

О реальном потенциале консерватории говорят следующие факты. Около двухсот ее педагогов были удостоены различных ученых и почетных званий, множество выпускников вуза стали лауреатами и дипломантами Всероссийских, Всесоюзных и Международных конкурсов, более ста носят высокое звание народных и заслуженных артистов, заслуженных деятелей искусств или стали лауреатами Государственных премий.

Ныне обучение здесь ведется по всем музыкальным и театральным специальностям. Функционируют многочисленные творческие коллективы: симфонический и камерный оркестры, оркестр народных инструментов, академический и народный хоры, камерные и фольклорные ансамбли, учебный театр. Все это делает консерваторию неотъемлемой частью и одним из определяющих факторов культурной жизни города и региона.

Констатируя в 100-летний юбилей достижения и победы славного прошлого, консерватория намечает перспективы своего дальнейшего развития. В условиях происходящего сейчас коренного реформирования всей системы российского образования возникла необходимость выхода к качественно новым горизонтам творческого и образовательного процесса. Основанием для этого может служить уже сформировавшаяся многопрофильная структура консерватории, в которой, помимо традиционных составляющих музыкального вуза, работают факультет среднего специального образования (музыкальный колледж) и факультет по-

слеузовского и дополнительного профессионального образования (аспирантура и докторантура), а также Театральный институт.

По заданию Министерства культуры Российской Федерации разработана концепция развития Саратовской консерватории до 2030 года. В качестве ключевого момента поставлена цель создания Университета искусств, который предполагается как уникальное и пока что единственное в стране образовательное учреждение подобного типа. Его историческим ядром будет консерватория как старейшая и наиболее развитая структура. В состав университета, помимо уже существующего Театрального института, могут войти Художественный колледж (с перспективой его преобразования в Художественный институт), Областной колледж искусств (с филиалами в городах области), Институт искусств и художественного воспитания, Институт повышения квалификации работников искусств, крупный научно-исследовательский центр (уже сейчас здесь действуют «Шнитке-центр», Центр комплексных художественных исследований, Центр по изучению народных музыкальных культур). Разумеется, в этом всеохватывающем художественно-образовательном учреждении федерального значения планируется и открытие новых специальностей (в том числе отделения искусствоведения).

Пожелаем «третьей в России и первой в провинции» консерватории выхода к этим новым рубежам и осуществления ее грандиозных планов.

Татьяна Кюрегян

«ОН ПОСТОЯННО “СЛУШАЛ ВРЕМЯ” И НЕ БОЯЛСЯ СЛЫШАТЬ В НЕМ НОВОЕ...»

К 80-летию Юрия Николаевича Холопова

Юрий Николаевич Холопов (1932–2003) — фигура уникальная не только для отечественной музыкальной науки XX века, но и для мировой. Об этом свидетельствуют как необычайная широта его научных интересов, так и редкостная глубина проникновения в суть вещей. Античную, хочется сказать, гармонию этому музыканту-универсалу дарует также поразительное сочетание в одном лице умелого «ремесленника» — в высоком, ренессансном смысле этого слова, истинного, на уровне самых недостижимых образцов, мыслителя и «милостью Божией» педагога, воспитавшего сонмы учеников. Его творческое наследие огромно, оно в значительной степени еще ждет своей публикации и должного осмысления.

Основные факты биографии Ю. Холопова таковы¹.

Родился 14.08.1932 года в Рязани в семье служащего.

В 1947–49 годы учился в Рязанском музыкальном училище по четырем специальностям (теория музыки, композиция, фортепиано, дирижирование хором). В 1949–54 годы обучался в Московской консерватории на теоретико-композиторском факультете, где получил специальность музыковед-теоретика (класс

И. Способина); в 1954–60 продолжил образование в аспирантуре Московской консерватории (научный руководитель С. Богатырев), с перерывом на службу в армии в 1955–58 годы.

Кандидатскую диссертацию защитил в 1975 году, докторскую — в 1977 году. С 1963 года член Союза композиторов.

С 1960 года и до конца дней работал в Московской консерватории; с 1972 года — доцент, с 1983 года — профессор кафедры теории музыки. Свыше двух десятилетий преподавал также в Музыкальном училище при Московской консерватории и в Центральной музыкальной школе. Педагогическая деятельность Холопова — суммарно — охватывает все музыкально-теоретические дисциплины, а именно: элементарную теорию, сольфеджио, гармонию, полифонию, музыкальную форму, инструментоведение, музыкально-теоретические системы, теорию современной композиции. Из 60 выпускников специального класса Холопова 30 защитили кандидатские диссертации; 17 его учеников стали докторами наук (Ю. Евдокимова, Т. Чередниченко, М. Сапонов, Ю. Паисов, Г. Алексеева, Л. Кириллина, С. Курбатская, Н. Ефимова,



С родителями Николаем Николаевичем и Зинаидой Федоровной. Петергофские фонтаны, 1938 год

Т. Кюрегян, М. Карасева, В. Ценова, А. Маклыгин, С. Савенко, Н. Петрусева, Е. Коляда, Р. Поспелова, Т. Мдивани и другие).

Холопов постоянно выступал с лекциями и научными докладами в самых разных учебных и научных центрах — во множестве городов СССР (помимо Москвы, это Ленинград/Санкт-Петербург, Киев, Вильнюс, Таллин, Рига, Новосибирск, Ташкент и другие, всего около 30 городов) и за рубежом (Варшава, Прага, София, Брно, Братислава, Бухарест, Пекин, Хельсинки, Берлин, Лейпциг, Кёльн, Штутгарт, Дрезден, Райнсберг, Пассау, Мёдлинг, Вена, Базель, Лондон, Манчестер, Глазго, Бристоль, Новый Орлеан, Финикс, Санта-Барбара, Сиэтл и другие). Труды Холопова издавались, помимо России, во многих странах мира (в Болгарии, Венгрии, Вьетнаме, Великобритании, Германии, Китае, Италии, Польше, Румынии, США, Чехословакии, Швейцарии, и других).

В 1981 году Холопов награжден Международной медалью Бартока (1881—1981). В 1990 году он стал лауреатом Государственной премии России в области литературы и искусства (премия присуждена за книгу: *Гармония. Теоретический курс*. М., 1988). В 1995 году получил почетное звание заслуженного деятеля искусств Российской Федерации. В 1996 году избран членом «Academia Europaea» (Лондон).

Скончался 24 апреля 2003 года в Москве.

Как дань признания выдающихся заслуг ученого его учениками и коллегами был подготовлен и выпущен ряд изданий: к 60-летию Ю. Холопова — сборник *Laudamus* (М., 1992); к 70-летию — *Magistro Georgio Septuaginta* (MGS, М., 2002), а также, по материалам юбилейной конференции, — *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (М., 2003); к 75-летию — «Научные идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке» (М., 2008); «Ad musicum. Статьи и воспоминания» (М., 2008).

Но главную часть биографии музыканта, по его собственным словам², составляет научно-исследовательская деятельность. Ее колоссальные результаты отражены в списке трудов ученого, охватывающем

свыше 1000 работ (из которых опубликовано пока около 700). Важнейшие вехи научного пути Холопова можно обозначить так³.

Годы созд./публ.	Название и краткая характеристика
1960/61	Брошюра <i>О гармонии</i> — первая серьезная публикация, название которой обозначило одно из основных направлений всей научной деятельности ученого.
1964/67	Монография <i>Современные черты гармонии</i> С.С. Прокофьева, заложившая основы учения о современной гармонии; представленная в качестве кандидатской диссертации, она подверглась сокрушительному идеологическому разгрому на кафедре теории музыки; триумфальная защита диссертации состоялась только в 1976 году.
1967/71	Статья <i>Принцип классификации музыкальных форм</i> , ставшая первой в череде работ, направленных на восстановление в отечественной науке важнейших положений классической теории формы, пострадавшей от известной кампании по «борьбе с формализмом» и других драматических событий послереволюционного периода.
1967/74	Монография <i>Очерки современной гармонии</i> , расширявшая и углублявшая открытия в книге о Прокофьеве положения о «новой функциональности»; в 1977 году была успешно защищена в качестве докторской диссертации.
1971/78 (болг.) 2006 (рус.)	Монография <i>Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера</i> , где истолкование малоизвестной в нашей стране, но чрезвычайно проницательной теории выводит к самым основам тонального бытия музыки.
1973/74	Статья <i>Об общих логических принципах современной гармонии</i> — знаменует радикальное переосмысление функциональной теории применительно к гармонии XX века во всем ее многообразии, включая самые «антитрадиционные» явления.
1974/78	Статья <i>Метрическая структура периода и песенных форм</i> — далеко выходящая за рамки локального названия работа, возвращающая (в научном аспекте) классической форме ее жизненно важное метрическое основание.
1977/82	<i>Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления</i> — принципиальная по своей значимости работа, которая, открывая единый логический фундамент у хронологически даже предельно далеких высотных систем, позволила осознать общую закономерность и направление в эволюции европейского музыкального мышления.
1976/83	<i>Задания по гармонии</i> — реформаторский по методике и стилевому диапазону учебник для композиторов, где впервые в нашей стране представлены в специальной учебной дисциплине новейшие техники.
1973/84	<i>Антон Веберн. Жизнь и творчество</i> (совместно с В. Холоповой) — первая в России монография о «пророке искусства XX века» (принадлежавшем к любимейшим композиторам ученого).
1983/88	<i>Гармония. Теоретический курс</i> — фундаментальное научное исследование (и одновременно учебник высочайшего уровня), выявляющее глубинные закономерности музыкального мышления от Античности до начала Новейшего времени.
1984/86/ 2003	<i>Гармония. Практический курс</i> . Ч. I. Барокко, венская классика, романтизм. Ч. II. Гармония XX века — всесторонняя, исторически всеобъемлющая концепция гармонии и ее практическое преломление в учебном курсе.

1991/93	Эдисон Денисов (совместно с В. Ценовой) – первая монография о лидере отечественного авангарда второй половины XX века.
1975.../2006	Музыкально-теоретические системы – многолетний (завершенный группой учеников) труд, охватывающий важнейшие этапы в развитии научной мысли от Древней Греции до последних десятилетий XX века.
1998/2006	Введение в музыкальную форму – часть многолетнего исследования, где подняты и по-новому рассмотрены фундаментальные основы формообразования в музыке.

Научная деятельность ученого неуклонно развивалась согласно очевидной теперь парадигме — безбрежного расширения (тематического, хронологического, дисциплинарного) и одновременно углубления во всех ракурсах. Начавшись с чрезвычайно плотного, весомого, но все же обозримого научного «ядра» (предельно сгущенная проблематика современной на тот момент гармонии), изыскания Холопова постепенно распространялись по разным направлениям: захватывались все новые периоды истории — вплоть до глубочайшей древности, подключались все новые отрасли музыкальной науки — сначала теоретические (гармония, музыкальная форма, полифония), затем с выходом в историю, фольклор, источниковедение... Далее, перестав вмещаться даже в широко понятое музыковедение, его исследование выплеснулось в прочие гуманитарные сферы — эстетику, философию, культурологию, социологию. Притом везде ученый находил — как истинный «золотоискатель» — самые перспективные, но одновременно и самые трудные для разработки «породы». Многие из них он передавал — вместе с запасом ключевых идей — ученикам, скромно умалчивая о собственном вкладе в приобретающие со временем известность научные концепции. В итоге, благодаря интенсивной совместной работе, на протяжении четырех десятилетий в классе Холопова сформировались ведущие специалисты в таких разных областях, как гармония и история музыки, современная композиция и палеография, музыкальная форма и эстетика, музыкально-теоретические системы и фольклор. Не будет преувеличением сказать, что большинство из



У родительского дома Холоповых с А. Бабием, рязанским художником

них своим энергичным стартом в профессии обязаны всесторонней поддержке учителя.

Так росло и множилось холоповское «научное древо», чье мощное корневище уходило все глубже к основам музыкального бытия (последней работой ученого стала опубликованная посмертно статья «О сущности музыки»⁴, что, наверное, не случайно), а диковинная крона порождала самые разные — со всех «научных континентов» — плоды. Архив ученого открывает удивительную картину: помимо множества законченных работ разных жанров и масштаба (от шутильной газетной заметки до многолетнего исследования), помимо многих начатых, но незавершенных или по той или иной причине оставленных тем, он содержит детально расписанные планы исследований по разным направлениям (например, «Историю гармонии» в VIII-ми томах, серию «Памятники музыкальной науки», где по-русски должны были «заговорить» все важнейшие трактаты — от античности до наших дней). Для осуществления этих проектов понадобилась бы даже не группа единомышленников, но целые научно-исследовательские институты, и не один. Однако, охваченный научным азартом, Холопов всю жизнь не признавал никаких «разумных» ограничений. Стремясь заполнить «белые пятна», которых с расширением научных горизонтов его взору открывалось все больше, он с юношеской страстью пытался проникнуть мыслью в



Студенты теоретико-композиторского факультета Московской консерватории с профессором И. В. Способиным, 1950 год. Слева направо — стоят: З. Туаева, Н. Вишнякова, Н. Шутикова (Виеру), И. В. Способин, В. Ратмирова, И. Страженкова, Т. Савостина (Макарова); сидят: В. Кивило, Ю. Саульский, К. Ангелов, К. Сапунков, А. Хаин, Ю. Холопов, Й. Байер



Ю.Н. Холопов, 1964 год

далекое прошлое музыки и в ее неведомое завтра, в физическую плоть звука и в идеальный высший смысл.

Таков главный принцип всей научной деятельности Холопова (похожей своим безграничным ростом на «расширяющуюся галактику»), но примерно такой и его метод научного познания конкретного объекта. Суть его легко сформулировать, но трудно реализовать: любая (важная) проблема ставится Холоповым сначала в максимально широкий историко-теоретический контекст, рассматриваясь как бы издали («в телескоп»), что позволяет увидеть главное; а затем она же изучается в максимальном приближении («через микроскоп»), во всех деталях — с учетом буквально каждого смыслового оттенка, каждого элемента, звука. Последнее особенно важно: Холопов никогда не порывает с музыкальной реальностью, даже воспаряя к предельным философским, а то и религиозным высотам. У него не бывает «общегуманитарных словес» (при всем уважении, повторим, к широкому — филологическому, философскому, культурологическому, иной раз и естественно-научному — контексту); за любой, самой обобщенной формулировкой угадывается (а часто и показывается) совершенно определенная ее реализация в конкретной музыкальной материи.

Иллюстрацию находим в самых разных сферах: например, ученый устанавливает «общие логические принципы современной гармонии» — и тут же разрабатывает конкретный метод ее анализа, демонстрируя реализацию метода на контрастных образцах; он формулирует некие «константы» звуковысотной эволюции в масштабе тысячелетий — и без

промедления начинает научно «возделывать» каждую ступень этой эволюции (к примеру, средневековые модальные лады, западные и русские); он излагает высоко ценимую им концепцию музыкального времени А. Лосева (концепцию поистине «космического» масштаба) — и подробнейшим образом исследует «метрическую структуру периода» с его временными «атомами» и так далее, примеры бесконечны.

Подобное сочетание общего и частного стало следствием редкостного слияния в одном лице двух, обычно разделенных, «специализаций» — «теоретика-фундаменталиста» и «практика-экспериментатора» (если уподобиться «естественникам», с их делением, к примеру, физики на теоретическую, обращенную к «вечным» проблемам, и экспериментальную, переводящую глобальные открытия в практическую плоскость). Подобное сочетание особенно ценно и неожиданно в наш век — апофеоза узких специализаций и давно свершившейся утраты в музыкальной науке привычки и навыка думать об основных вопросах бытия (как это было заведено испокон веков, но постепенно уходило с закатом средневеково-ренессансной универсальности). Холопов стремился вновь возвысить музыкальную теорию, направить ее от доминирующей в Новое время прикладной позиции к прежней, философской; а ее носителя — теоретика — восстановить в статусе «мыслителя о музыке» (что подразумевало его звучным латинским «званием» — *musicus*). Ныне ясно, что, по меньшей мере, в масштабе собственной личности ему это удалось. Место Холопова — в ряду действительно немногих избранных в XX веке гуманитариев-мыслителей (от философии, филологии, музыки) мирового масштаба.

При столь великих научных достижениях ученого, в кратком обзоре, разумеется, невозможно не только описать, но и просто перечислить даже главнейшие. Остается лишь пунктирно наметить те направления работы, где достигнуты самые весомые результаты.

Гармония по праву занимает среди них первое место. И не только потому, что это было «первой специальностью» исследователя. Но и потому, что очень быстро он ушел от «нововременной» ее трактовки как «науки об аккордах», восстановив для музыкальной теории прерванную было нить — ведущую к всеобщей «античной гармонии», поле действия которой весь мир, само мироздание (возможно, это определило масштаб и последующих его изысканий, а отчасти и сам образ мыслей). Убеждение во всеобъемлющей роли гармонии вообще и тем более в музыке подвигло ученого довольно скоро на поиски таковой на всех ступенях музыкальной эволюции.

Но начал он свою деятельность в этой сфере все же с «аккордов». Первым крупнейшим достижением на данном направлении стало открытие (путем досконального исследования музыки Прокофьева) принципов функционирования 12-звучной, хроматической



С сыном С.С. Прокофьева Олегом и Галиной Сергеевной Улановой в дни прокофьевского фестиваля в Германии, 1990 год



С сестрой В.Н. Холоповой, 1997 год

тональности, где эмансипация диссонанса привела к неограниченному многообразию в строении тоники и гармонической периферии: главенствующее прежде трезвучие осложняется любыми диссонантными «добавками» либо вообще замещается аккордами нетерцового строения, вслед за чем соответствующий вид принимают и прочие элементы системы, всегда от тоники как центрального элемента зависящие. Радикальное преобразование аккордики, а также усилившееся действие линейных факторов, фактурное расслоение ткани (и так далее) имело следствием глубокую перестройку функциональной системы в целом, которая в своем конкретном виде создается разными композиторами всякий раз заново. Самобытные варианты новой тональности ученый показал, помимо Прокофьева, в музыке Шостаковича, Дебюсси, Бартока, Скрябина, Равеля, Хиндемита, Мясковского и многих других выдающихся художников первой половины XX века⁷.

Изучение музыки XX века вывело исследователя на еще одну позицию, которая в те времена практически не была освоена отечественной наукой. Это модальные лады. Начав изучение данной области с ладов Мессиана, Шостаковича, Стравинского, Холопов постепенно все расширял диапазон своих ладовых изысканий. Из современной эпохи, когда модальные лады сочетались с тональными либо постепенно теснили их, он уходил все дальше в глубь истории, где модальность была главным или даже единственным методом высотной организации. Так, постепенно, создавалась им стройная картина ладовой эволюции с ее движением от древнегреческих ладов (чья жизнь реконструируется по теоретическим трактатам и немногим сохранившимся музыкальным образцам) к средневековым ладам западного хора и русского знаменного пения, а далее — к многоголосной ренессансной модальности и раннему барокко, где модальные лады плавно перерождаются в тональные, смешиваясь с ними в разных пропорциях. В результате такого исторически полного охвата ученому удалось заложить основы общей теории модальных ладов в их соотношении с тональными⁸.

Учение о тональной гармонии эпохи классицизма и раннего романтизма Холопов особенно интенсивно продвигал (следуя традициям Римана, Танеева, Способина) в аспекте формообразующего действия гармонии. Развивая важную для них идею о взаимосвязи тональных и тематических процессов в классической форме, он показал, как своеобразно проявляется модуляционность на разных уровнях формы — однотемных песенных форм, с их не более чем *малой модуляцией*, и многотемных форм (рондо, сонатной),

где *большая модуляция* есть средство, а одновременно и результат, перехода к новой теме, которая одна только и может по-настоящему установить новую тональность⁷. Позже холоповские размышления о разномасштабности гармонических «течений» оформились в очень важную для него теорию структурных уровней гармонии. Согласно ей выделяются: *микроуровень* (тематически — мотив, гармонически здесь устанавливается отношение звуков к основному тону аккорда как его, аккорда, составляющие или как неаккордовые звуки); *медиоуровень* (тема как целое, обычно не более песенной формы, гармонически — определяются функции аккордов по отношению к центральному «тонике»); *макроуровень* (в формах рондо, сонатной, где есть темы как «устой-монолиты» и модуляционные ходы и разработка как неустой высшего порядка); *мегауровень* (охватывающий целостную форму, во всем богатстве структурно и гармонически нетождественных тем, разных — по направлению и выполнению — модуляций⁸).

Новое слово Холоповым сказано о гармонии позднего романтизма. Объем того, что охвачено понятием тональности уже тогда увеличилось настолько, что ученый говорит о *Второй функциональной системе* кануна Новой музыки XX века. Обогащается и детализируется базовый функциональный комплекс: в новом статусе, с правом прямого (то есть без посредников) контакта с тоникой к известной триаде присоединяются функции *медианты, атакты, три-тонанты*⁹. Оттолкнувшись от эскизно изложенной Шёнбергом мысли об особых состояниях тональности, Холопов определил показатели, или *тональные индексы* (*центр, тоника, сонантность, функции*), которые суммарно, так или иначе комбинируясь, позволяют дифференцировать и определить реальные, не идентичные у разных авторов и в разных сочинениях, свойства высотной системы (тональность *рыхлая, диссонантная, парящая, инверсионная, переменная, колеблющаяся, многозначная, снятая*)¹⁰.

Инициированная позднеромантической тональной ситуацией, эта теория, как выяснилось, позволила более «взвешенно» оценивать в тональном ракурсе и другие эпохи, выявляя либо «остаточные» следы тональности, либо ее предвестников даже там, где в целом доминируют иные тенденции. В результате граница тональной музыки в представлении ученого постепенно сдвигалась все дальше «вправо» (на вообра-



С Эдисоном Денисовым и Альфредом Шнитке, 1984 год

жаемой оси координат): тональную трактовку «поздний» Холопов допускает не только применительно к Шёнбергу «атонального» (как считалось) периода, или Бергу времен «Воццека», но и к Веберну — зрелого, додекафонного этапа. Так, проделав доскональный серийный анализ всех его сочинений, исследователь пишет развернутую статью — о Вариациях ор. 27 (!) — под названием «Тональная техника Веберна» (1964)¹¹ (Но параллельно — и другую, где обосновывает возможность иного видения того же «серийного» Веберна — в свете всеохватывающих отражений-симметрий¹²). Попутно отметим, что границы тональности расширились, в холоповской трактовке музыкальной истории, и «с другой стороны», захватывая мало-помалу высокое Возрождение¹³ и даже более ранние времена.

Изучение додекафонной гармонии было продвинуто Холоповым на принципиально иной уровень, когда после этапа освоения ее серийного фундамента как такового пришло понимание значимости следующего слоя формы, непосредственно обращенного к слушателю, — того, где происходит реализация потенциальных возможностей серийной диспозиции в живой музыкальной ткани (с определенной аккордикой, или «результатирующей вертикалью» полифонического типа, или пуантилистической «россыпью», образующей единое «облако»).

Не отказывая в праве на *свою* гармонию ни сонорике, ни электронной композиции, Холопов и здесь, в принципиально новых условиях, нащупывал некий принцип соотношения, без которого нет искусства¹⁴. В итоге была создана фактически всеобщая функциональная теория, объектом которой стала вся доступная для изучения звуковысотность — от моноподической модальности до «технической музыки» последних десятилетий¹⁵. Сохранив саму логическую идею функциональных отношений (с их иерархией главного и подчиненного, производностью побочных элементов от центрального «по его образу и подобию», с той или иной мерой родства между элементами), Холопов освобождает систему от конкретно-стилевого наполнения, что позволяет ей — сжатой почти до состояния математической формулы — стать в принципе всеобъемлющей. А затем, после этапа абстрагирования, ученый показывает (вплоть до мельчайших деталей, с разъяснением метода анализа и его демонстрацией), как выведенная таким путем общая формула разворачивается в звуковой реальности, какой вид она принимает в разных условиях.

Сведенная к системе подобных «уравнений», многовековая картина музыкальной эволюции обнаруживает очевидную историческую логику — завоевания все более сложных звукоотношений: от унисона до предельных и даже беспредельных диссонансов (микрорхроматика как «диссонанс строя», по Холопову¹⁶). Но по достижении этой точки, что свершилось во второй половине XX века, дальше пути в том же «вертикальном» направлении нет. Остается лишь иное, третье измерение: «за пределы гемитоники, в стерео, в глубину, в сонорик, в перевес невысотных параметров»¹⁷, — таково убеждение ученого, которое он высказывал неоднократно.

Музыкальная форма, вероятно, составляет второе по значимости направление научной деятельности Холопова. Направление, которого не могло не быть хотя бы потому, что гармонию он оценивает только «на службе форме». Последняя же, являя собой воплощенную «красоту» — красоту «во плоти», вплотную



С Борисом Тевлиным и Валерией Ценовой в дни фестиваля к 70-летию Ю.Н. Холопова, сентябрь 2002 года

приближается, смыкается и даже перетекает в музыкальный смысл. А он, в свою очередь, не мыслим ни в каких «словесных оболочках», но только — в музыке как таковой, с ее сущностными (а не «технологичными», как полагают некоторые), жизненно важными для самого «художественного предмета» гармонией, полифонией, оркестровкой, наконец, формой. И отсюда явствуют две «доминанты» в изучении музыкальной формы Холоповым. Первое — это музыкальная форма во всем богатстве ее музыкальных составляющих, от гармонического фундамента до тонкостей голосоведения; второе — это музыкальная форма как явление эстетическое, чье познание есть способ приближения к прекрасному.

Если ограничиться даже простым перечислением тех позиций, которые отстаивал Холопов в данной области, то и тогда начать необходимо с самого названия научной (и учебной) дисциплины: не *анализ музыкальных произведений* (как порождение недоброй памяти поздней сталинщины с ее губительной для искусства борьбой с «формализмом»), а благородная *музыкальная форма* как извечный атрибут самого искусства звуков (и не только звуков — вне совершенной формы нет никакого искусства, что известно еще со времен Античности).

В качестве таковой музыкальная форма не сводима, разумеется, ни к буквенной схеме, ни к ее словесному эквиваленту, отражающими лишь элементарный план без функционального, а значит, и смыслового наполнения (не случайно, Холопов так активно ратовал за гораздо более дифференцированные и «говорящие» аналитические символы¹⁸). Форма как звуковая реальность есть обобщение происходящего во всех жизненно важных для музыки аспектах. А помимо гармонии это, подчеркивает ученый, метроритм и тематизм. И везде выстраивается своя иерархия, своя функциональная система.

О разных уровнях в гармонии (по холоповской версии) речь уже шла. В метроритме он также показы-



Кафедра теории музыки Московской консерватории, класс № 9, 2000 год

вает многоуровневую систему отношений. Но если в звуковысотном аспекте мультиплицируется логическая пара «устой—неустой», то в аспекте метра перводе-лю служит связка «легкое—тяжелое». Также набирая мощь с переходом (от исходного двутакта) на новые структурные уровни, эта метрическая первоячейка служит основанием прогрессирующей временной симметрии, которая и наделяет такты «устойчивого» песенного «кристалла»-восьмитакта разными *метрическими функциями* — менее весомыми («легкие» нечетные такты) или более весомыми (притом в разной степени: «тяжелый» 2-й, еще более — 4-й и превыше всех — 8-й). Открытая Риманом, эта фундаментальная для формы закономерность была надолго забыта отечественной теорией. Потребовались огромные усилия со стороны Холопова для того, чтобы восстановить в научных правах метрический аспект музыкальной формы, разъясняя эмпирически найденные Риманом принципы на современном уровне и вводя их в более широкий исторический контекст¹⁹.

Аналогично и в тематическом аспекте: тонкая функциональная дифференциация, присущая классическому формообразованию, распространяется, естественно, и на тематизм во всем его объеме: от мотивного уровня (который, с восстановлением метрического базиса получил должное научное основание) до соотношения тем в целом и еще более крупных тематических комплексов (как экспозиция сонатной формы в противовес разработке).

Разноплановая — гармоническая, метрическая, тематическая — функциональность в конечном счете сливается в известные (разработанные Способиным) функции частей музыкальной формы, которые только и могут быть оценены с учетом совместного (а иной раз и «контрапунктического», то есть противоречивого) действия разных музыкальных параметров. И именно функциональный подход позволил Холопову установить «пропажу» из отечественной теории важнейшего компонента тональной формы, издавна известного под именем *ход*. Призванный противостоять «твердым» тематическим участкам своей «рыхлостью» и даже текучестью, он стал «лишним» при функционально нивелированном, схематически-упрощенном видении, который все более доминировал. Потерявшись за безли-

кими буквенными обозначениями, *ход* оказался уравненным с тематически-экспозиционными разделами, обозначаемыми теми же буквами. В результате исчез важнейший критерий для оценки природы формы как, например, составной или связанной ходами (а следовательно, иного рода — из семейства рондо). При классификации «в одной лодке» оказались такие разные «персонажи», как сложная трехчастная с трио и с эпизодом (по «советской», как говорил ученый, терминологии); общая буквенная внешность (АВА) заслонила разную сущность. И это было не единственным следствием механистических воззрений на форму, с которыми он боролся.

Разносторонне-функциональный подход к композиции привел Холопова к мысли о неправомерности и общей классификации на основе «наименьшей структурной единицы — периода», которая долгое время была единственно принятой в отечественном музыкознании. Гораздо более «осмысленной» (то есть близкой к смыслу музыки), по его убеждению, является систематика согласно тематическому критерию и преобладающим функциональным процессам — *экспонированию* только одной темы или сопоставлению *разных* тем, или не просто сопоставлению, но *переходу* от одной темы к другой, или, вдобавок, еще и интенсивному их развитию — *разработке*. С учетом этих фундаментальных показателей, отражающих глубинную природу формы, выстраивается система из немногих наиболее общих типов: *песенные формы* (включая и составные, то есть многотемные), формы *рондо* (во многих своих разновидностях), *сонатная форма*²⁰.

Это возвращение к научной «классике» (а подобный принцип классификации, как и терминология, идет от общепринятого учения о музыкальной форме XIX века), непростое в силу идеологических и социально-психологических причин, было вдвойне сложным для нашей науки и потому, что Холопов никогда не повторял «основоположников» (даже если это был Адольф Бернхардт Маркс), но всегда продвигал их идеи на новый научный уровень.

Восстановление «традиционной» по своим корням теории формы позволило Холопову не только представить в адекватном свете формообразование венско-классической и романтической музыки, но и просле-



В гостях у Андрея Волконского. Экс-ан-Прованс, 1994 год

дить, как приспособляются классические формы к новым условиям XX века: как происходит сначала их *перинтонирование* (когда сходные функциональные процессы осуществляются новыми средствами, например, у Прокофьева, Шостаковича Бартока, Дебюсси), затем *трансформирование* (когда от старой формы остается лишь «оболочка» с заменой ее сущности, как например, у позднего Веберна), а далее и перерождение в новые по всем показателям формы *индивидуального проекта* (например, у Штокхаузена, Булеза, Ноно)²¹.

Но возвращение науке о форме прочного онтологического фундамента, при всей важности и актуальности, представляет только одну сторону вопроса. Другая определяется *каллистическим* (по Холопову) аспектом формы как обнаружением прекрасного. А последнее обуславливает главную цель любого анализа — определение (и обоснование!) *ценности* и музыки, ее художественных достоинств (или недостатков). *Ценностный анализ* — это одно из принципиальных положений холоповского учения о форме, и оно, естественно, выводит теорию формы в область *эстетики*. Упорно повторяя, вслед за Глинкой, что «форма значит красота», ученый подчеркивает, что в этом смысле форма есть выражение внутренней слаженности, гармонии. А она, в конечном счете, отражает «всеобщую гармонию» с ее числовой упорядоченностью на разных уровнях, снизу до-

верху — упорядоченностью, которая обобщается в музыке «сиянием прекрасного цельного образа»²².

Таким образом, музыкальная форма, как и гармония, рассматривается Холоповым во многих и весьма разных планах. Но если главные труды ученого по гармонии все же были опубликованы (или подготовлены к публикации) при жизни, то с работами по форме дело обстоит иначе. Трехтомное (по замыслу автора) исследование музыкальной формы, хотя и написанное в очень существенной своей части, осталось и не законченным, и не опубликованным. Посмертное издание его вводного отдела (целый том объемом 27 п. л.)²³ показало, какой глубины и оригинальности труд осуществлялся ученым (в частности, по изучению метра, мотивики, фактуры). Предстоящая публикация других обширнейших материалов, несомненно, серьезно обогатит науку о музыкальной форме.

Полифония как таковая количественно занимает гораздо меньшее место в общем корпусе его работ. Но и здесь, на сравнительно небольшом «печатном пространстве» Холопову удалось сформулировать ряд положений принципиальной важности. Его работа о каноне уже признана классической²⁴. Представив эту «великую», по оценке ученого, форму во всем ее многообразии на малоизвестном тогда (35 лет назад!) средневеково-ренессансном этапе развития, автор перебрасывает «мост» и в нашу современность, где канон, в очередном своем обличии, вновь занял почетное место даже не как жанр, а как способ «мыслить музыку сегодня»²⁵.

Но Холопов способен найти новый подход и к хорошо известному явлению. Объектом его внимания стала, казалось бы, исследованная «вдоль и поперек» баховская фуга²⁶. Рассматривается она, однако, не в привычном «полифоническом» ракурсе, а «с точки зрения всеобщих категорий музыкального формообразования, которые раскрыты по отношению к классическим музыкальным формам»²⁷. Основанием для непосредственного сравнения



Юрий Николаевич Холопов в Монголии, октябрь 2002 года

с тематическими и гармоническими процессами в гомофонных формах служит обобщенный тональный фундамент, направляющий (наряду с полифонической линейностью) и баховскую форму. Такой нетривиальный подход позволяет лучше понять как специфику позднеренессансной фуги, так и собственно гомофонных форм, что в сумме дает более рельефную картину тонального формообразования в целом.

Николай Хлопов всю жизнь изучая новейшую композицию, Хлопов просто не мог пройти мимо полифонических открытий в этой области. Он одним из первых в нашей стране осознал и разъяснил полифоническую специфику додекафонной ткани (в музыке Веберна, Денисова и др.). Более того, в связи с эпохой Второго авангарда Хлопов говорит об изменении самого понятия полифонии. Одним из выражений этого стала *разнопараметровая полифония*, или *контрапункт разнопараметровых структур* (как именовал он сочетание событийных рядов разной природы — высотного, временного, и т. д.)²⁸. А это, в свою очередь, уведило мысль ученого от современности в далекое прошлое, к средневековой технике изоритмии. Подобная легкость в оперировании музыкальными явлениями на расстоянии столетий была для него вполне естественной благодаря многолетнему общению с музыкально-теоретическими памятниками, которые Хлопов изучал, невзирая на языки оригинала. Эта сфера никогда не была для него периферийной.

Музыкально-теоретические системы (и шире — история теоретического музыкознания) как область науки и как учебная дисциплина под руками Хлопова приобрели новое качество. Принципиально важно то, что здесь им сразу был принят «принцип подлинности» (которым он восхищался в трудах по истории эстетики Лосева), то есть изучение теории по первоисточникам. Еще на заре 1970-х, когда никто в нашей стране не обращался к музыкальной античности, Хлопов перевел важнейшие для становления музыкального самосознания «гармонические фрагменты» Аристоксена и составил «толковый словарь» греческих музыкальных терминов (которые только сейчас, по прошествии почти четырех десятилетий, готовятся к публикации). А далее последовала череда многих иных теоретических трудов — средневековых, ренессансных, новейших. И хотя издание трактатов, которые он сам и его ученики самоотверженно переводили, изучали и комментировали, осуществлялось крайне сложно (или вообще не осуществлялось), сам факт работы в данном направлении медленно, но верно менял ситуацию в отечественной науке: развивался аутентичный подход в музыкальной теории, позволявший, с одной стороны, видеть предмет глазами его современников, а с другой, учитывая позднейшие накопления, — трактовать явление согласно природе и *нашему* опыту.

Однако историей теории связь ученого с музеем Клио не исчерпается.

Историзм пронизывает буквально все его научные изыскания. Уже говорилось о том, что Хлопов планировал многотомную (с участием многих авторов) «Историю гармонии». И если этот проект осуществить не удалось, то им самим единолично создан весьма представительный «Гармонический анализ». Три его части²⁹ охватывают пять столетий, от Ренессанса до наших дней, и дают весьма развернутую картину музыкальной истории в аспекте гармонической эволюции.

Еще в 1970-е годы Хлопов, стремясь методически оснастить радикально расширяемый им курс музыкальной формы, работал (совместно с автором этих строк) над созданием «Антологии музыкальных форм Средне-

вековья и Возрождения», которая охватывала все ведущие жанры (этот новаторский по тем временам труд объемом в 50 п. л., к сожалению, так и не вышел в свет).

Но самое главное даже не «внешние показатели», подтверждающие причастность ученого к исторической проблематике. Важно само *чувство истории*, которое угадывается во всем: и в том, как Хлопов слышит современность, и в том, как органично «беседует» с прошлыми эпохами. А это открывает прямой путь к размышлению о конечных смыслах бытия.

Философия музыки и музыкальной истории стала, быть может, главной сферой его интересов в последние годы жизни (хотя зародилась эта склонность очень рано). Хлопов был одним из первых, кто после десятилетий дискредитации — на государственном уровне — «философского» (в кавычках!) осмысления искусства ощутил потребность вернуть музыке истинную философию, освободив ее от навязанной идеологической роли. Еще в 1960-е годы, открыв для себя (помимо величайших древних и новых западных философов) самобытных русских мыслителей — цвет «серебряного века», с их глубочайшей религиозной интуицией, он пустился на поиски первопричин — самой музыки и того, что стоит за нею, отсветом чего она является. Встретив на этом пути великую фигуру Лосева, он не только «узнал» его (несмотря на камуфляж работника заштатного педагогического вуза), но и осознал всю значимость и перспективность его философских построений для искусства. И уже не расставаясь с этим мудрецом до конца дней, упорно пропагандируя и развивая его идеи (после первых публикаций 1991 года³⁰ поток устных и печатных выступлений Хлопова по «лосевской» проблематике все нарастал).



Ю. Хлопов и о. Сергей
в Спасо-Преображенском соборе г. Рязани
(где венчались родители ученого), 2002 год

Величайшим достижением философии музыки Холопов почитал лосевскую теорию числа. Именно она, по его убеждению, «стягивает в одну логическую систему всю безмерно сложную картину многовековой эволюции музыки» и выводит на проблемы истории. Из обоснованного Лосевым положения о том, что музыка «есть жизнь числа», Холопов находит выход еще в одну область. Это историческое членение жизни музыкального числа: чувственно воплощенное число (с приобретением не свойственных ему самому качеств, в данном случае — звуковых) дает в своем развертывании «историческую эволюцию собственно музыкальных явлений», которая «в конечном счете есть не что иное, как единый процесс бытия числа в реальном материальном мире homo musicus'a»³¹.

Распознав в этом бытии числа главное направление движения по линии нарастающей сложности, ученый фиксирует и достигнутый на данном направлении предел, за которым больше нечего завоевывать: «резерв сложности» исчерпан. Произошло это, как уже говорилось, в XX веке, обусловив его особое, рубежное положение в истории музыки — кризисное, по убеждению Холопова, не просто в масштабе Нового времени, но всего обозримого периода западной цивилизации длиной в три тысячелетия. И только с преодолением этого «цивилизационного слома» (как сказано в одной из статей ученого) музыка, возможно, обретет себя в каком-то новом, неведомом пока качестве.

До самых последних дней, уже достигнув положения «мэтра», Холопов не стал «академистом»; он постоянно «слушал время» и не боялся слышать в нем новое, даже если оно не радовало, более того — бес-

покоило и тревожило. В связи с этим вполне органично представляется «вдруг» открывшаяся в нем тяга к публицистике, потребность говорить не только специально-теоретическим, но и популярным, а подчас и политическим языком; желание обратиться ко все более широкой аудитории, и не только профессиональной, но просто думающей (в свои поздние годы, безмерно загруженный, ученый пишет, среди прочего, музыкально-просветительские статьи в газеты!).

Холопов болел душой за наше образование, за культуру в целом, за жизнь народа, за страну. И как во всем, не просто переживал, но занимал активную позицию, насколько это было возможно при его сверхнасыщенной профессиональной деятельности. Если ранние работы Холопова, можно сказать, «стерильно научные», то в поздних не исключением, а, пожалуй, правилом стали высказывания «общественно-полемического» толка. Вопросы культурологии, социологии (не говоря о философии) интересовали его всегда; но прежде эти размышления находили выход в специальных исследованиях соответствующего профиля³². Теперь же он не упускал случая напрямую обратиться к слушателю, а их становилось все больше, при том обилии аудиторий, где его ждали. Холопов очень торопился сообщить самое важное, но жизнь оборвалась буквально на полуслове.

...И ныне, при виде исписанных характерным почерком бумаг — а их горы, и едва ли не половина — заготовки новых глобальных трудов, все яснее становится, сколь огромно сделанное Юрием Николаевичем Холоповым и немислимо велико то, что навсегда ушло вместе с ним.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Уточненные данные приводятся согласно Автобиографии (датированной 1.03.1997) из архива ученого.

² В названной выше Автобиографии.

³ Авторизованный список трудов Ю. Холопова, как изданных, так и не опубликованных на тот момент, представлен в упомянутом издании: *Magistro Georgio Septuaginta (MGS), M., 2002. С. 20–134.* Данные о посмертных публикациях содержатся на постоянно обновляемом сайте ученого в Интернете: www.kholopov.ru

⁴ *Sator tenet opera rotas.* Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 6–17.

⁵ Кроме двух монографий — «Современные черты гармонии С.С. Прокофьева» (М., 1967) и «Очерки современной гармонии» (М., 1974), особенно важны в данном отношении статьи «Об эволюции европейской тональной системы» (1965; публ. в кн.: Проблемы лада. М., 1972), «Функциональный метод анализа современной гармонии» (1974; публ. в кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978).

⁶ В этом плане особенно значимы: глава 9 «Лады модального типа» в кн.: *Гармония. Теоретический курс* (М., 1988); раздел III «Модальность» в кн.: *Гармония. Практический курс. Ч. II* (М., 2003); тема I «Древнегреческая теория музыки» в кн.: *Музыкально-теоретические системы* (М., 2006), статья «Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке» в кн.: *Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция* (М., 1999), и др.

⁷ Впервые развернутое изложение и обоснование этих положений было дано в статье: Понятие модуляции в связи с проблемой модуляции и формообразования у Бетховена (1968; публ. в кн.: Бетховен. Сб. статей. Вып. I. М., 1971).

⁸ Данные наименования представлены в статье: Структурные уровни гармонии // *Гармония: проблемы науки и методики.* Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2002. С. 9. В другой работе те же уровни обозначаются учебным согласно буквам греческого алфавита (α – β – γ – δ), как алфа-

уровень, бета-уровень, гамма-уровень и дельта-уровень (*Гармония. Практический курс. Ч. I. М., 2003. С. 121–124.*)

⁹ *Гармония. Теоретический курс. С. 467–468.*

¹⁰ Там же. С. 385–397.

¹¹ Позже (в 1974 г.) эта работа была несколько расширена и переименована в более «дипломатичном» ключе: «Вариация для фортепиано ор. 27 Веберна. Эволюция традиционных категорий в европейской гармонии», что в принципе дела не меняет. Опубликована она пока только на болгарском языке (*Музикални хоризонти.* София. 1985, № 19–20).

¹² «Зеркальная симметрия в Вариациях ор. 27 Веберна». Опубликовано на немецком языке (*Archiv für Musikwissenschaft /Wiesbaden/.* 1973, Н.1) и на болгарском (*Музикални хоризонти /София/* 1981, № 1–2), это исследование по-русски до сих пор не издано.

¹³ Категории тональности и лада в музыке Палестрины // *Русская книга о Палестрине: Науч. труды МГК имени П.И. Чайковского.* Сб. 33. М., 2002.

¹⁴ Этой проблеме посвящена статья: «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» (1977; опубл. в кн.: *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке.* М., 1982).

¹⁵ Особенно важна в этом плане статья: Об общих логических принципах современной гармонии // *Музыка и современность.* Вып. 8. М., 1974.

¹⁶ *Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 546–547.*

¹⁷ *Музыкально-теоретические системы.* М., 2006. С. 619.

¹⁸ С его собственной, функциональной, системой обозначений, которая постепенно укореняется в нашем музыкознании, можно познакомиться в 12-й главе Теоретического курса гармонии, а также в книге «Введение в музыкальную форму» (М., 2006).

¹⁹ Впервые эти вопросы специально освещены в статье: «Метрическая структура периода и песенных форм» (1974; опубл. в кн.: *Проблемы музыкального ритма.* М., 1978).

²⁰ Впервые эти вопросы специально были подняты в статье: Принцип классификации музыкальных форм (1967; опубл. в кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971). Вопросы классификации серьезно рассматриваются также в след. изданиях: глава 12 «Гармония и формообразование» в кн.: Гармония. Теоретический курс (М., 1988); раздел «Систематика классических форм» в кн.: Введение в музыкальную форму (М., 2006).

²¹ Новые формы Новейшей музыки // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2002.

²² Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 64.

²³ Уже упоминавшаяся книга «Введение в музыкальную форму».

²⁴ Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.

²⁵ Выражение Булеза (по другому поводу), ставшее названием одной из его книг.

²⁶ Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко: Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 37. М., 2003.

²⁷ Там же. С. 4.

²⁸ К единому полю звука: «NR. 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века. Вып. 2: Науч. труды МГК имени П.И. Чайковского. Сб. 9. М., 1995.

²⁹ Ч. I. Гармония старых стилей. М., 1996. Ч. II. Гармония XX века. М., 2001. Ч. III. Гемитоника. М., 2009.

³⁰ Музыкально-теоретическая концепция Лосева. Теория музыкального времени (1988, опубл.: Проблемы музыкальной теории. Науч. труды МГК имени П.И. Чайковского. М., 1991); А.Ф. Лосев и советская музыкальная наука (1989, опубл.: А.Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М., 1991).

³¹ Музыка философии А.Ф. Лосева и наша современность // Образ мира – структура и целое: Лосевские чтения. М., 1999. С. 223, 224.

³² Часть из них, написанных в 1970-е годы, ученый даже не пытался (в силу непривычности, а по тем временам, и небезопасности подхода) публиковать; они и поныне еще ждут своего часа.

Марина Воинова, Евгения Кривицкая

ДНИ МУЗЫКИ ДАВИДА КРИВИЦКОГО

«Музыка Давида Кривицкого, пронизанная глубокой и проникновенной лиричностью, временами достигает большой драматической силы; она поэтична, красива, а главное, в ней ощущаешь живую связь эпох ренессансной, романтической и нашей, современной», — писала музыковед Людмила Кокорева, размышляя о природе феномена творчества композитора¹.

Уже два года, как нет с нами Давида Кривицкого, но его произведения продолжают жить усилиями преданных друзей-музыкантов, и новых исполнителей. Первый мемориальный концерт состоялся на сороковины в Музыкальном клубе «Гостиная Юргенсона», замечательном камерном зале, стены которого еще помнят посещавших этот дом великих русских музыкантов прошлого².

А затем пошли и монографические вечера, и отдельные исполнения, где звучали премьеры. Ведь в наследии композитора осталось немало партитур, которые автор так никогда и не услышал. Новосибирский академический симфонический оркестр с Томасом Зандерлингом сыграл одну из Библейских рапсодий, посвященных Арнольду Кацу: этих двух музыкантов связывала прочная дружба. Огромный интерес вызвала постановка балета «Лаура» во Дворце на Яузе³, а на фестивале «Московская осень-2011» впервые прозвучало фортепианное трио «Homage à Brahms» в исполнении Нового трио.

Естественным продолжением стали концерты, посвященные 75-летию композитора. Много лет поддерживают творчество Д. Кривицкого в Нижнем Новгороде, и в его юбилей прозвучал Концерт № 2 для виолончели и струнных: блистательно солировал Александр Рудин, а за дирижерским пультом был главный дирижер АСО Нижегородской филармонии Александр Скульский — также давний друг и замечательный интерпретатор музыки Кривицкого.

В Москве знаменательной дате были посвящены три концерта, составивших фестиваль «Дни музыки Давида Кривицкого», прошедший при поддержке Со-

юза московских композиторов и Проекта «Открытая сцена-2012».

Было непросто сделать выбор из огромного, порядка 3000 сочинений, наследия Давида Кривицкого, создать такую концепцию фестиваля, чтобы в итоге сложился некий целостный и объективный портрет творчества, говорящий сам за себя. Но результат — то есть интерес и реакция широкой публики, состоящей не только из искушенных меломанов и знатоков современного искусства, — превзошел ожидания. На всех трех концертах были полные залы, люди слушали совершенно новую для себя музыку и получали удовольствие, открывали иной мир, оказавшийся невероятно привлекательным. «Смерть над миром царит, а над смертью — любовь!». Эти строчки Игоря Северянина из «Рондолета» для вокального квартета Кривицкого могли стать эпиграфом и к юбилейному фестивалю, и, возможно, — ко всему его творчеству.

Первый концерт — «Ave Maria» — состоялся в Прокофьевском зале Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки. Текст знаменитой католической молитвы трижды вдохновлял Д. Кривицкого, нашедшего разные музыкальные решения для воплощения образа «Девы благодатной». В первой пьесе — готически-витражный стиль дуэта органа и мещо-сопрано (в исполнении солистки Большого театра России Светланы Шиловой), барочная экспрессия с чертами инструментального концерта — во второй (трио, в котором к партии органа присоединились сопрано — лауреат международных конкурсов Анна Пегова и скрипка — заслуженный деятель искусств РФ Андрей Кудрявцев, оба — солисты ГАСК России); третья «Ave Maria» — развернутая вокально-инструментальная сцена с участием сопрано, органа, гобоя (Ольга Смирнова) и арфы (Нина Куприянова). Партию органа во всех номерах исполнила дипломант международного конкурса Евгения Кривицкая.

Оригинальную композицию вечера, выстроенность программы вокруг трех опусов в жанре «Ave Maria»,