

Marina ZEMLYANITSYNA

Unknown composition by Ekaterina Ruchievskaya

Марина ЗЕМЛЯНИЦЫНА

Неизвестное сочинение Е. А. Ручьевской

Три года назад, 30 ноября 2009 года, ушла из жизни Екатерина Александровна Ручьевская. Ее имя стало символом высочайшего музыковедческого профессионализма, а труды — предметом постоянного изучения и источником вдохновения для многих поколений музыкантов (да и любителей музыки). Поражает широта исследовательских интересов Ручьевской; ее работы посвящены не только аналитическим проблемам, но и междисциплинарным связям музыкальной науки с литературоведением, культурологией, историей, психологией. Но, наверное, те глубинные пласты музыкального содержания, которые блистательно исследовала Ручьевская, открывались ей еще и потому, что ее слышание и видение музыкального текста были сформированы и отточены во многом благодаря композиторской практике.

Когда в начале своей музыкальной деятельности Ручьевская занималась композицией, в ее сочинениях проявлялись яркая одаренность и незаурядное мастерство. Она окончила Ленинградскую консерваторию в 1949 году не только как музыковед, но и как композитор (класс Ю. В. Кочурова). Талантливость студентки второго курса Ручьевской отмечал М. О. Штейнберг: «Несмотря на то, что обучается композиции всего 2-й год, уже успела обнаружить в своих сочинениях заметные черты свежести и самобытности. Творчество т. Ручьевской в общем базируется на русском классическом наследии. Отличается большой вдумчивостью и исключительно серьезным отношением к своей работе. Однако, несмотря на свою молодость, она всего лишь за 1,5 года своего обучения успела проявить в своих сочинениях заметные индивидуальные черты свежего дарования»¹.

К сожалению, Ручьевская совершенно сознательно отказалась от сочинения музыки. Причина этого отчасти раскрывается в воспоминании И. Е. Роголёва. Во времена его студенчества Екатерина Александровна читала лекции в 54 классе, на дверях которого чернильным карандашом, не без намека на фамилию Ручьевской, было написано слово «ручьеёк», вызывающее известную ассоциацию с уменьшительно-ласкательным переводом фамилии Баха. Заметив эту интересную деталь, еще тогда молодые Роголёв и его друг, композитор Станислав Важев, с нетерпением спешили сообщить Екатерине Александровне о своем «открытии». Однажды, дождав-

шись Ручьевскую после лекции у дверей класса, два влюбленных в нее студента хором поздоровались: «Здравствуйте, Екатерина Александровна!» «Здравствуйте!» — улыбнулась в ответ Ручьевская. «Екатерина Александровна, а Вы знаете, что такое ручьеёк?» Ручьевская улыбнулась снова и сказала: «Ну и что же это такое?» «А это, между прочим, уменьшительно-ласкательный перевод с немецкого!» Ручьевская в третий раз улыбнулась, потом засмеялась и без тени рисовки и грусти сообщила: «Был ручьеёк, да высох». «Ну да!» — усмехнулся один из ребят. «Да, да. Высох, — продолжила Екатерина Александровна. — Я довольно рано поняла, что Баха не выйдет».

Сегодня произведения Ручьевской неизвестны, их не услышишь в концертных программах. И все же уникальное исполнение одного из немногих сохранившихся ее сочинений — Секстета для флейты, кларнета и струнного квартета — состоялось на вечере памяти Екатерины Александровны в Камерном зале консерватории 30 ноября 2012 года.

Многое объединяет исследовательский метод Екатерины Александровны и ее отношение к композиции. В ее музыке отчетливо слышатся черты ленинградской композиторской школы — сочетание яркости интуитивных находок и интеллектуализма. Опираясь на традиционные музыкальные формы, Ручьевская наполняет их живым дыханием, не сковывая творческую мысль соблюдением строгих классических рамок. Ее подход к решению музыкальной структуры — не ученический, а индивидуальный, что характеризует автора как тонкого и не по годам зрелого музыканта.

Тематический материал отличается большой выразительностью и, что важно, запоминаемостью! При этом драматургическое развитие подчиняется строгой композиционной логике. Основополагающим фактором в ее музыке становится жизнь тематизма. Отдельные интонации наполнены у нее емким и глубоким смыслом, «ничего лишнего», но, вместе с тем, и «ничто не забыто».

В своих исследованиях Ручьевская отмечала, что репрезентантом музыкальной мысли в тексте может стать любой развивающийся элемент. Этим объясняется присущая ее композиторскому слуху особая объемность звучания, неученическая полифоничность партитуры.

¹ Характеристика студентки Е. А. Ручьевской (черновик М. О. Штейнберга) // Музыкальное приношение: К 75-летию Е. А. Ручьевской. Сб. ст. СПб.: Канон, 1998. С. 7.

Важным показателем становится наличие в музыкальном тексте объективных тематических адресатов, жанровых моделей, музыкальных прообразов. Основным способом их развития становится вариантность, переосмысление, смена функций. Поэтому в структуре каждой из трех частей цикла наряду с опорой на традиционную форму (первая и вторая части — сонатная форма, финал — сложная трехчастная с кодой) ощущается движение, связанное с постоянным «перекрашиванием» материала, при этом всегда отчетливо слышится единство интонационного комплекса. Вариационное развитие поначалу связано с небольшими изменениями в мелодическом рисунке или фактуре, затем, постепенно, приводит к значительному переосмыслению темы. Во всем слышится вдумчивая позиция автора: каждый интонационный поворот содержателен, концентрирован, он становится органичным элементом драматургического процесса.

Строение цикла Секстета (быстро — медленно — быстро) при отсутствии жанровой части наводит на мысль о его близости скорее к концерту, чем к ансамблю традиционного состава (например, квартету). Эта близость подчеркивается и игровым характером развития, обилием диалогов. Скрепляющими всю композицию факторами становятся отдельные сквозные интонации, а также логика тонального развития и характерные элементы фактуры.

Более всего, на мой взгляд, удалась автору вторая часть Секстета. Здесь наиболее очевидно и концентрированно выражен игровой драматургический метод, а музыкальный материал по сравнению с другими частями представляется наиболее ярким.

Чрезвычайно интересна в этой части собственно ансамблевая игра. Например, первые такты начинаются с декламационного по своему характеру унисона струнных. Однако постепенно стройное движение начинает расслаиваться, распадаться, и почти исчезнувшую мелодию подхватывает кларнет. Уже то, каким образом сделан этот переход, заставляет с восхищением оценить мастерство автора: подразумеваемый традиционный повтор основной темы отсутствует, а вариант, появляющийся у кларнета, звучит гораздо более лирично вследствие смещения сильной доли при одновременной замене кварты на терцию. Ровное движение в четырехдольном размере становится прерывистым — появляются почти речевые паузы. Изменение мелодии подчеркивается и тембровым контрастом (струнные — духовые). Если в теме в ее первоначальном виде более подчеркивалось танцевальное начало с элементами песенности, то в варианном проведении она превращается в свободное лирическое высказывание. Таким образом, тема и ее вариант складываются в структуру из двух контрастирующих строф. Так закладываются диалогические принципы драматургического развития.

Тема побочной партии основана на интонациях, родственных главной теме, но с резко меняющейся фактурой. Если главная тема была свободна от аккомпанемента, то здесь появляется ровный ритмический

рисунок в сопровождении: на его фоне льется мелодия вокальной природы. Тема побочной партии, интонационно близкая главной теме, в то же время контрастирует с ней. Противопоставление двух тем, связанных общими интонациями, — главная особенность диалогического развития в экспозиции.

Сжатая, но насыщенная разработка в C-dur (одно-терцовая тональность к основной тональности Секстета cis-moll; сопоставление этих тональностей подчеркнуто еще во вступительных тактах первой части) связана с появлением темы синтезирующего характера, объединяющей интонации темы главной и побочной партий, — очередной новый вариант! Тематические преобразования не прекращаются и в репризе: появляется еще одна версия синтеза главной и побочной тем. Кроме того, заметно переосмысление некоторых интонаций, перешедших из главной мелодии в сопровождение (в партии кларнета). Благодаря этому музыка Секстета разворачивается со свободным, живым дыханием, а драматургия сочинения приобретает отчетливо выраженный игровой характер.

Была ли права Е. А. Ручьевская, сделав трудный выбор в пользу исследователя, а не композитора? Да, она оставила потомкам бесценные сокровища своих научных трудов! Однако после знакомства с Секстетом невольно закрадывается сомнение: в самом ли деле «иссякшим» оказался тот свежий и живой «ручеек»?