



**ПЕТЕРБУРГ  
И НАЦИОНАЛЬНЫЕ  
МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

## **Петербург и национальные музыкальные культуры**

Материалы Международной научной конференции  
*(Санкт-Петербург, 25 ноября 2010 г.)*

Санкт-Петербург

2010

ББК 85.31я43  
УДК 78.03(063)

Редакционная коллегия:

*Н. В. Александрова*

*М. А. Сень*

Рецензент:

кандидат искусствоведения *Г. В. Тавлай*

Петербург и национальные музыкальные культуры: материалы  
Международной научной конференции (Санкт-Петербург, 25 ноя-  
бря 2010 г.) / Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2010.–  
92 с.

© Российский институт истории искусств, 2010

© Коллектив авторов, 2010

## Содержание

Ангелина Алпатова. О развитии методов  
сравнительного музыкознания в современном отечественном  
музыковедении (из педагогического опыта представителей  
московской и Санкт-Петербургской школ)

5

Татьяна Букина. Формирование «национального» проекта  
советского музыкознания в ленинградский период творчества  
Б. В. Асафьева

11

Любовь Купец. «Клод Французский» глазами Бориса Асафьева  
(историографическое исследование)

16

Анатолий Дмитриев. Воспоминания.

*Публикация статьи из архива государственного музея литературы  
и искусства им. Е. Чаренца*

20

Карина Мангасарова. Макар Екмалян в Петербурге

29

Артем Кокжаев. Симфонизм Александра Спендиарова  
(Спендиаряна) – наследие школы

Николая Андреевича Римского-Корсакова

34

Анаит Багдасарян. Христофор Степанович Кушнарев и армянская  
музыкальная культура

41

Шушаник Бабаян. Творческий путь Г. В. Сараджева и становление  
армянской фортепианной школы

49

Ирина Тигранова. Авет Тертерян в творческой атмосфере северной  
столицы

58

Анна Тихомирова. Функции этнического тембра в симфониях  
Авета Тертеряна

67

Владимир Лисовой. Проблема музыки в контексте  
месоамериканской культуры в трудах Р. В. Кинжалова  
(к 90-летию со дня рождения)

73

Татьяна Ямбердова. О специфике традиционного  
исполнительства на ия-ковыже  
(сознание и исполнительские технологии)

78

Надежда Александрова. О термине *эктон гур*  
в удмуртской музыкальной культуре

83

Сведения об авторах

89

Summary

90

## **О развитии методов сравнительного музыкознания в современном отечественном музыковедении (из педагогического опыта представителей московской и Санкт-Петербургской школ)**

Отечественное музыкознание в последние два десятилетия характеризуется тенденциями, с одной стороны, к обновлению и расширению (историческому, географическому, социокультурному, психологическому, эстетическому) музыкального материала, охватываемого в трудах исследователей, с другой — к систематизации научных данных, хорошо освоенных в предшествующие периоды. В определенной степени это свидетельствует о важности современного этапа развития российской науки о музыке — этапа становления новой научной парадигмы. Очевидность происходящего подтверждается путем его сравнения с информационным и методологическим прорывом в западноевропейском музыкознании середины XX века.

Обе тенденции проявились в области исследования академической (композиторской) и традиционной музыки народов мира еще в первой трети XIX столетия. До этого в течение долгого времени музыка устной традиции составляла предмет музыкальной фольклористики и этнографии. Но при обнаружении образцов архаической, первобытной музыки в Западной Европе ученые обратили внимание на культуру современных племен, живущих в каменном веке в других частях света. Новую дисциплину, изучающую внеевропейскую музыку, назвали «сравнительной музыкологией» (К. Закс). Ее целью стало «сравнение европейского и внеевропейского, исследование музыки пастухов, охотников, крестьян» [3].

В середине XX века термин «сравнительная музыкология» был заменен на понятие «этномузыкология» (Я. Кунст), которое принято и в современной науке. Но основой методологии этномузыкознания и в настоящее время остаются методы сравнительного музыкознания. Это, прежде всего, сравнительно-типологический анализ музыки разных народов и контекстуальный метод, благодаря которому музыку рассматривают в том виде, в каком она

пребывает в естественных условиях, — в социокультурном, обрядовом, ритуальном и бытовом окружении. Эти методы, наряду с методами других научных дисциплин — этнологии, социологии, культурной антропологии, археологии, лингвистики, психологии, — включаются в комплексный и системный методы этномузыковедческого исследования, внедряются в практику преподавания этномузыковедения.

В 1970—90-х гг. в мировом и отечественном музыковедении все более важную роль начинает играть музыкально-культурологическая проблематика. Это связано с появлением и утверждением во второй половине XX века новых областей науки — культурологии, экологии и др., а также с тенденцией сближения между собой различных сфер гуманитарного знания, с одной стороны, и гуманитарных и естественных наук, с другой.

Основы отечественной музыкальной культурологии, как и африканистики, и индологии, были заложены известным московским композитором и музыковедом Дж. К. Михайловым (1938—1995). Научная и педагогическая деятельность Дж. К. Михайлова и его учеников и последователей осуществлялась в организованном им в конце 1970-х гг. научном направлении, которое называют Московской школой музыкальной культурологии, и в работе подразделения Московской государственной консерватории — кафедры «Музыкальные культуры мира» (1990-1995, до этого с 1983 по 1990 гг. — последовательно одноименные кабинет, сектор и лаборатория). На кафедре изучались и преподавались студентам-музыковедам (в первые годы — 2-й курс, впоследствии — 4-й курс) музыкальные культуры Азии, Африки, Америки, Австралии и Океании, что было отражено в программе курса «Музыкальные культуры зарубежных стран Азии, Африки, Австралии и Океании» (1980). В качестве основного метода исследования в новом направлении был принят регионально-цивилизационный метод. Он подразумевал рассмотрение особенностей музыки разных народов с позиции ее принадлежности к определенному этносу, проживающему на определенной территории и имеющему свой язык и религиозную систему.

Несмотря на убеждение Дж. К. Михайлова в том, что культуры других народов необходимо изучать прежде всего с целью понимания собственной культуры, рамки преподаваемых им и представителями всего направления дисциплин ограничивались

внеевропейской традиционной, композиторской и популярной музыкой. На их материале был построен теоретический курс, включающий рассмотрение понятий музыкального региона-цивилизации, музыкально-культурной традиции, музыкальной коммуникации, музыкального текста и др. Практическое освоение элементов классических музыкальных традиций Индии, Китая и Японии (пение, игра на музыкальных инструментах) оказалось возможным в рамках просветительской деятельности в Московской консерватории Центра «Музыкальные культуры мира», возглавляемого музыковедом М. И. Каратыгиной.

Идея применения к исследованию мировой музыкальной культуры системного подхода, опирающегося на контекстуальный метод, была предложена в 1980-е гг. видным московским музыковедом, искусствоведом, философом и культурологом Т. В. Чередниченко (1955—2003) как «Музыка в истории культуры». В 1992 г. при Московской консерватории Т. В. Чередниченко был основан Центр гуманитарного знания, целью которого была подготовка в магистратуре по направлению «Культурология» как музыкантов, так и лиц, не имеющих специального музыкального образования. Выбор данной методологии в рамках основного теоретического направления философии музыки во многом был обусловлен потребностью объяснения узко музыкальной специфики не музыкантам-профессионалам, а аудитории, в той или иной степени подготовленной к восприятию музыки в культурном окружении. Именно традиционная и популярная музыка народов мира предлагают благодарный в этом отношении материал, подразумевающий контекстуальность его рассмотрения. Таким образом, перекидывается своего рода «культурный мост» к музыке академической, ученой, представленной профессиональными музыкальными традициями средневекового Востока и Западной Европы, а также музыкой эпохи Возрождения, Нового и Новейшего времени. Все подходы были реализованы в учебных курсах, читаемых преподавателями Центра, и в учебном пособии Т. В. Чередниченко [2]. Они продолжают использоваться ее учениками и последователями.

Сравнительно-типологический и контекстуальный, комплексный и системный методы исследования музыки народов Евразии и мировой музыкальной культуры получили воплощение в научном направлении «Сравнительное музыкознание», основанном



в 1970-е гг. российским этноинструментоведом, музыковедом и композитором И. В. Мациевским. В течение более чем трех десятилетий силами самого ученого и его учеников осуществляется сбор, накопление и теоретическое исследование материалов многочисленных полевых экспедиций в регионах России, Украины, Беларуси, Польши, Литвы, Киргизии, Казахстана, Башкирии, Татарстана, Палестины и других стран.

Решающим для нового направления оказалось контекстуальное осмысление этнопсихологических особенностей традиционной инструментальной музыки славянских (украинского, польского, белорусского, русского), финно-угорских (вепского), балтийских (литовского), тюркских (киргизского, татарского, башкирского, казахского) народов. На этой основе сложилось понимание феномена инструментализма как особого вида искусства, исследуемого в сравнении с вокальной музыкой, хореографией, театром, литературой и изобразительным искусством. Данный подход нашел отражение в фундаментальной монографии И. В. Мациевского [1]. С целью всестороннего изучения инструментальной музыки в возглавляемом им научном направлении используются методы нотации и анализа инструментальных образцов, реконструкции и поддержания традиции изготовления музыкальных инструментов и обучения игре на них, изучения бытового контекста музыки и творческой практики музыкантов. При рассмотрении музыкальных традиций народов мира весьма важен когнитивный аспект, заключающийся в постижении основ традиционной музыкальной философии, эстетики, теории и терминологии музыки, способов передачи традиции, специфики основных исполнительских школ. Благодаря сравнительному исследованию музыкально-инструментальных культур различных народов мира И. В. Мациевским был открыт системно-этнофонический метод, а также усовершенствована транскрипционная технология и типы анализа, введены методы историко-генетического моделирования.

В 1970–80-х гг. И. В. Мациевский преподает, читает лекции и проводит мастер-классы по проблемам музыкальных культур народов Европы и Азии, мировой музыкальной культуры, музыкальной органологии и музыкальной антропологии в высших учебных заведениях, научно-исследовательских институтах и музеях Санкт-Петербурга, Москвы, Киева, Львова, Варшавы,

Познани, Кракова, Люблина, Белостока, Харькова, Ивано-Франковска, Петрозаводска, Екатеринбургa, Алматы, Ташкента, Еревана, Тбилиси, Клайпеды, Риги, Вильнюса, Хельсинки, Вены, Копенгагена.

С 1992 г. по настоящее время результаты научных изысканий непосредственно воплощаются в педагогической деятельности И. В. Мациевского и этномузыковеда и музыканта-исполнителя Г. В. Тавлай в рамках открытой в Петрозаводской государственной консерватории Кафедры музыки финно-угорских народов. Для нового, не имеющего аналогов в России и за рубежом направления характерна комплексная подготовка специалистов по специальностям «этномузыковедение» и «композиция». Теоретическое и практическое изучение студентами традиционной музыки народов мира осуществляется в курсе «Сравнительное музыкознание» (ведет Г. В. Тавлай), в то время как теоретические сведения о музыкальной науке разных цивилизаций, этномузыкальном и инструментоведении содержат курсы «Музыкально-теоретические системы», «История и теория этномузыкального знания» (Г. В. Тавлай) и «История инструментоведения» (И. В. Мациевский, 1-й курс). Вопросам происхождения музыки, музыкальной эволюции, формирования локальных музыкальных культур и мировых музыкальных цивилизаций посвящен курс «Музыкальная антропология» (И. В. Мациевский, 2-й курс). «Органология» (И. В. Мациевский, 3-й курс) и «Теория инструментоведения» (И. В. Мациевский, 4-й курс) дают представления о музыкальных инструментах и практике инструментальной игры, методологии и понятийном аппарате науки об инструментальной культуре. Необычайно важным для формирования у студентов глубоких знаний о музыкальной культуре народов мира является обязательное изучение в течение трех лет в рамках обеих специальностей курса композиции с выполнением заданий по сочинению музыкальных образцов в традициях этнической музыки (так называемый «строгий стиль этнической композиции»).

В целом необходимо отметить, что перечисленные методы сравнительного музыкознания, используемые в московской и Санкт-Петербургской школах, оказываются непосредственно связанными с подходами к преподаванию в российских высших музыкальных учебных заведениях музыкальных культур народов мира в целом. Данные подходы различаются как ознакоми-

тельный культурологический («Музыкальные культуры мира» в Московской школе музыкальной культурологии и «Музыка в истории культуры» в Центре гуманитарного образования) и специальный этномузыковедческий (направление «Сравнительное музыкознание» в Петербургской научно-исследовательской школе и Петрозаводской консерватории). Перспективность развития обоих подходов в сфере отечественного музыкознания и вузовского музыкального образования очевидна, а их внедрение в систему образования — вопрос времени.

### Литература

1. *Мацевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Алматы, 2007.
2. *Чередниченко Т. В.* Музыка в истории культуры. Вып. 1–2. Долгопрудный, 1994.
3. *The New Oxford History of Music. Vol. 1.* London, New York, Toronto, 1957.

## Формирование «национального» проекта советского музыкознания в ленинградский период творчества Б. В. Асафьева

В российской науке за Б. В. Асафьевым закрепился статус основателя отечественного музыкознания в его дисциплинарном статусе. Действительно, в отличие от норматива, принятого в европейских странах, в России вплоть до 1920-х гг. прерогатива суждения о музыке принадлежала, главным образом, «департаменту» критики, а в музыкальных учебных заведениях не существовало специализации по музыковедению. В этих условиях Асафьев целенаправленно выступил главой молодой музыковедческой школы, сконцентрировав свои инициативы как в образовательной практике — возглавив первый в России «Разряд» и факультет истории музыки в РИИИ, так и в исследовательской — став одним из лидеров в создании научной парадигмы музыкознания. Исключительная общественная и культурная востребованность этого нововведения провоцирует интерес к самой технологии создания Асафьевым науки о музыке, а также причинам, по которым этот проект оказался осуществимым в России в первые послереволюционные годы.

Приход XX века открыл новый этап в истории мировой научной практики, предварив ее институционализацию как самоценного социального организма — большой науки, автономной от образования, обладающей собственными организационными структурами и сетью международных коммуникаций. В иерархии наук лидирующее положение заняла физика. Революционные открытия и активное участие в мировой индустриализации сделали ее оплотом научно-технического прогресса и самой доходной статьей промышленности. Установка на научный прогресс стала базисной и в культурной политике молодого советского государства. В первые послереволюционные годы в стране активно создавались научно-исследовательские учреждения, опередив в своем росте вузы: лишь за 1918 г. было открыто 33 НИИ, в 1923 их было уже 55, к 1927 — свыше 90 [4:4–12]. Ассигнования на

нужды науки уступали по своим масштабам лишь военным расходам.

Стремительно возросший престиж работы ученого открывал в России возможности для основания новых научных дисциплин — например, искусствоведческих. Создание учений об искусстве обретало исключительную актуальность в культуре строящегося социализма, позволяя, в частности, подвести идеологический фундамент под художественное творчество. В области музыкознания Асафьев представлял идеальную кандидатуру для роли подобного «амбивалентного» специалиста благодаря своему двойному образованию, совместив самую «элитарную» музыкантскую профессию (теорию композиции) с блестящей университетской подготовкой (диплом исторического факультета Петербургского университета). Экстраординарный гуманитарный и эстетический тезаурус, знание языков сочетались у Асафьева с обширным публицистическим опытом (вследствие многолетней журналистской практики).

Принятая Асафьевым сверхзадача — учреждение новой области науки — требовала для своего осуществления разработки комплекса стратегий, направленных к выработке теории музыковедения как научной дисциплины. По исследованию методолога А. Огурцова, признание ученой корпорацией новой научной дисциплины происходит в двух измерениях: через институционализацию социальную (возникновение организационных структур, критериев идентичности) и когнитивную (утверждение единой парадигмы познания) [3:239].

Социальная институционализация требовала создать формы интеграции научного сообщества, установить его внутреннюю организацию и иерархию. «Цитаделью» отечественного музыковедения стал Разряд истории музыки РИИИ, основанный в 1919 г. и спустя полтора года возглавленный Асафьевым. В годы активного участия ученого в деятельности РИИИ (1921—1926) Разряд сформировал свои структурные подразделения в виде разветвленной сети комитетов, комиссий, секций, кружков, семинариев, лабораторий и студий и практиковал разнообразные формы исследовательской и педагогической работы: государственные курсы вузовского профиля, семинары для претендентов в научные сотрудники института, фольклорные экспедиции, регулярные открытые заседания и т. п. В социальном пространстве советской

науки Институт истории искусств оперировал комплексными механизмами самоутверждения, совмещая стандартную организационную структуру *НИИ* (формального коллектива, осуществляющего «социализацию» ученых) и аспирантской системы (институтции «конвейерного» производства научных работников посредством системы научных степеней) с функциями научной школы (формы коллективной исследовательской практики с освоением частных «доменов» науки и общей методологической парадигмой) и научной ассоциации (благодаря формированию обширного персонала внештатных сотрудников). С 1925 г. полем приложения инициатив Асафьева стала также Ленинградская консерватория, где он стал основателем и председателем научно-музыкального отдела, а также заместителем декана научно-композиторского факультета.

Помимо того, Асафьев вел интенсивную педагогическую деятельность во многих учебных заведениях города. Перечень преподаваемых им предметов был уникален по своей универсальности. Он включал большинство существовавших тогда музыкальных дисциплин: теорию и историю музыки, музыкальную психологию, социологию, эстетику, методологию, фольклористику и охватывал все ступени музыкального образования. В круг должностных обязанностей ученого, помимо педагогических занятий, только в 1920-е гг. входили руководство концертной работой Ленинградской филармонии, консультирование обоих оперных театров города, директорство в Центральной музыкальной библиотеке Ленинграда, сотрудничество с АСМ и членство в редколлегиях ведущих издательств. Кроме того, в соответствии с дефиницией Р. Гудела, Асафьева можно отнести к редкой категории «видимых ученых» («the visible scientists»), служащих связующим звеном между миром науки и обществом. После личного знакомства с А. Луначарским в 1924 г. он не раз принимал косвенное участие в государственной культурной политике своими идеологически направленными статьями «Композиторы, поспешите!», «Кризис личного творчества», «Композитор — имя ему народ», «Пути развития советской музыки» и др.

Когнитивная институционализация предполагала придание суждению о музыке научного статуса, что требовало отчетливой артикуляции специфических качеств в объекте и методах познания. К началу 1920-х гг. наиболее актуальным ориентиром для

такой процедуры представляла естественнонаучная картина мира. Благодаря общению, еще в университетские годы, с представителями естественных наук, Асафьев был осведомлен в проблематике и новейших достижениях естествознания. В работе 1920 г. «Строение вещества и кристаллизация (формообразование) в музыке» он называл химическую дисциплину источником своей терминологической системы (включавшей понятия «звучащее вещество», «энергия», «сопротивление материала», «кристаллизация звучаний», «звучащие частицы», «центробежное устремление», «излучение», «реакция звучаний» и т. п.). В возглавляемом Асафьевым Разряде истории и теории музыки РИИИ в начале 1920-х гг. существовала физико-математическая секция, а в составленном им в 1926 г. учебном плане научно-музыкального отделения консерватории уделялось серьезное внимание естественнонаучным предметам: акустике, психофизиологии, биологическим основам музыкальной исполнительской техники.

Осознанная ориентация на естественнонаучный когнитивный идеал побуждала Асафьева избирать в качестве базисного метода в своем изучении музыки эмпирическую познавательную стратегию. «Научная подготовка исследователей во всех областях музыкознания... должна проходить в постоянном общении с музыкальной атмосферой и в ощущении живого материала... Наука о музыкальном искусстве, лишенная данной реальной опоры, становится бесплодным умствованием», — утверждал он в 1926 г. [2: 247]. Признать слышание музыкального текста ведущим «инструментом» в построении музыковедческого дискурса означало придать эстетическому восприятию новый статус — возвести его в ранг стратегии научного познания. Осмысление слуховых сценариев, оптимальных для музыковедческого исследования, можно назвать инвариантом методологических рассуждений ученого в 1920-е г.: асафьевские труды по «онтологии» музыкального искусства, написанные в этот период (статьи «Строение вещества и кристаллизация (формообразование) в музыке», «Процесс оформления звучащего вещества», «Ценность музыки», первая книга монографии «Музыкальная форма как процесс» и т. д.), одновременно эксплицировали и его гносеологию — эталонный для автора способ постижения музыкального материала.

Принятый отечественным музыкознанием курс на естественнонаучный идеал оказался на редкость стойким. Доведенная до

совершенства единомышленниками и последователями Асафьева эмпирическая стратегия музыковедческого исследования и мышления (слуховой анализ) во многом и сегодня остается приоритетом в консерваторских курсах. На рубеже тысячелетий, на фоне тотальной модернизации гуманитарного знания верность асафьевским традициям в российской музыкальной науке в значительной мере предопределяет ее затрудненное движение к «гуманитаризации» и сложность междисциплинарных контактов. Однако в культурной и идеологической атмосфере 1920—50-х гг. эта научная ориентация неоднократно доказывала свою актуальность, позволив отечественному музыковедению выстоять в период репрессий и борьбы с «формализмом» и «вульгарным социологизмом» в искусствознании.

### Литература

1. Джибладзе Н. Н. Социальные структуры и ценностные ориентации в науке // Ценностные аспекты развития науки. М., 1990. С. 197–211.
2. Из истории советского музыкального образования. Сб. материалов и документов. 1917–1927. Л., 1969.
3. Огурцов А. П. Дисциплинарная структура науки. Ее генезис и обоснование. М., 1988.
4. Организация науки в первые годы Советской власти (1917–1925). Сб. документов. Л., 1968.
5. Орлова Е. М. К истории становления теории музыкальной формы // Советская музыка. 1974. № 8. С. 91–94.
6. Goodel R. The visible scientists. Boston, Toronto, 1977.



## «Клод Французский» глазами Бориса Асафьева (историографическое исследование)

Искусство должно изучаться как полный жизни организм,  
постоянно обновляющийся, пребывающий  
в непрерывном становлении.

*Б. В. Асафьев*

Б. В. Асафьев был поистине универсалом по широте и всеохватности своих профессиональных интересов. Учитывая его феноменальную работоспособность и отсутствие саморедктирования, в научно-критическом наследии ученого можно обнаружить обращение ко всем сколько-нибудь значимым для истории музыки композиторским фигурам XVIII — первой половины XX века. Степень внимания и жанры этих работ различны: от обширной персональной монографии до полустраничного отзыва на премьеру или краткой биографической справки.

Удивительно, но в музыковедческих опусах Асафьева фактически единственным именем, которое всегда «набрано пети́том» и появляется только в сносках, комментариях, сравнениях с другими композиторами или их сочинениями, оказалось имя Клода Дебюсси. Почему же этот музыкант, который гордо подписывался «Клод Дебюсси — французский музыкант», оказался на периферии интересов Асафьева? Ведь в 1924 г. сам ученый называл начало XX века в России — время своей учебы в университете и консерватории — эпохой «обожания утонченных звучаний Дебюсси» [2:108]. Более того, ряд объективных факторов позволяет предположить, что Асафьеву-историку и композитору феномен Клода Французского должен был бы импонировать и восприниматься им скорее «своим», чем «чужим». В этом культурно-коммуникационном поле Петербурга первых двух десятилетий XX века, где формировался художественный мир еще молодого И. Глебова, наиболее значимы и университетские круги (профессора Н. О. Лосский, А. И. Введенский), через которые проникало влияние теории интуитивизма А. Бергсона и «вчувствования» Т. Липпса, неокантианства Э. Кассирера и теории относительности А.Эйнштейна; и интенсивные контакты с членами Беляевского кружка в сборнике «Мелос» (1917—1918 гг.);

и длительное сотрудничество с мирискусниками; и, несомненно, близость для Асафьева-писателя лексики, стилистики и круга образов русского символизма [10:50-52].

Хронологию музыкальных «контактов» Асафьева с творчеством Дебюсси реконструировать довольно сложно, так как сам исследователь тщательно вуалировал подобные факты. Тем не менее, предполагаемый хронограф этих «встреч» можно обозначить так:

— в 1906 г. знакомится с музыкой Дебюсси (по инициативе Н. Я. Мясковского);

— в 1909 г. рекомендует И. Ф. Стравинского в ответ на просьбу С. П. Дягилева, который ищет русского композитора («à la Debussy») для создания балетов к Парижским сезонам;

— в 1913 г. посещает гастрольные концерты Дебюсси в России.

Косвенными свидетельствами знакомства Асафьева с произведениями французского мэтра представляются и три его поездки в Париж — 1911, 1914, 1928—1929 гг. Хотя сам музыковед, словно стремясь дезориентировать будущих историографов, среди своих французских впечатлений называет исполнение «Соловья» и «Петрушку» Стравинского, органную музыку в Notre-Dame de Paris и сочинения композиторов группы «Шести» [5].

Несомненно, Асафьев весьма хорошо был осведомлен обо всем творчестве К. Дебюсси, о чем напоминают многочисленные и частые появления на страницах его научных работ названий сочинений французского композитора: «Пеллеас и Мелизанда», «Фавн», «Море», прелюдии, сонаты, «Иберия», «Детский уголок», «Ящик с игрушками», «Игры», «По белому и черному». Кроме того, в исследованиях Асафьева Дебюсси фигурирует в качестве идеального alter ego в парах со знаковыми для отечественного музыковеда авторами — Глинкой, Даргомыжским, Римским-Корсаковым, Чайковским, Бахом, поздним Бетховеном.

Обилие этих ссылок позволяет весьма объемно представить асафьевское восприятие-видение «феномена Дебюсси»: «новатор с красивой одухотворенной творческой идеей, интеллектуал, обладатель тонкого мелодического чутья и совершенного мелодического голосоведения, оперный реформатор (декларировавший простоту, правду, естественность), его произведения — пример динамически понятой музыкальной формы, жизнь лада у него — соединение внешней текучести с прочным костяком попевок, автор блестящей звукописи оркестра с безупречным отбором зву-

чащего материала и направленностью музыки на слушателя». Таким образом, Дебюсси проходит апробацию практически по всем самым «суровым» асафьевским критериям, где его котировка среди музыкальной элиты чрезвычайно высока<sup>1</sup>. Примечательно, что эта оценка Дебюсси-композитора схожа с его русским имиджем 1911—1916 гг., зафиксированным Г. Н. Тимофеевым (музыкант круга Н. А. Римского-Корсакова) в биографической справке «Нового энциклопедического словаря» [11:565].

Парадоксально, но единственной работой Асафьева, специально посвященной Дебюсси, стала его анонимная статья<sup>2</sup> в 20 томе первого издания Большой Советской энциклопедии в 1930 г. [7:233]. Этот официально зафиксированный взгляд на Дебюсси отличается от изложенного ранее преимущественно в историко-культурном ключе, при этом без изменений остается обзор музыкально-технических новшеств французского композитора. Ракурс таких истолкований вполне объясним, исходя из политической атмосферы в СССР начала 1930-х гг. Справедливости ради следует заметить, что фигура Дебюсси еще не была *persona pop grata* в советском музыкознании тех лет [9; 1].

Почему же, несмотря на множество предвестий, примет, закономерностей и возможностей, Дебюсси остался у Асафьева только в маргиналиях? Гипотетически можно предположить два типа аргументации, часто используемых самим ученым: 1) историко-культурная (историко-социальная); 2) психологическая.

*Первая.* Асафьев жил «*con tempo*» (по выражению его бывшего аспиранта М. С. Друскина), и поэтому в общеевропейском контексте 1920-х гг. Дебюсси для него слышался, вероятно, «несколько устаревшим» (в сравнении со Стравинским и французской «Шестеркой»). А в советской действительности 1930-х этот композитор уже выглядел, соответственно, «усложненным и буржуазным» (с позиций социалистического реализма).

*Вторая.* Одной из главных особенностей своего творческого метода исследователь называл «вчувствование» в психологию избранного музыканта. Вероятно, личностные уста-

---

<sup>1</sup> Один из немногочисленных и довольно мягких упреков Асафьева по отношению к Дебюсси связан с отсутствием у последнего, по мнению ученого, динамики и эмоциональных всплесков... [4: 193].

<sup>2</sup> Авторство Асафьева идентифицировано автором данной статьи по хронологическому указателю в библиографии академика [3: 324].

новки Дебюсси — гедонизм, эстетизм, уверенность в себе, целостность мировосприятия, нонконформизм — были чужды Асафьеву-человеку (в сравнении с духовной близостью к Глинке и Чайковскому)<sup>3</sup>.

В лабиринтах историографии асафьевские маргиналии занимают особое место. Ввиду того влияния, какое имело мнение академика Асафьева на последующие поколения советских музыковедов, его приватные заметки о Дебюсси подобны апокрифам (по классификации В. Шкуратова)<sup>4</sup>. Но их глубина и комплексность подхода позволяют отнести весь арсенал этих высказываний к рассредоточенной наррадигме<sup>5</sup> в отечественной дебюссиане. Наррадигмой же стал фундаментальный труд о Дебюсси (1965) еще одного бывшего асафьевского аспиранта — Ю. А. Кремлева, а разработка этой наррадигмы в сборнике статей «Дебюсси и музыка XX века» (1983) оказалась связанной с Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерваторией — alma mater Б. В. Асафьева.

### Литература

1. *Альшванг А.* Клод Дебюсси. М., 1935.
2. *Асафьев Б. В.* О музыке XX века. Л., 1982.
3. *Асафьев Б. В.* Избранные труды. В 5 т. М., 1957. Т. 5.
4. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. Л., 1971.
5. Б. Асафьев о себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974.
6. Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974.
7. Дебюсси Клод // Большая Советская энциклопедия: В 66 т. Т. 20. М., 1930.
8. *Друскин М. С.* Учитель // Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л., 1977. С. 170–224.
9. *Кремлев Ю.* Импрессионизм в творчестве Клода Дебюсси // Советская музыка. 1934. № 8.
10. *Орлова Е. М.* Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964.
11. *Тимофеев Г.* Дебюсси, Клод-Ашиль // Энциклопедический словарь. Брокгауз и Эфрон: Биографии. В 12 т. Т. 4. М., 1993.
12. *Шкуратов В.* Историческая психология. Ростов-на-Дону, 1994.

<sup>3</sup> О психологическом складе личности Асафьева упоминают в своих воспоминаниях О. Евлахов, М. Друскин, И. Рыжкин, А. Оссовский, И. Нестьев, Ю. Слонимский [6; 8].

<sup>4</sup> Об этой классификации см. [12: 77-81].

<sup>5</sup> Данный мною эпитет — рассредоточенная — указывает на способ изложения наррадигмы.

## Воспоминания<sup>1</sup>

...Следующее мое соприкосновение с выдающимися представителями Армении было в период моего обучения в Ленинградской консерватории. Здесь я нашел блистательных музыкантов-педагогов — армян, ныне считающихся художниками-классиками XX века.

Первое десятилетие после Великой Октябрьской революции, как известно, было чрезвычайно сложным по переходу старой дореволюционной системы образования на новые социалистические рельсы. К чести сказать, все педагоги, с которыми я соприкоснулся в Ленинградской консерватории (поступил я туда в 1927 году, а приехал в Ленинград несколько ранее) были отличными музыкантами, честно и самоотверженно созидающими новую культуру.

Много сил и темпераментной энергии отдавал консерватории И. Р. Налбандян — выдающийся педагог класса скрипки, воспитавший целую плеяду замечательных скрипачей. С 1895 по 1942 год Налбандян был ведущим педагогом специального класса скрипки и струнного квартета. Общительный и жизнерадостный человек, Налбандян всегда излучал какое-то тепло. К нему охотно обращались за советом студенты-композиторы, умудренные опытом музыканты не стеснялись получать добрые указания от Иоаннеса Романовича.

За свои отличные педагогические данные и за яркий талант музыканта Налбандян в начале своей педагогической деятельности был зачислен адъюнктом (ассистентом) в класс Л. Ауэра, но очень скоро получил самостоятельный класс, а после отъезда Ауэра за границу стал ведущим профессором класса скрипки Ленинградской консерватории. Музыкант неумемной энергии и темперамента, Налбандян много выступал на концертах (осо-

---

<sup>1</sup> Название дано редакционной коллегией, в связи с тем, что в предоставленной фондом статье отсутствуют начальные страницы, нумерация начинается со с. 7. Текст статьи А. Н. Дмитриева хранится в Архиве государственного музея литературы и искусства им. Е. Чаренца. Фонд Тигранова. №№ 85—88.

бенно в первой половине своей творческой деятельности) часто с новыми, никогда не исполнявшимися произведениями. Особенно много он выступал с симфоническим оркестром под управлением А. К. Глазунова, который его высоко ценил и охотно ему аккомпанировал.

Одной из главных представительниц славной Петербургской школы была Ольга Калантаровна Калантарова. Ученица знаменитой выдающейся пианистки А. Н. Есиповой, Калантарова в 1902 году с блеском окончила Петербургскую консерваторию, а затем в течение долгого времени, так же как и Налбандян (с 1903 по 1950 гг.), вела интенсивные занятия в специальном классе, воспитав многих прекрасных пианистов. Калантарова, занимаясь в свое время у прославленной пианистки А. Н. Есиповой, весь опыт высокой классической школы именитой пианистки сумела передать молодым музыкантам новой социалистической эпохи. Калантарова так же, как многие другие музыканты-«долгожители» Ленинградской консерватории, все свое богатое мастерство перенесла в нашу современность.

Выдающимся музыкантом с широким научным кругозором была талантливейшая артистка-певица Софья Владимировна Акимова (Экимян)<sup>2</sup> — профессор Ленинградской консерватории по классу сольного пения. Одновременно она являлась солисткой Мариинского театра, ныне Театра имени С. М. Кирова. Акимова получила широкое музыкальное образование в Лейпциге, где окончила консерваторию по классу специального фортепиано. Пению обучалась в Петербургской консерватории под руководством прославленной певицы М. А. Славиной (1909—1913). И сразу же после окончания занятий со Славиной была принята в Мариинский театр на амплу партий первого плана — Брунхильда в «Кольце Нибелунгов» Вагнера, Феврония в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. В интерпретации Акимовой тот или иной художественный образ приобретал яркую жизненную многогранность, глубину и чистоту эмоциональных прояв-

<sup>2</sup> Экимян Софья Владимировна (1887—1972) родилась в Тифлисе. В 1909 г. окончила фортепианный класс Лейпцигской консерватории. С 1913 г. солистка Мариинского театра в Петербурге. Считалась лучшей исполнительницей партий в произведениях Вагнера, исполняла Баха, Генделя, Моцарта, Шумана.

лений, при этом всегда сохранялась известная строгая сдержанность в мизансценах, при большой внутренней взволнованности. Исполнение оперных партий Акимовой всегда было предельно музыкальным, с глубоким проникновением в интонационную сущность художественно-образного содержания музыки. Эту же вдумчивую глубину понимания искусства она передавала своим многочисленным студентам в классе вокала Ленинградской консерватории, где она с 1919 по 1925 и с 1929 по 1952 гг. успешно вела занятия. Почти все воспитанники класса Акимовой в последствие заняли ведущее положение в различных оперных театрах и консерваториях Советского Союза.

Больше всех в Ленинградской консерватории покорял отточенностью научного мышления Христофор Степанович Кушнарев. Его класс специальной полифонии (и одно время — композиции) был средоточием высокой классической мысли о музыкальной специфике. Блистательный педагог и чуткий, тонкий музыкант, Кушнарев во всех стилевых технологических подробностях раскрывал главным образом полифонию строгого письма. Здесь, в основном, шел разговор о пластике голосоведения, об образовании выразительной красивой мелодики и, особенно, о форме развития полифонических произведений. Много и плодотворно говорилось о ладах, об организации функционально сопряженной целостной формы, о логике крупного развития музыкальной фактуры. Класс Кушнарера посещало множество студентов, даже формально не числящихся у него. Все шли с упоением слушать изумительные лекции этого мудрого наставника.

Тогда же в прекрасном исполнении ленинградского органиста профессора И. А. Браудо прозвучали на концертах органные сочинения Кушнарера — «Пассакалия и фуга» и «Соната для органа». В этих монументальных произведениях поражала романтическая пышность фактуры, соединенная со строгой логикой сурового классического аскетического изложения. В произведениях Кушнарера для органа была удачно найдена современная манера письма для этого большого инструмента, типичная для нового стиля, порожденного всем строем ленинградского музицирования, в котором соединялись высокие традиции Баха с нарождающейся культурой новой ленинградской школы.

Совместно с другими выдающимися педагогами-классиками — руководителем класса композиции В. В. Щербачевым,

класса мелодики П. В. Рязановым, класса музыковедения и истории Б. В. Асафьевым, А. В. Оссовским и Р. И. Грубером, — Х. С. Кушнарев выполнял высокую миссию воспитания студентов новой формации.

Отлично помню, как весной 1928 года А. К. Глазунов, проходя своей тяжелой походкой по коридору третьего этажа Ленинградской консерватории, где обычно толпились студенты-композиторы, дирижеры и музыковеды, сказал тихо, но веско: «Седьмого мая скончался Александр Афанасьевич Спендиаров». За окнами светило солнце, стояла ясная весенняя погода. Но Глазунов был очень задумчив, взволнован до глубины души. Больше Глазунов нам ничего не сказал. Мы знали, что Глазунова и Спендиарова связывала многолетняя тесная дружба. Оба глубоко ценили друг друга, как могут ценить лишь большие люди.

Помню так же хлопоты Глазунова по оркестровке оперы Спендиарова «Алмаст». Он сам хотел написать партитуру этой оперы. Но тяжелая болезнь ног и необходимость срочной поездки за границу для лечения не позволили это выполнить. Он долго уговаривал М. О. Штейнберга (также ученика Римского-Корсакова) заняться этим делом, рассказав ему все подробности работы над оперой «Алмаст». Штейнберг некоторое время колебался, но затем согласился и, помня заветы Глазунова, с честью выполнил эту большую, ответственную работу.

Тогда же об А. А. Спендиарове много говорил на своих лекциях профессор А. В. Оссовский, который в свое время вместе с Спендиаровым учился на юридическом факультете в Московском университете. Здесь же оба одновременно играли в студенческом симфоническом оркестре. Спендиаров как более искусный скрипач был концертмейстером оркестра, а Оссовский (впоследствии член-корреспондент Академии наук, профессор Ленинградской консерватории) был его помощником. Как полагается, оба сидели в оркестре за одним пультом и часто ради шутки менялись скрипками.

Отдавая дань уважения памяти Спендиарова, Б. В. Асафьев посвятил ему несколько лекций. В отличие от Оссовского, который рассказывал массу интереснейших эпизодов из жизни Спендиарова, Асафьев глубоко разбирал творческий метод Спендиарова, его стилевые приемы создания большой формы на основе национальных интонационных предпосылок. Асафьев глу-



боко разбирал широко известные произведения Спендиарова — «Три пальмы», «Крымские эскизы» и «Эриванские этюды». Уже тогда мы поражались умению Асафьева на основе «простого» анализа нотного текста вскрыть идейно-философскую сущность музыкальных произведений. Асафьев не ограничивался разбором произведений только одного Спендиарова, он затрагивал особенности мелодики и многоголосной узорчатой ткани другого прославленного классика армянской культуры Комитаса. Эти лекции до сих пор сохраняются в памяти, как путеводная нить для познания музыкальных произведений армянских композиторов уже другой эпохи.

Из выдающихся студентов-армян Ленинградской государственной консерватории отлично помню талантливейшего музыканта, тогда воспитанника класса В. В. Щербачева — Аро Степаняна. Чрезвычайно деликатный и скромный, Степанян никогда не выделялся и не афишировал себя, хотя музыку приносил чрезвычайно талантливую и очень образную. Щербачев очень любил Степаняна и часто ставил нам его в пример, указывая на удивительную тактичность Аро Степаняна при показе своих произведений. Основным достоинством музыки этого замечательно-го художника была замечательнейшая лирика и почти импрессионистическая тонкость колористических оттенков. Недаром Аро Степанян занял достойное место в ряду выдающихся музыкантов Армении.

Курсом позже меня на музыковедческом факультете в классе Б. В. Асафьева занимался интересный музыкант, ныне доктор искусствоведения, выдающийся профессор Ленинградской консерватории Георгий Григорьевич Тигранов. Уже в то время он проявил себя серьезным вдумчивым музыковедом, глубоко интересующимся вопросами теоретического и исторического музыкознания.

Б. В. Асафьев часто собирал вокруг себя талантливую молодежь, которая приходила к нему на дом, где показывалась различная музыка, разбирались новые философско-композиторские концепции и велись долгие дискуссии. Подобные собрания напоминали старые классические античные школы, когда глава их и идейный руководитель вел беседы со своими учениками. Трудно сказать, что было важнее для развития молодых музыкантов-

музыковедов — занятия в консерватории или домашние встречи и беседы с мудрым наставником, глубоким мыслителем Б. В. Асафьевым. Непременным и постоянным участником этих встреч был молодой Георгий Тигранов, очень активно и темпераментно выступавший по тем или иным вопросам, касающимся интонационной природы музыкального искусства.

В Г. Г. Тигранове всегда поражало отличное умение глубоко ухватить самое существо содержания музыкальной формы, отчетливо сформулировать его и сделать четкие обобщающие выводы.

Впоследствии Г. Г. Тигранов сформировался в превосходного специалиста с широким взглядом на сущность музыкальных явлений, что помогало ему отлично разбираться в стилевых нюансах музыки различных национальностей Советского Союза. Г. Г. Тигранов обладает большим чувством современности. Он ясно понимает высокую гражданскую ответственность современного музыканта-мыслителя, ответственность перед культурными запросами советского народа. В этом отношении Георгий Григорьевич Тигранов и в Ленинградской и в Ереванской консерватории выполняет большую и сложную работу по воспитанию молодых музыкантов нашей современности.

Г. Г. Тигранов является автором большого количества музыковедческих работ. Поражает обилием фактологического материала и крупными научными обобщениями его большая трехтомная монография об армянском музыкальном театре, в которой на широком историческом фоне представлено во всех подробностях сложное становление этого театра. Другое капитальное исследование Г. Г. Тигранова — крупная монография о современном классике советской музыкальной культуры Араме Ильиче Хачатуряне. Как сам автор пишет, в этой монографии исследуется «Жизнь, Эстетика, Творчество» этого изумительного современного композитора. Тигранову как никому удалось глубоко осветить творческий облик Арама Ильича Хачатуряна.

Общение с Г. Г. Тиграновым открывает для всех нас, ленинградцев, широкое ознакомление с блистательной музыкальной культурой Армении. Здесь трудно кого-либо выделить, так как на первый план выступают те очевидные и глубоко прогрессивные явления, связанные с общим развитием культуры в Армении. Уже теперь мы с большой гордостью можем заявить, что в на-

ших национальных республиках, и в первую очередь в Армении, созданы подлинные, высокопрофессиональные школы. Создана музыкальная культура, отвечающая лучшим эталоном русской и европейской музыки. Именно Великий Октябрь открыл широчайшую перспективу для развития национальных богатств, таящихся в недрах народной мудрости. Здесь трудно отделять одно искусство от другого, как трудно и невозможно отделить солнечное искусство Мартироса Сарьяна от современной яркой и содержательной музыки армянских композиторов.

Щедрость души, открытые и ясные эмоции, большой оптимизм, поразительная глубина выражения всех «извилины» духовного мира человека, а главное, понимание всех сложнейших задач, которые во весь рост стоят перед народом XX века, драматургическая глубина и неизъяснимая красочная щедрость характерны для композиторской палитры великого Хачатуряна. Его произведения не имеют ущербной болезненности, свойственной некоторым направлениям музыки XX века. Хачатурян сумел остаться на позициях здорового оптимизма и реалистически правдивого раскрытия высокого духовного мира человека.

Другим классиком армянской музыкальной культуры с полным правом можно считать талантливейшего музыканта-художника — лирика Александра Арутюняна. Музыка этого художника необычайно пластична, красива по интонационным узорам. Большая теплота и искренность звучат в каждом национальном обороте замечательных произведений Арутюняна. По складу своего дарования он продолжает линию великого Комитаса, другими словами, прочно опирается на народные традиции, уходящие в глубины веков славной Армении. В то же время А. Арутюнян является глубоко современным композитором, остро чувствующим все сложности современной жизни. Его опера «Саят Нова» о прославленном армянском ашуге, поэте, философе, борце за народное счастье является прекрасным памятником этому выдающемуся армянскому мыслителю. Музыка оперы «Саят Нова» очень красива в своей первозданной сущности, красива сама мысль воспеть славного представителя прошлого Армении, который боролся за светлое будущее своего народа.

Как говорил великий Глинка, «красота мысли определяет красоту оркестра». Так и в музыке Арутюняна высокая этическая красота содержания определяет интонационный строй его

произведений. Таковы его «Лансы-песни», посвященные матери, глубоко проникновенные, нежные, с беспредельной чистотой высокого чувства.

Вместе с тем, Арутюнян создает блестящие по лексике крупные произведения с ярким концертным размахом, с большой амплитудой интонационного развития. Это его широко популярные «Концерт для трубы с оркестром» и «Вариации для трубы с оркестром», а также другие произведения, в которых имеет место письмо большим планом.

Классиками армянской музыкальной культуры можно назвать также Эдгара Оганесяна и Эдуарда Мирзояна. Оба этих композитора стоят на вершине современного развития армянской музыки. Сочность языка, яркий мелодизм, активная полифония, изумительная красочная оркестровка — все это придает сочинениям Оганесяна и Мирзояна большую этическую и эстетическую ценность. Симфония Мирзояна для струнного оркестра и литавр стала классическим образцом для современного армянского симфонизма, ибо в ней воплощены лучшие качества души советского человека. По своей музыкальной драматургии эта симфония является логически спаянным сонатным циклом, где каждая часть раскрывает все новые и новые стороны основного музыкального замысла — жизнь и мироощущение советского человека.

Грандиозный балет Эдгара Оганесяна «Давид Сасунский» — новое слово в современной театральной драматургии. Это произведение строится на приемах современной хореографии, соединенных с оперными элементами. В целом это грандиозное, монументальное театральное произведение, своего рода величественная фреска героическому прошлому Армении.

Интересно и многообразно творчество композитора Авета Тертеряна. Этот талантливейший музыкант создал, несмотря на свою молодость, целый ряд примечательных композиций. Прежде всего здесь можно назвать его вдохновенную оперу «Огненное кольцо», в котором острыми современными красками он по-новому раскрыл содержание известного рассказа Бориса Горбатова «Сорок первый». Смелые и глубоко новаторские интонации лежат в основе его симфонических произведений. Его крупные симфонии написаны новаторским и чрезвычайно смелым языком, и, тем не менее, отлично воспринимаются самой

широкой современной аудиторией. Происходит это в силу большой творческой одаренности Авета Тертеряна. Композитор знает и умеет претворить в своем творчестве острые и неожиданные по воплощению художественные замыслы. Талант Тертеряна смелый и дерзновенный. Но границы большой композиторской логики и мастерства автора помогают ему удержать свою мысль в стройных и логически отточенных формах. Он всегда соразмеряет точные пропорции формы своих произведений и не дает мысли «расплеснуться» в свободных и вольных импровизациях. Я подчеркиваю, что именно крепкая логика и отличное чувство музыкальной формы как процесса обнаружения содержания определяет качество и ценность творчества этого замечательного передового музыканта.

Можно было бы еще много называть славных имен армянской музыкальной культуры. Это и прославленный директор Ереванской консерватории Лазарь Мартиросович Сарьян — автор изумительного скрипичного концерта, Армен Георгиевич Будагян — чуткий и тонкий музыкант, автор многих работ по музыкальной культуре Армении. Это и многие, многие другие прекрасные музыканты-армяне, с которыми столкнула меня жизнь и которые стали для меня эталоном высокого служения Родине.

И я лично могу лишь поблагодарить их за светлое и чистое служение родному искусству, которое они самоотверженно осуществляют во имя общего прогресса и процветания советской культуры.

*Доктор искусствоведения,  
профессор Ленинградской консерватории А. Дмитриев.  
Ленинград, 1973 г.*

## **Макар Екмалян в Петербурге**

Посвящается епископу Езрасу Нерсисяну  
от благодарных армян Санкт-Петербурга

Культура Армении всегда была тесно связана с русской культурой. Трудно переоценить плоды сотрудничества русских и армянских музыкантов в сфере как духовной, так и светской музыки. К концу XIX века армянская музыкальная культура получила новые импульсы для активного развития в XX-м, благодаря творческой деятельности выпускника Петербургской консерватории М. Г. Екмаляна. Он явился первым армянским композитором, получившим законченное музыкальное образование у Н. А. Римского-Корсакова и сумевшим создать своего рода феномен, вобравший в себя уникальные традиции самобытного национального искусства, музыку к армянской Литургии — «Патарагу», явившейся вершиной творчества композитора.

Петербургский период жизни М. Г. Екмаляна продлился немногим более одиннадцати лет (с 1877 по 1888 гг.). Сокурсник Екмаляна по консерватории И. И. Витоль так вспоминает о нем: «Из моих первых товарищей по учению в классе альты не было никого, с кем бы я почувствовал желание сблизиться. В памяти остались двое, с которыми более продолжительное время держался вместе. Первый — армянин Екмалян. Уже в летах, далеко за тридцать, он в консерватории учился в более или менее официальном порядке: архиепископ Эчмиадзина послал его ознакомиться с европейской музыкой, подготовиться к преподаванию музыки в духовной академии Эчмиадзина. Екмалян среди нас был белой вороной — искренним и добросердечным, не без музыкальных данных, но ярко выраженных не в смысле западноевропейской музыки. Предназначенный своим монастырем в регенты, он на родине вырос на третитоновой музыке; так он пел армянские песни, таково было деление на его народных инструментах. И должен засвидетельствовать, что для наших ушей это звучало вполне приемлемо, даже привлекательно: мы охотно слушали его игру на таре (довольно объемистый гитарообразный инструмент

с глубоким, бархатным резонансом), но воспроизвести этот строй нам было трудно» [1:25].

В Петербурге М. Г. Екмалян увлекся русской музыкальной культурой, вдохновлялся прекрасной творческой атмосферой консерватории. Однако в то же время он часто голодал, сильно бедствовал. Сохранилась переписка Екмаляна с Эчмиадзинским руководством о его материальных трудностях, так что создание «Патарага» является поистине человеческим подвигом композитора, претерпевшего нужду и лишения в студенческие годы.

Творческая позиция Екмаляна формировалась на родине, в музыкальной среде Эчмиадзинского монастыря. Он окончил Эчмиадзинскую духовную академию, а затем был принят на работу туда в качестве преподавателя церковного пения, где, общаясь к традициям армянской монодической музыки, накопил богатый профессиональный опыт. Поскольку ключ к расшифровке хазов был утерян, назрела необходимость сохранения в зафиксированном виде уникальных церковных песнопений. Вместе с приглашенным из Константинополя специалистом по шараканам Никагайосом Ташчяном Екмалян записал новыми нотами свод армянских церковных песнопений «Шаракан» и подготовил его к изданию (1874). Благодаря усилиям и таланту Екмаляна, его обширным знаниям в области армянских церковных песнопений, появилась новая система армянской нотации. Это имело важное историческое значение для спасения известных церковных песнопений и явилось мощным толчком для развития армянских монодических шараканов на качественно новом уровне в виде многоголосной авторской Литургии.

Творческие успехи композитора определили его дальнейшую судьбу. При содействии католикаса М. Екмалян переезжает в Санкт-Петербург и поступает в консерваторию. Учеба в Петербургской консерватории перспективного армянского композитора как нельзя лучше отвечала требованиям и задачам реформирования армянской церковной музыки. Зачисление в консерваторию (1879) открыло перед ним новые горизонты: будучи взрослым человеком и состоявшимся музыкантом, Екмалян учит русский язык и приобщается к незнакомой ему европейской музыкальной системе. Особое значение приобретают посещения хоровых концертов в Придворной певческой капелле, которые

впоследствии сыграют важную роль в становлении его авторского стиля.

Творческим счастьем Екмаляна стало обучение у Н. А. Римского-Корсакова, признанного мастера во многих жанрах и опытного наставника, взрастившего множество самобытных национальных композиторов: И. Витоля, М. Баланчивадзе, А. Спендиарова, Г. Казаченко, Г. Давидовского, А. Юрьяна, М. Людига и других. Полученные знания по гармонии и теории композиции сыграли ключевую роль в работе над Литургией.

Пытливый художник, обладающий творческой смелостью и интуицией, Екмалян осознает необходимость поиска новых путей развития армянского церковного пения, на протяжении многих веков оторванного от христианского мира, и видит ее реализацию в сближении армянской духовной музыкальной традиции с европейской. Таким образом, Екмалян ставит перед собой практическую задачу: интегрировать западноевропейский гомофонно-гармонический стиль в монодический строй армянских шараканов.

Во второй половине XIX века в родственной армянам православной культуре уже состоялись успешные попытки внедрения многоголосия в русскую монодию. В результате появилось множество авторских Литургий с ярким личностным началом композитора и использованием смешанного состава хора. В церковном пении господствовала петербургская школа во главе с Придворной певческой капеллой. Екмаляна интересуют процессы, происходящие в капелле по распространению Обихода, представляющего собой четырехголосную гармонизацию по западноевропейскому образцу придворного напева. Кроме того, в сферу его интересов входит концертный стиль Литургии, сочетающий в себе черты светских жанров. Автор в своем «Патараге» впервые применяет законы академического европейского многоголосия. Он вводит монодические шараканы в классическую темперированную схему с характерной метроритмической и гармонической организацией, по сути гармонизуя то, что не подлежит гармонизации. Важным аспектом его композиторского метода является взаимодействие фактурных признаков монодии и гомофонии, практики одноголосного музицирования и технологических особенностей действий с аккордовыми комплексами. Иными словами, особенности авторской аранжировки Екмаляна состоят во введении многого-



лосия как ключевого принципа западноевропейской академической музыкальной культуры в армянскую церковную монодию.

Автор сохраняет богатую мелизматику в выдержанных в духе гусанских импровизаций свободно излагаемых сольных номерах. В большинстве хоровых разделов он воссоздает свойственный церковному песнетворчеству армян строгий характер повествования. Переосмысление армянских шараканов в «Патараге» помогло примирению и соединению древних традиций вокальной монодической церковной и инструментальной светской армянской музыки, издавна находившихся в своеобразном противоборстве, и проявилось в специфических вокальных приемах: в подражании голоса инструментальному звучанию, разнообразии динамики, тонкой нюансировке, агогике.

Композитор уделяет особое внимание тембровой драматургии цикла. Он впервые обращается к не характерному для армянской церковной музыки тембру женского голоса, дополняя таким образом традиционное мужское исполнительство новыми выразительными красками. В Литургии появляется смешанный состав хора, что приводит к появлению в церковной музыке характерных для светских жанров черт.

Завершенная в начале 1893 г. Литургия была представлена Екмаяном совету Петербургской консерватории и Придворной певческой капеллы. Символично, что армянская Литургия впервые прозвучала в законченном виде именно в Петербурге. Она получила положительный отзыв петербургских профессоров (протокол заседания комиссии от 6 апреля 1893 г.), одобрение католикоса всех армян Мкртыча I Хримяна в 1896 г. и с тех пор исполняется во всех армянских храмах мира.

Благодаря деятельности Макара Григорьевича Екмаяна армянская духовная музыка влилась в общеевропейские процессы и смогла занять достойное место в сокровищницах мировой христианской музыкальной культуры.

## Литература

1. *Витоль И. И.* Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1969.
2. *Холопов Ю.* Музыкальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Ташкент, 1982. С. 16–31.

3. Ковалев А. Авторский хоровой цикл литургии в русской музыке конца XVIII – XX веков // Жизнь религии в музыке. СПб, 2006. С. 20–37.
4. Гинзбург С. Роль русской культуры в формировании армянской музыки нового времени // Из истории музыкальных связей народов СССР. М.; Л., 1972. С. 32–53; Н. Римский-Корсаков и подготовка деятелей национальных музыкальных культур народов СССР // Из истории музыкальных связей народов СССР. М.; Л., 1972. С. 104–115.
5. Беляев В. Музыкальная культура Армении // Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1963. С. 82–204.
6. Меружанян А. Таинство Божественной Литургии Армянской Апостольской Церкви. СПб., 2007.
7. Тагмизян Н. Макаре Екмялян. Жизнь, творческий облик, наследие. Ереван, 1958.

## Симфонизм Александра Спендиарова (Спендиаряна) — наследие школы Николая Андреевича Римского-Корсакова

Классик армянской музыки Александр Спендиаров, будучи учеником Н. А. Римского-Корсакова, стал не только одним из основоположников национального симфонизма, но и привнес в развитие этого жанра важнейшие черты высокого стиля и духовности, присущие традициям русской композиторской школы.

Оркестровые краски и принципы компановки оркестровой ткани в партитурах А. Спендиарова являются прямым продолжением школы Н. А. Римского-Корсакова. В его замечательных творениях — симфонической картине «Три пальмы», «Крымские эскизы», «Эриванские этюды» и опере «Алмаст», искрящихся типично армянской ритмикой и интонационностью с естественной пластикой, совместились национальное начало и приемы письма, в которых легко угадывается влияние корсаковского стиля.

Без сомнения, источником наиболее яркой ветви национального симфонизма, основанного А. Спендиаровым, стали принципы монументального музыкального жанра, разработанные Н. А. Римским-Корсаковым.

Профессиональная музыка Армении на протяжении многих веков развивалась в стенах христианских храмов и предназначалась для церковной литургической практики. Светское же профессиональное музыкальное искусство насчитывает чуть более полутора веков и ведет начало от творческого наследия Тиграна Чухаджяна, автора первых армянских опер, вокальных и инструментальных произведений. Одним из первых заметных образцов симфонизма стало малоизвестное произведение Комитаса — «Ночь в лесу». В творчестве этого композитора совместились красоты исконно армянской интонационности, откристаллизовавшейся в процессе эволюции церковного монодического мышления, с многообразием национального фольклора и традициями светского искусства, бытовавшими на стыке XIX и XX веков в европейском музыкальном искусстве.

Творчество А. А. Спендиарова стало той прорывной вехой в истории армянского музыкального искусства, с которой, в сущности, начинается эпоха становления и развития национального высокопрофессионального искусства, охватывающего все жанры, и в первую очередь оперный и симфонический. Вот что писал Арам Хачатурян в предисловии к сборнику статей, посвященном творчеству А. А. Спендиарова: «...Ведь по существу армянские композиторы предыдущего периода ограничивали свое творчество вокальными жанрами. Спендиаров же открыл пути развития симфонической музыки в самом глубоком ее понимании. Это явилось настоящей революцией. Сразу был поднят “потолок” армянской музыки, совсем другими стали ее масштабы и критерии. Именно тогда определились пути нашего музыкального искусства на многие десятилетия вперед» [1: 6].

А. Спендиаров с 1896 по 1900 гг. брал уроки у Н. А. Римского-Корсакова, что и определило его творческие установки — чуткое отношение к интонационной выразительности, источником которой почти всегда были фольклорные мотивы, тонкое восприятие оркестровых красок, точность в компоновке музыкальной формы, наконец стремление к созданию музыкальных картин, к своеобразной звуковой «живописи», близкой к эстетике импрессионизма.

Стремление к «живописным» музыкальным картинам можно отнести практически ко всем симфоническим произведениям А. Спендиарова. Одним из наиболее известных, исполняющихся по сей день на многих сценах мира, является симфоническое полотно «Три пальмы». Оно было сочинено в 1905 г. и впервые исполнено тогда же в Петербурге под управлением автора. В дальнейшем это произведение исполнялось в Вене, Хельсинки, Риме, Москве, Харькове, Одессе. В январе 1913 г. в берлинском театре «Кроль» Фокин поставил балетный спектакль на музыку «Трех пальм» под названием «Семь дочерей царя джинов». Одну из главных партий исполнила величайшая русская балерина Анна Павлова.

Неоспорим факт наследования А. Спендиаровым творческих установок Н. А. Римского-Корсакова. Черты этой преемственности можно наблюдать и на уровне элементарных музыкальных микросистем, и в принципах формообразования, и, в особенности, в приемах драматургии, которая всегда основана на логике

последовательности символических знаков, выстраивающихся в систему причин и следствий, которые, в свою очередь, воспринимаются слушателем как конкретный сюжет.

Вот как охарактеризовал М. А. Терьян форму симфонической картины «Три пальмы»: «Эта “синтезированная” форма (точнее, в ней слились воедино принципы сложной трехчастности, сонатности с зеркальной репризой и вариационностью, пронизывающей все произведение единым драматургическим стержнем) очень гибко и поэтически вдохновенно отразила содержание лермонтовского сказания» [2: 96].

«Синтезированная», но спроецированная на классические нормы формообразования композиция вмещает в себя и сюжет лермонтовского стихотворения. Безусловно, просвещенный слушатель, знакомый с этой поэтической легендой, обязательно свяжет музыкальные темы-образы с образами стихотворного шедевра. Он услышит и журчанье родника, пробивающегося из толщи песков, и мерную поступь приближающегося каравана, узрит перцептуальным оком три красавицы пальмы, опечалится, увидев их поверженными, наконец, совместив все музыкальные символы в единую сюжетную цепь, ощутит скорбное чувство утраты, усилившееся завершающим эпизодом картины — звуками бесстрастно удаляющегося каравана.

В статье «Программный симфонизм Спендиарова» М. Тер-Симонян [2] даже само стихотворение Лермонтова представила в виде сонатной формы с экспозицией двух тем, их развитием, трагической кульминацией и печальной репризой. Удивительным образом сюжет стихотворной легенды стал не только конкретным содержанием программного музыкального произведения, но и воплотился в симфоническую концепцию, смысл которой — аллегорическое воплощение идеи бессмысленности уничтожении красоты, промысла Божьего.

Рельефность в отображении образности, принципы ведения мелодии, ее гармонизация и придание ей стереоскопичности приемами контрапункта, тембровая драматургия и многоцветие оркестровых красок — несомненные признаки школы Римского-Корсакова. Достаточно сравнить симфоническую картину А. Спендиарова с «Шехеразадой» Римского-Корсакова, чтобы убедиться в единстве творческих установок учителя и ученика. В изумительной яркости «Шехеразеды» ощутим тот же феномен

перцептуально-зримого ряда образов, основанных на том же эффекте проекции литературной фабулы на музыкальную драматургию. В драматургической канве высвечивается абсолютно адекватно воспринимаемая логика системы причинно-следственных связей в развитии сюжета, а главное, считывается стержневая концептуальная идея победы Добра над Злом. И в музыкальных красотах «Шехеразады», и в разноцветных звучностях «Трех палым» присутствует феномен ассоциативной драматургии, которая не столько оперирует средствами музыкальной выразительности, сколько переводит их в смысловые знаковые модусы, в соотношения которых рождается квинтэссенция концептуальной идеи. Более того, эффект восприятия «тиражируется» столько раз, сколько слушатель его воспринимает: ведь очевидно, что психология восприятия проецируется в каждом сознании на набор художественных эталонов, хранящихся в сокровищнице каждого интеллекта. Парадокс в том, что каждое слушательское сознание воспринимает эту музыку по-своему, и объективность звукового потока, одинаковая для всех слушателей, наслаивается на линию субъективных проекций художественных матриц сознания, а возможно и подсознания личности, что придает осмысливаемому (личностью) потоку звуковой информации абсолютную неповторимость.

Кажущийся необоснованным некоторый отход от темы в область психологии восприятия на самом деле представляется существенным с позиций композитора, к коим я себя причисляю, который всегда рассматривает музыкальное произведение не только как композицию с определенным комплексом конструктивных деталей, но и в ракурсе психологии его (произведения) восприятия. И с этой точки зрения школа Римского-Корсакова — явление уникальное, и уникальность эта определяется именно той моделью символической программности, в которой поток символических обобщений имеет несколько уровней. Самый общий — это полный охват концептуальной идеи; средний — это система причинно-следственных связей между музыкальными фрагментами, несколько взаимозависимых линий, состоящих из разновеликих микроструктур, каждая из которых имеет единичную смысловую значимость. Их взаимодействие и пропорциональное соотношение в процессуальности имеют признак действия второго плана, своеобразных музыкальных мизансцен,

придающих музыке особую стереоскопическую пространственность. Столь сложная многоярусная процессуальность породила многомерность музыкальных полотен Стравинского, а в нашем случае стала «этимологическим» источником композиторской техники и стиля Спендиарова, которые, вместе с тем, сформировались под влиянием армянского фольклора и культуры монодического мышления — богатого наследия национальной музыкальной культуры.

К творчеству Н. А. Римского-Корсакова, А. А. Спендиарова и к наследию многих русских и армянских композиторов часто применяют термин «ориентализм», который в условиях современного мира с гигантским числом коммуникативных взаимосвязей между культурами, выглядит, по меньшей мере, анахронизмом. Искусство Востока на взгляд европейца конца XIX — начала XX века воспринималось как явление экзотическое. Однако сейчас, во времена тотальной интеграции, восточные темы Н. А. Римского-Корсакова воспринимаются как естественное отражение высокой духовности восточной цивилизации, ее тонкой иносказательности и глубокой чувственности, своеобразной сюжетикой, порой пренебрегающей законами формальной логики.

Обратимся к наиболее общим чертам стилистики А. Спендиарова, которые наследуют основные принципы композиторской школы Римского-Корсакова. Речь идет о творческих завоеваниях, связанных с природой фольклора, армянского и не только. Две симфонических сюиты Спендиарова «Эриванские этюды» и «Крымские эскизы» являются блистательными образцами использования фольклорного материала. В «Эриванских этюдах» источником тематизма стали армянские народные песни, а при сочинении «Крымских эскизов» композитор обратился к народному творчеству крымских татар, населявших тогда территорию Симферополя — города его детства. Факт обращения к фольклорным истокам также следует отнести, с одной стороны, к особенностям мышления композитора, преклонявшегося перед мудростью народного творчества, с другой же — это несомненное продолжение эстетических взглядов Римского-Корсакова, в творчестве которого обращение к фольклору является едва ли не самой важной чертой формирования стиля. Очень важным качеством произведений А. Спендиарова является насыщение музыкальной ткани приемами сложного подвижного имитаци-

онного контрапункта. Вот что писал в своей статье выдающийся армянский музыковед и дирижер М. А. Терьян: «Характерно, что даже в небольших и неразвернутых по форме произведениях Спендиаров охотно прибегает к полифоническим приемам (стреттам, канонами пр.), значительно обогащающим эмоциональную выразительность целого» [3: 137].

«Мастерски проведенная «стреттная игра» в коде «Энзели», с применением имитаций темы в нижнюю нону и нижнюю терцию, чрезвычайно оживляет музыку коды, способствуя тематическому и ритмическому сгущению ее и развитию активных черт темы, что, в свою очередь, делает необычайно оживленным и действенным образ веселья народного танца» [3: 137].

«Аналогичный эффект активности и действенности коды плясовой “Хайтармы” (1 серия) достигается Спендиаровым приемом контрапунктического соединения двух основных тем пляски в двойном контрапункте октавы» [3: 137].

В оркестровой практике А. Спендиаров крайне рационален. Один из крупнейших знатоков симфонического оркестра Дмитрий Рогаль-Левицкий писал в своих воспоминаниях: «Спендиаров придерживается того взгляда, что пышность оркестровой звучности может быть достигнута и с малыми средствами, а ее красочность всецело подчинена его личному мастерству и изобретательности» [3: 146].

Мастерство композитора позволяло средствами европейского инструментария воссоздать звучности народных инструментов: «В “Ереванских этюдах” Спендиаров стремился воссоздать звучание тех подлинно народных инструментов тара, дудука и зурны, которым на родине этих народов пользуются народные певцы и музыканты. Английский рожок, гобой и скрипка в “Энзели” в разных сочетаниях и последовательностях являются их участниками, но надо слышать эти столь простые и обычные сочетания, чтоб почувствовать всю действительную тонкость музыкального замысла автора...» [3: 153].

Наконец, сам Римский-Корсаков, обычно скупой на похвалы, однажды высказался так (по свидетельству М. Ф. Гнесина, 28 мая 1928 г. на траурном заседании памяти Спендиарова): «Это подлинный талант, это настоящий талант... это исключительный талант в области оркестровки» [3: 142].



Рассмотренные грани стиля А. Спендиарова достаточно ярко характеризуют творческие позиции композитора, фиксируют значимость его творческого наследия в историческом процессе становления и развития национального симфонизма. Важность осмысления творчества А. Спендиарова в истории армянской музыки очевидна, как очевиден и факт национальных истоков его мастерства. Творческие открытия композитора положили начало бурному развитию армянского симфонизма, давшего миру такие имена, как Александр Арутюнян, Эдвард Мирзоян, Арно Бабаджанян, Авет Тертерян, Левон Аствацатрян и многие другие.

### Литература

1. *Хачатурян А.* Вдохновенный художник // Александр Спендиаров. Статьи и исследования. Ереван, 1973. С. 5–7.
2. *Тер-Симонян М.* Программный симфонизм Спендиарова // Там же. С. 85–109.
3. *Тэрьян М.* Некоторые черты музыкального стиля // Там же. С. 134–154.

## **Христофор Степанович Кушнарев и армянская музыкальная культура**

Светлой памяти моих дорогих учителей,  
учениц Х. С. Кушнарева, – Гаяне Моисеевны Чеботарян,

Марго Арамовны Брутян

*“Он был, действительно, одним из  
замечательных людей нашего времени...”<sup>1</sup>*

Давние плодотворные связи старейшего музыкального вуза России – Петербургской (Ленинградской) консерватории – с армянской музыкальной культурой общеизвестны<sup>2</sup>. Воспитанники консерватории сыграли огромную роль в становлении и развитии всех областей армянской профессиональной музыки конца XIX – начала XX века: композиторского творчества, музыкознания, исполнительства, музыкального образования. Это композиторы М. Екмалян, А. Спендиаров, Р. Меликян, А. Тер-Гевондян, С. Бархударян, А. Степанян и др., создавшие классические образцы армянской кантатно-ораториальной, оперной, симфонической, вокальной, фортепианной музыки; это «классик советского музыкознания второй половины XX века» (Л. Казанская)<sup>3</sup>, выдающийся ленинградец Г. Тигранов, автор фундаментального труда «Армянский музыкальный театр» (Ереван, 1956–1988)<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> *Тюлин Ю.* Христофор Степанович Кушнарев // Х. Кушнарев. Статьи, воспоминания, материалы, М.-Л., 1967. С. 3.

<sup>2</sup> См.: *Гинзбург С.* Ленинградская консерватория и армянская музыка // Дружба: Статьи, воспоминания, очерки об армяно-русских культурных связях, Ереван, 1956. С. 180–188; *Брюшков Ю.* Ленинградская консерватория и армянская музыкальная культура // Дружба: Статьи, очерки, исследования, воспоминания, письма об армяно-русских связях. Ереван, 1960. С. 508–521 и т. д.

<sup>3</sup> Георгий Григорьевич Тигранов, 100. Ереван, 2008. С. 52 (на русском и армянском языках).

<sup>4</sup> Перу Тигранова принадлежат также монографии «Александр Афанасьевич Спендиаров» (М., 1971), «Балеты Эдгара Оганесяна» (Ереван, 1984), «Арам Ильич Хачатрян» (М., 1987).

профессор Ленинградской и Ереванской консерваторий, воспитавший многие поколения советских музыковедов. Выпускниками Ленинградской консерватории были А. Тер-Ованнисян – «старейший мастер хорового искусства, тонкий музыкант»<sup>5</sup>, художественный руководитель и главный дирижер Армянской государственной хоровой капеллы Т. Алтунян – основатель, многолетний художественный руководитель широко известного Государственного ансамбля народной песни и пляски Армении, М. Тавризян – главный дирижер и художественный руководитель Ереванского государственного академического театра оперы и балета им. Спендиарова, прима того же театра, лирико-колоратурное сопрано А. Даниелян и др.

Ленинградские традиции глубоко укоренились и в музыкально-образовательном процессе Армении. «Проводниками» этих традиций, в частности, в Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, стали представители профессуры вуза – талантливые пианисты, окончившие классы Л. Николаева, – Р. Андриасян, С. Савшинского – Г. Сараджев, создатели армянских пианистических школ в Армении, ученица Кушнарера, основатель полифонической школы в Армении, композитор, теоретик Г. Чеботарян, преподаватель теоретических предметов, ученик Ю. Тюлина, С. Коптев и др.

В ряду воспитанников Петербургской (Ленинградской) консерватории, связанных с Арменией, особое место занимает Христофор Степанович Кушнарер, выдающийся музыкант, композитор<sup>6</sup>, педагог, музыковед-фольклорист, музыкально-общественный деятель, крупнейший представитель современного теоретического музыкознания.

Еще в годы учебы в Консерватории Кушнарер «заслужил высокую репутацию талантливого композитора и зрелого музыканта»<sup>7</sup>. После окончания Консерватории стал желанным членом ее преподавательского коллектива<sup>8</sup>, активным участни-

<sup>5</sup> Брюшков Ю. Ленинградская консерватория и армянская музыкальная культура. С. 518.

<sup>6</sup> Кушнареру принадлежат органье Пассакалья и фуга (1924), Соната (1925), прочно утвердившиеся в учебном и концертном репертуаре органистов, Соната для виолончели solo (1936), хоры a capella на армянские народные темы, музыка к драматическим спектаклям и т. д.

<sup>7</sup> Тюлин Ю. Христофор Степанович Кушнарер. С. 4.

<sup>8</sup> Там же.

ком перестройки советского музыкального образования, автором жизнеспособного и сегодня нового курса полифонии<sup>9</sup>. К тому же, «он любил молодежь и охотно передавал ей свои огромные знания. Это был педагог в самом высоком смысле слова»<sup>10</sup>.

Кушнарев неразрывно связан с Арменией. Крымский армянин, выросший в Тифлисе начала XX в., большая часть жизни которого прошла в Ленинграде, он, казалось, «постоянно носит в душе неутолимую тоску по Армении»<sup>11</sup>, мечтал о фольклорных экспедициях по родной Армении и населенным армянами районам Грузии<sup>12</sup>. Санкционированные А. Глазуновым<sup>13</sup>, они осуществились в далекие 1927–1929 гг. с участием ленинградских фольклористов Е. Гиппиуса, З. Эвальд, студентов Ленинградской консерватории А. Степаняна, Т. Тер-Мартиросяна, друга и коллеги Кушнарера – Ю. Тюлина, который вспоминал: «Незабываемо осталось наше блуждание по армянским деревням в долине Арагаца, этой красивейшей горы с маячившим на склоне ледником “Белый глаз”. В трудных условиях “пешего хождения”, когда часто приходилось спать почти на голой земле и питаться чем попало, Христофор Степанович поражал своей неутомимостью и неприхотливостью настоящего путешественника»<sup>14</sup>. В результате «блужданий» и «пеших хождений» были записаны (на фонограф) более пятисот образцов армянской (а также курдской, азербайджанской) народной и ашугской музыки, представляющих собой «не только художественную, но и историческую ценность в плане этнографии, ибо воссоздают живое звучание народной музыкальной

---

<sup>9</sup> См. об этом: *Чеботарян Г.* Основоположник новой школы полифонии // Х. Кушнарера. С. 14–22.

<sup>10</sup> Там же. С. 20.

<sup>11</sup> Там же. С. 21.

<sup>12</sup> *Чеботарян Г. Х. С.* Кушнарера. Очерк жизни и творчества: к 100-летию со дня рождения. Л., 1990. С. 17.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Тюлин Ю.* Христофор Степанович Кушнарера. С. 8. Экспедиции проходили в г. Ереване, Ленинкакане (ныне Гюмри), деревнях Гориса, Сисиана, Даралагязя (ныне Вайоц Дзор), Артика, Ани, Апарана и других районах Армении, в Тбилиси и на юге Грузии, в поселке Шаумян (раньше Шулавер) Марнеульского района.

жизни Закавказья 20-х годов прошлого (XX. – А. Б.) столетия»<sup>15</sup>. Следует отметить, что из 143 образцов этой замечательной коллекции, долгие годы незаслуженно преданной забвению<sup>16</sup>, в настоящее время составлен сборник под названием «Армянские народные песни и наигрыши. Избранное из материалов экспедиций 1927–1929 гг., руководитель – Х. С. Кушнарев» (нотировка и составление Д. Дерояна, З. Тагакчяна), который опубликован в серии «Армянская традиционная музыка» (выпуск III, Ереван, 2008)<sup>17</sup>.

В сборник вошли армянские народные песни, инструментальная музыка, записанные от более чем семидесяти информантов, мужчин, женщин различного возраста, отражающие жанровое многообразие музыкального фольклора армян. Это колыбельные, трудовые, в том числе реликтовые ныне земледельческие песни пахоты – оровелы, а также любовные, шуточные, рекрутские песни, песни-пляски, плачи, фольклорные варианты церковных песнопений, сольные и ансамблевые танцевальные мелодии, наигрыши.

Экспедиции 1927–1929 гг., руководимые Кушнаревым, стали знаменательной вехой в истории армянской музыкальной фольклористики. В то же время они в немалой степени стимулировали исследовательский интерес Кушнарера к музыке родного края, естественным образом «уживавшейся» с его же изысканиями в области полифонии, поскольку «он стремился видеть основательную связь между монодической сущностью армянского музыкального фольклора и полифонией, обусловленную общностью музыкального горизонтального мышления»<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> *Дероян Д., Тагакчян З.* Предисловие // Армянская традиционная музыка. Вып. III. Ереван, 2008. С. 14.

<sup>16</sup> Об этом см.: *Дероян Д., Тагакчян З.* Предисловие. С. 13–14.

<sup>17</sup> Основателем и главным редактором серии является музыковед К. Худабашян – ученица Кушнарера. Серия подготавливается к изданию в Отделе народной музыки Института искусств Национальной академии наук Республики Армения. Среди творческих планов Отдела – продолжение публикаций материалов кушнаревских экспедиций в рамках серии.

<sup>18</sup> *Брутян М.* Мой учитель и духовный наставник // Христофор Кушнарян: Статьи и исследования, отзывы, воспоминания. Ереван, 2003. С. 171 (на арм. языке).

Кушнарев оставил глубокий след в истории армянской музыкальной культуры как основоположник современной школы теоретического исследования армянской музыки<sup>19</sup>. Последнее проявилось в подготовке научных кадров Армении и в научно-исследовательской деятельности самого Кушнарева.

Живя и работая в далеком Ленинграде, Кушнарев воспитал целую плеяду армянских музыковедов. Каждого из них характеризовало свое «лица не общее выражение», исследовательская «лейттема» и объединяющая всех «кушнаревская» активная, яркая творческая позиция. Р. Атаян, Г. Чеботарян, М. Брутян, К. Худабашян, Н. Тагмизян – имена, известные в Армении и за ее пределами, замечательные представители научной «семьи» великого учителя, авторы фундаментальных трудов в различных областях армянского теоретического музыкознания – фольклористики, медиевистики, ладов в армянской музыке, гармонии и полифонии в творчестве армянских композиторов. Думается, нелишне привести воспоминание М. Брутян. Когда она защитила кандидатскую диссертацию (1955), Кушнарев, научный руководитель ее работы, сказал ей: «Теперь я спокоен, в лице Роберта Атаяна, Гаяне Чеботарян и Вашем <...> имею свою школу в Армении»<sup>20</sup>.

Продолжая и развивая музыкально-теоретические концепции армянских музыковедов прошлого, особенно Комитаса, руководствуясь собственными многолетними детальными, глубокими наблюдениями, исключительной интуицией исследователя, а также достижениями современного музыкознания, Кушнарев создал теорию армянской монодической музыки – стройное, целостное учение, воплотившееся в известной монографии «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (Л., 1958) – главном труде его жизни<sup>21</sup>. Примечательно, что, «поставив последнюю точку (в монографии. – А. Б.), он сказал: “Я выполнил свой сыновний долг”»<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Багдасарян А. О преемственности традиций Христофора Кушнаряна // Музыкальная Армения, Ереван. 2002, № 1 (5). С. 11–12 (на арм. языке).

<sup>20</sup> Киракосян А. Маргарита Арамовна Брутян. Материалы к биографии. Ереван. 2007. С. 34.

<sup>21</sup> Чеботарян Г. Х. С. Кушнарев. С. 32.

<sup>22</sup> Там же.

Монография изначально была воспринята как новый этап развития теоретической мысли об армянской музыке. Вот что писали Ю. Тюлин и А. Островский: «Перед нами книга, по своей значимости выходящая далеко за пределы музыкальной культуры Армении. Содержание этого труда и примененный в нем метод исследования, вне сомнения, послужат стимулом для создания аналогичных работ на материале других национальных культур»<sup>23</sup>. Это мнение подтвердилось временем.

Как известно, сегодня монография – один из классических образцов современного теоретического музыкознания, настольная книга музыковедов-исследователей. Будучи средоточием богатейших музыкально-исторических и теоретических знаний об армянской монодии – народной (крестьянской, городской), народно-профессиональной (гусанской, ашугской), профессиональной (духовной, светской), учение Кушнарера образовало своего рода творческую «ауру». Благодаря своим идеям, терминологии, методам рассмотрения, классификации, всестороннему, скрупулезному анализу монодий, оно превратилось в научное направление, школу, которой следовали не только ученики Кушнарера (в том числе и неармяне – Т. Бершадская и др.), но и все те музыковеды, которые занимались и занимаются проблемами теории монодической музыки (Э. Пашинян, Р. Степанян, Г. Геодакян, А. Пахлеванян, Э. Алексеев, С. Кузембаева, Ф. Кароматов, С. Галицкая).

Христофор Степанович Кушнарер – один из тех избранных, чье дело не подвластно ни пространству, ни времени, и, будучи наделено мощнейшим творческим импульсом, направляет деятельность многих поколений ученых. Учитель, патриот (в Ленинградской консерватории его в шутку называли «предводитель кавказского полка»<sup>24</sup>), А. Спендиаров писал ему: «Я не представляю себе другого музыканта ни в какой специальности, в руководстве которого так нуждалось бы армянское музыкальное юношество, как в Вашем»<sup>25</sup>. Друзья упрекали его за то, «что он слишком много времени и внимания

<sup>23</sup> Тюлин Ю., Островский А. Ценный вклад в советскую музыкальную науку // Советская музыка, 1960, № 4. С. 196. Приводится из книги: Чеботарян Г. Х. С. Кушнарер. С. 32.

<sup>24</sup> Чеботарян Г. Х. С. Кушнарер. С. 20.

<sup>25</sup> Там же.

уделяет окружающим его людям, непозволительно растрчивая себя»<sup>26</sup>. Однако, как отмечает Г. Чеботарян, «в силу своего душевного склада, он не мог поступать иначе, к тому же как знать, что важно в жизни – еще одна книга или тот бесценный след, который он оставил в душах множества людей...»<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Чеботарян Г. Х. С. Кушнарв. С. 36.

<sup>27</sup> Там же.



## **Творческий путь Г. В. Сараджева и становление армянской фортепианной школы**

15 сентября 2009 г. исполнится 90 лет со дня рождения Георгия Вардовича Сараджева, заслуженного деятеля искусств АрмССР, заслуженного артиста АрмССР, профессора Ереванской государственной консерватории имени Комитаса.

Масштаб музыкальной деятельности Сараджева — композитора, автора целого ряда замечательных обработок армянских песен и оригинальных сочинений, яркого исполнителя, выступавшего с сольными концертами и в составе фортепианного трио, основоположника одной из крупных фортепианных школ Армении, создателя первой армянской школы для детей (в соавторстве с В. В. Умр-Шатом) — был очень значителен. Его талант проявился во всех сферах музыкального искусства, а разносторонняя общественная деятельность имела огромное значение для консерватории, фортепианной культуры Армении, да и развития армянского музыкального искусства в целом.

Из 67 лет жизни, отпущенных Георгию Вардовичу, 25 лет прошли в России, и его творческая деятельность (он был воспитанником русской, петербургской школы) во многом определила становление армянской фортепианной школы. К моменту приезда Сараджева на историческую родину, т. е. к 1944 г., Ереванская консерватория насчитывала всего 21 год своего существования. Характерно, что примерно к этому времени в ней складывается преподавательский состав музыкантов-педагогов, воспитанников ведущих фортепианных школ, Московской и Петербургской (Ленинградской). Музыкальная деятельность этих педагогов в дальнейшем и направляла развитие вновь формирующейся фортепианной школы.

Становление и утверждение профессиональной исполнительской школы — всегда длительный процесс интеграции творческих достижений, принципов, методов, взглядов отдельных выдающихся музыкантов, — исполнителей и композиторов, а также процесс переработки и слияния в единое целое художественных особенностей различных культур. При этом явление ассимиля-

ции, впитывания в музыкальном искусстве, да и вообще в культуре – обязательное условие жизнеспособности того или иного стиля, направления, профессиональной школы. Армянская фортепианная школа представляет собой своеобразный синтез художественных закономерностей, самобытных черт армянского музыкального искусства и музыкальных педагогических принципов, исполнительских традиций русской культуры.

В Ереванской консерватории петербургское (ленинградское) направление связано с именами Роберта Христофоровича Андриасяна, ученика Л. В. Николаева, Сильвы Арташесовны Бунатян, ученицы Н. И. Голубовской, Георгия Вардовича Сараджева, ученика С. И. Савшинского, Александра Владимировича Зейлигера, ученика А. Н. Есиповой, очень недолго преподававшего в Ереване. Вполне закономерно, что в педагогике, исполнительстве и творчестве армянских воспитанников русской школы нашли свое естественное продолжение и развитие многие идеи и взгляды их учителей на музыкальное искусство. И внешний облик Георгия Сараджева, и его воспитание выдавали в нем истинного петербуржца, а связь со своей «музыкальной родиной»<sup>1</sup> он не терял до последних дней. В 1970-е Г. В. Сараджев, чередуясь через год с московским профессором Я. И. Мильштейном, неоднократно приглашался в качестве председателя ГЭК в Ленинградскую консерваторию.

В рукописных автобиографических заметках, черновых тетрадях Г. Сараджев вспоминает своих учителей, пишет о годах ученичества в Ленинграде, о том решающем влиянии, которое на него оказали замечательные музыканты Ленинградской консерватории. В заметках ясно ощущается «притягательность ленинградского — духа культуры, характера педагогической традиции, атмосферы» [1].

Заметки Георгия Вардовича интересны не только потому, что напоминают характерные биографические подробности, особенности преподавания тех лет в Ленинградской консерватории, но и обращают нас к истокам армянской фортепианной школы. Попробуем проследить по записям Георгия Вардовича процесс

---

<sup>1</sup> В одном из писем Георгию Вардовичу С. И. Савшинский напомнил ему, что «Ленинград, если и не является твоей физической родиной, то является музыкальной».

становления индивидуальности молодого Сараджева и вспомнить тот необычайно привлекательный далекий образ талантливого музыканта, приехавшего в 1944 г. в Ереван.

Г. В. Сараджев родился в Москве в 1919 г., а с четырех лет и до 1941 г. жил и воспитывался в Ленинграде. С юных лет он оказывается в наиболее благоприятной для формирования музыкального таланта среде, в самом центре русской и европейской культуры, в городе, где, по словам А. Бенуа, «царит изумительно глубокая и чудесная музыкальность»<sup>2</sup>.

Семья Сараджевых со стороны матери — музыкальная семья. И мать Георгия, Айкануш Гайковна, и ее сестра, Елена Гайковна, обладали хорошими голосами и учились в Москве у известной камерной певицы Марии Владимировны Владимировой. Семейные заботы не позволили сестрам стать профессиональными певицами. Вокальный семейный дар унаследовали дети сестры (Дагмара и Зара, в замужестве Долуханова), а затем и внуки — дети Дагмары и Павла Герасимовича Лисицина. Вполне естественно, что первым учителем музыки Георгия Сараджева стала мать. Когда Георгию исполнилось восемь лет и он поступил в общеобразовательную школу, параллельно начались его частные занятия у проф. Натальи Николаевны Позняковской. Н. Н. Позняковская, ученица А. Н. Есиповой, в то время много концертирует. В 1979 г. во вступительном слове к концерту, посвященному 90-летию со дня рождения и 60-летию педагогической и исполнительской деятельности Н. Н. Позняковской, Л. Е. Гаккель в нескольких словах обрисовал облик блестящей пианистки Позняковской в 1920-е гг.: «О чем приятно было бы услышать сегодня Наталье Николаевне?.. Приятно ли ей будет напоминание о словах Цезаря Антоновича Кюи: „Позняковская играет как бес“? О словах, утверждающих некое запредельное и естественное, как инстинкт, мастерство молодой Натальи Николаевны?» [1:162].

Приезжая в Ленинград на государственные экзамены в 1970-е гг., Георгий Вардович, встречаясь с Натальей Николаевной, любил вспоминать свои первые уроки у нее<sup>3</sup>.

В 1934 г. Георгий Вардович поступает в особую детскую группу при Петербургской (Ленинградской) консерватории в класс

---

<sup>2</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 1. М., 1980. С. 16.

<sup>3</sup> Из беседы Н. Н. Позняковской с автором статьи.

проф. С. И. Савшинского, ученика Л. В. Николаева. В 1936 г. на базе этой группы, когда число учеников достигло 60, была открыта школа-десятилетка<sup>4</sup>. С. И. Савшинский был одним из инициаторов ее создания и ее первым директором. В архиве Сараджевых сохранилась интересная фотография 1935 г. первой группы одаренных детей. Г. Сараджев был в числе первых ее воспитанников. В этой группе вместе с ним учились Д. Шафран, М. Хейфец, Я. Бабель (погибший на фронте), М. Дреер, Б. Городинский, Г. Архангельская, В. Слоним, а чуть позже — О. Каравайчук, Л. Берман. И, как писал Георгий Вардович, «занимались они усердно, много, в добром, плодотворном соперничестве, в творческой, созидательной атмосфере»<sup>5</sup>.

Фигура Савшинского неординарна на фоне блестящей плеяды профессоров того времени. Прежде всего, С. И. Савшинский — педагог по призванию. Педагогическое чутье, интуиция его были необычайны: как никто умел он наблюдать, анализировать недостатки и достоинства своих учеников. Эта склонность к анализу в полной мере отразилась в его многочисленных методических трудах. Музыкальное воспитание в классе С. И. Савшинского (около десяти лет Сараджев учился у него в десятилетке, консерватории и аспирантуре) означало не только глубокое постижение основ николаевской школы, но и усвоение метода преподавания, особенностей работы в классе, общения с учениками Самария Ильича Савшинского. Удивительное духовное родство и сходство, душевная близость между учителем и учеником, возникшие в результате длительного общения, определили всю дальнейшую педагогическую деятельность Георгия Вардовича. Вспоминая своего учителя, Сараджев писал: «...о нем можно говорить и писать бесконечно. Ученик Л. В. Николаева, он шел своим путем, создал свою методику и школу. Он был „обожествленным“, непререкаемым авторитетом, хотя сам неоднократно говорил, что он не „над“ учеником, изрекающий лишь готовые истины, а „рядом с ним“, быть может, чуть впереди, ищущий вместе с ним, заново находящий новое в известном. Этот замечательный, об-

<sup>4</sup> Аналогичные школы вскоре открылись в Москве, Киеве, Одессе, а затем и в других городах. «Музыкальный Ленинград» (1917–1957). Л., 1958. С. 244.

<sup>5</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по кн.: *Бабаян Ш.* Георгий Сараджев. Ереван, 1997.

разованный, эрудированный музыкант — педагог — пианист был блестящим диагностом, умеющим метко и быстро определить „болезнь” ученика и правильно наметить пути преодоления трудностей.

Часто на отдельных фрагментах различных произведений своим совершенным исполнением он показывал требуемые характер и образ, при этом ни о каком подражании его манере игры, ни о каком механическом воспроизведении не могло быть и речи. Каким-то особым чутьем он умел выявить отличительные черты студентов и добиться гармонического развития их индивидуальных качеств».

В преподавании Георгия Вардовича о духовной близости с учителем напоминало очень многое — от основополагающих принципов до мелочей, чисто внешних примет поведения, даже афористичности, лаконичности высказываний в классе. (Напомним характерный сараджевский вопрос по поводу педали: «Чем ты берешь педаль?»). Не случайно, что именно учитель указал некоторые существенные черты Сараджева-педагога. Савшинский подметил, что парадоксальность педагогических находок Георгия Вардовича, их неожиданность состоит, по существу, в наблюдательности, умении видеть глубину в простых вещах, мимо которых обычно проходят. С. И. Савшинский писал: «Глубоко вдумываясь в нотный текст произведения, Г. Сараджев нередко умеет прочесть в нем то, что часто остается незамеченным, и это дает ему возможность, преодолев установившиеся „штампы”, найти свежую и убедительную трактовку произведения».

Наблюдательность, парадоксальный, аналитический ум, а в ранний период преподавания увлечение техническими тонкостями — качества, свойственные Сараджеву-педагогу. По-видимому, в данном случае речь идет не столько о воспитании, сколько о редком совпадении душевного склада, характера, индивидуальности учителя и ученика, когда указания учителя находят мгновенный отклик, будучи усилены внутренней предрасположенностью ученика. К примеру, развивая одно из основных положений николаевской школы о свободной руке, «организованной для пианистических действий», важном понятии собранности, нацеленности и готовности пальцев и руки к игре («...у пианиста успех решают подготовительное движение и подготовленное состояние руки») [2:218], Георгий Вардович в начале своей педагогической

деятельности чертил необычные схемы, отмечая в нотном тексте моменты, где рука, отталкиваясь, должна приготовиться, собраться для дальнейшего (разумеется, предполагается экономичность, рациональность всех движений).

Годы учения Георгия Вардовича в Ленинградской консерватории — это 1937–1942 гг. Окончание консерватории и аспирантуры<sup>6</sup> состоялось уже в эвакуации, в Ташкенте. Именно предвоенный период консерватории 30–40 гг. был одним из самых ярких, когда «консерватория была буквально напоена талантом...» (Т. С. Бершадская). Сильнейший преподавательский состав, ряд блестящих музыкантов, получивших образование еще в дореволюционной Петербургской консерватории, способствовали (и это в советские жесткие годы!) созданию в консерватории атмосферы подлинной творческой свободы. Вполне естественно, что в такой обстановке обучение принимало иной характер: переизбыток талантов порождал более свободные формы занятий и музыкального общения. Так, примерно в эти годы (1936–1941), по приглашению С. Савшинского, который был тогда заведующим кафедрой, в консерватории начинает преподавать В. Софроницкий, но не в обычной форме, а в той, которая сейчас общепринята — в форме мастер-класса. Рассказывая об этом, С. И. Савшинский писал: «Согласились мы на том, что систематических занятий со студентами он вести не будет, класса он не берет. Таково было его непреклонное решение. Он будет консультировать аспирантов и в отдельных случаях студентов, занимающихся у других профессоров, разумеется, с их ведома и благословения. Отказался он и от того, чтобы его занятия были открытыми для широкого круга слушателей» [3:87–88]. И Сараджев, который боготворил В. В. Софроницкого, в течение трех лет занимался у него таким образом, будучи студентом Савшинского. Влияние Владимира Владимировича Софроницкого, пианиста-романтика, родственного Сараджеву по школе Николаева, было очень сильным и проявилось в исполнении Георгия Вардовича. Уникальность исполнительской манеры Софроницкого, когда перед слушателями предстал не пианист-виртуоз, а музыкант-поэт, поражала воображение современников, а для молодых музыкантов-

---

<sup>6</sup> От воинской службы братья Сараджевы, Георгий и Рубен, были освобождены из-за зрения.

исполнителей служила примером истинной высоты творческих возможностей интерпретатора. Сараджева привлекал и пианизм Софроницкого, скорее, его туше, отличное от николаевского, а именно легкость прикосновения. (Это качество туше, воспринятое от Софроницкого, было свойственно Сараджеву-исполнителю; его можно заметить у лучших учеников Георгия Вардовича, к примеру, у Сергея Бабаяна, или у Арутюна Папазяна)<sup>7</sup>. Сараджев вспоминал о концертах Софроницкого: «На них мы учились не меньше, чем на уроках по специальности. Покоряло исключительное обаяние, яркое, неповторимое своеобразие его поэтического дарования, особая тонкость чувств и мудрость его высокого искусства».

Интересно читать и сохранившийся в архиве семьи Сараджевых отзыв В. В. Софроницкого о Сараджеве: «Георгий Сараджев хорошо мне известен как талантливый пианист с большими виртуозными данными и тонким художественным чувством. Неоднократные его выступления в Ленинградской консерватории всегда оставляли во мне самое хорошее впечатление. Особенно запомнилось его исполнение сонаты h Листа и тонкое исполнение этюдов Шопена».

Надо сказать, что учился Георгий Сараджев блестяще (сталинский стипендиат), в полной мере используя возможности, которые предоставляла консерватория жаждущим учиться: слушал лекции Б. Асафьева, И. Соллертинского, М. Друскина, Л. Баренбойма, Г. Тигранова, А. Островского, параллельно с занятиями в фортепианном классе занимался композицией у композитора А. П. Гладковского, ученика В. П. Калафати и М. О. Штейнберга и в течение трех лет – в классе органа проф. И. А. Браудо.

Говоря о своеобразии и нестандартности обучения тех лет, нельзя не вспомнить, что студенты класса Савшинского имели право и возможность не только посещать уроки других профессоров, но и заниматься у них. Георгий Вардович рассказывал: «Хотелось бы обратить внимание еще на одну особенность моих занятий в те годы. Есть немало педагогов, которые боятся влияния, а тем более прямого воздействия посторонних педагогов на своего студента. Возможно, что на определенных этапах развития ученика это отчасти и понятно. Но Самария Ильича отличало

<sup>7</sup> Сергей Бабаян и Арутюн Папазян — неоднократные лауреаты и победители крупных международных конкурсов.

иное отношение. Он всячески поощрял своих студентов не только слушать уроки других педагогов, но даже, в отдельных случаях, брать уроки у них. Так я, с благословения своего педагога, неоднократно слушал уроки у О. Калантаровой, И. Миклашевской, Н. Голубовской, П. Серебрякова, а на занятиях у Л. Николаева, В. Софроницкого и В. Нильсена прошел целый ряд произведений, которые впоследствии вошли в мой репертуар. Подобная форма занятий, несомненно, расширяла наш кругозор, позволяла видеть у разных музыкантов свойственное им неповторимое, интересное, особенное и в той или иной мере претворять в своей практике.

Поощрение таких форм С. И. Савшинским было выражением его демократизма и огромной заботы о нас, с другой стороны, оно свидетельствовало о его особом доверии к нам и уверенности в себе, отсутствии боязни любых сравнений. И, действительно, после таких занятий проигравших не было, а польза оказывалась очень большой.

Безусловно, подобная форма музыкального общения в высшей степени плодотворна, так как помимо возможности обзора и сравнения различных, нередко соперничающих, школ позволяла юному музыканту охватить и представить ленинградскую фортепианную школу во всем ее многообразии, при этом уловить то общее, единое, что мы вкладываем в понятие «ленинградская школа».

При чтении автобиографических заметок Сараджева постепенно вырисовывается облик Георгия Вардовича в молодые годы. Ведь мы воспринимаем, усваиваем и запоминаем в процессе обучения, а затем отбираем для себя лишь то, что нам близко и родственно, к чему внутренне расположены. В молодом Сараджеве, и в пору его учения, и в начальном периоде преподавания в Ленинградской консерватории в качестве ассистента Савшинского, заметны те качества, которые профессор А. Я. Штример в 1944 г. охарактеризовал как «глубоко серьезное отношение к искусству и наличие большого чувства ответственности...». И в сараджевских словах благодарности М. Я. Хальфину<sup>8</sup> ярко проявляется упомянутая серьезность, отторжение надуманного и неестественного в искусстве, что не всегда свойственно

---

<sup>8</sup> Напомним, что М. Я. Хальфин в годы учения Г. В. Сараджева был ассистентом С. И. Савшинского.



молодому человеку: «Я особо признателен этому превосходному пианисту-педагогу в воспитании во мне самодисциплины, в том, что он смог добиться усвоения нами абсолютно ясной истины: оригинальные интерпретации всегда должны быть музыкально обоснованными; между сомнительными замыслами „сверхновизны” и реальным воплощением, пусть даже более скромным, но качественно прочным в результате, всегда следует выбрать последнее, ибо если первое – всего лишь необоснованная претензия, то второе – та фундаментальная основа, на которой можно строить путь дальше, дойти до действительно подлинных открытий».

Разумеется, не могли пройти бесследно и занятия в классе органа у профессора И. А. Браудо, крупного исследователя и исполнителя Баха, автора фундаментального труда об артикуляции. В высказываниях Сараджева о различии звукоизвлечения органиста и пианиста, в важных положениях его педагогики о смысловой предназначенности штриха, отчетливости произношения музыкальной речи легко обнаруживается воздействие И. Браудо. Его влиянием объясняется и особое отношение Сараджева-педагога к проблемам артикуляции – вплоть до применения специальных знаков в нотном тексте для преодоления элементарных ученических грамматических неточностей, с тем, чтобы предельно точно обозначить момент прекращения звучания ноты. Добиваясь осмысления выразительного характера штриха, Георгий Вардович анализировал, прежде всего, авторские артикуляционные указания, объясняя, что неисполнение их – не просто небрежность, а нарушение задуманных автором соотношений, явное искажение авторского замысла.

Как и С. И. Савшинский, Сараджев всегда интересовался проблемами детской педагогики, и, хотя в средней специальной музыкальной школе-десятилетке имени П. И. Чайковского, в которой он преподавал до конца своих дней параллельно с консерваторией, у него не было учеников младших классов, ему часто приходилось заниматься с малышами — и на открытых уроках, и на консультациях, когда педагоги школ приводили к нему своих маленьких учеников. Своеобразным итогом его наблюдений в области детской педагогики стала созданная им в соавторстве с В. В. Умр-Шатом «Фортепианная школа для детей», основанная на армянском материале (для этой школы Сараджев напи-

сал 40 пьес). В ней были претворены многие идеи, размышления о детском воспитании Л. А. Баренбойма, С. И. Савшинского, А. Б. Гольденвейзера. Школа рассчитана на четыре года и в настоящее время занимает достойное место в ряду основных детских пособий для музыкальных школ.

В 1944 г. Сараджев приехал в Армению вполне сложившимся музыкантом. К нему сразу же, после первых концертов, потянулись ученики, и постепенно педагогическая работа становится главным делом в его жизни. Прирожденный учитель, он создал свою школу, и при всем разнообразии и различии их индивидуальностей можно заметить общие характерные приметы школы Сараджева: определенный уровень музыкальной культуры, профессионализм и компетентность, требовательность и серьезное отношение к делу. У большинства студентов Георгия Вардовича всегда отмечали безупречный вкус, эмоциональность и вместе с тем сдержанность. Чувство меры никогда не изменяло Сараджеву-исполнителю, и он воплощал в педагогике заветы своих ленинградских учителей, следуя девизу, сформулированному К. И. Южак: «...опорой таланту должны служить высокий профессионализм, чувство меры и художественный вкус» [4:119].

### Литература

1. Гаккель Л. Е. Исполнителю. Педагогу. Слушателю. Статьи, рецензии. Л., 1988.
2. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Л., 1961.
3. Воспоминания о Софроницком. Сб. ст. / Сост. Я. И. Мильштейн. Изд. 2, доп. М., 1982.
4. Южак К. И. Полифоническая школа Х. С. Кушнарева и традиции Петербургской консерватории. Материалы Международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории (17–19 сентября 2002). СПб., 2002.
5. Бабаян Ш. О. Георгий Сараджев. Ереван, 1997.

## Авет Тертерян в творческой атмосфере северной столицы

Авет Тертерян и Россия — значительная и удивительно органичная глава творчества и жизни композитора, и смею утверждать, музыкальной культуры тех городов, где звучала его музыка, где Тертерян вел беседы, где проходили его авторские концерты и мастер-классы. Свидетельством тому высказывания, письма, стихи-посвящения, рисунки, надписи на подаренных книгах, научных статьях, музыкальных произведениях. Среди его почитателей — музыканты и священнослужители, философы, поэты, художники, астрономы, математики и слушатели, многие из которых были далеки от художественной деятельности. А режиссеры кино и театра, испытывая огромное воздействие его музыки, просили композитора участвовать в фильмах, в спектаклях, а чаще (ибо эта сфера творчества не увлекала Тертеряна) использовали, да и сейчас используют музыку его симфоний, порой даже снимая в этих эпизодах словесный текст, иногда отмечая автора музыки, а иногда... и нет.

С Ленинградом, Санкт-Петербургом встречи, быть может и нечастые, были, безусловно, событийными. В архиве А. Тертеряна хранится пожелтевшая вырезка из газеты «Музыкальные кадры» от 29 апреля 1957 г. под заголовком «В гостях армянские студенты». Читаем: «Недавно в нашей консерватории гостила группа студентов Ереванской консерватории, членов студенческого научного общества. Были зачитаны интересные доклады с показом музыки (выступали студенты-музыковеды второго курса — А. Пахлеванян, И. Гаспарян, И. Тигранова (в дальнейшем профессора Ереванской государственной консерватории им. Комитаса. — *И. Т.*) — и студентка пятого курса Э. Амбарцумова». В этой же заметке читаем, что горячий спор вызвало сообщение студента Земцовского о связи текста с напевом в лирической протяжной песне, а также большой интерес представила дискуссия о творчестве С. Прокофьева. В заключение автор заметки В. Ильичев отмечает, что «студент-композитор Тер-Териан (Тертерян. — *И. Т.*) показал нашим студентам свой вокально-симфонический цикл». А. Тертерян был председателем научного общества и руководите-

лем нашей группы. Вокально-симфонический же цикл «Родина» был его дипломной работой, которой он и закончил консерваторию в этом же 1957 г. В эти дни в одном из классов Ленинградской консерватории он завершил запись партитуры пятой части цикла.

Шли годы. Незабываемые встречи на пленумах и съездах Союза композиторов СССР и союзных республик, в Домах творчества композиторов... Строки воспоминаний и писем хранят живые впечатления от исполнения симфоний армянского композитора. «Услышанная на одном из Всесоюзных пленумов симфония, — вспоминает композитор Б. Тищенко, — произвела на меня столь сильное впечатление, что я невольно нарушил этикет и, не дождавшись конца отделения, сорвался с места, чтобы поцеловать автора. Это было впечатление на всю жизнь» [4:86]. Музыковед А. Дмитриев в письме А. Тертеряну (29 декабря 1975 г.) пишет: «У Вас верное направление — музыка должна быть современной при твердой опоре на высокие традиции народа... Я ведь буду делать анализы этих симфоний, они мне нужны для очерков» [4:110].

В июле 1979 г. в Ленинграде на сцене театра оперы и балета им. С. М. Кирова (Мариинский театр) состоялась гастроль Государственного академического театра оперы и балета им. А. Спендиарова. 7 июля ленинградцам было представлено музыкально-сценическое действо «Навстречу солнцу» Авета Тертеряна на либретто Т. Левоняна. В рецензии на спектакль («Ленинградская правда» от 18 июля) доктор искусствоведения, профессор Л. Данько приводит строки великого армянского поэта Егише Чаренца, открывающие спектакль:

Товарищам далеких стран и близких,  
Солнцам и мирам,  
Огнеподобным всем сердцам.

«Е. Чаренц в его неразрывной связи с судьбой народа и становится героем этого своеобразного произведения». Далее рецензент отмечает, что Т. Левонян, режиссер-постановщик, опирается на выразительные особенности музыки «зрелого мастера» А. Тертеряна. Партитура «чрезвычайно интересно раскрывает авторскую индивидуальность композитора-симфониста и знатока хоровой партитуры».

«Мировая премьера Пятой симфонии А. Тертеряна состоялась в городе Галле (ГДР) 11 ноября 1980 г. Исполнили ее симфонический оркестр Генделевского фестиваля, дирижер — К. Клюттиг, солист — Г. Мурадян. И вот первое исполнение в СССР на Всесоюзном фестивале советской музыки в Большом концертном зале Тбилиси (23 декабря 1981 г.). Исполнители — Государственный симфонический оркестр Армении, солист — Г. Мурадян, дирижер — В. Гергиев. Мне думается, что в аспекте данной статьи этот факт представляет интерес. После безвременной кончины главного дирижера и художественного руководителя Д. Ханджяна, десятилетняя деятельность которого вывела наш оркестр на международную арену, мы имели право выбора. И, хотя Гергиев еще только начинал свою блистательную карьеру, в нем музыкальная общественность Армении увидела музыканта, достойного заменить Ханджяна и стать во главе оркестра (1981—1985). Большое удовлетворение испытал А. Тертерян, когда Гергиев попросил свозить его в Гегард (монастырский комплекс XII—XIII вв.), где он никогда не был. В пещерном отсеке (IV в.) Авет Рубенович пропел ему вторую часть — вокальное соло из своей Второй симфонии. Видимо, это потрясение было необходимо молодому дирижеру, впервые соприкоснувшись с духовностью Армении. Концерт в Тбилиси вызвал бурное одобрение публики (исполнялась также симфония Л. Сарьяна) и высокую оценку музыкантов, как в устных высказываниях, так и в прессе [4:68, 69]. Оркестр, который с Д. Ханджяном исполнил Первую, Вторую, Третью и Четвертую симфонии, под управлением В. Гергиева сумел передать масштабность, драматургическую цельность и философскую концепционность музыки Авета Тертеряна. Хотя лично для меня исполнение ее в Ереване несколькими днями раньше было более убедительным и запоминающимся.

Прошли годы, но события декабря 1981 г. для автора этих строк остались сильнейшим подтверждением высокого духовного и творческого потенциала этого выдающегося музыканта. Думалось порой: способен ли теперь В. Гергиев — первый дирижер мира — к столь глубокому погружению в звук, в дрящуюся музыкальную ткань, в осознание собственного «я» в словно бы остановившемся мгновении? Август 2008 г., Южная Осетия, разрушенный город Цхинвали, концерт Валерия Гергиева... Сколько

боли, страдания и подлинно высокой трагедийности! Сколько внутренней силы, сосредоточенного напряжения! И то же напряжение захватило переполненный зал Ереванской филармонии, когда В. Гергиев со своим оркестром 3 мая 2009 г. исполнил Пятую симфонию Малера.

В 1982 г. Авета Рубеновича пригласили на 18-ю Ленинградскую музыкальную весну, в рамках которой 6 апреля состоялось прослушивание и обсуждение Пятой симфонии композитора. Память об этой встрече ярко зафиксировалась в высказываниях Тертеряна, то и дело мелькавших на страницах интервью и в устных беседах. Дело в том, что именно в этот день, фактически впервые, получил такую четкую формулировку ответ на вопрос одного из участников встречи: «А о чем Ваши симфонии?» Вопрос показался несколько наивным, но оказался важным. Авет Рубенович ответил: «Они о том, о чем вы сами». И продолжил: «Музыка, как и всякое искусство, напоминательна. Она будит нечто, заложенное в тебе самом, ту информацию, которая есть в твоей личности, в твоей духовной генетике, родовой памяти» [4:150]. Музыковед Л. Карабельникова, присутствовавшая на встрече, в статье «Интернациональная весна в Ленинграде» писала: «Короткая, но по объему содержания “полнометражная” Симфония — музыка интенсивного личного переживания, мир, “пропущенный” через отзывчивую психику художника. Длющееся и движущееся, отдельное и общее, solo и tutti, почти неслышно тихое и оглушительное как обвал в горах». И тут же привела слова А. Тертеряна из личной беседы: «Я впервые на Ленинградской весне. Это замечательный праздник, и для меня очень почетно, что я сегодня здесь вместе со своими коллегами. Такие встречи нас всегда радуют: звучит музыка и нам есть о чем поговорить, обменяться мнениями, в конце концов, проверить самого себя» [1:15].

7 ноября того же 1982 г. в Большом зале филармонии им. Д. Д. Шостаковича Четвертую и Пятую симфонии А. Тертеряна исполнили оркестр Министерства культуры СССР под управлением Г. Рождественского, солист — Гагик Мурадян. Необычна была программа концерта и его сквозное течение. Вот как рассказывал об этом во вступительном слове перед концертом Геннадий Николаевич: «В прошлом году Авет Тертерян познакомил меня с партитурами двух своих симфоний — Четвертой и Пятой. Меня

они сразу же, что называется, захватили, а он, со свойственной ему скромностью, спросил: “Какую симфонию Вы бы предпочли сыграть?” На что я сразу же довольно опрометчиво ответил: “Обе”. Мне было жалко жертвовать одной симфонией ради другой, а кроме того, я сразу же ощутил их внутреннюю связь, подразумевающую исполнение обеих в один вечер, хотя я прекрасно понимал, что заряд в этих симфониях огромен, вольтаж их очень высок, и что нужно сыграть между ними что-нибудь, как говорится, “совершенно из другой оперы”, противопоставить тертеряновской музыке другой характер напряжения, уйти в другую интонационную сферу, окунуться в другую красоту. Я в то время работал над оркестровой редакцией баховских фуг в моцартовской транскрипции. Мне показалось, что это именно то, что там нужно, и я остановился на этом сочинении, как на средней части нашей программы» [2:145].

Все, кто присутствовал на этом концерте, живо вспоминают, как перед Пятой симфонией Геннадий Николаевич задержался за сценой, и публика стала волноваться. Естественно, в первую очередь композитор. Оказалось, что дирижер не только выстроил драматургию концерта, но и просчитал время для данного вечера. Ведь это было 7 ноября, и, как всегда в этот день, в определенный час пушки с крейсера «Аврора» возвещали о победе Великой Октябрьской революции. В предпоследнем же эпизоде Пятой симфонии, перед завершающими Симфонию соло каманчи, на выдержанном фоне струнных от *p* до *pppp*, звучит звонница. Так вот, Геннадий Николаевич рассчитал время так, чтобы канонада совпала с колокольным звоном. Впечатление было потрясающим. Зал замер, чтобы затем взорваться аплодисментами.

Кстати, интересная деталь: при исполнении Пятой симфонии в Москве (11 октября того же года в Большом зале Московской консерватории) звонница прозвучала в записи колоколов Большого театра. В Ленинграде же уже на репетиции на сцену вывезли лафет с подвешенными колоколами, и когда они заиграли по партитуре, то звуковой волной чуть не сдуло дирижера с пюльта. Рождественский обернулся к Тертеряну и с удивлением спросил: «И Вы это услышали?»

В 1989 г. вышла в свет книга Рубена Тертеряна «Авет Тертерян (Беседы, исследования, высказывания)», на страницах которой мы читаем строки из писем, статей и книг видных деятелей му-

зыкальной культуры Ленинграда. Все они солидарны в том, что в истоках музыки А. Тертеряна лежат глубинные пласты национального духа, которые в соединении с совершенным владением современными средствами выражения объединяют Восток и Запад в самобытном и ярком творческом стиле сильного таланта композитора. При этом композитор Б. Арапов пишет: «Его новаторские сочинения открыли новые страницы в истории развития армянской и, пожалуй, всей советской симфонической музыки» [4:85]. Композитор В. Баснер высказывается так: «Я люблю музыку Авета Тертеряна... Это — Армения...» [4:85]. «Как всякий большой художник, А. Тертерян по-настоящему оригинален и неповторим. Его влияние все чаще и глубже проникает в работы более молодых композиторов не только Армении, но и других республик... Это веский признак крупной значимости творчества армянского музыканта», — определяет композитор С. Слонимский [4:87]. А композитор Ю. Фалик пишет: «Авет Тертерян — умный, глубокий и тонкий музыкант, нашедший свой собственный язык, стиль, колорит, образ» [4:87]. «Большой жизненный опыт, широкий общекультурный кругозор, глубокие познания в области своей профессии и, наконец, незаурядный композиторский талант», — отмечает музыковед М. Друскин после знакомства с симфониями А. Тертеряна [4:95]. В статье «Новое в советской музыке 70-х годов» Л. Раабен пишет о «трагическом дуализме», «философской концепционности» симфоний Тертеряна [4:49].

В июле 1991 г. состоялось последнее посещение Санкт-Петербурга Аветом Рубеновичем. Предстояла запись музыки к кинофильму режиссера Е. В. Шифферса «Путь царей». Работа напряженная, но, как всегда, в случае творческого и духовного согласия, рождающая энергетическое поле высокого заряда.

Позволю себе заметить, что я приехала вместе с Аветом. Жили мы в гостинице. Посетили Мариинский театр. Слушали оперу С. Прокофьева «Война и мир», где в партии Пьера Безухова блистательно — и актерски, и музыкально — выступил Гегам Григорян, в то время солист этого театра. Общались с В. Гергиевым. В то время, когда А. Тертерян был на студии «Ленфильм», я ездила на Васильевский остров на армянское кладбище, где следила за работой на могиле моего отца, профессора Ленинградской и Ереванской консерваторий Геогрия Тигранова, ушедшего из жизни в феврале 1991 г. Во время обряда захоронения, который проводил святой отец Езрас, он произнес такие слова: «С захоронения



св. Георгия произошло открытие армянского кладбища». А в 1992 г. — и переосвящение Армянской церкви на Васильевском острове. Дело в том, что Армянское кладбище уже долгие годы было закрыто для захоронений, а в церкви размещалась скульптурная мастерская. Когда скончался отец, его внук Рубен Тертерян путем невероятных усилий, вплоть до приема у мэра Санкт-Петербурга А. Собчака, добился разрешения похоронить деда в могиле его отца, профессора Григория Тигранова (1859—1930).

Творческие связи Армении с Санкт-Петербургом после ухода мастера из жизни в декабре 1994 г. не прервались. За прошедшие годы Лаборатория истории национальных музыкальных культур, руководимая доцентом Татьяной Владимировной Брославской, организовывала конференции, научно-творческие заседания, на которых студенты, в основном музыковеды и композиторы, выступали с сообщениями, докладами, размышлениями за роялем. Очень часто предметом их интереса становится музыка А. Тертеряна в историческом, теоретическом и эстетическом аспектах. В 2003 г. Татьяна Владимировна присутствовала на мировой премьере оперы Тертеряна «Das Beben» («Землетрясение») в Мюнхене. И по возвращении познакомила студентов с видеоматериалом оперы, некоторые сцены которой ей удалось отснять во время спектакля, а уже в 2008 г. я имела возможность показать всю оперу в записи на DVD в помещении музея Санкт-Петербургской консерватории. 27 марта 2009 г. заседание лаборатории было посвящено теме «Новаторские и реформаторские тенденции в армянской музыке XX в.: от Комитаса (1869—1935) к Тертеряну (1929—1994)».

В Ереване на конференции «Традиции и новаторство» в Союзе композиторов (октябрь 2004 г.), посвященной 75-летию А. Тертеряна, двое ученых из Санкт-Петербурга выступили с докладами: «Павел Флоренский: пространство и время, и творчество Авета Тертеряна» — И. Костенич, исп. директор творческого центра им. Павла Флоренского; «Симфонизм Авета Тертеряна и философия музыки XX в.» — С. Сигитов, кандидат искусствоведения. Доклады эти, изданные в сборнике материалов конференции, открывают новые аспекты изучения музыки композитора [3:46, 13]. Продолжая летопись живого звучания произведений А. Тертеряна в Санкт-Петербурге, отметим исполнение

Второго квартета 20 декабря 1997 г. на фестивале памяти Павла Флоренского. Никаких отзывов в архиве композитора нет, нет и моего личного впечатления, но, судя по удивлению гостей из Санкт-Петербурга, прослушавших Квартет № 2 в Ереване, исполнение в Петербурге было не из удачных.

По инициативе организаторов фестиваля искусств «От авангарда до наших дней» («Ближний круг») 19 марта 2009 г. в день торжественного закрытия в Большом зале филармонии звучала Восьмая симфония А. Тертеряна для большого симфонического оркестра, двух сопрано и магнитофонных записей. Два женских голоса парили над оркестром (не то молитва, не то плач), над землей, и даже, казалось, над всем мирозданием, словно связующая нить между нами и вселенной. Обычно при исполнении музыки Тертеряна я стараюсь в зале сесть так, чтобы не находиться среди массы слушателей. Здесь мне это не удалось. И вдруг я явственно ощутила правоту Тертеряна, говорившего, что музыка пробуждает в человеке ту информацию, которая заложена в нем и о которой он может даже сам не знать. «Если же она не пробуждает, значит она не воздействует на струны твоей души, значит она для тебя не состоялась, она тебе не нужна, это не твоя музыка. Во всех людях она способна активизировать то, что заложено в них самих. Для человека не духовного она подобна пустому звуку...» [4:150]. Публика в зале была очень разношерстной, а значит были и те, кому она оказалась «не нужна». К счастью, их было немного и они не сумели нарушить сосредоточенного погружения зала в звуковой мир Симфонии, которую исполнили Санкт-Петербургский академический симфонический оркестр, солисты Елена Витис и Александра Максимова. Дирижировал в тот вечер Александр Титов. Низкий ему поклон.

Жила я в этот приезд в Санкт-Петербурге недалеко от Казанского собора, и вспомнился далекий 1957 год. Именно здесь впервые Авет Тертерян почувствовал или понял, не знаю (и почему именно здесь?), что я смогу помочь ему осуществить его миссию, о которой он четко знал еще в детские годы и служению которой подчинил всю нашу жизнь, полную понимания и любви. Прожив 65 лет, он успел создать восемь симфоний, две оперы, балет, вокальные циклы, два квартета... Но, к со-

жалению, не успел записать уже «услышанную» Девятую симфонию и выполнить заказ, полученный в 1992 г. от Дягилевского центра.

## Литература

1. *Карасьникова Л.* Интернациональная весна в Ленинграде // Советская музыка. 1982. № 8.
2. *Рожественский Г.* Прембулы. М., 1989.
3. *Авет Тертерян – 75 (Традиции и новаторство).* Ереван, 2005.
4. *Тертерян Р.* Авет Тертерян (беседы, исследования, высказывания). Ереван, 1989.

## Функции этнического тембра в симфониях Авета Тертеряна

Наследие армянской музыкальной культуры в симфоническом творчестве Авета Тертеряна проявилось в двух аспектах: 1) введение в симфоническую ткань традиционных инструментов; 2) опосредованное отражение на ритмо-интонационном уровне, в специфике тематического развития, колорите оркестровой фактуры, имитирующей традиционное сольное или ансамблевое музицирование. Примеры первого многочисленны — дуэт дудуков и две зурны в Третьей симфонии, дап — в Седьмой симфонии, *Vurgh* и кеманча в Пятой симфонии и др. Кроме того, во многих моментах оркестровых партитур ясно слышны отголоски звучания ансамбля сазандаров, мугамов, духовных жанров, улавливается сходство с творчеством гусанов и т. д.

Функции традиционного тембра в симфонической партитуре — маркировка образных сфер, связанных с армянской культурой, — от глубокой медитации до яркого и шумного народного праздника. Показательна Третья симфония, в состав которой включены две зурны, дудуки, усиленная группа ударных. Яркое, с национально окрашенными интонациями остинато ансамбля зурн создает колорит народного праздника, выражая образ объективного духа социума. Пример созерцательно-интровертного стиля мышления, «...свойственного восточному менталитету, для которого духовно-психическая реальность всегда полагалась реальностью более высокого порядка» [4:5] — вторая часть Третьей симфонии. Здесь важнейшую роль играет звучание дудука — его тембр олицетворяет многовековой голос Армении. Духовная глубина национальной культуры подается композитором через многомерный жанровый синтез духовной и светской музыки: черты, характерные для мугама, сплавлены с духовными песнопениями и своеобразием фольклорного пения. Фактурная формула (мелодическое соло и дап — непрерывный тон, дающий остинатное звучание основных ступеней лада, постоянно обновляется в тембровой окраске)<sup>1</sup> и интонационное содержание мелодической ли-

<sup>1</sup> По материалам интернет-энциклопедии [www.ru.wikipedia.org](http://www.ru.wikipedia.org).

нии солирующего голоса дудука являют собой композиторское прочтение традиционной игры дудукистов, где тембровая краска инструментальной линии связана с выражением сферы субъективного высказывания. Интимный смысл звукового сообщения подчеркивается и инструментовкой, где приемом глissандо там-тама тонко имитируется вздох человека, на что указывает и ремарка в партитуре — «эффект, похожий на всхлипывание» [партитура, с. 36].

Для симфоний А. Тертеряна характерно длительное созерцание фактурной модели, позволяющее вслушаться в детали развёртывания. Подобное явление наблюдается в традиционном искусстве ведения линии дам на дудуке или струнном смычковом инструменте кеманче. Прием циркулярного дыхания (характерный для исполнения дама на дудуке) в оркестре имитируется с помощью цепного дыхания духовых (унисон и педализирующая ткань группы деревянных духовых в Четвертой симфонии, педализирующая ткань группы деревянных духовых и непрерывная трель в линии труб в Седьмой симфонии, политембровый «морфинг» протянутого тона в начале Пятой симфонии, педализирующая ткань деревянных духовых и протянутый тон в линии шести труб в Пятой симфонии и др.). Непрерывность тона на струнных создается свободным смычком (развивающиеся пласты струнной группы Четвертой, Пятой, Шестой, Седьмой симфоний). Дам (как художественный прообраз) и производные от него длящиеся (континуально развивающиеся) пласты оркестровой фактуры можно уподобить образу «вечного дыхания жизни». Обращение же в языке симфоний к образу импровизации на традиционных ударных<sup>2</sup> можно прочесть как тембровый символ звукового ландшафта Кавказа. Музыкальная эстетизация звукового ландшафта и дыхания самого человека является примером тонкого созерцания природы, учиться у которой призывает мысль музыкальной эстетики Армении [10:340-341].

Можно увидеть, что традиционная фактурная модель, где сочтаются партии солиста, дамкаша, импровизации на ударном инструменте (мембранофоне), отражается в организации факту-

<sup>2</sup> Включение в партитуру Седьмой симфонии *dan'a* и линии импровизации ансамбля бонгов, имитирующей традиционную игру; оркестровая линия *burvar* (знаковый тембр звуковой атмосферы церковной службы Армянской Апостольской церкви).

ры симфоний. Так, например, в Седьмой симфонии строение всех пластов ударной группы вырастает из своего этнического прообраза; длящийся фактурный пласт группы струнных и педализирующая ткань духовых инструментов (что является частью единого развития педализирующего пласта) создают непрерывное звучание бурдона (дама); яркие интонационные элементы выполняют роль сольных высказываний, они воплощаются в тембровой краске солирующих духовых, а также различными видами дублировок. Изменение «звукового наполнения» континуально развивающегося пласта преобразуется в зависимости от тематических элементов сольных высказываний, где каждый активный элемент пробуждает в спектральной картине «макро-бурдона» новые частотные составляющие, включая голоса фактуры и задавая динамику разворачивания микро-интонационного наполнения алеаторических линий. Тембры оркестровых групп (духовые, струнные, ударные) мыслятся как «увеличенные» (приумноженные) этнические тембровые линии (солирующий дудук, дам, дхол или дап). Следование композитора принципам традиционного инструментального музицирования приводит к новой трактовке оркестровой фактуры.

Наблюдается также явление имитации тембра традиционных инструментов средствами симфонического оркестра. Так, например, в Третьей симфонии звучание валторн выстраивает тембровую арку с дуэтом зурн. С тембром зурны ассоциируются педализирующие тоны тромбонов в первой части Второй симфонии. Тембру дудука близко звучание саксофона и кларнета в Седьмой симфонии. В плане оркестровки интересно рассмотреть макротембровые модели, отражающие специфику звучания традиционного инструментария. В Седьмой симфонии различными тембровыми микстами духовых инструментов создается звуковой образ солирующего дудука, к звучанию которого приближает преобладание язычковых и своеобразие выстраивания оркестровой вертикали мелодических линий.

Важное значение в симфониях Тертеряна имеет тембр человеческого голоса — знак проявления человеческого начала, присутствия. Интересно, что голос, вокальное начало выражается как тембр-знак национальной традиции. Ярчайший пример — проникновенное соло «в манере народного пения» во второй части Второй симфонии [партитура, с. 33]. Голос человека слышен и

в инструментальных тембрах — монологе альта в коде Седьмой симфонии, в солирующей кеманче в заключительном разделе Пятой симфонии.

В смысловом поле Шестой симфонии хор, представленный в «реальном» звучании и в двух фонограммах, обретает знаковую роль. Одна из фонограмм является записью теноров и басов, произносящих гласные фонемы, другая фонограмма обозначена автором как «тихий говор толпы». Хор на сцене произносит названия букв армянского алфавита в особой манере. Несмотря на ремарку автора в партитуре «Поются буквы армянского алфавита, имеющие исключительно сонорное значение» [партитура, с. 88], озвученные письмена армянского алфавита, тем не менее, связаны с глубинами духовного наследия Армении<sup>3</sup>. В характере звучания хора (декламация в спокойном темпе) выявляется близость к чтению духовных текстов. Фонологический строй армянского языка выступает в данном случае как звуковой образ духовного потенциала армянской культуры, хранящийся в языке армянского народа, и сообщающий тексту симфонии глубинный внемузыкальный смысл.

Согласно культурологическим исследованиям, «национальная самобытность <...> функционирует в сфере духовной культуры, чаще профессиональной, а не только народной. <...> Наиболее интегрированным компонентом является наука, общечеловеческие знания» [3: 235-240]. Симфонизм как культурное явление (мирового масштаба), выросшее на почве европейской профессиональной музыки, отражает одну из граней «общечеловеческого знания». Вместе с тем, смысловое поле симфоний способно вобрать в себя, ассимилировать фонетический строй определенного культурного локуса, выражаемый тембром, а также логические структуры музыкального языка других традиций. Симфоническое мышление представляется открытой развивающейся системой, где создаются поля взаимодействий знаковых элементов различных континуумов (семиосфер). В семиотическом поле симфоний

---

<sup>3</sup> Известно, что создание армянской письменности связано с творчеством св. равноапостольного Месропа Маштоца (V в.); благодаря созданию им армянского алфавита был осуществлен перевод Священного Писания и множества других книг на армянский язык, что привело к распространению христианства и развитию национальной культуры [1; 6; 7].

А. Тертеряна находят художественное выражение варианты моделей взаимодействий, вырастающих из опыта художественного познания музыкальными культурными традициями друг друга. Симфония — пространство мысли композитора (и далее исполнителя, слушателя и т. д.), где синтезируется тип музыкальной логики на основе входящих в него «музыкальных диалектов».

Сонористическая ткань симфоний А. Тертеряна имеет этнические корни, что выражается в звуковом строе музыкального языка композитора. Фонема и инструментальный тембр, а также воссоздающие их музыкальные модели (подобные инвариантам высокого порядка) — это знаки, символизирующие психологию культуры. Тембр этнического инструмента, колорит звучания традиционного ансамбля, певческий тембр локальной традиции, особенности звучания живой речи (фонологический строй армянского языка), особенности звукового ландшафта — важная составляющая культурно значимых сценариев (богослужение, праздник, выражение скорби, глубокая философская медитация и т. д.). Для Тертеряна этот изначальный «язык тембров» был понятен. Отражение «звуковой среды» армянской культуры формировало звукоидеал композитора, создавая основу индивидуального симфонического мышления. На нее накладывались более поздние впечатления о мировой культуре и школа письма европейской традиции, кристаллизовался неповторимый авторский почерк. Поэтому мы и слышим в текстах его симфоний очень яркие вкрапления, для нас похожие на фрагменты забытых текстов, проглядывающих сквозь философские размышления симфониста. Для композитора это — живая память, от которой вздрагивает душа, прикасаясь к образам своего Изначального.

### Литература

1. Абегян М. История древнеармянской литературы. Т. 1. Ереван, 1948.
2. Арутюнян М. Г. Армянская ССР. Серия «Музыкальная культура союзных республик». М., 1957.
3. Арутюнян Ю. В., Дробижска Л. М. Многообразие культурной жизни народов СССР. М., 1987.
4. Касевич В. Б. Буддизм. Картины мира. СПб., 1996.
5. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения. М., 2007.



6. *Леонтьев А. А.* Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. М., 1969.
7. *Леонтьев А. А.* Путешествие по карте языков мира. М., 1990.
8. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. СПб., 2000.
9. *Мартirosян А. А.* Маштоц / Под ред. С. С. Аревшатына. Ереван, 1988.
10. Музыкальная эстетика стран Востока / Общ. ред. В. П. Шестакова. Л., 1967.

## Проблема музыки в контексте месоамериканской культуры в трудах Р. В. Кинжалова (к 90-летию со дня рождения)

Исследование музыки в контексте культуры имеет давние традиции в мировой и западноевропейской науке. Еще в трактатах Аристотеля, Бхараты и многих других философов Древней Греции и Древнего Востока музыка выступала в ее неразрывных связях с культурной деятельностью человека — обрядовой практикой, научными изысканиями, медициной, художественным творчеством, танцевальным искусством, театром. Таким же всесторонним подходом отличались труды средневековых ученых и представителей научной мысли эпохи Просвещения. Бурное развитие системы образования в эпоху Нового и Новейшего времени привело к формированию специализации музыковеда-теоретика, способствующей возможно более глубокому проникновению в тайны технологий музыкального искусства и постижению его смысла. В этот же период в связи с обогащением сферы социогуманитарного знания новейшими научными данными о культуре и человеке поддерживается направление изучения музыки как социокультурного феномена. В XX веке оно получает новые импульсы к развитию.

Начало изучения музыки в культуре Месоамерики восходит к трудам испанских исследователей-миссионеров XVI—XVII веков. Д. де Ланды, Б. Диаса дель Кастильо, Т. Мотolini. В XX столетии знания об индейской культуре и музыке обогащаются благодаря открытиям археологов, этнологов, антропологов, историков, лингвистов. Среди ведущих зарубежных ученых, занимающихся проблемами индихенизма, выделим К. Геблера, Дж. Вайена, Дж. А. Саблова, Т. А. Проскуракову, М. Стингла. Общая картина аутентичной индейской культуры воссоздается на основе изучения древних и средневековых памятников культуры субрегиона — материальной (архитектура, скульптура, живопись, прикладное искусство) и духовной (мифология, ранние формы философии), а также текстов индейских средневековых кодексов. Для понимания особенностей мировоззрения месо-

американцев многое дала расшифровка письменности майя. Это научное открытие мирового значения было осуществлено в середине XX века крупнейшим санкт-петербургским этнографом и лингвистом Ю. В. Кнорозовым.

Значительный вклад в исследование истории и культуры Месоамерики внес выдающийся отечественный ученый, представитель санкт-петербургской научной школы, филолог-этноамериканист Ростислав Васильевич Кинжалов (1920—2006). Широта его научных интересов поразительна. Начав свою деятельность с изучения эллинистической культуры под руководством академика И. А. Орбели, вскоре он полностью посвятил себя проблемам доколумбовых цивилизаций Центральной Америки. В 1956 г. он организовал первую выставку американских древностей Эрмитажа, в 1961 г. стал научным консультантом международной выставки «Искусство Мексики», в течение многих лет читал лекции по этнографии Америки на Историческом факультете Ленинградского университета [13].

Среди наиболее значимых трудов Р. В. Кинжалова в области американистики — переводы на русский язык с комментариями эпоса киче «Пополь-Вух», текстов исторического источника «Родословная владык Тотоникапана» и индейской танцевальной драмы «Рабиналь-ачи»; публикации по истории культуры и искусства Древней Америки. Данной проблематике посвящены монографии [6; 7; 9; 10], научные статьи [4; 5; 8; 12] и исторические романы «Падение Теночтитлана» (был написан в соавторстве с А. М. Беловым), «Воин из Киригуа» и «Тайна Священного Круга».

Смысловая многогранность научных текстов Р. В. Кинжалова поразительна. Ученый уделял большое внимание проблемам музыкального искусства в контексте месоамериканской культуры. Это объяснялось его давним интересом к музыке, которой он занимался с детства. В молодые годы Р. В. Кинжалов сочинял (его композиции были одобрены Д. Д. Шостаковичем), во время эвакуации в годы войны некоторое время учился на теоретико-композиторском факультете Саратовской консерватории.

При изучении месоамериканской музыки одним из основных вопросов является определение ее места в художественной целостности культуры. В своих работах Р. В. Кинжалов подчеркивает неразрывное единство поэзии и музыки в месоамериканской

культуре [10]. В отличие от своих зарубежных коллег — мексиканских литературоведов К. А. М. Гарибая и М. Леона-Портильи, — санкт-петербургский исследователь не реконструирует типы распевов поэтического текста или ритмоформулы для сопровождавшего пение барабана уэуэтли. Но в то же время вслед за ними и в духе гватемальского писателя М. А. Астуриаса [1:244] он классифицирует песенные тексты по жанровому признаку (гимны богам, военные, погребальные и лирические песни). Среди видов песнопений, характеризующихся в монографии «Кецаль, орел и крест», ученый выделяет религиозные («теокуикатль»), военные и лирические песнопения [9].

В своих монографических трудах Р. В. Кинжалов обращается и к вопросам взаимодействия музыки и танцевального искусства в культуре народов Месоамерики — описывает танцы с пением и музыкой [9] и виды танцевального театра [10]. Его мнение о танце, сопровождающем пение, полностью совпадает с утверждением известного исследователя-литературоведа В. Земскова о том, что поэзия пелась и танцевалась [2:8]. Анализируя поэтический текст танцевальной драмы «Рабиналь-ачи», в которой используются пение, инструментальное музицирование, танец, декламация, мимические приемы и маски, Р. В. Кинжалов подчеркивает, что танцевально-поэтическое действие проходит под непрерывное звучание барабана тун [10:259]. Р. В. Кинжаловым сделан высокохудожественный литературный перевод четвертого раздела драмы, в котором пленник Киче-ачи в своем ответе правителю Хоп-Тоху красочно живописует музыкальные инструменты, какие он хотел бы услышать перед казнью. Приговоренный к смерти воин обращается к барабанщикам и флейтистам с просьбой начать исполнять «песню флейт и барабанов», и призывает их сыграть напев, то громкий, то чуть слышный, на его тольтекской флейте и барабане. Он просит их играть так, чтобы «от звуков задрожало небо и сотряслась земля», и музыканты играют великий танец его родных долин и гор [3].

В то же время, не обладая знанием и опытом инструментоведа, Р. В. Кинжалов весьма деликатно подходит к месоамериканскому музыкальному инструментарию. В отличие от мексиканского музыковеда В. Мендозы, дающего характеристики духовым и ударным инструментам, он ограничивается перечислением музыкальных орудий [10:273-274]. В специальной статье

о музыке и музыкальных инструментах, опубликованной в сборнике «Музыка Кунсткамеры» [11], исследователь опирается на труды мексиканского и североамериканского этномузыковедов С. Марти и Р. Стивенсона [15; 17]. Описывая свойства музыкального языка и отдельные выразительные средства индейской музыки, ученый оперирует терминологическим аппаратом академического музыкознания. Но в работе с современным музыкально-этнографическим материалом он использует этномузыковедческие разработки и обращается к исследованиям гватемальского фольклориста и композитора первой половины XX столетия Х. Кастильо [14]. Уже само по себе открытие имени этого замечательного музыканта для русского читателя — весомый вклад ученого в развитие истории изучения современной традиционной музыки и композиторского творчества Гватемалы.

В настоящее время в нашей стране музыкальная культура Месоамерики является предметом изучения в высших учебных заведениях — на кафедрах истории зарубежной музыки в Московской государственной консерватории (до 1995 г. — также на кафедре «Музыкальные культуры мира»), музыки финно-угорских народов в Петрозаводской государственной консерватории, теории и истории музыки в Государственном специализированном институте искусств (г. Москва). Проблем музыки в контексте месоамериканской культуры касаются в своих исследованиях специалисты целого ряда научных институтов РАН — Института этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Института Латинской Америки, Российского гуманитарного университета («Центр месоамериканских исследований») и Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), главным научным сотрудником которого являлся Р. В. Кинжалов. В этой области труды замечательного санкт-петербургского ученого остаются востребованными: поставленные в них проблемы оказываются перспективными и дают импульс для дальнейшей исследовательской работы.

### Литература

1. Астуриас М. А. Юный владетель сокровищ. Легенды Гватемалы. Зеркало Лиды Саль. М., 1999.
2. Кецаль и голубь. Поэзия народов науа, майя, кечуа. М., 1983.

3. Кинжалов Р. В. Драма киче «Рабиналь-ачи» // Вопросы истории мировой культуры. 1961. № 5. С. 92–96.
4. Кинжалов Р. В. Индейские источники по истории и этнографии народов горной Гватемалы в X–XVI вв. // От Аляски до Огненной земли. М., 1967. С. 222–233.
5. Кинжалов Р. В. Индейцев Центральной Америки мифология // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 516–522.
6. Кинжалов Р. В. Искусство Древней Америки. М., 1962.
7. Кинжалов Р. В. Искусство древних майя. Л., 1968.
8. Кинжалов Р. В. Искусство майя классического периода (III–IX вв. н. э.) // Культура индейцев. Вклад коренного населения Америки в мировую культуру. М., 1963. С. 33–158.
9. Кинжалов Р. В. Кецаль, орел и крест. Л., 1991.
10. Кинжалов Р. В. Культура древних майя. Л., 1971.
11. Кинжалов Р. В. Музыкальные инструменты ацтеков и майя (XV–XVI вв.) // Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов. Материалы Первой инструментоведческой научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 2002 г.). СПб., 2002. С. 247–250.
12. Кинжалов Р. В. «Песни из Цитбальче» как этнографический источник // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 83–90.
13. Кинжалов Р. В. [Электронный ресурс.] Режим доступа: [www.meso-america.narod.ru](http://www.meso-america.narod.ru)
14. Castillo J. La musica maya-quiche. Quetzaltenango, 1941.
15. Marti S. Instrumentos musicales precortesinos. México: INA, 1955.
16. Monterde Fr. Teatro indigena prohispanico (Rabinal achi). Prologo Raynaud. México, 1955.
17. Stevenson R. Music in Aztec and Inca Territory. Berkeley, Los Angeles and London, 1968.

## **О специфике традиционного исполнительства на ия-ковыже (сознание и исполнительские технологии)**

Обнаруженные нами архивные аудиоматериалы инструментальных наигрышей 1960—1980-х гг., принадлежащие венгерскому ученому Л. Викару и марийскому исследователю О. Герасимову, позволяют говорить о богатом прошлом марийской культуры. Зафиксированные ими плясовые наигрыши и инструментальные версии песенных мелодий на ия-ковыже положили начало изучению специфики исполнительского мастерства различных ковыжзо в традиционной среде.

Главный метод нашей работы сопряжен с восстановлением по слуху, на основе имеющихся в нашем распоряжении магнитофонных записей, штриховой техники, приемов игры и — в целом — стилистики, законов мышления, которым следует традиционный музыкант. Первоначальный, весьма сложный и трудоемкий этап заключался в создании нотного текста звучащего наигрыша. Следующий этап, основой которого стало наше личное овладение, освоение штриховых приемов игры, последующее их осмысление — сначала на ощупь, затем с выходом на теоретическое обобщение — осуществлялся в полном соответствии со спецификой традиционного исполнительства на ия-ковыже. Результатом явилась, с одной стороны, реконструкция живой исполнительской традиции, с другой — создание целостной транскрипции наигрышей.

Та часть исследования, которая связана с творчеством отдельных музыкантов, осуществлялась посредством многократного прослушивания фрагментов звукозаписей, в том числе на замедленной скорости, с обретением соответствующего собственного исполнительского навыка. На основе многократного прослушивания звукозаписи мы как бы реставрируем реальную ситуацию музицирования, воссоздаем живой ее процесс.

Работе по расшифровке предшествовало предварительное воспроизведение автором на скрипке тематических построений, их отдельных микроразделов, а затем целостной композиции в

поисках путей точного воссоздания исполнительских приемов, аппликатурно-исполнительских стереотипов, темброво-акустических эффектов, характеризующих творчество народных музыкантов.

Для нас важно, как, какими средствами музыкант формирует определенные звукоизобразительные комплексы, делает их узнаваемыми для воспринимающего. Это технические, штриховые особенности исполнительского стиля, которые подчеркивают индивидуальность, своеобразие почерка музыканта. Сам исполнительский стиль предстает в непосредственном оригинальном звучании, в организации звуковых исполнительских средств — в агогике, динамике, звуковысотной интонации, туше, звуковедении, артикуляционных особенностях и фразировке.

Исходя из особенностей звукового мастерства инструменталиста, мы восстанавливаем его творческий навык. Вслушиваясь в игру ковыжзо, пытаюсь воспроизвести ее, ты сам будто бы становишься участником народного праздничного веселья, более отчетливо представляешь себе образ жизни деревенских людей, начинаешь ощущать ушедшую картину звукового мира своего народа. Такая ассоциация всегда возникает, если перед нами подлинный мастер, заставляющий свой инструмент разговаривать, петь, артикулировать.

Ковыжзо — так в марийской культуре называли музыканта, владеющего игрой на ия-ковыже. Суффиксы -зо, -зе в марийском языке означают обладание, управление, владение. Например, юзо — это человек, умеющий использовать космическую (божественную) энергию «Ю» в целях магического воздействия на предметы, явления, человека.

Раскрытие творческого замысла ковыжзо в музыкальной композиции осуществляется посредством выверенного, ставшего для музыканта законом воспроизведения (и восприятия!) артикулирования музыкального материала с помощью штрихов — различными способами ведения смычка, постоянством перемен в направлении движения смычка, их смен. «Произнесение» музыкального текста есть акт поведенческий, подчиняющийся традиционным нормам — своего рода этническим стереотипам. В артикуляции, штриховой технике сказывается личный почерк и опыт этнофора.



При выявлении артикуляционных (штриховых) приемов игры на ия-ковыже мы использовали терминологические наработки скрипичной академической школы. В дальнейшем оказалось, что такие штрихи, как деташе, легато, мартле, спикато, пунктирный штрих, активно применяются и в практике народных музыкантов. К категории «штрих» мы относим в том числе дающие различные артикуляционные результаты движения смычком вниз и вверх. Мы учитываем также воздействие на своеобразие любого штрихового приема динамических, тембровых, артикуляционных моментов. К примеру, два наблюдаемых нами ковыжзо используют пунктирный штрих. Но один из них применяет его более жесткий, обостренный вариант, вызывающий ощущение прыгучести, танцевальности. Другой играет его более мягко, не резко, скорее пропевая, порождая принципиально иную тембровую окраску.

Доминирующая роль в игре ковыжзо принадлежит движению рук, побуждающих звучание инструмента. Сила же — характер нажима волоса на струну, управляющее нажимом мышечное усилие — факторы вторичные, подчиненные. Разнообразные краски звучания достигаются с помощью распределения смычка, использования различных его частей. Весьма важную роль в звукоизвлечении играет место смычка на струне: середина, нижняя или верхняя половины, игра у колодки. Ослабление и усиление нажима смычка на струну также влияет на звукоизвлечение. Отметим важную деталь: штрих «вверх» обычно соответствует естественному *crescendo*, а штрих «вниз» — естественному *diminuendo*.

Освоение навыков звукоизвлечения с помощью использования техники ведения смычка реализуется посредством исполнения кратких (различными частями смычка, нередко с паузами) или долгих (на всю длину смычка) длительностей. Качество звучания в значительной мере оказывается обусловленным организацией игровых действий правой руки.

Анализ музыкальных композиций привел нас к выводу о том, что все основные штрихи ковыжзо являются комбинированными по своей сущности: это — деташе, легато, короткие, бросковые и прыгающие штрихи. Еще одной важной штриховой особенностью становится движение смычка с «перехватом»: рука, идущая вниз, отрывается от струны и еще раз движет смычок, предварительно вернув его немного назад. Этот прием исполняется с ми-

нимальной цезурой, чтобы создать впечатление очень быстрого «эмоционального вздоха».

Как известно, Н. Паганини понимал, что в музыкальном исполнительстве, кроме техники, не менее важны «принципы работы сознания». В разговоре с одним из носителей марийской традиции, который хорошо знал музыку, исполняемую на шувыре, балалайке, гармони, я поинтересовалась, какая из рук — правая или левая — главная в игре? На что он ответил: «Кок кидетат икканаште кайшашлык, эн первый вуй уш кайшаш, вуй кая. Кунам ритмым умленат, йораташ кулеш тиде семым, ритмыжым шижын мошташ кулеш, ритм годым йол шке кая — марла куштет». «Две руки одновременно работают, (но) сначала идет голова. Когда понял ритм, любить надо эту музыку, чувствовать этот ритм. Когда пошел ритм — ноги сами идут». Таким образом, к моторным реакциям рук присоединяются еще и ноги.

Двигательный аппарат (координация правой и левой рук) полностью подчиняется слуховой настройке («уха») на традиционную музыку. Руки выполняют те движения, которые задает внутренняя команда слуха. Обычно при достижении желаемого творческого результата руки народных музыкантов податливы и свободны. Происходит взаимодействие моторной и слуховой сфер. Слуховая сфера руководит моторикой, направляет ее действия. Моторная же техника воплощает образные идеи слуховой сферы.

Индивидуальные психические особенности ковыжзо, такие, как склад характера, темперамент, энергетика, своеобразие реакции, в значительной мере определяют склонности, направление художественных интересов музыканта. В своем исследовании мы определяем особенности личностей трех музыкантов: А. Д. Акошкина, Т. С. Санникова и Ф. Н. Озерова. Каждый из них является виртуозом в некоей собственной области. Для одного (Ф. Озерова) — это сфера построения целостной музыкальной формы. Другой (А. Акошкин) отличается невероятной виртуозной манерой исполнения. В музыке, им создаваемой, слышны тонкие и разнообразные оттенки звучания инструмента. Третий (Т. Санников), на первый взгляд, ничем не выделяется, но, вслушиваясь в манеру его игры, мы сталкиваемся с некоей особой сдержанностью, спокойствием в изложении музыкальной мысли, что, безусловно, относится к сфере его индивидуальной исполни-

тельской манеры. Каждый из ковыжзо является подлинным творцом, бесспорно обладающим своим собственным индивидуальным стилем, он создает, по сути, новую композицию, используя при этом неожиданно адекватные самому себе кадансовые обороты, приемы артикулирования, фразировку и способы структурирования. Они-то и формируют новые исполнительские версии уже известных наигрышей.

## О термине *эктон гур* в удмуртской музыкальной культуре

Термин *эктон гур* (плясовая мелодия) издавна сформировался в удмуртской традиционной культуре. Взаимосвязь музыкальной и танцевальной сфер определенно проявляется в данном виде творчества удмуртов [1:350]. Исполнение *эктон гур* характеризует сочетание танца, пения такмакьес (частушки), вакчи кырзаньес (короткие песни) и инструментального наигрыша.

Первые наблюдения над инструментализмом удмуртов связывают его с танцевальной сферой. «Их (удмуртов. — Н. А.) игры и пляска на свадьбах и при прочих увеселениях состоят в том, что старшие и знатнейшие из гостей сидят по лавкам или на столе и забавляются питьем, а молодые мужескаго и женскаго полу на полу, при игре на разных инструментах, без всякого порядка кругом скачут и пляшучи бьют в ладоши» [3:80]. «На свадьбе они пляшут по волынке, по балалайке и по губному органу» [11:52]. «...В праздничные дни... под нестройные звуки гуслей и всенародной гармонии, при утомительно однообразном напеве

*Ай! ду-ду, ду!..айй ду-ду!..*

*Ай! дой, дой, дой!..*

и с хлопаньем не в такт в ладоши, вотяки толкутся на одном месте, как бы утрамбовывая землю, без всякого выражения, без жизни и сочувствия к удовольствию» [4:206, 207].

Слово *эктон* с удмуртского языка переводится как танец, пляска. Однозначный перевод слова *гур* сделать сложно. Доктор филологических наук Т. Г. Владыкина отмечает следующие значения: «Сопровождавшие календарные и семейные праздники, песни отразили в себе магическое отношение не только к слову, но и к мелодии, что нашло отражение даже в соответствующих названиях: в северной удмуртской традиции — крезь и мадь, в южной — гур и кырзан. Крезь или гур — напев, мелодия, мотив, песня без слов — является составной частью обрядов, помогающей осмыслить и прочувствовать происходящие события... Мадь или кырзан — песня со словами. Под этим термином объединяются песни более позднего происхождения, исполнявшиеся повседневно вне

связи с обрядами, а также современные сюжетные и русские заимствованные песни. Напев, таким образом, служил своеобразным знаком, символом ритуального празднества, являлся основой для импровизации текста или приспособления уже готовых образцов, синтаксических и поэтических конструкций, целых строф для комментирования событий обряда» [9: 271, 272].

Данные об этимологическом анализе и семантическом поле лексемы обобщает И. М. Нуриева [2:78, 80, 81], слово «гур» получает осмысление у автора в связи с вокальным исполнительством.

Представление о термине пополняют словарные статьи из Толкового удмуртско-русского словаря Т. К. Борисова:

«гур — мотив, напев, тон. Гур сётыны — дать тон. Юмшан гур — мотив песни при гуляньях. Сюан гур — мотив свадебный. Мушотёнгур — напев зова пчел при роении.

гур — межд., выраж. шум. Гур ворттыса кошко — с шумом проезжая уходят.

гур — межд., выраж. крик. Гур черекьяло — кричат беспорядочно, шумно.

гуретыны — гудеть. Муш палэд кадь гурето. Как рой пчел гудят.

гурлан — веселие, прятное настроение духа.

гурланы — гудеть, ворковать, веселиться» [5:79],

«гур серекьяны — громко смеяться.

гур сётись — запевало» [5:80],

«кырзан гур — мотив песни» [5:161],

«кырезьгур — музыка» [5:161],

«Муш отён гур — песня пчеловода, когда он готовит новый улей для будущего роя» [5:187],

«юмшан юж., уйбытюон св., дюмшан кр. юж. — праздничное гуляние с музыкой и танцами. При чем ходят из дому в дом, стараясь навестить каждого один раз.

юмшан гур — праздничный напев песен» [5:363],

«юон, дюон кр. юж. — пир, пиршество, питье 2. праздник» [5:364],

«юр-гур — межд., выраж. беспорядочный шум. Юр-гур черекьяны кусько — начинают беспорядочно кричать» [5:364].

Редкий образец охотничьей песни, который обозначается словом «гур», приводится Е. В. Владыкиным:

«Напев охоты на куницу:

Дун-дун, дун-дун, дун-дун шуисько мон,

Тэлян гурьёсме верасько, дыр (мон)...

Дун-дун, дун-дун, дун-дун приговариваю я,

Охотничьи мелодии напеваю, наверное, (я)...» [4:208].

Это примеры наименования традиционных обрядовых напевов. Акашка гур — напев обряда акашка (праздник начала весенних полевых работ), бусы сюан гур — напев свадьбы поля (праздник окончания весенних полевых работ, обряд проводила молодежь), ось гур (ось нерге гур) — напев обряда гостевания в честь какого-либо календарного праздника, куно сектан гур — напев угощения гостей, ныл келян гур — песня проводов невесты, салдат гур (рекрут гур, салдат келян гур) — песня проводов в солдаты.

В письменных источниках можно встретить упоминания об исполнении танцевальных мелодий на крезь (дощечная цитра), кубызе (смычковый хордофон), гармонике. Автор работы по этнографии удмуртов «Удмурты» М. Бух считал, что на крезь исполняли танцевальные наигрыши, и опубликовал две мелодии удмуртских ритуальных танцев. Финский лингвист Ю. Вихманн, записывая образцы удмуртской речи, обратил внимание на две танцевальные мелодии и записал их на фонограф, не дав им конкретного названия. Венгерский ученый-филолог Б. Мункачи описывает празднование Акашки — Акашка дюмшан (праздник начала полевых работ): «Во время дюмшана девушки и парни ходят с одного конца деревни до верхнего, в каждом доме играя на кубызе, с песнями и плясками... Молодые парни верхом на лошадях, женщины с крезем из дома в дом с песнями и плясками ходят» [2:98]. Известны также записи ритуальных танцев композитора Д. С. Васильева-Буглая, собравшего значительное число образцов удмуртской музыки в экспедициях 1930-х годов. Композитор в статье «Удмуртская песня» отмечает: «Плясовые песни все бодры по содержанию. Удмуртия любит плясать, пляшет и старый и малый» [8:182].

Об исполнении гур на гармонике упоминается в тексте южно-удмуртской песни:

Оти лыктэ туганэ,

кияз арганзэ вае,

портэм гурзэ шыдыса,

шуласа но вераса...

Там идет мой милый,  
на руках несет гармошку,  
играя разные напевы,  
подсвистывая и наговаривая... [6:18].

Приведем цитаты из инструментоведческих и этномузыковедческих работ: «Репертуар этих инструментов (балалайка, гармоника-хромка, баян. — *Н. А.*) состоит из удмуртских народных песен, танцевальных наигрышей, частушек, кадрилией» [10:280].

«Во время праздников молодежь гурьбой с гармонью или с другим музыкальным инструментом ходит из избы в избы. Идут пляски, поются песни» [6:IV].

«Играли на нем (крезе. — *Н. А.*) преимущественно женщины, они исполняли песни, плясовые мелодии и аккомпанировали певцам» [12:74].

«На гусях играютя любые песни и плясовые наигрыши как удмуртского, так и русского происхождения (при этом наиболее массово-популярные в современности)» [13:30].

Исполнение танцев эктон гурьес (плясовые мелодии) — неотъемлемая часть ритуалов, обрядов, праздников. Мудор сюан — обряд перенесения родовой святыни воршуда из семейной куалы (культовая постройка, семейное святилище) к отделившемуся сыну — проводился летом, об этом пишет этнограф Б. Гаврилов: «Сын идет в куалу и, взяв оттуда из-под котла горсть золы, заворачивает в белую чистую холстину. Домой они идут с музыкой и песнями, причем жена взявшего воршуд берет в рот медную монету и до своего двора не вынимает ее изо рта. Вышедши из ворот хозяина воршуда, она пляшет под звуки гуслей, то же делает среди улицы и у своих ворот» [2:118].

Особенно интересны сведения об исполнении плясовых мелодий, когда музыкант своей игрой на инструменте как бы заставляет танцевать. «Арганчи эктытэ но кырзатэ ныльёсты. Гармонист заставляет девушек плясать и петь» [14:19].

Дайте нам домбро,  
Без домбро радости нет.  
На домбрах играя,  
Заставим молодых девушек сплясать [2:115].

Инструментальное исполнение эктон гур воздействует на слушателей таким образом: «Арганлэн кужмо шудэмез но пиос-

лэн чот-чот такмак вераса лэземзы улсын пыдъёс асьсеос круге курисько. От мощного звучания гармонии и проговаривания такмаков парнями ноги сами просятся в круг» [15:44].

Терминологическую полноту обозначения «гур» помогают выявить следующие аспекты: очерчивание семантического поля, функциональные особенности, традиционные характеристики.

### Литература

1. *Мацевский И. В.* Инструментальная музыка // Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2009. С. 345–382.
2. *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999.
3. *Миллер Г. Ф.* Описание живущих в Казанской губернии языческих народов, яко то черемис, чуваш и вотяков... СПб., 1791.
4. *Нуриева И. М.* Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога: Материалы I Межрегиональной конференции и VII Международной школы молодого фольклориста. Ижевск, 23–26 октября 2005 г. Ижевск, 2006. С. 206–217.
5. *Борисов Т. К.* Удмурт кыллюкам. Толковый удмуртско-русский словарь. Ижевск, 1932.
6. *Борисов Т. К.* Песни южных вотяков. Ижевск, 1929.
7. *Бух М.* Характер и образ жизни вотяков // Вотяки. Сборник по вопросам быта, экономики и культуры вотяков. Кн. 1. Москва, 1926. С. 69–72.
8. *Васильев-Буглай Д. С.* Удмуртские песни // Удмуртская народная песня в творчестве Д. С. Васильева-Буглая: Сборник материалов / Т. Г. Владыкина, М. Г. Ходырева. Ижевск, 1992. (Памятники культуры. Фольклорное наследие.) С. 179–183.
9. *Перевозчикова Т. Г.* Устно-поэтическое творчество // Удмурты: историко-этнографические очерки. Ижевск, 1993. С. 270–276.
10. *Греховодов Н. М., Корепанов Г. А., Юшкова В. И.* Музыкальная культура Удмуртии // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 263–289.
11. *Георги И. Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов... Ч. 1. СПб., 1799.



12. *Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э.* Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2. М., 1975.
13. *Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.* Удмуртские народные песни: Тексты и исследования. Ижевск, 1989.
14. *Владыкин В., Перевозчикова-Владыкина Т.* Ар дыръеслы сизем удмурт сям-нергеос // *Кенеш*, 2001, № 5-6. С. 4-23.
15. *Овчинников А.* Балтась удмуртъёс дорын. Семык но Бельгы // *Кенеш*, 2001, № 5-6. С. 4-23.

## Сведения об авторах

Александрова Надежда Викторовна – музыкант-исполнитель, композитор, младший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Алпатов Ангелина Сергеевна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии Института бизнеса и политики (Москва).

Бабаян Шушаник Оганесовна – доцент кафедры истории и теории исполнительства и педагогики Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (Ереван).

Багдасарян Анаит Оганесовна – кандидат искусствоведения, и. о. доцента Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (Ереван).

Букина Татьяна Вадимовна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

Кокжаев Артем Михайлович – композитор, член Союза композиторов г. Москвы (Москва)

Купец Любовь Абрамовна – музыковед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова (Петрозаводск)

Лисовой Владимир Иванович – композитор, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки музыкального факультета Государственного специализированного института искусств (Москва).

Мангасарова Карина Викторовна – пианистка, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург).

Тигранова Ирина Георгиевна – кандидат искусствоведения, профессор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (Ереван).

Тихомирова Анна Борисовна – композитор, преподаватель Свердловского областного музыкального училища им. П. И. Чайковского, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ (Екатеринбург).

Ямбердова Татьяна Ивановна – скрипачка, этномузыковед, аспирантка сектора инструментоведения РИИИ.

## Summary

Aleksandrova Nadezhda (St. Petersburg, Russia)

The termin *ekton gur* in Udmurtian musical culture

The article is devoted to Udmurtian instrumental genre *ekton gur* (dance tune). The role of dance music in Udmurtian culture, traditional characteristic features of the genre, instrumental performance are considered.

Alpatova Angelina (Moscow, Russia)

Development of the comparative musicology methods in Moscow and St.-Petersburg science and pedagogical schools experience

The problem is analyzed on «*Musical cultures of the world*» (G.K. Mikhailov), «*Music in a history of culture*» (T.V. Cherednichenko) and «*Comparative ethnomusicology*» (I. V. Macijewski).

Babajan Shushanik (Yerevan, Armenia)

Georgi Saradzhev and Armenian pianism

The article is devoted to famous pianist professor G. Saradzhev. The author describes Saradzhev's creative biography.

Bagdasarjan Anait (Yerevan, Armenia)

Chrisofor Kushnarev and Armenian musical culture

C. Kushnarev is important figure at Armenian and Russian musical culture. He is famous composer, folklorist, musical theory scientist and teacher. He was working at Leningrad conservatoire.

Bukina Tatiana (St. Petersburg, Russia)

The article is devoted to B.V. Asafev's personal role in an institutionalization of the home musicological tradition in its "national" version, and also the reasons on which this project appeared realizable in post-revolutionary Russia.

Dmitrijev Anatoli

Memories

The paper is archive document. It contains Leningrad conservatoire professor recollections about creative persons-Armenians – composers, musicians, scientists – with whom he was united for many years.

Kokzhaev Artem (Moscow, Russia)

Aleksandr Spendiarov simphonism - Rimski-Korsakov musical style legacy

The author analyses Spendiarov's musical style features. Spendiarov's composer technique is based upon Armenian musical folklore and monody tradition. A. Spendiarov is founder Armenian symphonic music.

Kupets Ljubov (Petrozavodsk, Karelia)

Boris Asafyev about Claude Debussy (historiographic detective)

The article examines the significance of the phenomenon of Cl. Debussy in the works of the authoritative Russian-Soviet musicologist B. Asafyev. The author proposes a hypothesis about the influence of historical and psychological factors on Asafyev's scientific views.

Lisovoy Vladimir (Moscow, Russia)

Music in Mesoamerican culture context in works by R.V. Kinzhalov (to the 90 anniversary from the date of a birth)

The author studies the musicological aspects of the ethnographical, historical and philological works by famous Russian scientist R.V. Kinzhalov (1920–2006).

Mangasarova Karina (St. Petersburg, Russia)

Makar Ekmalyan in Saint-Petersburg

This article is dedicated to a famous armenian composer M. Ekmalyan, N. Rimsky - Korsakov's pupil. The meaning of the article is the description of his studies in the conservatory and creation process of his polyphonic music of armenian Liturgy.

Tigranova Irina (Yerevan, Armenia)

Avet Terterjan in St-Petersburg creative atmosphere

The author recollects the episodes from the creative life of famous Armenian composer in St-Petersburg.

Tihomirova Anna (Ekaterinburg, Russia)

Ethnic timbre functions at Avet Terterjan's symphonys.

**Петербург и национальные музыкальные культуры:**  
**Материалы Международной научной конференции**

Редактор *Е. П. Щеглова*

Верстка: *И. А. Громова*

Подписано в печать 20.11.2010. Формат 60х90 1/16

Бумага Svetocopy. Объем 6 уч.-изд. л. Тираж 100 экз.

Гарнитура Times

Редакционно-издательский комплекс

Российского института истории искусств

190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел.: 314-21-83

[www.artcenter.ru](http://www.artcenter.ru)

