



О. А. СКРЫННИКОВА, А. В. УКРАИНСКАЯ
Воронежская государственная академия искусств

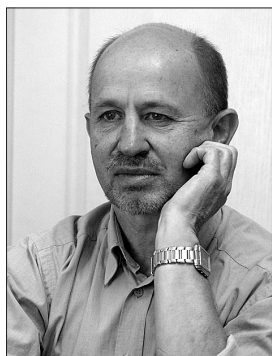
УДК 78.071.1

ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

Евгений Борисович Трембовельский (р. 1939, Алма-Ата) – заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Воронежской академии искусств, член Союза композиторов и Союза театральных деятелей, секретарь Союза композиторов России, председатель Воронежской композиторской организации, Почётный деятель Союза композиторов России, лауреат премии им. Д. Д. Шостаковича, кавалер Ордена Дружбы и Золотой пушкинской медали. Человек огромного научного и общественного темперамента, обла-

дающий редкой работоспособностью, масштабным мышлением и ярко индивидуальной исследовательской и жизненной позицией, он – один из крупнейших отечественных учёных-музыковедов, автор нескольких монографий и более чем 150 статей по проблемам музыкальной науки и актуальным вопросам музыкальной жизни, просветитель и музыкально-общественный деятель – организатор конференций, концертов, мастер-классов, творческих встреч, вдохновитель и член жюри международных фестивалей и конкурсов во многих городах России и ближнего зарубежья.

Деятельность Трембовельского – пример такого профессионального синтеза, в котором соединяются лавинообразная художественная активность и изящная способность перемещать свои устремления из высоких сфер научного интеллекта и духовности в сферы практической повседневной жизни.



В соотношении этих двух сфер при условии одинаково уважительного отношения к ним обоим обязательно начинает действовать некий закон равновесия – равенства успеха на разных поприщах.

В Воронеж Трембовельский приехал в 1977 году из Казахстана, где родился, учился и достиг первых творческих высот – возглавил кафедру вуза и отделение теории музыки спецшколы-десятилетки, защитил кандидатскую диссертацию по проблемам национальной симфонии, стал членом двух творческих союзов. Помимо работы в Карагандинском музыкальном училище (сразу после окончания консерватории, с 1962 года), в Алма-Атинской консерватории и спецшколе

при ней (с 1964 года), имел авторскую программу на телевидении, выступал с лекциями в филармонии, со студенческих лет занимался публицистикой, общественно-организаторской работой.

Научные статьи начал публиковать в 1967 году – первая из них, на тему о народной памяти, основывалась на песнях семиреченских казаков, которые молодой исследователь записал от переселенцев с Дона и Яика; материалом второй послужила Четвёртая симфония Е. Брусиловского – произведение знаковое, открывшее, как установлено автором, новый этап в развитии казахской профессиональной культуры.

Вхождение «человека из провинции» в научное сообщество страны было стремительным. И залогом его успеха как раз и стало переплетение двух нитей исследования – фольклора (не только русского, а и казахского) и образцов академической музыки – в то время, помимо Е. Брусиловского, Г. Жубановой и А. Бычкова. Плодом этого обоюдодополнительного симбиоза стали статьи «Плодотворный синтез» и «О цитировании и национальной сути», получившие после их публикации в «Советской музыке» в 1971 и 1973 годах высокую оценку от таких корифеев отечественной науки, как М. Д. Сабина, И. И. Земцовский и А. Н. Дмитриев. Данные публикации впервые открыли имя Трембовельского широкому читателю.

С того времени оно регулярно появляется на страницах журнала, не говоря уже о других изданиях и о многих десятках газетных публикаций – одна за другой выходят статьи, настолько разные по тематической направленности, что упоминание лишь некоторых означает, фактически, отказ даже от попытки показать, насколько действительно широк круг профессиональных интересов учёного. И всё же назовём хотя бы самые значимые и фундаментальные из них, содержащие, как правило, неординарные идеи и подходы, а то и открытия.

Насущные общетеоретические вопросы обрели новые решения в статьях: «Полиопорность», «Предустановленное и импровизационное», «Гетерофония: типология фактур, эволюция ткани», «Гетерофония как рефрен музыкально-исторического процесса», «Аналогия как метод познания музыкально-художественных явлений», «О выражении “Художественное открытие”». Особый метод анализа произведения как бы со стороны композитора предложен в статье «Порождающее описание». Острые вопросы музыкально-теоретического образования определили полемический тонус статей «В поисках новой концепции» и «Чему учить студентов?». Исследование «От приёма – к концепции» (о домбровом тематизме) даёт новый поворот теме «Фольклор и композитор». В споре с профессором С. Казачковым выдвинута проблема камерных хоров: «Непринуждённое музицирование». Статьи «Современное многовековое», «Несхожесть дарований», «Михаил Зайчиков» и «Портрет в интерьере региональной культуры» посвящены музыкальной жизни Воронежского края. Связи городской и сельской, столичной и провинциальной культур – предмет развёрнутых эссе «Диалектика взаимодействий» и «Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии», «В защиту своей гильдии», «Диссонансы и консонансы» – эти и многие другие материалы направлены на поддержание статуса творческих союзов. К приведённому перечню можно присовокупить многочисленные исследования о Мусоргском, о национальном симфонизме и о Брусиловском, статьи о средствах массовой информации и об учителях... И всё равно он не будет исчерпывающим.

О востребованности идей исследователя, понятий и положений говорят многочисленные и всегда позитивные ссылки на них, встречающиеся в работах не только рядовых исследователей, но и учёных с мировым именем, например, Г. Головинского, Г. Гаспарова, Е. Орловой, Е. Ручьевской, Ю. Холопова.

И сегодня, по истечении нескольких десятков лет научной деятельности, можно сделать вывод, что, постоянно расширяя круг тем и сохраняя научный потенциал, он из года в год подтверждает свой статус. К слову, Евгений Борисович, печатаясь сам, способствует и продвижению исследований своих коллег: дважды (в 1999 и 2008 годах) он стал прово-

дником на страницы нашего главного музыкального журнала материалов воронежских исследователей, за что удостоился благодарности редакции.

Впрочем, и полный список публикаций при всей своей ёмкости не даст достаточного представления о темах, волнующих музыковеда. Ведь немалый багаж его печатной продукции едва ли перевесит по значению те неизданные и чаще не предназначавшиеся для печати мысли, суждения, идеи, что высказывались на им же организуемых форумах, на концертах, творческих и юбилейных вечерах, на разного рода презентациях работ коллег и своих собственных, на конференциях и семинарах, по ходу лекций и докладов, в оппонентских выступлениях на защитах диссертаций, в многочисленных интервью на радио, телевидении, в интернете, газетах и журналах. В отдельный жанр можно выделить речи на официальных заседаниях и встречах в административных или думских инстанциях, а также на съездах, пленумах и разного рода собраниях. Этот последний жанр, поневоле несколько официальный, в интерпретации Трёмбовельского обретает обычно творчески-публицистический характер.

Сам Трёмбовельский является автором многих крупных проектов. Назовём хотя бы некоторые из них, имевшие особенно большой общественный резонанс. Это проведённый в Воронеже «Первый съезд юных композиторов России» (2000), преддверием которого стал Всероссийский конкурс между ними «Постигая искусство классиков»; несколько Выездных Секретариатов СК РФ, в том числе «Традиции и творческий поиск: взгляд на музыку в конце XX столетия» (1997), «Музыка и время» (2003), международный фестиваль «Звуковые пути: воронежская тематика в контексте музыки России и мира» (2008), Всероссийский конкурс имени К. Массалитинова на лучшее произведение по воронежскому фольклору и итожащий его форум «Композитор и фольклор» (2005), конкурсы романсов и песен на тексты А. Платонова и А. Кольцова, конкурс на лучший гимн Воронежу и, наконец, двадцать фестивалей современной музыки в Воронеже «Созвучие», одной из традиций которых, помимо презентации практически всех новых опусов воронежских композиторов, стало представление некой «Антологии музыкального авангарда XX столетия» при участии московских и некоторых других ансамблей современной музыки. Отдельно можно было бы говорить и об организации встреч в Воронеже с известными (в их числе зарубежными) мастерами музыкального творчества, в том числе с Ю. Фортунатовым, М. Ростроповичем, А. Флярковским, Э. Денисовым, Ю. Коном, В. Екимовским, О. Галаховым, В. Казениным, Ю. Коревым, В. Тарнопольским, Т. Сергеевой, А. Ровнером, С. Савенко, И. Надеждиным, Я. Судзиловским, Мишелем Мораном, Петру Хапаненом, Грегори Максимовичем и многими другими. Не забудем и о текущих обязанностях

руководителя-организатора на музыковедческом отделе Академии искусств и в Союзе композиторов, успешно совмещаемых с «членством» в Союзе театралов – здесь Трёмбовельский постоянно работает в жюри областного конкурса «События сезона», а ранее входил во Всесоюзную секцию оперной критики, на семинарах которой читал доклады и сообщения в Москве, Таллине, Тбилиси и Екатеринбурге, а также в Воронежском театре оперы и балета.

Диапазон его музыкально-общественной деятельности никогда не ограничивался акциями местного порядка. В его активе – выступления на разного рода форумах (конференциях и фестивалях) во многих регионах России и ближнего зарубежья. Являясь членом Координационного Совета по защите диссертаций при Саратовской консерватории, секретарём Союза композиторов России и делегатом практически всех его съездов (начиная с пятого), членом редколлегий Российского специализированного журнала «Проблемы музыкальной науки», а несколько ранее – членом Совета по научной работе студентов при Министерстве культуры РФ и в этом качестве – одним из организаторов конференций в Казани, Ростове-на-Дону и других городах, он получил немало официальных и неофициальных благодарностей, премий, дипломов и наград, среди которых выделяется Золотая медаль Союза московских композиторов «За содружество, за вклад в развитие и пропаганду современной музыки».

Исследовательским трудам и публицистическим выступлениям Трёмбовельского свойственна строгая и академически выверенная манера высказывания. Но нередко он прибегает к интригующе-яркой и эффектной подаче материала, не связанной, впрочем, с внешней аффектацией. Музыковед, решив какие-либо задачи и испытав удовлетворение и радость при аналитическом обнаружении особо удачных композиторских решений, стремится вызвать и у своих читателей (или слушателей, в том числе у студентов) адекватную реакцию, некое чувство сооткрывателя. Совсем не случайно он ещё в молодости увлекся методом порождающего описания, суть которого заключена в анализе музыки как бы со стороны её создателя. На устроенной В. Гошовским в 1975 году в Ереване – Дилижане знаковой для своего времени конференции «Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов», Трёмбовельский впервые обнародовал один из своих опытов логического воссочинения произведения из установленных заранее темы (замысла) и материала. Некоторые участники той конференции с воодушевлением восприняли данный опыт как яркую демонстрацию нового метода, перспективного для разных отраслей науки. В частности, ряд фольклористов из сопредельных государств увидели в нём аналог логической реконструкции (тоже, в сущно-

сти, воссочинения) по найденным фрагментам или описаниям тех утерянных явлений и традиций, что имеют этнографический интерес.

Трёмбовельский владеет неким широкоформатным объективным видением явлений. Отсюда – возможность многообразного и, подчас, неожиданного претворения его идей другими специалистами, да и самими их авторами. Так, содержащиеся в исследованиях казахского национального симфонизма положения о смешанной многочастной форме с чертами одночастности, о движущемся экспонировании, интервально-интонационных тематических сферах, процессах пополнения лада, о самом методе симфонизма как качестве мышления, о его корнях и общих звеньях между культурами Востока и Запада обретают общетеоретическое и общекультурное звучание и позднее используются уже не только в связи с первообъектом. А выводы, касающиеся стилистики Мусоргского, прежде всего, монодийно-гетерофонного типа музыкального мышления, оказываются востребованными, к примеру, в трудах каракалпакских, башкирских и якутских учёных, посвящённых своей собственной музыкальной культуре, в том числе фольклору.

Некоторые положения и понятия, существовавшие в науке отдельно и иногда, казалось бы, даже противоречившие друг другу, Трёмбовельский иной раз сводит воедино, устанавливая новую среду их обитания в пределах масштабной концепции. Не отсюда ли излюбленная им парность понятий, объединённых в некую целостность. Он не говорит, к примеру, отдельно о культурах региональных и столичных, сельских и городских, рассматривая их составными частями общей культуры, между которыми имеются «сообщающиеся сосуды». А тональная структура произведений рассматривается не только в аспекте модуляционности, а и так называемой унитарности (термин введён для обозначения безмодуляционных решений формы в произведениях с одним устоем).

По-видимому, с той же «парной методологией» связаны и нередко у Трёмбовельского диптихи или даже триптихи, примерами которых могут служить «Два этюда к проблеме аналогий», «Два эскиза о предустановленном и импровизационном компонентах в музыкальном творчестве», «Три статьи о симфонизме Е. Г. Брусиловского», «Марк Копытман – теоретик музыки: в двух частях», «Два эссе о стилистике газет “Воронежский курьер” и “Музыкальное обозрение”».

Учёный имеет крепко сбитую и хорошо организованную систему взглядов, в пределах которой парные категории взаимообуславливают и взаимоподдерживают одна другую и, стало быть, зависят друг от друга. Показательно понимание стиля как совокупности традиционных и новых принципов мышления, аккорда, соединяющего структурно-сонорную

и функциональную выразительность, лада как комплекса модальной и тональной составляющих, которые находятся в обратно пропорциональной зависимости: увеличение весомости одной обычно сопряжено с уменьшением другой. Двусторонняя (парная) трактовка лада побудила к двусторонней же трактовке полиладовости, членимой на полимодальность и полиопорность, которые имеют между собой разные формы связи и, в свою очередь, члениются на подвиды.

Выше говорилось, что круг тем и проблем, занимавших Трембовельского как учёного, публициста и общественного деятеля весьма многообразен и широк. И всё же, как можно было видеть, есть три магистральные интересы, вокруг которых ветвятся многочисленные улочки и переулочки его поисков. Это – Мусоргский, это – проблемы симфонизма, и это – краеведение. На каждом направлении сделано немало. Показательно, что в последние 3–4 года, помимо более чем двух десятков статей, им опубликовано четыре монографии. Из них две, вышедшие буквально подряд в Алмате и в Москве, разрабатывают на материале Алматинских симфоний Брусиловского теорию национального симфонизма, а ещё две – это второе (вновь московское, но существенно дополненное) издание уже названной монографии «Стиль Мусоргского: лад, гармония, склад» и выпущенная в Воронеже книга «Территория творчества: сообщество композиторов Воронежского края», написанная в соавторстве с А. Украинской.

Не имея возможности более или менее подробно охарактеризовать в данном очерке все издания, остановимся лишь на исследованиях о Мусоргском, содержащих едва ли не наибольшее число свежих идей, словно бы подсказанных великим русским первооткрывателем «новых берегов». Вероятно, поэтому данные исследования получили в мировом музыковедении несомненный резонанс.

Но прежде назовём тех, кто в разное время оказал на Трембовельского как на музыковеда особенно большое влияние. Помимо Ю. Н. Холопова, у которого он в конце 80-х стажировался в Московской консерватории, это его учителя – И. И. Дубовский, М. Р. Копытман и А. Н. Дмитриев (последний, правда, не был официальным преподавателем Трембовельского, но именно он, после ряда консультаций – устных и эпистолярных, подтолкнул своего младшего коллегу к выбору темы «Мусоргский»). С каждым из них его связывали, несмотря на большую или меньшую разницу в возрасте, не только профессиональные, а и дружеские отношения. В публикуемом ниже интервью на вопрос об истоках авторских идей Трембовельский как раз и назвал своих главных учителей, добавив полушутливое: «Котелок на трёх камнях не опрокидывается». В этой реплике-поговорке – глубокий подтекст: её автор, в сущности, сказал, что его теоретиче-

ские положения предопределяются связью с тремя научно-педагогическими школами (консерваториями, городами), в перекрестье которых он волею судеб оказался (к слову, свои диссертации Трембовельский писал в Алмате и Воронеже, а защищал – в Санкт-Петербурге и Москве). И, глубоко чтя наставников, он в память о каждом из них написал статьи: А. Н. Дмитриеву посвящён очерк «Вспоминая учителя», опубликованный в сборнике Санкт-Петербургской консерватории «Анатолий Никодимович Дмитриев: к 100-летию со дня рождения» и в «Музыкальной академии» (2008, № 2); две статьи о М. Р. Копытмане – «Past in the Present: Homage to my Teacher» и «Utmost Precision in Musik Theory» опубликованы в 2004 году Израильским институтом музыки в книге «Mark Kopytman. Voices of memories» (первая из них «Прошлое в настоящем: приношение учителю» несколько раньше вышла в «Музыкальной академии», 1999, № 4); статья «Вспоминая Иосифа Игнатьевича Дубовского – учителя, наставника, коллегу» подготовлена для энциклопедического издания о крупнейших российских музыковедах. В память же о Ю. Н. Холопове Трембовельским подготовлена и проведена научная конференция, где воронежские музыковеды, в том числе бывшие студенты и стажёры легендарного профессора, выступили с воспоминаниями о нём и с докладами о его трудах.

Возможно, что напутствиями И. И. Дубовского и, позднее, Ю. Н. Холопова, для которых, при всей нескончаемости их интересов, были всё-таки определяющими проблемы гармонии, объясняется и особенно стойкая приверженность Трембовельского к этой сфере (хотя ему тоже доводилось вести абсолютно все музыкально-теоретические дисциплины). К слову, всю жизнь хранимый И. И. Дубовским «Курс гармонии» его учителя Катугара (с дарственной надписью от 1924 года) в 1969 году, за две недели до кончины, был передан своему любимому ученику (в то время уже коллеге) как некая эстафета и завещание.

Обратимся теперь к исследованиям, тематика которых определяется феноменом Мусоргского и занимает в широком спектре научных интересов Трембовельского едва ли не центральное место. Давно известно, что творчество этого композитора по своей сути было развёрнуто в будущее – в нём впервые ярко проявились многие специфические для последующих столетий композиторские технологии. Данный тезис, сам по себе бесспорный и ставший даже определённой приметой нашего времени, казался бы несколько декларативным без постижения глубинных черт стилистики Мусоргского. Такое постижение в наибольшей мере было осуществлено в изданиях последней четверти века и, в частности, в целой серии фундаментальных трудов (статей и книг) Трембовельского. После недавнего выхода второго, существенно до-

полненного издания монографии «Стиль Мусоргского...» будет нелишним поразмыслить о том новом в его исследовании, что и в обозримом будущем едва ли потеряет свою актуальность. Объясняется сказанное нетрадиционным взглядом учёного на проблемы творчества композитора и на некоторые, казалось бы, старые истины. В центре его внимания – особенности ладогармонического языка и музыкальной ткани – именно тех областей, в сфере которых Мусоргский сделал наиболее решительные шаги в направлении стилистики будущего. И речь здесь идёт не об отдельных находках в сфере, скажем, аккордики, а о качественно новом ладовом и фактурном мышлении.

Мусоргский представлен исследователем как композитор и XIX, и XX столетий, как создатель новых принципов и систем, упраздняющий в своём творчестве границы между допустимым и невозможным, приемлемым и новаторским. Поэтому Трембовельский рассматривает музыкальный стиль композитора в широком плане – и в контексте критериев творческой практики XIX века, и в связи с последующими направлениями и тенденциями музыкального искусства. Специфические особенности мышления Мусоргского определяются с позиций современной музыкальной науки и современного творчества, а также сквозь призму последних достижений в теории фольклора и в изучении старинной музыки. Как оказалось, только на пересечении всех этих сфер и областей знания стало возможным постижение природы открытий композитора.

Сильными сторонами предпринятого исследования можно считать его громадный (не побоимся этого слова) музыкально-исторический контекст от музыки Средневековья до конца XX столетия, – а также то, что основные идеи автора раскрывают закономерности не только Мусоргского, но и многих других композиторов, прежде всего современных. Приёмы и методы его музыкального письма предстают не просто как самодостаточные явления, но и в связи с магистральными направлениями творческих поисков искусства XX века в области лада, гармонии, фактуры и формы. В этом, на наш взгляд, заключается универсальное значение характеризуемого исследования.

Примечательно, что его автор подчёркивает всё-таки принадлежность Мусоргского своему веку, в том числе и в аспекте привлекаемых им «строительных компонентов». Однако, их, в своём большинстве, внешне традиционный облик (к примеру, чаще терцовая структура аккордов), оказывается, по мнению учёного, как бы тем ложным ориентиром, который, упрощая общую картину, не позволяет адекватным образом объяснить специфику музыкальной речи композитора. Данный парадокс распространяется не только на аккордику и ладотональность, но и на фактуру и форму. Необходимо подходить к анализу его сочинений, утверждает учёный, не с пози-

ций классико-романтической системы, а с точки зрения принципиально нового мышления, имеющего модально-моноподийно-гетерофонную природу.

Вникая в основные положения, произвольно приходишь к мысли, что имеешь дело как раз с тем случаем, когда материал «диктует» форму и принципы исследования: «ненормативность» техники Мусоргского потребовала от учёного существенного обновления терминологического аппарата. Специфика ладогармонических и фактурных приёмов композитора представлена в исследовании через обширную систему музыкально-теоретических понятий, в основе которой лежат авторские концепции общей теории лада, принципов ладового развития, типологии фактур и, соответственно, новый взгляд на особенности формообразования в целом.

Трембовельский, как уже отмечено выше, исходит из бинарной трактовки лада, рассматриваемого во взаимодействии двух сторон – модальной и функциональной (тональной). Каждая сторона имеет свои ресурсы динамизации, и в разных музыкальных стилях одна из них выдвигается в качестве определяющей. В свете этой теории ладовое мышление Мусоргского, в самом общем плане, отличается изменением соотношений в системе «тональность – модальность» в пользу последней. Это выражается и в приоритете звукорядных закономерностей над функциональными, и в главенстве широко трактуемого принципа децентрализации (одного из ведущих в стилевой системе Мусоргского), что непосредственно связывает композитора с XX веком.

Впрочем, и тональная (централизованная) система также имеет у Мусоргского свои особенности. Трембовельским приводятся многочисленные примеры разночтений в определении учёными тональностей одних и тех же образцов. Этот факт, который мог бы показаться курьёзным, свидетельствует, по мнению исследователя, о том, что при рассмотрении тональной стороны сочинений Мусоргского нужно всякий раз заново решать вопросы о составе лада, о числе опор и их соотносительной весомости, о месте главного устоя, о превалировании опор гармонических и мелодических – тем более что ключевые знаки у Мусоргского не всегда являются надёжным критерием при определении центра. Великолепно владея и при надобности пользуясь средствами мажорно-минорной системы, Мусоргский, тем не менее, стремился к преодолению «традиционных пут», то есть к отходу от классической тональности, её дестабилизации и «размагничиванию» функциональности. В числе преобразующих факторов – новые нормы голосоведения, ненормативные построения аккордов и нетрадиционные их последования – возвратно-обращённые, «уплотнённые» и пр. Большая часть такого рода нововведений является следствием реорганизации классических и других традиционных ладов, изменения функций

их элементов и частичного смещения центра лада, в результате чего образуются две опоры – перво-tonика и производная тоника. Тем самым уже в недрах мажорно-минорной системы создаются условия для возникновения тонально-двойственных структур (термин Трёмбовельского). Для объяснения одного из видов полигармонических сочетаний (и не только у Мусоргского) вводится также понятие полиопорность, используемое теперь повсеместно. Оно означает рассредоточение различных ладовых опор (не обязательно тональностей) по вертикали. Нужно отдать должное автору: он счёл необходимым обсудить в своих трудах противоречия в трактовках понятий «политональность», «полиладовость», «тоничность», «тоникальность» «полимодальность». Учитывая едва ли не все существующие в теоретическом музыковедении концепции и очень корректно подходя к этому громадному исследовательскому пласту, учёный даёт, тем не менее, свою предельно чёткую классификационную систему понятий, оформленную в виде таблицы.

Трёмбовельский, обладая даром классификатора, любит представлять свои выводы по типологизации тех или иных явлений в виде схем и таблиц. Эта склонность обнаружилась ещё в годы учёбы: в свою дипломную работу автор включил развёрнутую таблицу тембровой драматургии симфонического произведения. В дальнейшем он возвёл её в категорию метода, служащего путеводной звездой и инструментом для наглядной демонстрации результатов исследования. Закреплению данного метода в его творческом сознании способствовало общение с В. Л. Гошовским, создавшим в своё время многомерную схему жанровой классификации армянских народных песен. Трёмбовельский однажды рассказал, как на упомянутой выше конференции в Ереване – Дилижане Гошовский вместо доклада представил эту развёрнутую схему участникам, расположившимся вокруг него, и после паузы молчания, данной для изучения схемы, стал «отбиваться» от их многочисленных вопросов, задаваемых, к слову, на разных языках. Это ли не пример предельно концентрированной фокусировки масштабных идей, призванных охватить огромный пласт национальной культуры.

Помимо таблицы на полиладовость, Трёмбовельским создана многоярусная и всеобъемлющая таблица видов фактур, также ставшая обобщением безукоризненно логичной и выверенной системы обобщений. Обе эти таблицы хотелось бы порекомендовать как образцовые в своём роде терминологические каталоги, которыми можно пользоваться в учебно-методической и исследовательской практике.

В книгах и статьях Трёмбовельского (а также в учебных лекциях) встречается немало и других таблиц, помогающих, в частности, разглядеть поближе и в соотнесении друг с другом явления полигармонии,

производных ладов, тональной и модальной модуляций... а также те характерные черты, что отличают отдельные произведения и их фрагменты – подчас, кратчайшие. Когда-то распознавание содержательно-технологических тайн двааккордового начального оборота «Тюильрийского сада» стало темой целой лекции, прочитанной в Екатеринбургской консерватории на семинаре, организованном проректором по научной работе Н. Вольпер. Четырёхтакт же из III действия «Хованщины» разобран в отдельном параграфе монографии, где он представлен некой формулой (концентратом) техник, которые разрабатывались композитором и нашли отражение в суждениях исследователя – о модальной вариантности, о суммировании олиготонных построений в многозвучные модусы, о взаимодополняемости звукорядов, о таящихся в модальном пополнении модуляционных ресурсах, своеобразно увязываемых с унитональностью. По мысли автора краткость примеров позволяет распознать значение для мастера деталей и характер их ювелирной отделки. Анализ же этих примеров даёт возможность судить и о внимании к деталям самого аналитика, о его владении микрохирургическими методами выявления техники этой отделки, о совершенстве предпринятых аналитических процедур, подкрепляемых для наглядности таблицами и графами. Становится очевидным: в музыкальной ткани сочинений Мусоргского нет ни одного лишнего и ни одного недостающего элемента, а те, что использованы, складываются в логически безупречную целостность. Как видно, детализированность только усиливает направленность теоретических разработок на решение многих коренных вопросов стиля композитора, адекватное постижение которого только и возможно при учёте его «микро» и «макро» аспектов.

Принципам ладового развития Трёмбовельский уделяет особое внимание. Он связывает их, опять же, с процессами взаимодействия звукорядной и функциональной сторон лада. Среди основных принципов выделены: пополнение или «усечение» звукорядов, «раскрывающийся» лад, взаимодополняемость модусов, функциональное переустройство звукоряда (без смены или со сменой центра), особые модуляционные и безмодуляционные (унитональные) решения, сбережение тона и некоторые другие. Подробное изучение каждого принципа позволило раскрыть истинную природу многих ранее не замеченных или не расшифрованных явлений. Так, пополнение звукоряда было блестяще продемонстрировано ещё на конференции, устроенной М. А. Энтигером в Астрахани на примере «Прогулки» из «Картинок»: постепенное насыщение начальной пентатоники полутоновостью происходит строго по квартам, при этом все впервые вводимые звуки акцентированы метроритмически, интонационно и гармонически; выключение же тонов происходит в обратном порядке (чрезвычайно показательный пример обратимости ладогармонических

структур). Другие образцы (из «Женитьбы», «Хованщины»), фортепианных опусов, сочинений других авторов) демонстрируют индивидуализированные воплощения принципа – открытого и столь интересно описанного исследователем.

К существенным выводам приходит Трёмбовельский при рассмотрении раскрывающегося лада. Интонационно-речевой по своему генезису, этот тип лада в сочинениях Мусоргского предстаёт не только свойством звуковысотной организации музыкальной ткани, но и важным фактором драматургического развития: он служит средством достижения эмфазы и такого выделения каких-либо фрагментов словесного текста, которое оправдывается музыкально-сценическим действием, сюжетом (в оперных и камерно-вокальных опусах) или образно-смысловой логикой (в инструментальных сочинениях). Примечательно, что, уходя своими корнями в процессы ладообразования архаичных образцов, принципы раскрывающегося лада, вслед за Мусоргским, используются многими композиторами XX века – ещё одна, замеченная исследователем, линия преемственности современного творчества с русским классиком.

Интересной представляется идея Трёмбовельского о распространении принципа децентрализации также на область формообразования, что приводит к взаимопоглощению компонентов пары «тема-развитие». Мусоргский стремился к максимальной сжатости, плотности, компактности изложения, избегал внутренних связующих и подготовительных построений; при этом (вновь парадокс!) предыкт у него мог «дорастить» до самостоятельной части (именно эту функцию выполняет «Баба Яга» по отношению к «Богатырским воротам»).

Развивая мысль о децентрализации как ведущем факторе стилиевой системы Мусоргского, Трёмбовельский рассматривает его действие и в сфере фактуры, напрямую связывая её особенности с ладогармоническим мышлением композитора. Вообще идея взаимной обусловленности лада и склада – одна из сквозных. Поэтому столь естественным оказывается решение сложнейших вопросов типологии фактур. Трёмбовельский выделяет такие принципы фактурного мышления Мусоргского, как тематическая концентрированность, трактовка вертикали как суммы интервалов; он останавливается на полигармоническом содержании вертикали, фольклорных истоках монодии и многоголосия, гетерофонии как рычаге преобразования гомофонного стиля. В произведениях композитора представлены едва ли не все известные склады, что, по мнению учёного, для второй половины XIX века было явлением исключительным. Однако при всей широте фактурно-стилевого диапазона главенствующую роль в его музыке играют гетерофонические принципы, в которых, так или иначе, проглядывают черты «первосклада» – монодии. Говоря об условности применения к фактуре Мусоргского

понятий «мелодия» и «сопровождение», исследователь подчёркивает, что интонационно-мелодическое содержание часто не концентрируется у него в одном голосе, но рассредоточивается по нескольким голосам (что, в числе прочего, обуславливает очень характерное для композитора расслоение вертикали). Этот приём как раз и создаёт эффект предельной тематической концентрированности. Сказанное не означает, будто все голоса всегда одинаковы в своём интонационном насыщении: в рамках гетерофонического целого любая линия в любой момент может стать носителем наиболее яркого тематического варианта. В этой связи тематическая концентрированность определена как глобальный для Мусоргского фактурный принцип, действующий в его сочинениях по всем направлениям – вертикальному, горизонтальному и, учитывая взаимопереходность этих «координат», диагональному.

Как отмечалось, труды о Мусоргском составляют хотя и очень важную, но лишь определённую часть научного творчества Трёмбовельского, охватывающего самые разные и, казалось бы, непересекающиеся темы. Но, тем не менее, они смыкаются в некую систему, дополняя друг друга, прорастая одна в другую. К примеру, ещё в кандидатской диссертации и статьях начала 70-х годов, посвящённых казахскому симфонизму, впервые стали заметны силуэты тех идей о ладовом развитии, которые спустя 10-15 лет обрели ясные очертания, а затем и целостную концепцию в новых исследованиях – но уже не восточной, а русской музыки, не Брусиловского, а Мусоргского. А когда два-три года тому назад Трёмбовельский вернулся к «темам юности» и опубликовал монографии по теоретическим проблемам национального симфонизма, он включил в них и свои же примеры из Мусоргского, теперь уже используемые в роли «обратной аналогии» к Брусиловскому. Тем самым обнаружилось внутреннее родство далёких и, вроде бы, никак не связанных сфер (здесь кажется почти символическим, что зачинатель казахской профессиональной музыки Брусиловский является, как и Мусоргский, представителем «петербургской школы»).

Другим примером послужит тема децентрализации, которая воплощена Трёмбовельским отнюдь не только в аспекте лада, фактуры и формы. В весьма далёкой от этих сфер серии работ социально-культурологического жанра, посвящённой проблемам взаимодействия российских столиц и провинции, он, в частности, пишет о тех положительных тенденциях в развитии культуры современной России, что определяют путь к её частичной децентрализации и образованию в обозримом будущем полицентрической, многовершинной и многополюсной структуры. Эта картина чуть ли не фотографически отображает аналогичные музыкально-исторические переходы от классицизма к последующим типам мышления, за-

печатлённые автором в ладотональной и некоторых других областях. Показательно название одной из его статей – «О переменности функций центра и периферии в культуре современной России» – в котором по-своему интерпретирована «ладовая терминология» Ю. Н. Тюлина.

Если бы такого рода параллели были проведены не между работами одного автора, они могли бы показаться случайными. Но в данном случае аналогия, вне всякого сомнения, закономерна. Не забудем, кроме всего прочего, выше замеченную склонность Трёмбовельского к парным понятиям и статьям-диптихам, а также то, что целый ряд своих трудов он посвятил аналогии как методу познания музыкально-художественных явлений.

Приведённые выше аналогии между трудами и идеями Трёмбовельского запечатлевают скрытую им высшую гармонию, проявляемую в неких глобальных культурно-исторических процессах, в социально-культурном преобразении страны, в конкретном художественном явлении, в стилистически самобытном и целостном феномене Мусоргского, других композиторов, наконец, в отдельном музыкальном опусе или даже его кратчайшем сегменте.

Перезезжая в Россию, Трёмбовельский выбрал Воронеж. Его привлек недавно открывшийся вуз, где многое нужно было начинать с нуля. И он начинал. Трудно перечислить все его инициативы, что способствовали становлению и развитию музыкального образования, науки и культуры региона. Естественно влившись в работу кафедры теории и истории музыки, он вскоре стал её заведующим и добился открытия музыковедческого отделения. Уже в год приезда организовал первую в Воронеже Всероссийскую научную конференцию «Роль музыкально-теоретического образования в воспитании музыканта», отразив её содержание на страницах «Советской музыки» (1979, № 2). Им был основан Университет музыкальной культуры при Педагогическом институте, а в своём вузе – отдел науки, которым он несколько лет и руководил. С него

начала складываться теперь уже богатая на имена музыкальная когорта воронежских профессоров – Трёмбовельский получил это звание по совокупности трудов, опубликовав первые в вузе сборники научных трудов и авторскую монографию; позднее он стал и первым в Воронеже доктором искусствоведения. В дальнейшем...

Прервём, впрочем, перечисления и приведём некоторые высказывания о Е. Б. Трёмбовельском: «Вот уже 30 с лишним лет Евгений Борисович в Воронеже, – говорит П. Райгородский, – его коллеги не перестают повторять, что и вузу, и городу необычайно повезло в том, что Трёмбовельский оказался именно здесь (хотя его настойчиво приглашали в консерватории ещё шести городов страны). И музыкальную жизнь Воронежа уже давно невозможно себе представить без Евгения Борисовича». Ему вторит профессор Г. Сысоева: «Ни одно важное событие в искусстве города не обходится без Трёмбовельского: если он не организатор, то почётный гость или заинтересованный зритель. А если на фестивале, концерте, спектакле, выставке нет Трёмбовельского, то, – извините! – это либо не событие для Воронежа, либо Евгения Борисовича нет в Воронеже... Недаром организаторы многих научных конференций наперебой приглашают Е.Б. Трёмбовельского, и – что поразительно! – он находит время, ездит, пишет, выступает несколько раз в год!». «Виртуозно выполняемые им анализы, – замечает выпускница академии Л. Синюгина, – всегда поражают неожиданными открытиями. По любым темам и вопросам у него есть свои взгляды и концепции... Но он не навязывает их и не призывает к обязательному следованию им, а побуждает к выбору собственной точки зрения, которая сформировывается в открытой полемике со всеми, практически, существующими трактовками... Евгений Борисович чрезвычайно остроумный, жизнерадостный и спортивный – наверняка каждому знаком его велосипед во дворике Академии, а в спортивном зале многие наши студенты желают сразиться с ним на площадке бадминтона или за теннисным столом».

Скрынникова Ольга Анатольевна

кандидат искусствоведения,
проректор по научной работе, доцент,
зав. кафедрой истории музыки
Воронежской государственной академии искусств

Украинская Анна Вадимовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
Воронежской государственной академии искусств

