ансамбль народных инструментов «Югид кодзув» преподавателей Сыктывкарской детской музыкальной школы, под руководством В. Горчакова; трио баянистов училища искусств. Это два совершенно разных фольклорных ансамбля: «Парма», под руководством заслуженного артиста Коми ССР М. Бурдина, и «Коми сылан» – Л. Чувьюровой. Это солисты, заслуженные артисты Коми ССР А. Хрусталёв и М. Козлов, солистка Н. Игнатова. В район выехали коми профессиональные композиторы: заслуженные деятели искусств Коми ССР А. Рочев и М. Герцман, уроженец села Объячево А. Горчаков. В заключительном концерте фестиваля присоединились самодеятельные коллективы Прилузья. 16 концертов и творческих встреч – за три дня!

Все музыкальные события и мероприятия нынешнего концертного сезона мы посвятили 70-летию Коми республики.

Камерная музыка А. Рочева звучала на его авторском Вечере в декабре. Теперь хочется, чтобы зазвучали его симфонические произведения, которые должен исполнить камерный оркестр Воркуты, под руководством В. Гладыша, в начале следующего концертного сезона.

Музыка «молодых» – самостоятельный пласт профессиональной композиторской деятельности. В декабре 1990 года состоялся камерный концерт, куда вошли сочинения будущих членов Союза композиторов СССР: Т. Харитоновой, С. Носкова, И. Блиниковой, В. Петрякова, В. Цыганкова. Ждём новых работ от А. Горчакова. С тех пор С. Носков стал членом Союза композиторов СССР. А Т. Харитонову недавно приняли здесь, в Сыктывкаре, теперь ожидаем результатов из Москвы.

Коми композиторы активно творят в разных жанрах.

За последние два года из-под пера А. Рочева вышла Вторая симфония. М. Герцман написал два больших хоровых полотно. В. Брызгалова создала кантату «Святочные песни», за которую была удостоена премии



Союза композиторов РСФСР имени Д. Шостаковича; а также написала Симфониетту, детские пьесы и хоры. С. Васильев тоже пополнил детский репертуар инструментальной музыкой. С. Носков представил Второй струнный квартет, музыка которого весьма необычна, как, впрочем, и хоровой «Псалом». Новое произведение Т. Харитоновой – Симфониетта для камерного состава; несколько исполнительских версий обрела Скрипичная соната. А. Горчаков успешно сотрудничает с драматическим театром: им авторски озвучено уже четыре спектакля. В. Петряков по-прежнему занят духовыми инструментами: он познакомил своих коллег с Концертино для флейты и Сюитой для валторны. И. Блинникова предлагает силами детей-музыкантов поставить на сцене её новый мюзикл «Гришуня на планете Лохматиков», по произведению Е. Габовой.

Музыковеды А. Шергина и И. Блинникова (она же композитор) регулярно выступают на страницах местной прессы. В этом году, в издательстве «Советский композитор» запланирован выход статей музыковеда Н. Герстле о коми композиторах. Это сборники «Музыка России» (выпуск 9) и «Композиторы Российской Федерации» (выпуск 5).

Ещё два события в работе Союза композиторов Коми ССР текущего года необходимо отметить. Это два обменных концерта камерной музыки: удмуртских композиторов в Сыктывкаре, и коми композиторов в Ижевске. Считаю, что значение этих мероприятий трудно переоценить. Ведь главное в жизни композитора (да и каждого творческого человека) – это профессиональное общение, узнавание возможностей соседей – коллег, что, несомненно, развивает и повышает творческий уровень обеих сторон. В дальнейшем хотелось бы, чтобы все республики угро-финской группы ближе познакомились друг с другом, завязали творческую дружбу, результаты которой могут стать бесценными. А в мае 1992 года планируем провести в Сыктывкаре фестиваль профессиональной музыки композиторов угро-финских республик. До этого времени нам предстоит осуществить ещё несколько замыслов, помимо уже отмеченных. В их числе творческая встреча с композитором М. Л. Герцманом; концерт детской музыки коми композиторов, в исполнении детей – учащихся ДМШ, гимназии и училища искусств, хоровой школы. Завершится 1991 год большим концертом хоровой и симфонической музыки коми композиторов, который надеемся провести силами музыкального театра и училища искусств.

Сегодня хочется сказать большое спасибо музыкальным коллективам, сотрудничающим с Союзом композиторов Коми ССР. Всегда готовы откликнуться на наш зов, уже названные выше госансамбль «Асъя кыя», фольклорные ансамбли «Парма» и «Коми сылан», оркестр народных инструментов и трио баянистов училища искусств, ансамбль «Югид кодзув» детской музыкальной школы. Всегда с нами замечательные солисты: заслу-

женный артист РСФСР, балалаечник В. Шеболкин, заслуженные артисты Коми ССР, певцы А. Моисеенко, Т. Каракчиева, пианист В. Горленко; солисты В. Остроухов (скрипка), Т. Демидова (вокал)... Благодаря им, прозвучало немало музыки коми композиторов. Надо, чтобы круг этот расширился. Ведь мы сегодня ещё вынуждены обращаться к музыкантам других городов – с просьбой исполнить то или иное сочинение коми композиторов. Так было в Петрозаводске, так произошло и с концертом в Удмуртии, где добрая половина программы держалась на ижевских исполнителях. Но... нет худа без добра. Теперь музыканты родственных коми по языку республик имеют в репертуаре Первый струнный квартет С. Носкова, Сонату для скрипки и фортепиано Т. Харитоновой, Сонату для виолончели solo А. Рочева.

Помимо творческой и концертной деятельности, Союз композиторов Коми ССР планирует издать сборник инструментальной музыки коми авторов, для начала, хотя бы детских сочинений. Хотелось бы при Союзе композиторов организовать свой, небольшой концертный коллектив (камерный оркестр, ансамбль, хор, к примеру), который главным своим делом считал бы пропаганду музыки коми композиторов. Мечтаем об импортном рояле в помещении Союза композиторов, о высококачественной звукозаписывающей и звуковоспроизводящей технике... Да мало ли, о чём ещё может позволить себе помечтать развивающийся Союз!

Планов и задумок много. Хотелось бы научиться зарабатывать, иметь собственные средства. Ведь любое мероприятие, каждый творческий шаг требует немалых затрат. Наша сердечная благодарность Совету министров, Министерству культуры Коми ССР, Фонду развития угро-финских культур, которые субсидировали некоторые мероприятия прошедшего года, в том числе прилузский фестиваль и концерт в Ижевске. Без их внимания и финансовой поддержки мы и впредь вряд ли сможем обойтись. Думается, что Правительство должно быть искренне заинтересовано в том, чтобы профессиональная музыка звучала и стала истинным духовным стимулом человека, а профессиональный композитор – истинной совестью музыкального искусства. Нет сомнения, что вместе мы (в том числе учебные заведения и концертные организации республики) сможем поднять кажущийся сегодня непосильным груз эстетического воспитания общества, и, прежде всего, молодёжи. Но груз этот приятный и таит в себе подлинное благо и духовное богатство. Именно он способен сделать нашу жизнь полезной, содержательной и счастливой!

\* \* \*

...Прошли годы, десятилетия. Много «воды утекло» с тех пор, как мы потеряли Советский Союз, защищающий и развивающий творчество как духовную субстанцию человеческой личности. Покинули мир те, кто сто-

ял у истоков зарождения и организации Союза композиторов Коми АССР: П. И. Чисталёв, Я. С. Перепелица, А. А. Рочев. Достигли уважаемого, почтенного возраста те, кто в 80-е годы прошлого века был молод и дерзок, исполнен смелых идей, интересных, необычных замыслов, мечтал воплотить их, услышать... и не однажды. Пришли новые молодые – опять же дерзкие, мечтающие и желающие... Новое время, страна, политика, идеи.

Нет сомнений, что сегодня коми профессиональное музыкальное искусство и, в первую очередь, композиторское творчество – имеет крепкую базу, состоящую из собственно творчества и организационной деятельности. Так, Союз композиторов Республики Коми (Коми региональное отделение Союза композиторов России, председатель М. Л. Герцман) стал инициатором и главным участником уникального Первого фестиваля академической музыки современных композиторов «Традиции и классика авангарда» (декабрь 2012 года). А Третий фестиваль балетного искусства финно-угорских государств и регионов «Зарни джыджьяс» («Золотые ласточки», сентябрь 2014 года) открылся постановкой балета-водевиля М. Л. Герцмана «Барышня-крестьянка» (по одноимённой повести А. С. Пушкина) на сцене Государственного театра оперы и балета Республики Коми.

Союз композиторов Республики Коми встретил не один свой юбилей. Все они, как правило, сопровождаются фестивалями или концертами, где звучит музыка коми композиторов. Кроме того, последние проводят свои творческие вечера: Н. Осипова (в 2001 г.); И. Блинникова (в 90-е годы состоялось несколько творческих вечеров); М. Герцман (цикл мероприятий в честь его 70-летия – в театре оперы и балета, филармонии, Национальной библиотеке, 2015 г.); В. Брызгалова (большой творческий вечер в честь её 50-летия, 2004 г.). Практически, все коми композиторы стремятся проводить творческие отчёты (концерты, вечера) к своим юбилеям, и, конечно, стараются принять участие в их общих концертах-отчётах.

В 2014 году помещение Союза композиторов Республики Коми было освящено Епископом Сыктывкарским и Воркутинским Питиримом.

Одно из достижений Союза композиторов Республики Коми – это выход в свет сборника фортепианных пьес «Композиторы Республики Коми – детям» (Московский Издательский Дом «Композитор», Москва 2001 г.).

Коми композиторская школа – мощная, сильная, одна из лучших в России. Авторитетная профессиональная деятельность Союза композиторов Республики Коми – творческая и общественная – должна стать основой, аккумулятором музыкальных творческих сил республики. Союз композиторов должен стать тем остовом, который призван объединять все «жанры» музыкальной культуры Республики Коми, стоять в её центре, быть пробуждающей, живительной силой для любых достойных творческих проявлений.

Музыка коми композиторов исполняется, издаётся, она востребована музыкантами и слушателями республики и России. Республика Коми может гордиться теми талантливыми, одарёнными, неординарными личностями, композиторами, о которых шла речь в этой книге: и теми, кто жил, и теми, кто живёт и здравствует сегодня. Они воспитали новое поколение композиторов, музыкантов-исполнителей, педагогов на своём примере – истинном и искреннем служении этому величайшему изобретению человечества – Музыке.

Счастливого, яркого и доброго творческого пути тебе, Союз композиторов Республики Коми!

*Оренбург, 2016 г.*

**НОТНОЕ  
ПРИЛОЖЕНИЕ**

ГБУ РК "Национальная детская библиотека  
Республики Коми им. С.Я. Маршака"

№ 1  
Скорбно

Плалз

Я. Перерелца  
Балет "Дошка калікова"

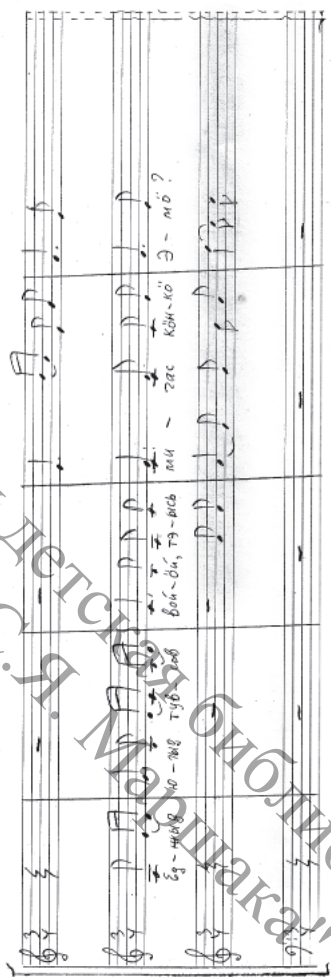


А. Ошлов  
Ж. С. Пелова  
"Эн шуи тіа"

№ 2



№ 3  
"Юзав ту воб воб"  
А. Ошлов  
Ж. С. Пелова





Конц. пер. песня  
ав. Пусталова

"Котша, котша, китш-котш"

№4 Довольно скоро

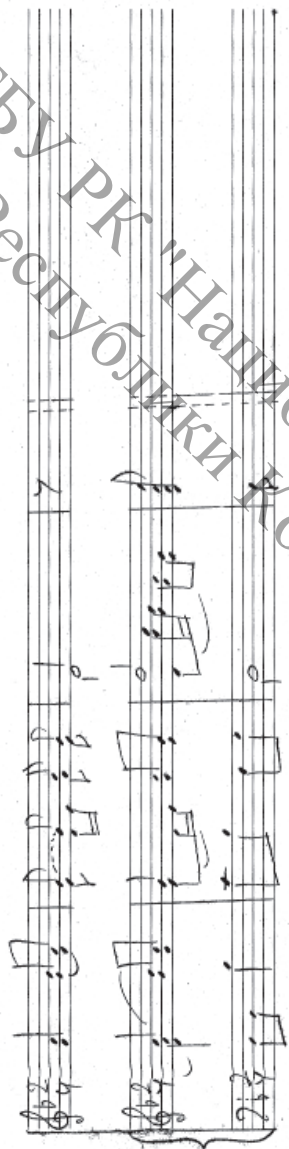
Handwritten musical score for the song "Котша, котша, китш-котш". The score is written on two staves. The first staff is in 2/4 time and the second staff is in 3/4 time. The melody is written in a single line with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The score includes dynamic markings such as *ms* and *f*.

Конц. пер. песня  
ав. Пусталова

"Алба ленгокет" (без текста)

№5 Умеренно

Handwritten musical score for the song "Алба ленгокет" (without text). The score is written on two staves. The first staff is in 2/4 time and the second staff is in 3/4 time. The melody is written in a single line with a treble clef. The score includes dynamic markings such as *mp*.



П. Пестель  
"Деревенка моя"

Песня Коташ  
из "Сестры"



Хор "Деревенка моя" П. Пестель



№8

Танец Дз-Морт  
Вторая тема (клубы)

вер. дж.

8. Терелелус  
Балет "Дз-Морт"

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *mod. suc.*

4. Дз-Морт

Тема Adagio Радон и Тана

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble staff with notes, rests, and dynamic markings like *archi* and *mp*.

4. Дз-Морт

Тема Moderato Радон и Тана (Танец Радон)

Andantino

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble staff with notes, rests, and dynamic markings like *cor. engl.* and *mp*.

Кор. нар. песни

Уна нибзс зукортзачи

уна нибзс

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble staff with notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

mp у - на нибзс зукортзачи-но, у - на нибзс зукортзачи-но, зом, зом, нибзс, зом,

111

Мотив Ригги



113

Танец-игра "Ловля оленей" (Темп)

Vivace  
tr. 4/8. 101.



114

Темп Нарзара  
(Культурно-научный)

Д. Перетякина  
Опера "На чинаре"



115

Варьянт темпового вступления

"На чинаре"



94N

Due giorni

Комитет Нар. Мещ. Я

Jack Pearce

The Old Folks at Home

Jack Pearce

Хорошев "Красавица-Марица" Я. Перепечкина

*S. Papernostka*

6/8

[illegible]

Песня Вадим (Курбанов) "На Ильзе"

HaAaZe

52 - 105 110 - 2640 112 116 - 20 118 120 - 119 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Плоскост

## HaVabeze

Tenebrosa

Музыкальный текст: Потеряно ли сердце мое?

Да - А ~~тот~~-ко, ро-ди-мый, мой со-ко-лик. Где - не ты сло-вил сво-ю по-ло-ви-ну? Потяне-ло, се-ка-ти ло-се



ГБУ РК "Национальная библиотека имени Мухоморова"



## Концертная фантазия для кларнета и струнного оркестра

А. Роцев

№ 23-а. Pesante

№ 23-б

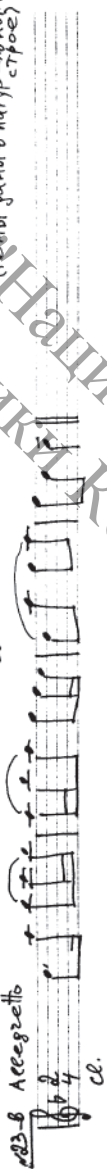


vc. сб.

№ 23-б. Allegretto

тембы ганы в натуральном строе

cl.

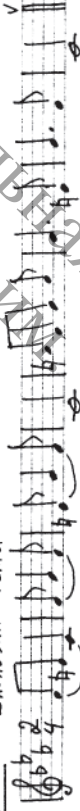


А. Роцев

Симфония

I часть. Пролог и 1-я партия

№ 24. Иоловине темы



2 половина



А. Роцев

I часть. Под. партия

№ 25



об. solo и орк.



"Оа, оаём, оаём"

А. Юзеф  
Вокальный цикл на сл. И. Куратова

№26

Вокальный цикл на сл. И. Куратова

Оа, оаём, о-аём! Тан-сунг гонга не аяпа лу-лу не аяпа

голос

оркестр

В. Брызгалова  
Концерт для форте с оркестром

№27

Тема заглавия

оркестр

В. Брызгалова

Партия для струн. и сол. гобоя

№28

Тема I части

оркестр

Иv-ni-mf

N 29

Тема Зелести  
Часть III

Rubato

pp dolce  
Celesta

В. Бризгалева  
ПартияN 30  
AllegrettoВ. Бризгалева  
"Огне-рагун" (Fire-unicorn)

pp legato

Lento con moto

p

"Осока"

pp-110

Ped.

и т. г.

Ped.

и т. г.

ГБУ РК "Национальная детская библиотека" Маршак

Республика Татарстан

№ 30

2) "Кузнечик"  
qp - 110

3) "Колёса"  
qp - 110

4) "На острове"  
pp - 110

5) "Улыбка"  
pp - 110

6) "Улыбка"  
pp - 110

7) "Улыбка"  
pp - 110

8) "Улыбка"  
pp - 110

9) "Улыбка"  
pp - 110

10) "Улыбка"  
pp - 110

11) "Улыбка"  
pp - 110

12) "Улыбка"  
pp - 110

13) "Улыбка"  
pp - 110

14) "Улыбка"  
pp - 110

15) "Улыбка"  
pp - 110

16) "Улыбка"  
pp - 110

17) "Улыбка"  
pp - 110

18) "Улыбка"  
pp - 110

19) "Улыбка"  
pp - 110

20) "Улыбка"  
pp - 110

21) "Улыбка"  
pp - 110

22) "Улыбка"  
pp - 110

23) "Улыбка"  
pp - 110

24) "Улыбка"  
pp - 110

25) "Улыбка"  
pp - 110

26) "Улыбка"  
pp - 110

27) "Улыбка"  
pp - 110

28) "Улыбка"  
pp - 110

29) "Улыбка"  
pp - 110

30) "Улыбка"  
pp - 110

31) "Улыбка"  
pp - 110

32) "Улыбка"  
pp - 110

33) "Улыбка"  
pp - 110

34) "Улыбка"  
pp - 110

35) "Улыбка"  
pp - 110

36) "Улыбка"  
pp - 110

37) "Улыбка"  
pp - 110

38) "Улыбка"  
pp - 110

39) "Улыбка"  
pp - 110

40) "Улыбка"  
pp - 110

41) "Улыбка"  
pp - 110

42) "Улыбка"  
pp - 110

43) "Улыбка"  
pp - 110

44) "Улыбка"  
pp - 110

45) "Улыбка"  
pp - 110

46) "Улыбка"  
pp - 110

47) "Улыбка"  
pp - 110

48) "Улыбка"  
pp - 110

49) "Улыбка"  
pp - 110

50) "Улыбка"  
pp - 110

51) "Улыбка"  
pp - 110

52) "Улыбка"  
pp - 110

53) "Улыбка"  
pp - 110

54) "Улыбка"  
pp - 110

55) "Улыбка"  
pp - 110

56) "Улыбка"  
pp - 110

57) "Улыбка"  
pp - 110

58) "Улыбка"  
pp - 110

59) "Улыбка"  
pp - 110

60) "Улыбка"  
pp - 110

61) "Улыбка"  
pp - 110

62) "Улыбка"  
pp - 110

63) "Улыбка"  
pp - 110

64) "Улыбка"  
pp - 110

65) "Улыбка"  
pp - 110

66) "Улыбка"  
pp - 110

67) "Улыбка"  
pp - 110

68) "Улыбка"  
pp - 110

69) "Улыбка"  
pp - 110

70) "Улыбка"  
pp - 110

71) "Улыбка"  
pp - 110

72) "Улыбка"  
pp - 110

73) "Улыбка"  
pp - 110

74) "Улыбка"  
pp - 110

75) "Улыбка"  
pp - 110

76) "Улыбка"  
pp - 110

77) "Улыбка"  
pp - 110

78) "Улыбка"  
pp - 110

79) "Улыбка"  
pp - 110

80) "Улыбка"  
pp - 110

81) "Улыбка"  
pp - 110

82) "Улыбка"  
pp - 110

83) "Улыбка"  
pp - 110

84) "Улыбка"  
pp - 110

85) "Улыбка"  
pp - 110

86) "Улыбка"  
pp - 110

87) "Улыбка"  
pp - 110

88) "Улыбка"  
pp - 110

89) "Улыбка"  
pp - 110

90) "Улыбка"  
pp - 110

91) "Улыбка"  
pp - 110

92) "Улыбка"  
pp - 110

93) "Улыбка"  
pp - 110

94) "Улыбка"  
pp - 110

95) "Улыбка"  
pp - 110

96) "Улыбка"  
pp - 110

97) "Улыбка"  
pp - 110

98) "Улыбка"  
pp - 110

99) "Улыбка"  
pp - 110

100) "Улыбка"  
pp - 110

ГБУ РК "Национальная детская библиотека  
Республики Коми. С.Я. Маршак"

№ 31

а) "Курочка"  
ар-140

б) "Курочка"  
ар-140

в) "Курочка"  
ар-140

г) "Курочка"  
ар-140

д) "Курочка"  
ар-140

е) "Курочка"  
ар-140

ж) "Курочка"  
ар-140

з) "Курочка"  
ар-140

и) "Курочка"  
ар-140

к) "Курочка"  
ар-140

л) "Курочка"  
ар-140

м) "Курочка"  
ар-140

н) "Курочка"  
ар-140

о) "Курочка"  
ар-140

п) "Курочка"  
ар-140

р) "Курочка"  
ар-140

с) "Курочка"  
ар-140

т) "Курочка"  
ар-140

у) "Курочка"  
ар-140

ф) "Курочка"  
ар-140

х) "Курочка"  
ар-140

ц) "Курочка"  
ар-140

ч) "Курочка"  
ар-140

ш) "Курочка"  
ар-140

щ) "Курочка"  
ар-140

ъ) "Курочка"  
ар-140

ы) "Курочка"  
ар-140

э) "Курочка"  
ар-140

ю) "Курочка"  
ар-140

я) "Курочка"  
ар-140

N 32 a-g

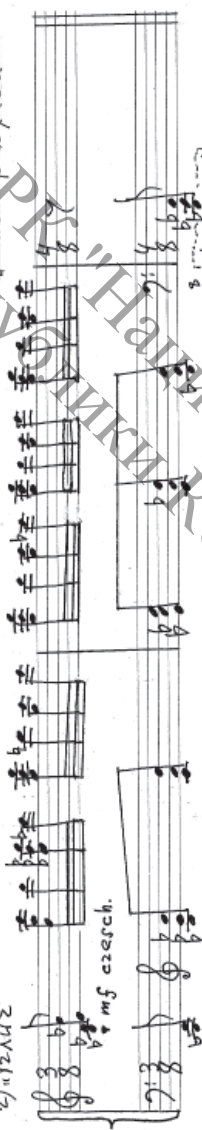
а) "Конь"

[illegible]



32 а-б

2) "1/2 лиз"



2) "1/2 лиз"



а) "Княжна"

33 а-б



б) "Жна"



3) "Княжна" (открытый)



35 символическая ритмическая формула:





५५



дуг-молл (с 91. миксид-20)

ВЫЗАЛОВА

святые песни

N36-5

A a o b l

полевка лад

6) вступления 3 1 0  
пентагонична  
антенитонична

Стабильные лагунные формы  
равновесия на Я-лаговда драматургия,  
с модусами в каждом номере.

| Year | 1990 | 1991 | 1992 | 1993 | 1994 | 1995 | 1996 | 1997 | 1998 | 1999 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 | 2022 | 2023 | 2024 | 2025 | 2026 | 2027 | 2028 | 2029 | 2030 | 2031 | 2032 | 2033 | 2034 | 2035 | 2036 | 2037 | 2038 | 2039 | 2040 | 2041 | 2042 | 2043 | 2044 | 2045 | 2046 | 2047 | 2048 | 2049 | 2050 | 2051 | 2052 | 2053 | 2054 | 2055 | 2056 | 2057 | 2058 | 2059 | 2060 | 2061 | 2062 | 2063 | 2064 | 2065 | 2066 | 2067 | 2068 | 2069 | 2070 | 2071 | 2072 | 2073 | 2074 | 2075 | 2076 | 2077 | 2078 | 2079 | 2080 | 2081 | 2082 | 2083 | 2084 | 2085 | 2086 | 2087 | 2088 | 2089 | 2090 | 2091 | 2092 | 2093 | 2094 | 2095 | 2096 | 2097 | 2098 | 2099 | 2100 |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 1990 | 1991 | 1992 | 1993 | 1994 | 1995 | 1996 | 1997 | 1998 | 1999 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | 2020 | 2021 | 2022 | 2023 | 2024 | 2025 | 2026 | 2027 | 2028 | 2029 | 2030 | 2031 | 2032 | 2033 | 2034 | 2035 | 2036 | 2037 | 2038 | 2039 | 2040 | 2041 | 2042 | 2043 | 2044 | 2045 | 2046 | 2047 | 2048 | 2049 | 2050 | 2051 | 2052 | 2053 | 2054 | 2055 | 2056 | 2057 | 2058 | 2059 | 2060 | 2061 | 2062 | 2063 | 2064 | 2065 | 2066 | 2067 | 2068 | 2069 | 2070 | 2071 | 2072 | 2073 | 2074 | 2075 | 2076 | 2077 | 2078 | 2079 | 2080 | 2081 | 2082 | 2083 | 2084 | 2085 | 2086 | 2087 | 2088 | 2089 | 2090 | 2091 | 2092 | 2093 | 2094 | 2095 | 2096 | 2097 | 2098 | 2099 | 2100 |      |

*(Musical notation for the first system)*

Максимальный

попевка над Ладовая модуляция (горизонталь) и Тр.

ИП.

ИП

ИП

обогащение пентатоник  
(тоже) ↑

3. «Наш хозин  
богатый»

до - лев - ки лав

над модулем

дорийский без тритийский пентакхорд

поперек лада-1, симметричный

4. "Открытие"

(прізвища міксолінійською латинкою)

полевка лад-1, симметричный, лад-2, симметричный

2. циметровый

5. "летел"  
5. "сokolok"

напр. moll (эолийский)

С. Васильев

Соната для скрипки и фортепиано

№37 Adagio ♩ = 54

тема вступления

и т.д.

М. Герцман  
Соната для балалайки и  
оркестра

rit.

psue E

sne A

mp

Andante

psue E

psue A

rit.

N39

Allegro

## III часть. 1 раздел. Хор, тема.

М. Герцман, сл. В. Кушманова

"Песнь о 112 улашёвых"





Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is written on five systems of staves. The first system shows a piano introduction with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The second system introduces the vocal line with lyrics in Cyrillic. The third system continues the vocal melody with lyrics. The fourth system features a piano accompaniment with a "mf" dynamic marking. The fifth system concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

\*Далее - см. в сборнике "Современная весна" Сиктывкар, 1985г.



## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| От редактора .....                                                | 3   |
| Музыкальная культура Коми АССР в период с 1978 по 1987 гг. ....   | 6   |
| «Югид тувсов вой». А.Г.ОСИПОВ .....                               | 21  |
| Учёный и композитор. П.И.ЧИСТАЛЁВ .....                           | 27  |
| Наследники корифеев .....                                         | 40  |
| Музыковед. Эрудит. Летописец. А.А.ШЕРГИНА .....                   | 42  |
| Классик коми музыки. Я.С.ПЕРЕПЕЛИЦА .....                         | 48  |
| Главное наше дело. От «Святочных песен» до «Таёжной сказки» ..... | 91  |
| «Композитор от земли». А.А.РОЧЕВ .....                            | 104 |
| Припадая к истоку. В.Е.БРЫЗГАЛОВА .....                           | 148 |
| Профессиональные композиторы и фольклор .....                     | 197 |
| Почвенность и конструктивность. С.П.ВАСИЛЬЕВ .....                | 202 |
| Поклонник духовых. В.В.ПЕТРЯКОВ .....                             | 210 |
| Авторитетная творческая личность. М.Л.ГЕРЦМАН .....               | 225 |
| Коренной коми композитор. А.Г.ГОРЧАКОВ .....                      | 257 |
| Концепционность и оригинальность. С.А.НОСКОВ .....                | 265 |
| Звук как феномен. Власть диссонанса. Т.П.ХАРИТОНОВА .....         | 276 |
| Увлечённость. И.В.БЛИННИКОВА .....                                | 297 |
| «Каждодневно созидать душу человеческую».                         |     |
| О работе Союза композиторов Коми АССР 80-х годов                  |     |
| и о состоянии музыкальной культуры республики .....               | 306 |
| Союз композиторов на пороге перемен .....                         | 317 |
| Нотное приложение .....                                           | 324 |

---

Наталья ГЕРСТЛЕ

## КОМПОЗИТОРЫ РЕСПУБЛИКИ КОМИ

Сборник статей

Все заимствования, перепечатка материалов книги –  
по согласованию с автором.  
Авторские права защищены.

Компьютерная вёрстка – Г. Веприкова  
Обложка – Г. Веприкова по макету автора  
Менеджер – И. Ю. Петрунина