

ствляется попытка создания звукового спектра, внутри которого выстраиваются тоновые приоритеты, манера движения и принцип появления четвертей тонов (см. линию средних голосов в тт. 1–2).

Вот почему единственное «уцелевшее из Ленинграда» сочинение

Г. М. Римского-Корсакова столь важно для изучения.

Будучи уникальным в России объединением композиторов — тех, кто изучал четвертитоновость и сочинял в четвертях тонов, первые среди всех, кто осмелился заявить о своих идеях и продемон-

стрировать явление микрохроматики на всю страну, кто принял на себя атаку воинствующих консерваторов, — «Кружок четвертитоновой музыки», его члены и его лидер, открыли новые звуковые горизонты своим коллегам — музыкантам настоящего и будущего.

Список литературы

1. Адэр Л. Г. М. Римский-Корсаков и «Кружок четвертитоновой музыки» // Музеи театра и музыки в международном пространстве: Опыт, традиции, сотрудничество. Материалы научно-практической конференции 20–22 марта 2008 года. — СПб: Чистый лист, 2008. — С. 89–99.

2. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. — М.: Композитор, 2005. — 368 с.

3. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания / Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2. / Сост. и ред. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польшаева. — М.: Композитор, 2001. — 320 с.

4. Катанова Н. Ю. Четвертитоновый завет // Musicus. — 2005. — № 4. — С. 57–59.

5. Путеводитель по кабинету рукописей Российского института истории искусств / Доп. и испр. изд. — СПб, 1996. — 144 с.

6. Римский-Корсаков Г. Обоснование четвертитоновой музыкальной системы // De musica: Временник разряда Истории и Теории музыки. — Л., 1925. — С. 52–78.

7. «С той же верой в будущее...»: Из писем / Вст. ст., публ. и комм. Е. Польшаевой // Музыкальная академия. — 2002. — № 2. — С. 142–150.

JUBILEE CONGRATULATIONS

Igor VOROBYOV

About Igor Rogalyov, composer and not only...

Исполнилось шестьдесят лет Игорю Ефимовичу Роголёву. Общественная и педагогическая деятельность снискала этому яркому музыканту широкое признание. Между тем, композиторское творчество И. Е. Роголёва мало изучено и освещено, несмотря на то, что музыка композитора обладает самобытностью, узнаваемым индивидуальным стилем, своеобразной проекцией, возникающей из взаимодействия традиции и новаторства.

Igor Rogalyov is now 60 years old. His public and pedagogical activities brought wide recognition to this brilliant musician. Nevertheless, his creative work is much less learned and elucidated, despite the fact that his music has its own originality, recognizable individual style and peculiar projection emerging from interrelations between tradition and novelty.

Игорь ВОРОБЬЁВ

Об Игоре Роголёве — композиторе и не только...

Игорю Ефимовичу Роголёву¹ — шестьдесят. Зная его с юности, мне, по крайней мере, трудно смириться с мыслью, что этот энергичный, неунывающий, бесконечно остроумный, в полном смысле молодой человек приблизился к столь знаковому юбилею. И если бы в природе существовала некая «Жалобная книга», в которую можно было бы вписывать все свои несогласия с законами природы, то я бы по поводу этого шестидесятилетия написал, внося Антону Павловичу Чехову и герою известной оперы Игоря Роголёва: «Прошу в жалобной книге не писать посторонних вещей». Вот и я не буду в дальней-

шем касаться юбилейной темы, за кулисами данной заметки оставив поздравительные дифирамбы и дежурные тосты.

Обращусь лишь к тому, что представляется исключительно важным и, на мой взгляд, не слишком справедливым. Хотя и говорят, что Россия богата талантами, наш век дарит их не часто, а недооцененность дарования — явление вполне обыденное. Вот и с Игорем Роголёвым судьба поступает, как мне кажется, не «по чину». Масштаб его дарования, личностных качеств, в хорошем смысле творческого магнетизма сопоставим с самыми крупными представителями отечественной культуры прошлого



¹ И. Е. Роголёв — композитор, музыковед, пианист, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. В 1972 окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции у профессора Б. А. Арапова, по классу фортепиано — у Н. Н. Позняковской. В 1977 завершил обучение в аспирантуре (класс Б. А. Арапова). С 1973 и по сей день преподаёт в Санкт-Петербургской консерватории. Одновременно, с начала 1980-х годов — ведёт класс композиции в Хоровом училище имени М. И. Глинки. Автор многочисленных произведений в различных жанрах. Среди них — оперы «Соль», «Жалобная книга», балет «Питер Пэн», оперетта «Дамская война», Симфония-концерт для альты и симфонического оркестра, два концерта для фортепиано с оркестром, концерт для двух фортепиано с оркестром, две сонаты для фортепиано, Трио, Три квинтета, вокальные циклы «Звонкие песни», «Ожидание», «Подорожник», Концерт для хора, инструментальные миниатюры, песни, романсы, музыка для театра и другие.

и современности. Между тем, об этом как-то скромно умалчивает критика, коллеги, друзья и ученики, рассматривая проблему таланта как сам собой разумеющийся факт. Но разве так уж много музыкантов, которые объединяли бы в себе таланты композитора, ученого, педагога, исполнителя, лектора, журналиста, общественного деятеля, администратора, продюсера, наконец, виртуозного ведущего «капустников» и концертных юмористических программ? Скажем прямо: немного. И скажем прямо: еще меньше тех, кто объединяет эти качества столь же органично и легко, успевая оставаться самим собой.

Мне кажется, нет никакой нужды подробно аргументировать эту мысль. Ведь для всех, кто знает Игоря Роголёва, не является секретом, что он один из ведущих профессоров кафедры анализа музыкальных произведений, написавший в свое время одну из лучших исследовательских работ о гармонии Сергея Слонимского. Что он в течение долгих лет является наставником и консультантом целой плеяды композиторов (состоявшихся или только начинающих). Что он один из организаторов «Конкурса молодых оперных певцов имени Н. А. Римского-Корсакова». Создатель и генеральный директор Международного фестиваля «От авангарда до наших дней», организатор и вдохновитель Музыкального фестиваля в г. Костомукша, Президент Благотворительного фонда «Музыка и современность», член многочисленных жюри и художественных советов, в недалеком прошлом проректор по концертно-творческой работе нашей консерватории и т. д.

Впрочем, учитывая интенсивный характер общественной деятельности Игоря Роголёва, нельзя сказать, чтобы пресса вообще обходила ее стороной. Ведь все, что задумывает и реализует Игорь Ефимович — всегда необыденно, профессионально, захватывающе интересно.

Но вот, что вовсе выпадает из поля зрения критики в последние годы, это собственно музыка композитора. И именно на ней я хочу задержать свое внимание. Творчество Игоря Роголёва — явление самобытное, яркое. И... сравнительно мало известное собратьям по цеху. Собственно говоря, по

странному стечению обстоятельств, к его произведениям и музыковеды не проявляют должного интереса. Причиной этого загадочного «неслышания» голоса Игоря Роголёва-композитора, является, по моему мнению, сама музыка: талантливая, глубокая, многогранная, — и в то же время совершенно лишенная внешнего блеска, надуманных подтекстов, равно как и претенциозности пустого экспериментализма, вдохновляющего музыкальных писателей на околонуточные рассуждения. Одним словом, о музыке Роголёва нечего говорить и, казалось бы, нечего писать. Потому что писать придется о музыке, то есть о ее внутреннем содержании.

Последнее обстоятельство наводит на печальные размышления. Писать о музыке не то, чтобы никому. По большей части — действительно незачем. Ведь современная культура (в том числе, музыкальная) и так превратилась в пространственные комментарии по поводу кем-то и когда-то сказанного. Вместе с ней трансформировался и метод анализа произведений искусства, направленный в основном на филологическое обоснование и реабилитацию вторичности (второсортности) в искусстве. В результате почти в забвении оказываются простые истины, согласно которым носителем музыкального содержания выступает музыкальная интонация, залогом художественности — талант, критерием новизны — эмоционально-выразительные свойства произведения, его увлекательность и нетривиальность. Наконец, редко кто вспоминает, что композиторское ремесло — уникально, поскольку связано с универсальными свойствами воздействия звуковой материи, что оно лишь опосредованно связано с литературой, изобразительным искусством, философией, наукой. Перечисленные истины следовало бы отнести к разряду прописных. Но, возможно, именно следование и служение этим истинам охраняет серьезную музыку, сохраняет ее в условиях жестокой девальвации духовных и эстетических ценностей.

Творчество и сам художественный метод Игоря Роголёва соотносимы именно с этой позицией: позицией сохранения и служения, позволяющей отстоять не только сущностное содержание музыки, а и ее этическое назначение. Этот

краеугольный камень эстетики, одновременно, определяет и основные свойства стиля композитора. Его произведения нарочито традиционны. Они выявляют значимость мелодической пластики, гармонической выразительности, фактурной и инструментальной изобретательности. Они раскрывают неисчерпанные возможности мажорно-минорной системы, классической системы жанров, до конца еще не исследованные кладовые русской песенности. Они утверждают тот постулат, что простота и ясность — это не упрощенность, не недомыслие, а редкий дар, которым композитор наделяется от бога, а не в результате освоения нескольких учебников по теории композиции. Если же кому-то из любви к классификации захочется узнать, как можно было бы именовать данную точку зрения, данное направление, я бы назвал его неокларизмом («кларизм», как известно, термин М. Кузмина) и обязательно бы поставил в оппозицию к модным сонористическим тенденциям, полистилистике, минимализму или угасающей сериальности. Неокларизм — это ясное и пронзительное стремление музыки быть музыкой. Таким мне представляется кредо Игоря Роголёва, равно как и его старших друзей и учителей — В. Гаврилина и Г. Банщикова.

Темперамент произведений И. Роголёва определяется любовью к парадоксам. Любая деталь становится производной из своей противоположности. Отсюда и эмоциональный мир музыки оказывается соотносимым с этим методом: задиристая, озорная, праздничная моторика оборачивается теплой и горькой грустью, мажорно-минорная окраска переопределяется в квазисерийные блестящие. Космос на грани хаоса. Жизнь в преддверии смерти. В свою очередь, парадоксальность языка и драматургии на один из первых планов выводят образы трагикомического свойства. Точнее, комического, но переопределяющегося в трагические формы. Кстати сказать, это еще одна характерная стилевая особенность: из искрометных, пронизанных тонким юмором образов композитор виртуозно извлекает черты мыслимых или свершившихся трагедий. Во многом истоки этой амбивалентности уходят в творчество Шуберта, Малера, Шостаковича, чей метод

становится для композитора и образцом, и целью. Одновременно нельзя не указать и на театральные истоки этого метода. Театральность как художественный принцип с ее динамизмом, артистичностью, психологическими перевоплощениями, зримой конкретностью образов, столь же близка композитору, как и амбивалентность.

Но есть и иной исток, вдохновляющий Игоря Роголёва едва ли не всю жизнь: русский фольклор. Именно амбивалентная природа народного мировосприятия, в котором жизнь и смерть являются лишь сторонами бытия, где трагизм мироощущения оттеняется здоровым и полнокровным жизнелюбием, оказывается той опорой, которую можно было бы назвать не только эстетической, но и нравственной доминантой творчества. Одновременно внешние черты русской песенности, танцевальной и инструментальной традиций оказываются живительной почвой, на которой расцветает своя, личностная и, что важно, узнаваемая композиторская интонация.

Иначе говоря, парадоксальные, трагикомические и даже трагические образы возникают в произведениях Игоря Роголёва как следствие жизненной мудрости и духовного здоровья, широты таланта и человеческой искренности. За ними стоит не желание поиграть с кубиками жанров и стилей, не стремление изобрести «модель состояния» — а сильная внутренняя потребность выразить сокровенное чувство, сокровенную мысль.

Здесь-то и рождается главный парадокс творчества, который сталкивает традиционализм языка с парадоксальностью мировосприятия, стремление следовать классическим образцам с авангардны-

ми методами формальных и драматургических решений. Разве не подобно рода столкновениями пронизаны моноопера «Жалобная книга», опера «Соль», Концерт для мандолины и камерного оркестра «Domenico Scarlatti», Симфония-концерт для альты с оркестром, «Если бы Шуберт читал газету «Правда»» для инструментального ансамбля, Квintет № 3, Концерт для хора, наконец, вокальные циклы «Ожидание» на стихи Б. Корнилова, «Подорожник» на стихи А. Ахматовой, «Тетрадь танцев и маршей памяти В. Гаврилина» для фортепиано, Концерт для двух фортепиано с оркестром и другие.

Четыре последних из ряда многочисленных опусов Игоря Роголёва особенно показательны. (Привожу в пример их, поскольку именно они входили в юбилейную триаду камерных программ из произведений Игоря Роголёва в 2008 году: я имею в виду один из концертов 44-й «Музыкальной весны» в Доме композиторов, а также авторские вечера в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории 26 октября и в Малом зале филармонии 2 ноября). Вокальный цикл «Ожидание», написанный в 1988, относится к зрелому периоду творчества, но в значительной степени обобщает искания композитора в 1970–1980-е годы, связанные с обретением собственного стиля, индивидуальной, как уже было сказано — парадоксальной, манеры высказывания. «Ожидание» — некий компромисс, найденный между монооперой (отсюда сценичность, расширение роли инструментального начала) и вокальным циклом. На границах этого компромисса (конечно, с эстетической, а не языковой точки зрения) находятся «Ожидание» Шёнберга и «Русская тетрадь» Гаврилина. Цикл «Подо-

рожник» (2005) — развивает идеи «Ожидания». На сегодняшний день этот цикл — вершина вокальной лирики композитора и, я не преувеличиваю, едва ли не вершина метода. Театрализация жанра в нем смыкается со сквозным типом развития, придающем циклической форме черты симфонизма. Здесь парадоксальное сопряжение жанров и стилей достигает поистине трагического звучания, а художественная мысль отливается в поистине классическую форму.

«Тетрадь танцев и маршей» (2008) такой же нестандартный компромисс между скитой непрехотливых пьес и фортепианным циклом, чье дыхание определяется динамичными и острыми драматургическими коллизиями. Здесь в качестве языковых и драматургических прообразов, несомненно, выступают произведения Шуберта и Гаврилина.

Концерт для двух фортепиано с оркестром столь же неоднозначен. Он был написан в 2005 году, в 2006 — переработан для абсолютно неординарного состава, а именно — для двух фортепиано в сопровождении петербургского ансамбля «Экспромт-квintет» (балалайка, домра, гитара, баян, контрабас). На юбилейных концертах прозвучали обе версии произведения, которые позволили убедиться, что и традиционная и нетрадиционная инструментальная «оболочка» лишь подчеркивает сложную, лирико-драматическую коллизию, в равной степени выявляя в музыке парадоксальное зерно, высвечивая сущностное свойство метода композитора, согласно которому: художественная новизна кристаллизуется не как открытие неизвестного (чем все труднее удивить в современном мире), а как проекция, возникающая из взаимодействия традиции и новаторства.