

О ДРУГЕ НЕЗАБВЕННОМ

Ушел из жизни замечательный человек и музыкант от Бога — Рафаэль Фрид. Редкостно скромный, всячески избегавший публичности, он снискал всеобщее к себе уважение многими принципиальными поступками и глубокой честностью, искренней душевностью и толерантностью, неиссякающим интересом к творчеству во всех его проявлениях.

Рассказывали, что когда Рафаэль поступил в консерваторию, куратор их курса, Эмилия Лазаревна Фрид (они были всего лишь однофамильцами), хотела как-то организовать его сокурсников для своего рода тимуровской помощи: он был инвалид по зрению. Каково же было ее удивление, когда ребята, уже хорошо узнавшие его за годы пребывания в Училище им. Римского-Корсакова, стали ее успокаивать: Рафа в этом не нуждается, он независим и всё может сам. (Много лет спустя, помогая юному товарищу по несчастью, начинающему композитору, Фрид внушал ему именно это кредо: учиться и научиться всему так, чтобы не нуждаться ни в чьей помощи.)

Фрид хотел писать дипломную работу о сонатной форме Бетховена под руководством А. Н. Должанского — и добился своего, невзирая на сопротивление и давление факультетского начальства: в конце концов оно было вынуждено перевести Должанского из почасовиков в основной педагогический штат консерватории. Дипломная работа была настолько серьезна, что на защите председатель ГЭК Г. П. Таранов задал ее автору по-настоящему взрослый вопрос. Реакция Фрида поразила всех; с совершенно счастливой улыбкой он сказал: «Над этим вопросом я думаю уже очень давно. Ответа пока не нашел и буду думать об этом дальше».

Первая статья Фрида была посвящена вокальному циклу Сергея Слонимского «Весна пришла» на стихи японских поэтов. Это яркое сочинение молодого композитора, отмеченное свежими творческими находками, нас всех тогда очень воодушевило. Редакция журнала «Советская музыка» приняла статью Фрида к печати; по тем временам это была огромная удача и для автора статьи, и для автора музыки. Все были довольны, — но не Фрид. Желая более точно и внятно передать новизну и очарование этого сочинения, он свою работу решительно переделал.

Стремление добираться в музыке (да и в жизни!) до глубинных причин, до самых корней и говорить правду — корректно и честно, без прикрас и соблазнительных гипотез, — с особой силой проявилось в очерке о Глинке. Эта небольшая книжечка в светло-зеленой бумажной обложке стоит многих солидных томов в твердых пере-

плетах. Во-первых, примечателен сам замысел этой работы: соткать портрет композитора из фрагментов писем и дневников, рецензий и мемуаров, записок путешественников той эпохи и т. д. Читателю должно было казаться, что авторского текста здесь просто нет, а есть только свет и тени, акценты и знаки препинания, рельеф и фон. Голос автора можно было услышать только при обсуждении идей и проблематики глинкинского творчества в сопоставлении с тем, что волновало нас всех в конце 1960-х годов: что есть в музыке *народность? национальность? реализм?* И тут — во-вторых — показательна сама история этой публикации.

Фриду была заказана научно-популярная брошюра объемом в 6 авторских листов (примерно 140–150 машинописных страниц); по традиции автор имел право несколько превысить этот объем, и Фрид на такую возможность рассчитывал. Пока он писал свою книгу, издательство приобрело станки для массовых тиражей, настроенные только на два жестко определенных объема: либо 5, либо 12 печ. листов (1 печ. лист — это 16 книжных страниц), и Фрид оказался перед выбором: расширить работу вдвое — или сократить ее на одну шестую. Он предпочел второе, и задача оказалась на редкость трудна: в тексте не было ничего несущественного, никаких словесных украшений. Мы все читали рукопись, выискивая абзацы, в которых можно было убрать одно–два слова...

Судьба Фрида распорядилась так, что в его восприятии музыки начисто отсутствовали визуальные факторы: даже ноты, с которыми он имел дело, предназначены для чтения не глазами, а пальцами, на ощупь. Слушать, как некие, часто едва уловимые звучания формируются в полные глубочайшего значения и сокровеннейшего мысла художественные целостности, стало его призванием. Он размышлял о выразительных средствах музыки — и искал «удовлетворительного термина, который бы отсылал к представлению о пластике звукового потока, организованного ритмически и интонационным по самой своей природе» [4, с. 63]*. Наверное, поэтому слушать музыку с Фридом — это было особое состояние души, сродни очищающей медитации. Это было счастье, которое дарил нам дружба с Фридом и которое навсегда останется в памяти о нем.

Кирилина Иосифовна ЮЖАК,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки СПбГК

* Впервые опубликовано в кн.: Выбор и сочетание: Открытая форма: Сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. — Петрозаводск – СПб.: изд. Музфонда, 1995. — С. 61–69.

Tempo-rhythm and cantilena: notes toward the problem

Взаимосвязь мелоса и темпа остается до сих пор малоисследованной областью. Между тем, конкретное соотношение этих факторов в исполнительской интерпретации обуславливает ее индивидуальность и адекватность авторскому замыслу. Данное положение иллюстрируется анализом Прелюдии *es-moll* из I тома ХТК, Романса Антонида из оперы Глинки «Жизнь за царя», Баркаролы *op. 60* Шопена, первой из Шести маленьких пьес *op. 19* Шёнберга и «Жалобы девушки» из «Песен вольницы» Слонимского.

Ключевые слова: кантилена, мелос; темпоритмический профиль, ритмоинтонационная основа музыки; И. С. Бах, Вагнер, Глинка, Ю. Кон, С. Слонимский, Шёнберг, Шопен.

*A correlation between melos and tempo remains still a sphere not sufficiently explored. Meanwhile, the real intercommunication of these factors during the process of musical interpretation is an important condition of its individuality and correspondence with author's conception. R. Freed illustrates this assertion with a sequence of musical analyses (Praeludium *es-moll* from J. S. Bach's WTK; the Antonida's romans from M. I. Glinka's A Life for the Tsar; F. Chopin's Barcarole *op. 60*; the first piece from A. Schoenberg's Sechs kleine Klavierstücke, *op. 19*; and the Lass jeremiad from the Songs of the Runaway Serfs by S. Slonimsky).*

Key words: cantilena, melos, tempo-rhythmus, J. S. Bach, F. Schopin, R. Wagner, M. Glinka, J. Kon, A. Schoenberg, S. Slonimsky.

Рафаэль ФРИД

Темпоритм и кантилена: заметки к проблеме*

«В том, что музыкальный звук вызывает в нас представление о движении, едва ли можно сомневаться. Мы слышим жест, зачарованный в нем. Такой же жест живет и за звуком человеческой речи, но мы не воспринимаем его с такой легкостью, как в музыкальном звуке: нам мешает смысловое, интеллектуальное содержание речи».

Михаил Чехов. Жизнь и встречи

Отвечая Р. Крафту, Стравинский сделал любопытное замечание о стиле исполнения моцартовской музыки: «В знаменитой записи “Линцской” симфонии Моцарта, проводимой одним видным дирижером, слышно, как он постоянно просит оркестр “петь” и никогда не напоминает ему, что надо “танцевать”». И далее следует очень важный для нашей темы вывод: «В результате простая мелодическая ткань этой музыки утяжеляется непосильными для нее крикливо преувеличенными чувствами конца XIX века, а ритмический рисунок становится напыщенным» [3, с. 172]. Напомним, что этот краткий анализ иллюстрирует мысль Стравинского о том, что «Инструментальная или вокальная, духовная или светская музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой» (там же).

Соображение Стравинского, хотя и высказанное парадоксально, не должно шокировать, если принять во

внимание, что творчеству этого композитора близка «идея о танце как воплощении чистой музыки в движениях человеческого тела» [2, с. 133].

Вполне ли справедлива столь суровая критика в адрес исполнителей — сейчас касаться не будем: это не имеет прямого отношения к обсуждаемой теме. Само же высказывание Стравинского заставляет задуматься о том, что недооценка или неверное понимание индивидуальных особенностей соотношения между кантиленным началом музыки и ее темпоритмическим профилем могут стать причиной радикальных искажений художественного смысла исполняемой музыки.

Весьма выразительная «интонационная арка» возникает, если соображения Стравинского сопоставить с другими, принадлежащими Вагнеру: взгляды двух великих музыкантов, представляющих столь разные эпохи, удивительным образом совпадают. Вот как, например, объясняет Вагнер причину крайне неудовле-

творительного исполнения II части моцартовской *g-moll* ной симфонии: «Легкое парящее *Andante* превращалось в грузное *Largo* <...>. Уродливо и топорно раскачивались такты этого *Andante*, и “перья ангельских крыл” превращались в туго скрученные завитки кольчуги времен Тридцатилетней войны» [1, с. 119–120].

Как видим, для характеристики музыки, являющей собой выдающийся образец моцартовской кантилены, Вагнеру достаточно было определить присущие этой музыке индивидуальные особенности темпорита: не просто *Andante*, но легкое парящее *Andante* — в противоположность грузному *Largo*, в котором к тому же топорно и уродливо (значит, механически акцентированно) раскачиваются такты.

Универсальное значение интересующей нас проблемы Вагнер формулирует с полной отчетливостью: «Оба эти начала (мелос и темп. — Р. Ф.) неразрывно связаны между собой, одно обуславливает другое»

[1, с. 95]. (Как именно Вагнер интерпретирует понятие *темпл* — и это подтверждается предшествовавшим рассуждением, — недоразумений вызвать не должно.)

Насколько известно автору этих строк, своеобразию соотношения двух основополагающих начал музыки не уделено должного внимания ни в теоретической, ни в педагогической литературе. Между тем, от индивидуального решения этой проблемы в каждом отдельном случае в немалой мере зависят особенности интерпретации музыки.

Поскольку пока не найдено удовлетворительного термина, который бы отсылал к представлению о пластике звукового потока, организованного ритмически и интонационным по самой своей природе, — будем пользоваться как синонимами понятиями: *темпоритм*, или *темпоритмический профиль*; *ритмоинтонационная основа* (или *ритмоинтонационное начало*) музыки.

Проиллюстрируем сказанное на нескольких примерах из музыки разных стилей.

Бах. Прелюдия *es-moll* из I тома ХТК. Основные художественные средства, заданные с самого начала, можно схематически описать так: строго регламентированная мерность пульсации долей трехдольного такта; ярко экспрессивная мелодика декламационно-кантиленного характера. Напряженное взаимодействие обеих этих сфер выразительности усугубляется детализированным гармоническим планом всей Прелюдии и интенсивным интонационным развитием мелодических голосов. Именно в таких условиях неуклонная мерность пульсации оттеняет выразительные черты мелодических фраз, тогда как — со своей стороны — экспрессивность, патетичность мелодики усиливает художественную значимость мерного движения долей.

Своеобразие звучания Прелюдии, таким образом, отчасти предопределяется тем, как будет интерпретировано заданное музыкальным текстом соотношение двух сфер выразительности.

В качестве *предельных* (естественно, условно) можно представить себе два варианта интерпретации. В одном на первый план выдвигается *кантиленное* начало. Темп немного медленнее сравнительно с наиболее распространенным, пунктиры несколько смягчены. Оттеняется — насколько позволяют контекст — пе-

вучесть интервалики. Словом, обостряется *лирическое* наклонение мелодических фраз.

Принципиально значимую художественную функцию пульсация, разумеется, полностью сохраняет, но суровость ее несколько вуалируется.

В противоположном варианте на первом плане — *энергия* поступи тактовых долей. Активнее становится ритмика: в мелодических фразах укорачивается пунктир, более устремленно (в сравнении с предыдущим вариантом) арпеджируются аккорды. Тем самым еще более подчеркивается особая весомость звучания каждой доли. Рождающийся в такой интерпретации художественный образ можно, вероятно, ассоциировать с *траурным шествием*.

Понятно, что исполнительская интерпретация не может быть ориентирована столь односторонне на любую из описанных схем. Тем не менее, различия между прочтениями Прелюдии *es-moll* могут быть очень существенными, о чем свидетельствуют ее интерпретации выдающимися музыкантами.

Глинка. Романс Антонида из оперы «Жизнь за царя». Вопреки содержанию текста, романс решен в духе своеобразного глинкинского стиля бельканто в его лирическом наклонении (этому соответствует и темп исполнения: *Adagio non tanto*). В основе музыкального выражения — безыскусная и предельно искренняя глинкинская кантилена. Пользуясь образом, возникшим у Вагнера, правда, по иному поводу, скажем, что здесь «ритм растворяется в чистой самодовлеющей жизни звуков» [1, с. 103]. Не испуг и не волнение, но глубокое отчаяние — *враги увели ее отца!* — вот художественная доминанта этой музыки, ее глубокий смысл. Реплики хора взволнованны и драматичны. Для Антонида же в этот момент время мертво: оно «оледенело».

Шопен. Баркарола *op. 60*. Не всегда название сочинения столь непосредственно адресовано исполнителю и слушателю, как в данном случае. Речь идет, конечно, не только о внешних ассоциациях, хотя они и многочисленны, и весьма выразительны. Важно иное: глубокое проникновение черт жанра баркаролы в саму художественную ткань музыки, влияние, сказывающееся на характерных особенностях кантилены, ритмики, всей фактуры. Можно сказать еще решительнее: образ баркаролы, преломленный художест-

венным видением композитора, возвышается до уровня архетипического символа, отсылающего к явлениям несравнимо более обобщенным, нежели только *песня на воде*. Юнг указывает: «вода — это не прием метафорической речи, но жизненный символ [...], вода является чаще всего встречающимся символом бессознательного» [6, с. 108–109]. Кажется — поэтому — можно говорить о том, что в шопеновской Баркароле образ водной стихии становится символом *ставшего природой духа*. Не потому ли проникновеннейшая кантилена Баркаролы, наиболее непосредственно воплощающая лирический подтекст музыки, постоянно пребывает в особо сложной взаимозависимости со всеми элементами художественной системы этого сочинения?

Чтобы обнаружить достаточно веские предпосылки такого восприятия музыки, необходим весьма тщательный, детальный и всесторонний анализ всей композиции. Сейчас же можно ограничиться указанием на две тесно связанные между собой характерные особенности фактуры, в какой-то мере подтверждающие сказанное.

Одна из них состоит в том, что черты жанра баркаролы — именно в *шопеновской* его интерпретации — формируются с участием всех художественных средств, причем роль мелодики (глубинно важнейшего из них) весьма существенна и принципиальна.

Другая особенность — изобилие всевозможных модификаций фигур волнообразных кружений. Эти фигуры настолько своеобразны и выразительны, что постепенно складывается устойчивое ощущение беззловонной их символичности. Такой фигурой является уже вступительный трехтакт. Вот почему, может быть, начальный звук Баркаролы — этот удивительно глубокий *cis*, источник ритмической энергии и колористической перспективы — всегда доставляет немало забот каждому пианисту.

Так подготовленная первая тема Баркаролы воспринимается уже в определенном музыкальном контексте. Поэтому начальный звук мелодии, ее источник (мягко синкопированная терция на слабой доле такта, помеченная к тому же *вилочкой-diminuendo*), становится и дальнейшей вершиной остиной мелодической фигуры сопровождения. В заданных ею условиях характерной пульсации восьмых мелодия «воспринимает» и саму идею волно-

образного движения. Выразительное его значение усиливается благодаря тому, что мелодии предписано звучание в характере *cantabile*.

Присмотримся теперь к начальным тактам второй, A-dur'ной темы. Оба остинатных элемента фактуры — восьмая—четверть и триоли восьмых — входят в интонационную основу мелодии, ее же характерный пунктирный мотив имитируется — «подхватывается» — другим голосом. Примечательно также, что волнообразное строение четырехтактовой фразы здесь отчетливо, как бы *зримо* выступает на передний план. Так достигается особое внутреннее единство фактуры.

Уникальный пример — семитакт, начинающийся долгой трелью после A-dur'ной кульминации (1 такт перед *tempo mosso*). Его индивидуальные черты станут наиболее приметны, если сосредоточить слуховое внимание на едва уловимых оттенках рубато, своей изысканностью выделяющегося даже в рамках шопеновского стиля. Оно формируется благодаря полиметрии (не обозначенной указанием размеров) и особому взаимодействию тончайших деталей мелодической линии с мотивами постоянно сменяющихся гармоний. Поражающий таинственной завороченностью, этот краткий, но в Баркароле единственный и неповторимый фрагмент подготавливает саму возможность появления столь же уникального по выразительности «предыкта к репризе» — *dolce sfogato*. Теперь становится уже совершенно очевидно, что взаимовлияние ритмоинтонационной и кантиленой основ музыки затрагивает самые глубинные слои художественной структуры.

Последний фрагмент, который привлечем в качестве примера — *Tempo I* после Fis-dur'ной кульминации репризы. Пример может убедить, как легко нарушить своеобразие шопеновской мелодики, если отвлечься от ее соучастия в формировании особой, характерной пластичности этой музыки и излишне подчеркнуть (тем самым — одностронне обострять) декламационные ее черты.

Интонационной основой здесь является материал A-dur'ной темы, так что признаки баркаролы вряд ли могут ставиться под сомнение. (Сохраняется и характерная для фактуры имитация яркого пунктирного мотива.) Вместе с тем радикальное преобразование хорошо знакомых художественных средств (прежде всего — увеличение мело-

дической насыщенности всех голосов фактуры, усиление роли хроматики, ведущее к ладовому усложнению мелодической ткани) свидетельствует о новом обогащении жанровых признаков музыки, которого предшествующее развитие не предвещало. Здесь хочется провести параллель с родственными, в определенном смысле, лирическими откровениями музыки Моцарта...

Шёнберг. Первая пьеса из Шести маленьких пьес оп. 19.

Эта пьеса представляет собой выдающийся образец позднеромантической лирической миниатюры. Уникальность ее заключается, в частности, в сочетании двух трудно совместимых свойств: отчетливости, ясности изложения — и предельной детализированности и централизованности художественных средств.

Отчетливость и ясность изложения видятся, прежде всего, в рельефности всех мелодических фраз, в строгой экномии средств, в четком распределении функций между элементами фактуры и, наконец, в подсказываемом ее строением сравнительно простом композиционном плане пьесы.

Схематически кратко его можно описать так. Первая фаза: три краткие, различные по тону и весьма выразительные фразы образуют начальный этап развертывающегося музыкального сюжета. Во второй фазе развитие направлено к «тихой кульминации», которой можно считать фрагмент от легчайших пунктиров (ремарка *leicht*) — либо от начала тремолирующей фигуры — до замедляющего движение мотива в басу (*rit.*). В третьей фазе (от ремарки «*mit Ton*») развитие музыки направлено ко все более прозрачной и хрупкой звучности. Эти завершающие такты можно воспринять как послесловие к лирическому сюжету.

Сам по себе такой простой план мало что значит в миниатюре, выполненной столь тщательно, ювелирно, изысканно. Но он в какой-то мере способствует приобщению к композиторскому замыслу, воплощенному в сверхплотной художественной форме, как-то уравновешивает эту сверхплотность.

Чрезвычайная плотность музыкальной структуры отражается и на внешнем облике нотного текста. Так, обозначив характер исполнения пьесы ремаркой *Leicht, zart*, Шёнберг уже в т. 2 помечает: *etwas zögernd*, в т. 3 — *flüchtig*, в т. 4 —

espr[essivo]... Помимо этого, текст испещрен артикуляционными обозначениями и всевозможными указаниями динамических нюансов (градации уровня громкости или виолочки отсутствуют всего лишь в двух тактах и распределены в диапазоне между *pp* и *mf* появляющимся один-единственный раз).

Помимо множества исполнительских ремарок, облик нотного текста отличают исключительная сложность и разнообразие ритмики. Одна из характерных деталей темпоритмического профиля — всяческое вуалирование метра. Так, первая же мелодическая фраза начинается синкопированным затактом, интонационно расцвеченным краткой репликой нижнего голоса; вторая фраза — со второй восьмой такта (на первой доле все голоса паузируют); третья фраза — со второй шестнадцатой... Следующая фаза композиции начинается со второй половины такта, — и в этот момент существенно меняется облик фактуры: полифоническая ткань становится более плотной.

Сложность художественной структуры, значительная централизованность средств, высокая интенсивность становления формы, детальнейшая проработка всей музыкальной ткани связаны с принципиальной непредсказуемостью каждого мига звучания или, во всяком случае, с вуалированием каких-либо предвещающих элементов. Отсюда вовсе не следует, что тем самым нарушается внутренняя, специфически-музыкальная обоснованность становления формы.

Одно из свидетельств этому — часто встречающиеся в музыке микроинтонационные арки. Так, обе мелодические фразы верхнего голоса (ремарка *espr.*) завершаются нисходящей от вершины, отмеченной знаком «- [*tenuto*]» малой секундой, образуя подобие рифмы. Другой пример: восходящей малой секунде *f-fis* в конце начальной мелодической фразы отвечает — снова в первой октаве — та же, но нисходящая, малая секунда *fis-f*, завершающая развернутую мелодическую фразу в конце пьесы. Подобных примеров здесь немало, но суть все же не в таких частных случаях.

Безусловная органичность и художественная обоснованность становления формы, оставаясь тайной для теоретического исследования, не составляет проблемы для непосредственного восприятия музыки.

Итак, можно констатировать, что чрезвычайная концентрация средств

художественного выражения и проблематичность разделения фактуры на рельеф и фон обуславливают особую значимость каждой детали музыкального текста, каждого ее микроэлемента.

Но столь высокая напряженность в функционировании всей художественной системы становится причиной того, что соотношение мелодического и ритмоинтонационного начал исключительно усложнено: музыкальная ткань становится как бы невесомой, вне сил земного притяжения, звучание — почти ирреальным, словно голос далекого мира, мира романтического идеала — устремлений и грез одинокого человека.

С. Слонимский. «Жалоба девушки» из вокального цикла «Песни вольницы». Проблема, которой посвящены данные заметки, не теряет своей актуальности и в музыке последних десятилетий. Среди многочисленных свидетельств этому — «Песни вольницы». Временная дистанция (свыше тридцати лет) позволяет достаточно трезво оценить достоинства сочинения.

Остановимся только на первом номере цикла. Исходя из содержания текста и некоторых особенностей вокальной партии, отражающих влияние жанра причета, можно было бы ожидать преобладания в музыке черт обостренно-экспрессивного характера. Композитор, однако, нашел более глубокое художественное решение. «Жалоба девушки» — сокровенное лирическое переживание, исполненное искренности, большой силы чувства, но — вместе — благородной и целомудренной сдержанности.

Наиболее непосредственно такой эмоциональный строй музыки формируется благодаря характерным чертам мелодики. В вокальной партии сочетаются расчлененность на небольшие ритмически-своеобразные фразы и ярко выраженная кантиленная основа. В иных условиях черты дискретности могли бы служить признаком *речитативного* склада. В данном же случае это не так. В характере звучания, заданном ремарками *Lento*, *cantabile*, в чуткой пропетости, проинтонированности каждой гласной; в условиях, определяемых изысканной ритмической структурой, — кантиленная основа вокальной партии не только не разрушается, но приобретает особенную пластичность, что позволяет воспринимать эту пьесу как близкую к *вокально-сценическому жанру*.

Примечательно само возникновение мелодии, словно рождаемой нежным звуком, мягко плывущим в густом, ароматном и чистом воздухе (в фортепианной версии — неоднократно повторяющийся — и угасающий тон; в оркестровой версии — замечательно найденный унисон трех низких флейт). Именно из этого начального звучания формируется колористически своеобразная контрапунктирующая голосу певицы фактура.

То, каким образом создаются индивидуальные черты пластики, удобно наблюдать уже в первом разделе пьесы (до *poco più animato*). Нетрудно заметить, что вокальная интерпретация текста восходит к определенным традициям народной песни. Переменный размер и отсутствие метрической акцентуации отражают, прежде всего, особенности строения фраз. Проставленные композитором различные динамические нюансы и интонационно выразительные знаки акцентов находятся в прямой связи с детально дифференцированной ритмикой. Характерные особенности ладового строения способствуют оттенению множества тонких мелодических деталей.

Лад можно охарактеризовать здесь как переменный диатонический двенадцатитоновый (в вокальной партии недостает только *gis*, но он появляется в инструментальной партии). Хроматические последования, как правило, не используются. Вместо этого хроматизмы располагаются недалеко друг от друга по горизонтали, либо регистрово разделены. Если хроматический ход все же встречается (как, например, в инструментальной партии — последние такты этого раздела), то такой ход не есть признак усиления мелодического или гармонического тяготения, но подчеркивает характерность сопоставляемых созвучий.

В среднем разделе пьесы основные черты формировавшегося поэтического образа дополняются новыми, и развитие принимает все более драматическую окраску. Подготовленные кульминационные фразы носят ярко выраженный характер *заклинания*. Но все же такой страстный эмоциональный прорыв не разрушает ни кантиленности мелодии, ни даже преобладающей в музыке сдержанности лирических переживаний, — в частности, благодаря органичному переходу к репризной фазе, существенным видоизменениям инструментальной фактуры.

Контекст этих заметок побуждает затронуть еще один круг вопросов исполнительского искусства: служат ли художественному обогащению композиторского замысла — или, напротив, искажают его — уточняющие дополнения авторского текста, нередко привносимые интерпретаторами, в особенности те дополнения, которые *расшифровывают* ритмоинтонационную основу музыки и потому могут приобрести принципиальное значение. Эти вопросы — не абстрактно теоретические, если вспомнить такие уникальные по своеобразию и чрезвычайной художественной убедительности интерпретации, как, например, «На тройке» из «Времен года» Чайковского в исполнении Рахманинова, пьесы из «Картинок с выставки» Мусоргского в исполнении Прокофьева, не говоря уже о многочисленных интерпретациях обоими гениальными композиторами своих собственных сочинений.

Рамки кратких заметок не позволяют углубиться в этот круг вопросов. Поэтому ограничимся ранее изложенным.

Ритмоинтонационная основа музыки — специфически-музыкальное явление, формируемое каждый раз взаимодействием в произведении всех художественных средств. Различным стилям, как и различным произведениям, присущи свои, характерные черты ритмоинтонационной пластики. Живительная энергия, питающая эту важнейшую основу музыкального искусства, является его природным свойством. Истоки ее, однако — не только в художественных законах музыки, но также и в глубинах самой жизни. Может быть, поэтому и наделена такой убеждающей выразительностью найденная Михаилом Чеховым метафора, согласно которой в музыкальном звуке *зачарован жест*. Хочется еще раз обратиться к размышлениям этого выдающегося актера и режиссера (режиссера не только драматического театра, но и оперного), касающимся — хотя и косвенно — нашей темы и могущим обратить внимание на какие-либо новые ее аспекты:

«Мало-помалу внимание мое стали привлекать явления, в которых виделся ритм. В ясные солнечные дни, лежа в саду, я всматривался в гармоничные формы растений, следил мысленно за процессом вращения Земли и планет, искал гармонические композиции в пространстве и постепенно пришел к пережи-

ванию невидимого внешне движения, совершающегося во всех мировых явлениях. Даже в неподвижных, застывших формах чудилось мне такое движение. Оно-то и создавало и поддерживало каждую форму. Наблюдая это движение, я как бы присутствовал при творческом про-

цессе: все, на что бы я ни взглянул, создавалось тут же, на моих глазах. Это невидимое движение, эту игру сил я назвал для себя “жестом”. Наконец я стал замечать, что это не просто движения, что они исполнены содержанием: в них есть и воля и чувства — разнообразные, глубокие

и волнующие. Через них, казалось мне, я проникал в самую сущность явлений <...>. Я стал искать “жесты” не только в природе, но и в произведениях искусства и поразились той ясности и силе, с которой они выступали мне навстречу из классических творений» [5, с. 262–263].

Список литературы

1. Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М.: Музыка, 1975.
2. Кон Ю. Г. О стиливой двойственности балета И. Стравинского «Агон» // Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. — СПб.: Композитор, 1994. — С. 133.
3. Стравинский И. Ф. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971.
4. Фрид Р. З. Темпоритм и кантилена: заметки к проблеме // Выбор и сочетание: Открытая форма: Сб. статей к 75-летию Ю. Г. Кона. — Петрозаводск-СПб: изд. Музфонда, 1995.
5. Чехов М. А. Литературное наследие в двух томах. Т. 1. — М.: Искусство, 1986.
6. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М.: Ренессанс, 1991.

Olga SAIGUSHKINA

In Memory of the Teacher

Статья посвящена памяти профессора Флавия Васильевича Соколова (1920–2003). Он был известным музыкальным педагогом, пианистом, исследователем русского музыкального фольклора, педагогики и психологии. В Ленинградской консерватории он был проректором по научной работе (1967–1972), заведующим кафедрой музыкальной педагогики и психологии (1972–1981).

Ключевые слова: Профессор Ф. В. Соколов, Ленинградская консерватория, музыкальная педагогика и психология.

The article is devoted to the memory of Professor F. V. Sokolov (1920–2003). He was a noted musical pedagogue, pianist and researcher in Russian folklore, pedagogy and psychology. At the Leningrad Conservatory, he was Vice-Rector for research work (1967–1972), Head of the Department of musical pedagogy and psychology (1972–1981).

Key words: Professor F. V. Sokolov, Leningrad Conservatory, musical pedagogy and psychology.

Ольга САЙГУШКИНА

Памяти Учителя

5 апреля 2010 года исполнилось 90 лет со дня рождения Флавия Васильевича Соколова. Родные, друзья, ученики, коллеги попрощались с ним солнечным мартовским днем 2003 года. Свет этого весеннего дня каким-то непостижимым образом связался с воспоминаниями о нем — добром, мудром человеке, прошедшем через многие испытания и не утратившим веру в жизнь, людей, в дружбу, в волшебную силу искусства...

Флавий Васильевич родился в Новгородской области в семье священника. Довольно рано он ощутил тягу к музыке. Судьба была благосклонна к Соколову — он был принят в только что созданную тогда «группу особо одаренных детей», ставшую в скором времени Специальной музыкальной школой-десятилеткой. Имена наставников Флавия Васильевича — профессоров Ленинградской консерватории Л. В. Николаева, чья педагогика продолжила наиболее плодотворные тенденции русского пианизма, и его ученика К. Г. Шмидта, представителя великолепной плеяды выпускников «николаевской» школы, говорят сами

за себя. Война прервала консерваторскую жизнь Флавия Васильевича в классе Шмидта. Уже в июле 1941 года студент Соколов ушел добровольцем на фронт, провоевав два года в дивизии Народного ополчения. На Пулковских высотах он получил ранение глаза, которое потребовало длительного лечения и восстановления. Консерваторию Соколову довелось окончить лишь через несколько лет. Заслуги Ф. В. Соколова перед Родиной были отмечены медалями «За оборону Ленинграда» и «За победу над Германией».

Хотя Флавий Васильевич виртуозно играл в консерваторские годы, а впоследствии всю жизнь поддерживал отличную пианистическую форму, он не ограничил себя только исполнительской деятельностью и вплотную занялся наукой, окончив аспирантуру Научно-исследовательского института театра и музыки (как назывался в то время Российский институт истории искусств). Тема защищенной им диссертации «Народные истоки русской фортепианной музыки конца XVIII века» не случайна. На