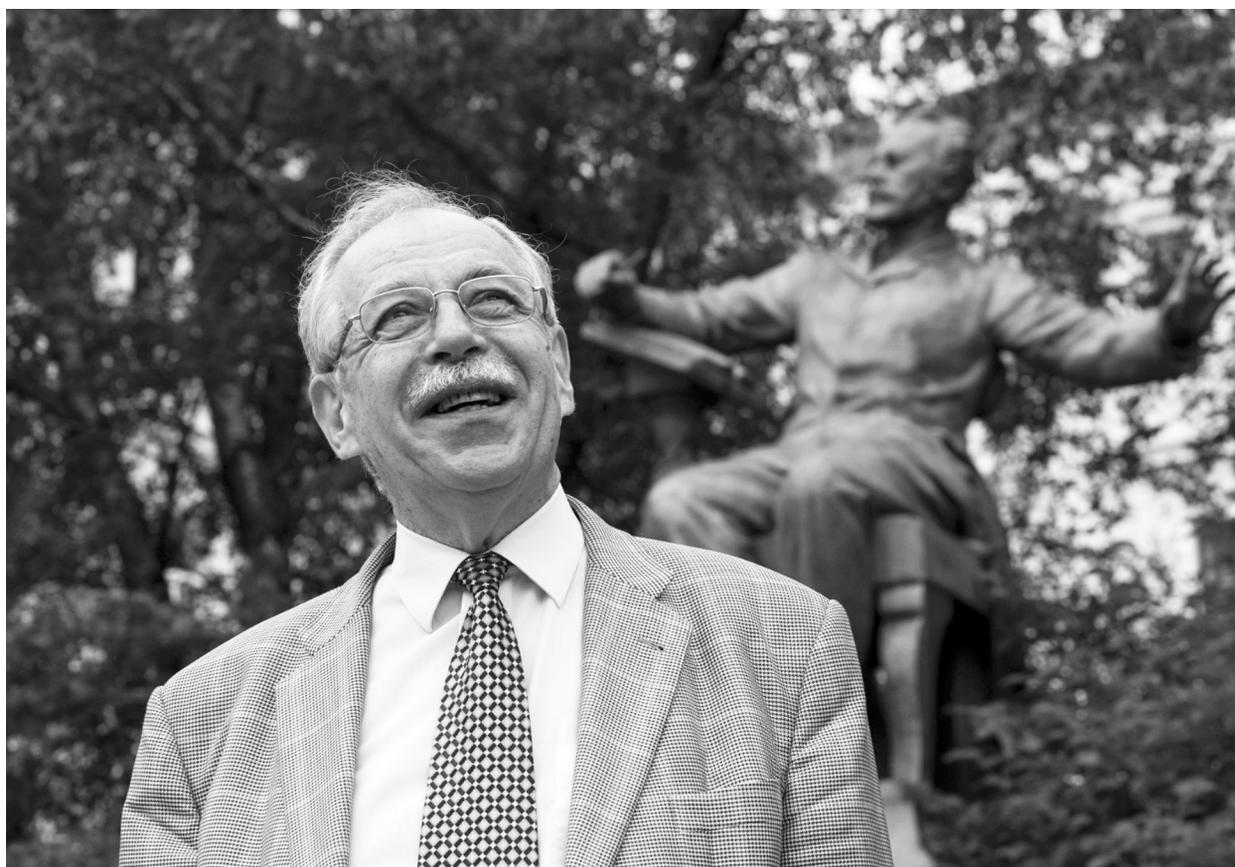


IN MEMORIAM

**21 сентября 2021 года скончался видный российский композитор,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
профессор Юрий Анатольевич Евграфов**



Вся жизнь и творчество Юрия Анатольевича Евграфова были связаны с хором. Он родился 8 октября 1949 года в Москве, в 1966 году окончил Московское государственное хоровое училище (ныне училище им. А. В. Свешникова в составе Академии хорового искусства им. В. С. Попова), в 1971 году — дирижерско-хоровое отделение, а пятью годами позже — композиторское отделение Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. По классу сочинения Ю. А. Евграфов учился у С. А. Баласаняна, по хоровому классу — у В. Г. Соколова, по классу хорового дирижирования — у С. А. Нечаева.

Перу композитора принадлежит свыше двухсот музыкальных произведений, большая часть которых написана для хора. Среди них оратория «Осенний крик ястреба», четыре «Сапгир-симфонии», камерная кантата «В саду дней», хоровые концерты «Песни Пинежья», «Притчи», «Слепой и море», «Детская литература», циклы и отдельные хоры на стихи А. Пушкина, Ф. Тютчева, А. Блока, Е. Баратынского, С. Есенина, В. Маяковского, Н. Ладыгина и других авторов.

С 1976 Юрий Анатольевич вел научно-педагогическую деятельность в высших учебных заведениях Москвы, с 2011 года преподавал в Московской консерватории. Автор значительного числа научных и учебно-методических работ, среди которых монография «Элементарная теория мануального управления хором», статьи, эссе, репертуарные сборники, учебные программы и др.

Журнал публикует интервью с Юрием Анатольевичем Евграфовым, которое провел доцент ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, кандидат искусствоведения В. В. Красов. В беседе были затронуты вопросы, касающиеся семейных корней музыканта, его хорового творчества и творчества композиторов-современников, а также его исполнительской деятельности. Последняя беседа состоялась 6 сентября 2021 года, незадолго до ухода композитора из жизни.

«МЫСЛЬ ИЗРЕЧЕННАЯ ЕСТЬ ЛОЖЬ...»

Владимир Красов: Добрый день, Юрий Анатольевич! Вы — автор многих разножанровых сочинений для хора, которые прочно вошли в современную исполнительскую и педагогическую практику. Их литературной основой стала великая поэзия — от А. Пушкина и Ф. Тютчева до А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского и А. Ахматовой. Для хоровой музыки Вы открыли имена выдающихся современных писателей и поэтов — И. Бродского, Г. Сапгира, В. Шаламова и Н. Ладыгина, чья творческая палитра чрезвычайно многообразна.

Хотелось бы побеседовать о Вашем хоровом творчестве и новых тенденциях в композиции. Известно, что в «Баласанян-сонате», написанной в честь Вашего педагога по композиции, Вы использовали элементы экмелики. Вы обращались также к жанрам вокализа и хорового сольфеджио. Хотелось бы расспросить Вас о хоровой оратории «Осенний крик ястреба». Расскажите, пожалуйста, об истории создания этого сочинения.

Юрий Евграфов: Это довольно романтическая история. Первого января 1991 года я оказался на Птичьем рынке, было такое историческое место в Москве, и обнаружил там книжный развал. В руки попался сборник стихов И. А. Бродского «Осенний крик ястреба» Таллинского издания. Я открыл его на стихотворении «Ты забыла деревню». Прочтя эти строки, я сразу приобрел книгу. Уже 9 января хор «Ты забыла деревню» был написан. Так постепенно я сочинял отдельные номера оратории. В дальнейшем, когда несколько частей были готовы, мне пришла идея соединить их в хоровой цикл, объединенный общим сюжетом. Именно появление сквозного сюжета дало основание для определения жанра этого сочинения как оратории. В ней тринадцать частей, разделенных на две образные сферы: нечетные части — это путешествие ястреба, а четные (они обрамлены знаковым для Бродского стихотворением «24 декабря») — иная линия, это путь поэта-избранника. В структуре оратории заложена цифровая пропорция: 24 — 12 — 6, где 24 —

день месяца, 12 — месяц года, 6 — количество четных частей в цикле. Надо сказать, что в 1971 году магия цифровых пропорций и стихотворных палиндромов не раз отозвалась в музыке и литературе. Так, в 1971 году издан второй том «24 Прелюдий и фуг» Р. Щедрина, вышел в свет сборник «Палиндром» испанского поэта Хуана Хосе Арреола, а также рассказ «Палиндром в Антимир» Михаила Пухова.

В. К. Во многих источниках не раз отмечалось, что оратория посвящена Вашему отцу.

Ю. Е. Когда у меня появилось большое, значительное произведение, то я посвятил его отцу. Помимо всего прочего, тут есть одна маленькая деталь: папа хорошо танцевал танго, хотя, конечно, это не было его основным занятием. Из каждого путешествия в санаторий, дом отдыха он привозил дипломы за исполнение этого танца. Отец был разносторонней личностью. Когда-то работал в Академии генштаба киномехаником, затем на 500-м авиационном заводе, с которым был отправлен в Казань в эвакуацию. В дальнейшем, уже в Тушино, работал на этом заводе в кузнечном цехе, что называется, «на вредном производстве». Несмотря на свою заводскую жизнь, он любил искусство, оперу, любил петь сам. У него был хороший баритон, тембром напоминавший Бориса Гмырю. Дома я аккомпанировал ему в ариях Онегина, любил он петь и романс «Сомнение» М. И. Глинки. В 1985 году отец умер, а через шесть лет появилась оратория «Осенний крик ястреба», одной из частей которой и стало танго.

В. К. Как осуществлялся выбор стихов для этого сочинения?

Ю. Е. Я отбирал стихи, которые мне понравились. Решил разделить одно из немногочисленных «сюжетных» стихотворений поэта («Осенний крик ястреба») на несколько неравных частей — и эти части положил в основу нечетных номеров оратории. Таким образом, стихотворение служит своего рода лейттемой цикла. Трагический сюжет поэтапно разворачивается для слушателей от начала к концу оратории. Для четных номеров оратории я избрал другие известные стихотворения поэта. Архитектоника оратории в целом выстроена

по принципу контраста как образного содержания, так и исполнительского состава.

В. К. Когда состоялась премьера этого сочинения? Почему был выбран коллектив Тульского хора?

Ю. Е. Я искал коллектив, который бы исполнил мою ораторию. В Москве все восторгались, но отказывались под тем предлогом, что репетиции могли занять много времени. Над партитурой стал всерьез размышлять В. К. Полянский. В это время в Тульском хоре происходила смена руководства, и я предложил руководителю Тульской филармонии совместный творческий проект. Так я начал работать в качестве художественного руководителя Тульского хора. Первое исполнение оратории состоялось в октябре 1994 года в Туле. Тульский хор исполнил все тринадцать частей, а в ноябре была премьера в Москве на фестивале современной музыки «Московская осень». После этого ораторию исполняли многие коллективы и хор Академии хорового искусства, и Тамбовский хор имени С. В. Рахманинова... Популярными стали ее отдельные номера.

В. К. В хоровой фактуре оратории встречаются эпизоды, где отсутствует поэтический текст и применяется хоровой вокализ, причем даже в форме сольфеджирования. Почему выбран такой достаточно редкий прием?

Ю. Е. Использование сольфеджио мне трудно объяснить. Это коммуникация на невербальном уровне. В ней нет слов, но заложен огромный объем информации.

В. К. Хоровое сольфеджио ведь возможно рассмотреть с двух позиций: как самостоятельный концертный жанр и как фактурный прием. В Ваших сочинениях хоровое сольфеджио представлено именно как фактурообразующее средство.

Ю. Е. Да, Вы правы. В хоре «В желтом зрачке возникает злой блеск» (девятый номер оратории) сольфеджио позволяет создать особую ирреальную образную краску. В драматургии поэмы И. Бродского восхищение, радость полета постепенно трансформируются в состояние ужаса, поскольку главный действующий персонаж — ястреб не может опуститься на землю. Силами воздушных потоков его выталкивает в ионосферу, где «отсутствует кислород». Там он замерзает и аннигилируется. Это итог, но к итогу ведет путь.

В. К. Невероятная, фантазмагорическая сюжетная ситуация, а также философская идея поэзии И. Бродского требовали нестандартного решения, специфической эстетики звучания. Основной текст поручен солисту-баритону,

а женский хор исполняет додекафонную фугу-сольфеджио. Серия в прямом движении появляется сразу, в партии альтов соло, в нюансе *f* — в пуантилистическом сольмизировании.

Ю. Е. Полифонические идеи здесь классические: обращение, ракоход. В отношении атмосферы звучания, акустической новизны пришло на помощь сольфеджио. Помимо этого, сольфеджио имеет и чисто практическое значение: с названием звуков додекафонную фугу спеть легче! Таким образом, с одной стороны здесь лапидарный путь к упрощению исполнения, а с другой — специфическая эстетика.

В. К. Пуантилистический тип фактуры представляет собой рассредоточение (распыление, расслоение) единой линии на отдельные звуки, микромотивы, отдельные звукоточки в разных голосах и регистрах. В хоровом вокализе при этом использованы слоги и отдельные буквы. В оратории хоровой вокализ становится формообразующим средством. А, например, в основе Пролога содержится фугированная форма с прямым восходящим порядком вступления голосов. Принцип вариаций на *basso-ostinato* представлен в фактуре хорового вокализа в части «Упавшие до нуля термометры». Апробированный прием хорового сольфеджио позже проник и в другие Ваши сочинения.

Ю. Е. Я долго им не пользовался, так как дальше открывал для себя великолепную поэзию, вполне самодостаточную. Прежде всего, назову имена Г. Сапгира и Н. Ладыгина. Однако хоровой вокализ в классическом понимании не был забыт. Мне кажется, что одновременное пение сольфеджио в разных партиях хора придает дополнительный объем, расширение зоны звучания.

В. К. Юрий Анатольевич, помимо композиторского творчества, Вы еще и прекрасный хоровой дирижер. Уникальное сочетание дирижерской профессии и композиторского мастерства дает феноменальный результат. Все помнят, как Вы работали в Тульском хоре. Такие дирижерские победы остаются в истории. Это акустическое ощущение гласных звуков избирается Вами с учетом хоровой краски? Ваш выбор традиционен, или Вы слышите их как-то иначе?

Ю. Е. Как говорили раньше, истина всегда конкретна. В каждом случае можно трактовать применение вокализа в связи с подчеркиванием обстоятельств. Отмечу, что сложна и многогранна палитра значений хорового вокализа в Концерте для солистов и смешан-

ного хора *a cappella* «Детская литература», написанном в 2012 году на тексты В. Шаламова. Хоровой вокализ возникает в «последствиях» частей из-за необходимости «договорить», «домыслить» недосказанное. Вывод настолько глубок, что человеческого слова мало. Сольфеджио создает для меня какую-то магию. Может быть, связь времен...

В. К. Сольмизация используется практически во всех частях?

Ю. Е. Высочайший уровень текстового первоисточника потребовал особого подхода к решению музыкальной композиции. Именно сольфеджио становится ведущим параметром, в котором заключено огромное семантическое поле различных образов: магическая связь времен (№ 1 «Колымская весна»), характеристика неискоренимого зла, злого рока (№ 2 «Федя»), образ адской черты, смерти (№ 4 «Ягодь»), иллюзорный образ счастья, жизни (№ 5 «Вспоминать Москву», № 7 «Плотники»), финальное послесловие (№ 1 «Колымская весна», № 4 «Ягодь»), инструментальный аккомпанемент (№ 3 «Последний бой майора Пугачева», № 5 «Вспоминать Москву», № 6 «Вальс», крайние разделы № 7 «Плотники»). Уровень литературного источника настолько высок, что выбором фонемы (*тум-дум, ды* и так далее) его легко можно ополнить. На помощь приходит сольфеджио. Например, в номере «Вспоминать Москву» всего пять слов, но что стоит за этими словами, что *видели* эти люди... Здесь огромное ассоциативное пространство могут создавать фразы, допеваемые сольфеджио.

В. К. Интересно, что здесь так называемый «легкий» жанр вальса врывается в очень глубокую концепцию. Как отмечают исследователи, это было, к примеру, у Д. Шостаковича и А. Шнитке: бытовой жанр в страшной ситуации становится носителем глобальной идеи.

Ю. Е. Да, этот вальс с непростыми ассоциациями. Здесь должно быть контекстное понимание. Сначала использовано слово, потом сольфеджио как некий обобщенный символ, а затем закрытым ртом вокализ, который находится вне границ, вне времени. Поэтому то, что звучит со словами, мне кажется, должно исполняться камерным составом, а когда хор начинает петь закрытым ртом, то должно быть более полное звучание — *tutti*.

Замечу, что последовательность частей может быть различной: премьерный вариант — один из множества допустимых. Также и ремарки, относящиеся к составу испол-

нителей, могут варьироваться исходя из возможностей конкретного коллектива.

В. К. Необычен размер в части «Вальс». Для вальса чаще выбирают трехдольность.

Ю. Е. В истории музыки это уже было. К примеру, у П. Чайковского есть и пятидольный вальс. Мне нужно было уйти от пафоса. Нетрадиционный размер, на мой взгляд, делает этот текст более личностным, сокровенным. В отличие от всего остального для этой части я выбрал строки *стихотворения* В. Шаламова «Ведь мы не просто дети Земли».

В. К. Какова идея жанрового архетипа в части «Плотники»?

Ю. Е. Появляется рассказчик с фабульным текстом на фоне хоровой аккордово-гармонической фактуры. Хор поет аккорды закрытым ртом. В данном случае имеет место стилизация в духе *recitativo accompagnato*, характерная и для оперной музыки Г. Генделя, Г. Доницетти, Дж. Верди, ассоциации с которой в дальнейшем усиливаются: мне казалось, что это человеческое тепло здесь наиболее уместно.

В. К. Юрий Анатольевич, расскажите, пожалуйста, про Эпиграф. Содержится ли в нем цитата?

Ю. Е. Первая часть «Эпиграф» — это невероятно сложная вещь. Эпиграф ведь должен формулировать суть. Я решил цитировать «Сарабанду» из «Французской сюиты» *d-moll* И.-С. Баха. Я допускал обращение к этой музыке любого одаренного человека, который может интонировать ее каким-то особым способом. А потому этот нотный материал свободен для многообразной исполнительской интерпретации. Известные традиционные способы всем доступны. Но я не исключаю, что это может быть то, что найдет отзвук у человека, который глубоко погрузится в буквально космическую образность В. Шаламова. Какие именно звуки должен экспонировать хор, пусть каждый дирижер решит самостоятельно. От выбора здесь зависит очень многое. Ассоциативный ряд может быть беспредельным. Сначала поют закрытым ртом и камерным составом, потом *tutti*. Мне кажется, что, прежде всего, исполнитель, который за это берется, должен прочесть не только «Колымские рассказы», но и «Очерки преступного мира» В. Шаламова. Отсюда может возникнуть и принцип пения: закрытым ртом, открытым или полуоткрытым с внутренней определенной позицией, наверняка что-то еще, «немым» звуком, как «крик, запертый внутри», и тому подобное.

Для проникновения в суть этого явления важно не упустить две вещи, которые принци-

пциально важны. Первое — В. Шаламов пишет: «Свидетельствую. Мы были». Второе, что, пройдя через чудовищные испытания, писатель сохранил абсолютно детскую, чистую и наивную влюбленность в музыку и даже выражал ее в стихах. Поэтому «Детская литература» для меня — это еще и приношение неизменно влюбленному в музыку великому человеку.

В. К. Вы намеренно обратились к творчеству В. Шаламова?

Ю. Е. Нет, это был случай. Жена с маленьким сыном пошли на новогоднюю елку во Дворец творчества на Воробьевых горах и принесли оттуда книжку «Колымские рассказы». Я посмотрел и изумился, обратив внимание на издательство — «Детская литература»!!! Из данного факта потом и родилось название...

В. К. Согласитесь ли Вы, что сольфеджио в современной музыке все чаще применяется композиторами и как важнейший элемент многоуровневой архитектоники композиций, в которых открытый текст часто сопровождается подтекстом?

Ю. Е. Сольфеджио позволяет не только отразить сюжетное или идейное своеобразие произведения, но и особо остро выразить глубинные смыслы авторского замысла. Важно, что само по себе использование сольфеджио переводит хоровую музыку на иной коммуникативный уровень.

В. К. Верно ли, что в ваших произведениях для хора информация, скрытая от вербального осмысления, проявляется как на макроуровне, в контексте целого произведения, так и на микроуровне в масштабе эпизода, сюжета, темы или идеи произведения?

Ю. Е. Сольфеджио есть некая абсолютная форма выражения (подобно нулевой отметке, нейтральному элементу, началу координат), которая за счет погружения в определенный контекст сочинения способна безгранично реверсироваться. Например, в заключительной части Концерта для хора *a cappella* «Притчи *in C*», написанном в 2007 году, за основу взята строфа текста из библейской Книги Притчей Соломоновых «Когда страна отступит от закона, тогда много в ней начальников» (28:2,11).

В. К. Ирония слышится в каждом звуке веселого хорового марша. Сольфеджио как принцип исполнения у аккомпанирующих

голосов становится важнейшим приемом-иносказанием в заключительном проведении темы, за счет которого создается гротескный образ, яркий комический эффект.

Ю. Е. Да, помню, как в Большом зале Московской консерватории на премьере этого сочинения силами Государственного академического русского хора имени А. В. Свешникова под управлением Б. Г. Тевлина, развеселились Майя Плисецкая и Родион Щедрин.

В. К. Трактовка сольфеджио как абсолютной категории находит отражение и в концерте для баса-профундо, сопрано и смешанного хора на стихи Г. Сапгира «Слепой и море» (2010). Расскажите, пожалуйста, об этом сочинении подробнее.

Ю. Е. Образ моря наделен аллегорическим смыслом. Море — философская константа, символ жизни, знания. В этом случае необходимо было уйти от применения традиционных гласных звуков хорового вокала, поэтому, наверное, опять возникло сольфеджирование. Этот прием при одновременном произнесении разных названий музыкальных звуков в нескольких хоровых партиях подобен многослойной морской стихии. Вообще в последнее время я все больше разделяю понимание того, что вербальность — это лишь один из скромных способов коммуникации. Но даже и в нем главное — интонация. Экмелика, сольфеджирование способны проецировать неординарную образность, и замечательно, что эти процессы вызывают у Вас желание их осмыслить.

В. К. Юрий Анатольевич, большое спасибо за интересную беседу. Ваши сочинения заставляют слушателя задуматься. Благодаря Вашей музыке открывается путь к литературе. В наши дни связь искусств обретает новые грани. Композитор избирает литературное произведение и создает музыкальное сочинение, а исполнитель, наоборот, порой обращается к художественной литературе и поэзии благодаря творчеству композитора.

Ю. Е. «Мысль изреченная есть ложь». Что же не ложь? Надеюсь, Ваша работа продвинет научную мысль в этом направлении.

Редколлегия журнала «Художественное образование и наука» выражает соболезнование родным и близким Юрия Анатольевича Евграфова.

