

# Музыкальная Академия

1/2010

Ежеквартальный научно-теоретический и  
критико-публицистический журнал.

Издается с февраля 1933 года.

До 1992 года выходил под названием

«Советская музыка».

Учредители: Союз композиторов

Российской Федерации, Министерство

культуры Российской Федерации,

ООО Издательство «Композитор»,

коллектив журнала «Музыкальная академия».

Издание осуществлено

при финансовой поддержке

Министерства культуры Российской Федерации

## СОДЕРЖАНИЕ

### В МЕЖДУНАРОДНОМ

### ЗЕРКАЛЕ

### ОПЕРНОГО ТЕАТРА

М.Нестьева. Под рубрикой «Новое слово» .....	1
М.Бялик. Режиссура в дирижерском театре .....	7

### МОСКОВСКАЯ ОСЕНЬ

И.Ромашук. Феномен под названием «Московская осень» .....	13
---	----

### В ВЕЧНОМ КРУГОВОРОТЕ ДУХА

М.Арановский. Из воспоминаний .....	20
Послесловие к воспоминаниям М.Г.Арановского .....	27
С.Саркисян. Эвристические рассуждения П.Флоренского о пространстве звука .....	29

### ДУХОВНАЯ КУЛЬТУРА ОТЕЧЕСТВА

А.Конотоп. Канон о распятии Господни и на плач Пресвятая Богородицы .....	32
---	----

### НАВСТРЕЧУ 50-ЛЕТИЮ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ

А.Скульский. Нижегородские хроники .....	35
Л.Пыльцева. Аскольд Мурров: штрихи к портрету .....	38
Т.Журбинская. Композитор Серафим Туликов .....	42

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ МОСКВЫ

Ю.Векслер. «Вощек» в Большом: post festum .....	44
А.Мельникова. «Петь — еще “сильнее”, еще интереснее, чем играть» .....	49
Е.Артемова. Пять столичных спектаклей .....	50

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Концертное обозрение	
Е.Кривицкая. Несвоевременные заметки .....	59
К.Шаров — Дж.Л.Левайн: «Музыкальный директор — это первый среди равных» .....	63

### ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

К 150-летию Русского музыкального общества	
Е.Гуревич. Пожелавшие страницы .....	69

<b>ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО</b>	<i>О.Рожнова, Л.Тумаринсон. Забытый шедевр .....</i> ..... 73 <i>Два века с Гайдном без Гайдна .....</i> ..... 75 <i>Е.Кривицкая. Марсель Пруст — музыкальный критик .....</i> ..... 84 <i>М.Пруст. Статьи о музыке .....</i> ..... 87
<b>ИЗ ЛИЧНЫХ АРХИВОВ</b>	<i>В схватке с Минотавром. Из писем Н.Н.Сидельникова к Г.С.Хаймовскому .....</i> ..... 91
<b>НЕ ЗАБЫВАТЬ ТОВАРИЩЕЙ СВОИХ...</b>	<i>Е.Подосенова. Мы смертью не разлучены .....</i> ..... 102 <i>А.Санько. М.И.Чулаки — последователь школы В.В.Щербачева .....</i> ..... 105
<b>КНИЖНЫЙ РАЗВАЛ</b>	<i>Т.Чернова. Большое в малом .....</i> ..... 108 <i>О.Комарницкая. Страсть ученого. Библиографическое обозрение .....</i> ..... 111 <i>П.Рукавицын. Энергия любви .....</i> ..... 116 <i>С.Савенко. Новое издание «Свадебки» .....</i> ..... 119 <i>А.Демченко. Всеволод Задерацкий о Всеволоде Задерацком .....</i> ..... 121
<b>ЗА РУБЕЖОМ</b>	<i>Е.Дубинец. Отшельник советской музыки .....</i> ..... 122 <i>С.Тихий. На музыкальных перекрестках XX столетия: Эрнст Кшенек и Борис Асафьев .....</i> ..... 126 <i>Т.Науменко. Китай далекий и близкий .....</i> ..... 129
<b>НА СОИСКАНИЕ УЧЕНОЙ СТЕПЕНИ</b>	<i>Т.Батагова. Жанна Плиева. Стилевые искания и константы .....</i> ..... 132 <i>Н.Брагинская. Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой .....</i> ..... 141 <i>Г.Консон. О негласной полемике И.Я.Рыжкина и Л.А.Мазеля .....</i> ..... 150 <i>С.Иванова. Женщины-творцы в светской музыкальной культуре Средневековья .....</i> ..... 158 <i>И.Гребнева. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца ХХ — начала ХXI веков .....</i> ..... 162 <i>С.Полозов. Семантика многократной репетиции звука в вокальной музыке Ф.Шуберта .....</i> ..... 168
<b>ВМЕСТО НЕКРОЛОГА</b>	<i>Л.Вишневская. Владимир Магдалиц: «Мы не должны терять возможность захватить публику музыкой...» .....</i> ..... 172
	<i>Указатель статей, опубликованных в «Музыкальной академии» в 2009 году .....</i> ..... 176

*Присланные рукописи принимаются вместе с электронной версией,  
авторам не возвращаются и не рецензируются. Плата за публикацию рукописей не взимается.*

Главный редактор Ю.С.Корев.

---

Редакционная коллегия: *Л.С.Генина* (общественный консультант),  
*Г.Р.Консон* (зам. главного редактора), *С.В.Иванова* (музыкальная жизнь,  
отечественное наследие, регионы), *Е.Д.Кривицкая* (исполнительство),  
*А.А.Меэрzon* (творчество, духовная культура Отечества),  
*М.И.Нестьева* (музыкальный театр, опера: теория, история, эстетика).

---

Художественный редактор *М.Б.Далибандо*.  
Помощник главного редактора, заведующая редакцией *Т.С.Дремова*.

---

Компьютерная верстка *Е.А.Вороновой*.

---

Адрес редакции: 127006 Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 14/12.  
Тел.: 8 (495) 650-56-80.

---

Формат бумаги 84 x 108 1/8.  
Печать офсетная. Печ. л. 22,5. Уч.-изд. 24,75.

© Издательство «Композитор», 2010.

# За рубежом

Елена Дубинец

## ОТШЕЛЬНИК СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

Валерий Арзуманов — человек, проживший несколько жизней. Воркута и Санкт-Петербург, Россия и Франция, Париж и маленький городок с непроизносимым на русском языке названием Еи, буддистская и русская церковная музыка, классическая техника композиции и бардовская песня, профессура в консерватории и годы без работы — любая из страниц его биографии читается как занимательный роман. На каждой из них — борьба с обстоятельствами, попытка найти выход старыми и новыми средствами, и сквозь череду пересказа на этих страницах пропадает необычайная цельность мировоззрения их героя, сложенная из калейдоскопически-разобщенных приближений к сути и неискоренимой веры в предзаданную правильность пути, по которому тихо, но неуклонно проходит жизнь этого композитора.

Интенсивность его внутренней жизни определяется не только частыми переменами места и образа действия, но и количеством написанных им сочинений на фоне долгих лет депрессии. В каталоге произведений Арзуманова числится более двухсот опусов, больших и малых, по преимуществу неизданных, но одинаково значимых для понимания его творчества. Сочинения впечатляют своей прочной фундаментальностью — ясной и напористой драматургией; умением удерживать внимание слушателя в рамках по преимуществу классического и тонального письма; грамотной композиторской техникой, основанной на глубинном изучении едва ли не всех существующих музыкальных стилей и эпох и на продолжении традиций Бородина, Мусоргского и Стравинского в совокупности с фольклорными и советскими песенными компонентами. В то же время его произведения далеки от консерватизма: они захватывают интенсивностью соединения западных и восточных влияний (русский фольклор, православные песнопения, рок-н-ролл, джаз, индийская музыка, мессиановская ритмика составляют в творчестве Арзуманова неразрывный конгломерат с классическими западными способами музыкального выражения); наполнены мелодичной гармоничностью и разливающейся певучестью фактуры (часто построенной на вариационной репетитивности, дополненной хроматическим расцвечиванием); а также насыщены исключительно тонкой ритмической работой, заставляющей полотна композитора вольготно дышать на длительных просторах симфонического по сути, но камерного по выполнению стиля.

Мастер крупных форм, в зрелые годы Валерий Арзуманов почти не обращался к обширному инструментарию, предпочитая работать в камерных жанрах. Одним из самых продуктивных из них для Арзуманова стала, наряду с со-

натами, трио, квартетами и прочими атрибутами академической традиции, авторская песня на собственные стихи под гитарный аккомпанемент (композитор опубликовал несколько томов поэзии). Внутренняя песенность музыки этого автора отражается и на ее восприятии слушателями, поскольку звуковые лабиринты его сочинений надолго остаются в памяти и «пропеваются», возбуждая эмоции и переживания. Слушатель Арзуманова в первую очередь ощущает необыкновенную естественность его письма, непрятворную простоту изложения мысли и, при этом, неприкрытую плакатность и насыщенность содержания.

Арзуманова, прожившего большую часть жизни вдали от родины, можно, тем не менее, назвать лирическим летописцем советской эпохи. Страдания заложников советской системы, прошедших через ГУЛАГ и прочие учреждения и порядки, наложили неизгладимый след на его собственную биографию и воспринимаются им как залог внутренней чистоты и просветляющей гуманности этих людей.

С Валерием Арзумановым мы встретились в его доме, что располагается недалеко от Английского канала, соединяющего Северное море с Атлантическим океаном. Именно там, на северной оконечности Франции, в обустроенным собственными руками небольшом особняке вот уже более тридцати лет живет этот исконно русский композитор, в чьих жилах нет ни капли русской крови. Члены его семьи в момент нашей встречи отсутствовали, и было что-то невыразимо щемящее в том, как этот гордый и независимый человек представлял мне свои владения. Дом его, находящийся в самой что ни на есть французской провинции, где когда-то располагалась резиденция французского короля, более всего напоминал жилище русского интеллигента. Все возможные уголки в этом доме использованы для хранения нот, пластинок и книг на русском языке, изделий русских народных промыслов и объявлений о концертах из произведений хозяина дома. По углам небольшого двора Арзуманов своими руками выстроил три скромных коттеджа, в которых останавливаются, навещая родителей, дети композитора — их у него четверо.

Отшельник? Затворник? Почему-то именно так хочется назвать этого живущего в сердце Европы композитора, музыка которого не раз звучала на ведущих концертных сценах континента.

Прерывать его рассказ лишними вопросами не хотелось. Разместившись в небольшой комнате, Валерий Грантович неспешно рассказывал о прожитых годах. А мне оставалось только изумляться нескончаемым поворотам его биографии, невероятному количеству изученных и пропущенных им че-

рез себя явлений и влияний, а также необычайной цельности натуры этого кудрявого и коренастого представителя нашей Родины, волею судеб попавшего на окраину Франции.

— Я приехал в Петербург в 14 лет. До этого жил в Воркуте. Родился я в 1944 году. Символично то, что я родился в зоне. Родители мои были репрессированы в 1937 году. В 1943 году они были освобождены и жили на поселении чуть южнее Воркуты. Потом отцу удалось получить работу в Воркуте, мы переехали туда. С 1953 года я стал учиться в только что открывшейся городской музыкальной школе. Я ее успешно закончил в 1958 году.

В том же году меня отвезли в Ленинград, где была музыкальная школа-десятилетка с интернатом (ЦМШ еще не было). Чудом меня туда приняли, потому что играл я очень плохо. Я учился на двух отделениях: на скрипичном (у Марка Комиссарова) и на композиторском (факультативно, у Сергея Яковлевича Вольфензона). Композицией занимался довольно мало.

В 1963 году я поступил в Ленинградскую консерваторию по тем же дисциплинам. По композиции попал в класс к Вадиму Николаевичу Салманову, а по скрипке — к тому же Комиссарову. Я всерьез увлекся композицией и постепенно забросил скрипку, о чем потом долго сожалел. С первого же курса мне повезло: мои занятия в консерватории проходили удачно, и мне дали именную стипендию. На четвертом курсе я написал камерную оперу «Двое», она получила премию на конкурсе Центрального телевидения, и это подтолкнуло мою карьеру. Параллельно я написал музыку к любительскому фильму, который заметили: я как бы «попал в струю», и мне начали предлагать заказы. Во время учебы в консерватории написал целый ряд сочинений, среди которых наиболее важными мне кажутся Скрипичный концерт (он был исполнен Филиппом Хиршхорном с оркестром Ленинградской Филармонии под управлением Арвида Янсонса), симфония (исполненная тем же оркестром Ленинградской филармонии под управлением Александра Дмитриева), струнный квартет, вокальный цикл «Красная флейта» и две пьесы «Памяти Берга» для большого оркестра, впервые исполненные четверть века спустя.

В 1968 году окончил консерваторию и поступил в композиторскую аспирантуру, которую через три года закончил в том же классе Салманова. С распределением мне также повезло. Я не был ленинградцем по рождению, но так как меня уже на четвертом курсе приняли в Союз композиторов, то из Ленинграда меня никуда не отправили и определили педагогом теоретических дисциплин в школу-десятилетку, в которой я и учился. Я преподавал там сольфеджио, анализ, и постепенно образовался небольшой класс композиции. Параллельно преподавал в консерватории оркестровку.

Вырисовывается довольно успешная академическая карьера, но внутренне она была совсем не такой прямой. По-степенно в консерватории у меня развились неудовлетворенность и собой, и окружающим миром, которая, начиная с 1970-го года, вылилась в кризис.

До этого я развивался по общестуденческим канонам в русле европейской музыки, ориентируясь в основном на творчество Шостаковича, Бартока, Берга, Онегтера и Хиндемита. Потом была попытка понять авангард (Штокхаузен, Булез, Берио и Лигети) и быстрое разочарование в нем. Начиная с 1970–71 годов, я очень резко отошел от классического музыкального мышления, следя в двух направлениях: с одной стороны — фольклор и восточная традиционная музыка, а с другой — рок-культура.

Это был довольно свирепый отход от обычного консерваторского пути. Я перестал писать, увлекся импровизацией.

Этот период продолжался довольно долго. Но параллельно я все-таки оставался педагогом композиции в десятилетке. Тогда же я начал задавать себе вопросы общедуховного порядка. Я понял, что все мы профессионально довольно хорошо подготовлены, но по-человечески мало что знаем. Оказалось, что не хватает общей духовной культуры. Вход в духовный мир оказался для меня связан с буддизмом, с китайской философией. Я пристрастился к литературе издательства «Наука» — тогда вокруг него было много интересного. То, что политически нельзя было высказывать впрямую, через восточную философию можно было «протащить».

— Как Вы пришли к буддизму?

— Первым в наших кругах на пути к востоку был, мне кажется, Борис Тищенко. Он начал увлекаться японским гагаку, делать расшифровки, и мы их смотрели. Мои отношения с ним в этот период было бы слишком нахально называть дружбой. Между нами пять лет разницы. Но он меня как-то приметил и повернулся ко мне, а я только этого и ждал, поскольку мне очень нравилась его музыка. Наши отношения с ним, правда с большим перерывом, продолжились на всю жизнь.

Кстати, отмечу также уже более полувековую дружбу с петербургскими композиторами Татьяной Ворониной, Геннадием Банщиковым, Александром Кнайфелем и его женой, певицей, Татьяной Мелентьевой, с музыковедами Михаилом Бяликом и Рейном Лаулом, а также с московским композитором Юрием Будко. Забегая вперед, скажу, что 90-е годы принесли мне дружбу с французским композитором Антони Жираром и с москвичами Михаилом Коллонтаем и Андреем Головиным. Я веду активную переписку с ныне американским композитором Давидом Финко. Мы с ним когда-то вместе учились в классе Салманова. Продолжается также моя связь с целым рядом бывших учеников по композиции.

Но возвращаюсь к Вашему вопросу. Также благодаря Тищенко, я познакомился в том же 71-ом году с буддийским тибетским ритуалом. А после этого меня ввели в так называемую «иностранный комиссию», которая состояла всего из нескольких человек — в отличие от Москвы, в Ленинград по линии Союза композиторов приезжало очень мало иностранцев. Чудом к нам попал певец из Индии Гаутам, личность совершенно невероятная. Он был деканом вокального факультета у себя в Бенаресе. Его посыпали в Европу, он бывал в Париже и в других столицах. Контакт с ним был непродолжительным, но интенсивным. Постепенно я окунулся в индийскую музыку.

Другой путь шел через рок, от Хендрикса и Харрисона к Шанкарку. Так как во мне есть восточная кровь (мой отец — армянин), мне оказалось близко все, что связано с Востоком. Думаю, что эта музыка на меня сильно повлияла, но не на уровне материи. Меня заинтересовало другое — состояние и технология. Технология как искусство ритмического варьирования, мелизматики и мельчайших деталей; состояние — как определенная статика. Я пытался приспособить восточную технологию к нашей интонационной основе.

Сперва пришлось отказаться от всего европейского и начать как бы с нуля. Постепенно стало возвращаться все, чему меня учили в консерватории — но в другом ракурсе, в другом порядке. На это ушли годы. Со временем я снова дешел в своей эволюции до Берга — туда, где когда-то, в молодости, остановился. Но новый Берг оказался совершенно иным, на других корнях. Круг исчерпался, замкнулся.

Но возвратимся снова в прошлое.

В 1971 году я окончил аспирантуру. Продолжая преподавать, писал довольно много музыки к фильмам. А в 1973

году встретил свою будущую жену Катрин, француженку. Она изучала русский язык в Минске. Мы поженились, и, что было естественным для того времени, сразу же начались проблемы.

Тогда я уже знал о Мессиане, читал о нем и хотел у него учиться. Мне всегда казалось, что наше образование неполно. Поехать в Париж и попытаться попасть к Мессиану в класс я мечтал еще до того, как познакомился со своей женой. Это просто совпадение, что она оказалась француженкой. Еще одно забавное совпадение: ее лучшая подруга была ученицей Ивонны Лорио, жены Мессиана. В феврале 1974 года я женился, а в апреле меня исключили из Союза композиторов (восстановили с извинениями лишь через 17 лет). Мне дали доработать в школе до конца сезона, и в июне я уехал.

Мне было 30 лет, когда я оказался в Париже. Уезжали тогда не так, как сейчас. Нам позволялось вывозить 90 рублей и никаких ценных вещей. В Париже я сразу же стал искать работу, потому что надо было на что-то жить, моя жена была студенткой. Я нашел работу тапером в русской балетной школе. Той же осенью показал Мессиану в консерватории свои сочинения. Оказалось, что он не берет частных учеников, и что если я хочу у него заниматься, мне нужно поступить в консерваторию. Поначалу я этому сопротивлялся: ведь я уже окончил аспирантуру и сам преподавал в консерватории. Но, поразмыслив, пошел и сдал все экзамены и попал в его класс. Мессиан обладал всеобъемлющей художественной культурой, которой нам так катастрофически не хватало. Ему, на мой взгляд, удалось подвести рациональную основу под то, что меня так задевало в рок-музыке и в роках. Я чувствовал, что могу многое у него взять, однако его гармоническое мышление казалось мне недоступным. Помню его реакцию на мой Скрипичный концерт: «У русских есть все», — сказал он, — только им не хватает ритма».

Формально я числился в классе Мессиана четыре года. Однако быстро обнаружилось, что учиться мне не удается. Очень много времени отнимало зарабатывание денег на жизнь. Но главное даже не в том. У меня сразу возник «идеологический конфликт». Булевовско-штокхаузеновский авангард я уже к тому времени для себя определил как неинтересный. Второй раз окунаться в это не хотелось. Сам же Мессиан принадлежал к другому поколению, уходящему корнями в Дебюсси и французскую культуру XIX-го века. Он говорил: «“Лады длительности и интенсивности” были для меня экспериментом, они же выстроили из этого целую систему». Под словом «они» он имел ввиду авангард.

Параллельно занятиям в консерватории я начал изучать православную музыку, одно время пел на клиросе. Это пение и вхождение в церковный репертуар сильно на меня повлияли. Евгений Иванович Евец — регент собора Александра Невского в Париже — приметил меня, стал нас с женой часто принимать у себя, мы много беседовали. Я ему очень благодарен. Однако в церкви я не остался.

В 1975 году у нас родилась дочь, потом сын, и я понял, что в Париже нам не выжить. Мое жене подвернулась работа — ей предложили организовать секцию русского языка в городе Еи, — и я подумал, что лучшего выхода для нас нет. Мы переехали туда, и меня настиг еще более глубокий духовный кризис, чем тот, что я пережил в России. Там я все-таки не порывал со своей профессией. Полная изоляция и материальные проблемы к 1977—1978 году достигли апогея. После мощного срыва я начал постепенно возвращаться к жизни.

Меня уже много лет привлекала литература, поэзия, языки. И, начиная с 1978 года, я стал писать песни на соб-

ственные стихи. Эта деятельность активно продолжалась четыре-пять лет. Я написал около двухсот песен на русском языке и пять небольших сборников стихов. Очень меня поддержал в этой неожиданной для композитора деятельности Ефим Григорьевич Эткінд, известный русский литературовед. Потом как-то постепенно музыка возвратилась. В 1984 году, после двенадцатилетнего молчания, я снова стал композитором.

Одно время я писал театральную музыку, думая, что так мне удастся прокормиться. Но жил я в провинции, и работы было мало. Несколько лет я просто был на иждивении жены. В 1991 году меня пригласили на место художественного руководителя в одной из национальных музыкальных школ в Нормандии, где я проработал восемь лет. Параллельно стал преподавать анализ и чтение с листа у пианистов в Руанской консерватории, где и работаю по сей день.

С 1984 года я много писал, практически во всех жанрах, кроме симфонического. Постепенно нашлись исполнители, единомышленники. Почти все важные сочинения последних лет были исполнены, кое-что издано (хотя специально изданием я не занимался). Наши старшие дети выросли и твердо стоят на ногах, а младший сын еще учится.

— Вам удалось написать огромное количество сочинений.

— Несколько лет назад в один прекрасный день я пронумеровал задним числом все сочинения. Первый опус я написал в 14 лет, в России добрался до 50-го. Больше десятка из них — это музыка к фильмам, штук десять — школьные сочинения, десять остались незаконченны. Во Франции за последние двадцать лет додел дошел до 250-го опуса. Я писал как бы группами. Первая группа — 400 коротких пьес «Фортепианный мир» в тринадцати тетрадях. Потом стал писать вокальную музыку, сначала на собственные тексты, а затем вернулся к большим поэтам. В эмиграции наступает момент, когда родной язык очищается, весь шлак уходит, и тогда нужно успеть этот язык зафиксировать. Помимо вокальных сочинений, я написал много хоровых. А потом, лет десять назад, русский литературный язык во мне кончился. Я стал работать над камерной музыкой. Сначала возникли полупедагогические, а потом и «серые» опусы. Из сочинений последних лет для меня наиболее важны концерт для альта и струнных «Мир», концерт для виолончели с ансамблем виолончелей, «Три сонета Петrarки» для голоса и девяти инструментов, квинтет «Памяти отечества», фортепианный квартет, струнный секстет, четыре струнных квартета, фортепианное трио, струнное трио, три сонаты для скрипки и фортепиано, две сонаты для виолончели и фортепиано, соната для альта и фортепиано, соната для кларнета и фортепиано, соната для скрипки и виолончели, соната для скрипки соло, ряд вокальных сочинений. Совсем недавно мне удалось завершить своеобразный цикл из девяти сольных фортепианных сонат.

— Насколько широко исполняется Ваша музыка?

— Помимо Франции и России, мои сочинения звучали в Голландии, Австрии, Германии, Англии, Италии, других европейских странах, а также в США и Японии. Удачным оказалось сотрудничество примерно с десятком исполнителей. Часть из них из Москвы, часть живет на Западе. Из московских — это пианисты Андрей Диев, Михаил Коллонтай, виолончелист Сергей Судзиловский, скрипачи Александр Мельников, Надежда Токарева. Во Франции — пианист Сергей Мильштейн, альтистка Наталья Голстая, виолончелист Александр Дмитриев, живущая в Вене скрипачка Елена Денисова и Алексей Мошков из Брюсселя, целый ряд французских и голландских музыкантов. От-

дельно отмечу Женевьеву Жирар — французскую пианистку, переигравшую множество моих сочинений. Несколько вокальных сочинений исполнила и записала московская певица Елена Либерова. Исполнение моих русскоязычных сочинений французскими певцами меня ни разу полностью не удовлетворило.

Конечно, французская культура на меня очень сильно повлияла, но опять-таки не в прямую. Мне кажется, что самое главное в моей музыке — это советский слой 1950-х годов, причем в его самом простом виде. Я ведь жил в Воркуте, и там ни о какой классической чистоте речи быть не могло. Мой отец был музыкант-любитель, играл на мандолине. По радио звучали популярные советские песни и марши. Классическая музыка началась для меня позже, в основном в Ленинграде, но это было скорее вторично.

Мне всегда казалось, что моя роль — создать из этого первичного музыкального материала настоящую сложную художественную и языковую культуру. Думаю, что именно на это я потратил последние годы. Делалось это во имя многообразия, «ради сложности мировой». С Запада, со стороны, все видится иначе, и получается, что, несмотря на лагеря и другие советские извращения, в этой цивилизации было нечто иное, оригинальное. И, вероятно, только высокая и сложная культура в состоянии это сохранить.

— Вы используете в своих сочинениях фольклорные элементы?

— Да. Этот фольклор вытекает из русского фольклора XIX века, за которым стоят века. В квинтэссенции этих попевок выражена суть цивилизации. Я думаю, что есть какая-то единая народная душа, она выражается через уклад, язык, семью и культуру, и вот ее-то и нужно понять.

Во мне нет ни капли русской крови. Я не отстаиваю свою russkost' на уровне национальной принадлежности — это скорее культура и язык, как для Лермонтова, Блока и многих других.

— Изменились ли Ваши отношения с Россией, когда стало возможным туда ездить?

— Мы все поверили в перестройку, начали помогать, привозили людей, устраивали концерты. Но все быстро и резко изменилось, возник новый капитализм. В новой России я чувствую себя теперь за границей, в незнакомой стране, носителем языка которой я являюсь. Мотивации людей мне не понятны. Хуже того, я уже не понимаю своих собственных друзей. Мы говорим с ними лишь о нашем прошлом, о юности.

— Вы принадлежите к христианству?

— Я верующий. Но я не принадлежу ни к какой конфессии.

— А в музыкальном смысле?

— Я думаю, что на мой мелос православная музыка частично повлияла.

— Каковы в таком случае Ваши стилистические ориентиры?

— Много лет моей «идеей фикс» было то, как можно связать воедино разные компоненты. В конце концов, вероятно, в моей музыке состоялся сплав советского мелоса 1950-х годов с классикой в ее русско-германском варианте — сначала с самыми ее банальными слоями и постепенно с погружением в серьезные. К этому добавилась православная музыка, русский фольклор и в целом восток, от арабов до индусов. В этом сплаве есть даже армянские черты.

В последние годы мне удалось, кажется, отчасти врати во французскую гармонию, в большей степени через Дебюсси. Джаз и рок тоже повлияли, вероятно, но очень

опосредовано, скорее на уровне ритма и принципов коллективной игры, импровизации.

Одно из первых произведений, воплотивших все это — Квинтет «Памяти отечества».

Это серьезное сочинение подытоживает мои отношения с Россией. Мы много лет жили в стороне от нее и как бы следили за ней издалека. В один прекрасный момент вдруг увиделось все как единое целое.

Один французский композитор сказал мне: «Когда все это из Вас выйдет, Вы сможете писать свободно». Это тяжелая фраза. Отчасти, я думаю, он был прав. Жизнь как бы «выходит», возникает ощущение внутренней свободы, и открывается какая-то иная перспектива.

В квинтете есть цитата из пионерской песни. Советский фольклор невероятно живуч: ты не можешь освободиться от него, и, чтобы с этим что-то сделать, лучше всего включить его в сочинение. Кроме того, не все же там, в России, надо похоронить. Нельзя ничего отрезать. Мы уже столько революций сделали, пора перейти на другой уровень. А там до сих пор самое главное — отрицание. На самоотрицании люди строят свои собственные пьедесталы, все повторяется. Коммунизм был построен на отрицании предыдущего, теперь люди отрицают коммунизм. Может быть, в этом — трагедия России, что в ней нет настоящей преемственности. Хлебников говорил, что каждые 28 лет все меняется на противоположное — но это же ужасно.

\*

После встречи с Валерием Арзумановым у меня в руках оказалось несколько партитур и компакт-дисков с записями его сочинений, и из всего этого небольшого и произвольного собрания, в дополнение к замечательным «Двадцати семи легким пьесам для фортепиано» и исключительно умело сработанным квазинародным вокальным циклам «Сквозь призму», «Облако» и «Прости» на слова самого автора музыки, именно упомянутый композитором квинтет «Памяти отечества», написанный к двадцатилетию эмиграции Арзуманова, произвел сильнейшее впечатление.

Это насыщенное событийностью произведение с «говорящей» графической изобразительностью и одновременно с субъективно-собирательной образностью по первоначальному слушательскому ощущению (основанному, прежде всего, на общей нервозности высказывания) напоминает своего рода «русифицированный» Квинтет Шостаковича, но по внутреннему наполнению оказывается сугубо индивидуальным оттиском творческого стиля Арзуманова.

Одночастный фа-минорный квинтет выстроен в форме свободно опосредованных «вариаций на стиль», прослоненных сольными каденциями каждого из инструментов. Открывается он медленной полифоничной интродукцией струнных с похоронной поступью на 11 четвертей, усиленной плачальностью и не-мажорной доминантой. Если начальные стонущие мотивы однородны у всех инструментов, то к концу первой страницы партитуры становится ясно, что построения не случайно отграничены друг от друга не тактовыми, а пунктирными разделительными чертами, прочерченными для удобства координации исполнителей: тактовой акцентности и метрической синхронности композитор решительно избегает, за исключением очевидных начальных или кульминационных моментов. Ритмическая ткань произведения дышит и пульсирует, как пульсирует мысль в нервной системе человека, растекаясь по разным направлениям в попытке дойти до истины.

Первым моментом объединения инструментов в тактовом единстве становится вступление фортепиано

с основной темой на  $9/4$  (в изменении размеров, связанных с постепенным сокращением объема тактов, тонко выражается еще один уровень ритмической активности), звучащей в патриотически-маршевой оболочке с подгивающими форшлагами, намекающими на танго (щемящая танго-фокстротная основа — заметный компонент советской песенной мелодики). Тема, расположенная на весьма утвердительной тонике фа минора, в то же время, благодаря своей ритмической нервозности и избеганию тонического звука в мелодии, предельно неустойчива. Построением на славаемых друг на друга пунктирных ритмов, она моментально накаляется до предела, обретая выход в постепенно замедляющемся, как перед остановкой кинопленки, провозглашении мелодии у струнных, поддерживаемой одиноким доминантовым басом фортепиано.

После этой временной метрической передышки вновь происходит перемена размера, и, наконец, возникает давно ожидаемая слухом квадратность: на  $8/4$  вступает квазисоветская песня с яркой минорной маршевой мелодикой и типичной гармонизацией — с кратковременной модуляцией в субдоминанту по пути к возвращению основной тоники посредством массивной доминанты. После первого же полного проведения этой темы, с самого начала оплетаемой размышающими контурами трелями и особой гармонической гетерофонией, начинаются вариации: раздирая тему на части, в ля миноре вступает бурный эпизод на  $7/4$ , затем слышится пульсация танго с неровно дышащим несимметричным ритмом и с хроматическими «переползаниями», вырисовывающими фрагменты темы.

После судорожной паузы и аккордов во всех голосах при постепенном замедлении темпа у скрипки возникает краткий монолог, основанный на смутно угадывающихся очертаниях уменьшенного септаккорда. И вновь вступает в права жанровая сценка — как бы нэпманский ностальгический вальсок на  $5/4$  в ля миноре, растворяющийся в обволакивающих мелодию трелях и в мимолетной квадратности ( $6/4$ ) еще одного ниспадающего «советского» мотива у двух скрипок и завершающейся на пианиссимо полной движения фактурой в ля миноре.

Следующий этап развития начинается экспрессивным соло виолончели, перерастающим в дуэт со скрипкой (трагически-растерянный и неуравновешенный, рефлексирующий прорывающимися мотивами-намеками из «советской песни») и в трио скрипки, альта и фортепиано. Это — медленная часть цикла, словно купающаяся в неизбывной ностальгической тоске, подчеркнутой тритоновостью и

пониженными ступенями. Возвращаются все инструменты, и в низком регистре у виолончели проводится тема начальной интродукции (на этот раз в несколько более отчетливом метрическом варианте, на  $10/4$ , на доминантовом басу фортепиано), постепенно обрастаая все тем же хроматически-гомофонным варьированием. Как будто линза, сквозь которую смотришь на мир, постепенно затуманивается и выявляет лишь отдельные его отголоски. Из этого разрозненного мира у фортепиано на пианиссимо выплывает дублированная в терцию танцевальная мелодия — согласно авторской ремарке, «будто неожиданное воспоминание». Это явно романтическое воспоминание постепенно переплавляется в другое, на месте скерцо, — с отрывистым остинатным басом фортепиано и «взвизгиванием» струнных, со стремительно нагнетающим атмосферу «мелконотным» развитием, судорожными фразами и метрическими перебивками. Вся эта суэта приводит к поистине рахманиновскому размаху фактуры (с пометкой «играть предельно широко» на квадратном метре ( $6/4$ ) в ля миноре), в недрах которой в партии фортепиано пропевается мелодия в «советской» гармонизации, хромающим взлетом приводящая к задыхающемуся вальсу на маркато и, сразу после него, к виртуозной каденции фортепиано с шопеновски-рафинированной элитарностью.

«Подражая трубе», скрипки исполняют похоронный марш а la Шостакович на доминантовом трелевом бурдоне виолончели и альта, помечая тем самым репризность и образуя арку с начальной интродукцией струнных. Все это — в трелях, раздаются отрывистые аккорды, гранд пауза — и наступает трагическая каденция альта, перетекающая в неустойчиво блуждающий дуэт с первой скрипкой. Затем в тихую и медленную кульминацию цикла с аккордовой остановкой на пианиссимо, предваряющей финальную страницу, когда в фа-диез миноре, на равномерно пульсирующем четвертями басу фортепиано вводят изломанно трансформированную пионерскую песню — олицетворение ушедшей эпохи. Ушедшей и к счастью и к сожалению.

\*

Квинтет «Памяти отечества» — что это, надгробная песнь сожаления или радость облегчения? Стремление вернуть утрату или попытка забыть как можно скорее? И то, и другое как бы соединяется в творчестве Валерия Аргуманова с трогающей душу ностальгической ноткой, и именно это щемящее сочетание, дополненное неизбывной тоской по родине, лежит в основе его творчества, искреннего и антифафосного по своей натуре.

## Северин Тихий

### НА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПЕРЕКРЕСТКАХ XX СТОЛЕТИЯ: ЭРНСТ КШЕНЕК И БОРИС АСАФЬЕВ

*К 110-летию со дня рождения Эрнста Кшенека и 60-летию смерти Бориса Асафьева*

В свое время Эрнст Кшенек в пору творческого подъема во многих музыкально-критических работах — статьях и дискуссионных докладах — выразил свои идеи о современном искусстве и его влиянии на общество. Среди них особое место занимает доклад «Музыка в современности»<sup>1</sup>, кото-

Северин Тихий — кандидат искусствоведения (Украина), доктор философии (Германия).

рый Кшенек прочел на конгрессе, посвященном вопросам музыкальной эстетики, происходившем 19 октября 1925 года в Карлсруэ (Германия). В нем Кшенек отошел от теоретического тона своей первой статьи «Проблема оперы»<sup>2</sup>. Он критически оценил состояние искусства того времени и внес свои предложения, чтобы изменить ситуацию. В этом докладе выкристаллизовались новые идеи молодого композитора и предначертаны пути их реализации.