

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«НИЖЕГОРОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМ. М. И. ГЛИНКИ»

*На правах рукописи*

Бачковский Станислав Анатольевич

**Жанрово-стилевые особенности фортепианных сочинений**

**А. В. Самонова**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель —

кандидат искусствоведения, профессор

Меркулов Александр Михайлович

Москва — 2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПУТЬ МУЗЫКАНТА: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО А. В. САМОНОВА .	14
1.1. Исторический контекст музыкальной культуры России второй половины XX века.....	14
1.2. Детство и юность.....	17
1.3. Годы учебы в Московской консерватории.....	22
1.4. Педагогическая и творческая деятельность Самонова .....	29
после окончания консерватории.....	29
ГЛАВА 2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ И ЦИКЛЫ МИНИАТЮР .....	46
2.1 Сочинения для детей.....	48
2.2. Фортепианный цикл «Картины детства».....	58
2.3. Фортепианный цикл «Хороводы» .....	76
2.4. Фортепианный цикл «Ставропольская тетрадь» .....	92
2.5. Фортепианный цикл «Три русские песни».....	97
ГЛАВА 3. «ФАНТАЗИИ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КАК СЮИТНЫЙ ЦИКЛ «СКВОЗНОГО» СТРОЕНИЯ.....	106
3.1. «Фантазии» для фортепиано по прочтении «Маленького принца» А. де Сент- Экзюпери: загадка скрытой программы .....	106
3.2. «Крейслериана» Р. Шумана как прототип «Фантазий» А. В. Самонова ...	108
3.3. Лейтмотив «Маленького принца»: его неповторимость, множественность прообразов, перевоплощения лейтмотива в цикле.....	112
3.4. «Спутники» лейтмотива — повторяющиеся мотивы.....	123



3.5. Образный мир и внутренняя организация сюитного цикла «сквозного» строения.....	128
ГЛАВА 4. ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНЫХ ФОРМ .....	163
4.1. Соната (в стиле ретро).....	163
4.2. Концерт для двух фортепиано соло .....	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	221
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	231
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 .....	252
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 .....	275

## ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих лет имя композитора, пианиста и педагога, члена Союза композиторов России с 1976 года, профессора Московской консерватории Анатолия Васильевича Самонова (1931–2013) не было широко известно профессиональным музыкантам. Получив высшее музыкальное образование в Московской консерватории, он больше полувека был ее преподавателем. а последние 18 лет своей жизни — руководителем межфакультетской кафедры фортепиано.

Самонов с успехом заявлял о себе в разных областях музыкальной деятельности: композиторской, исполнительской, педагогической. Он принадлежал к числу музыкантов, уровень мастерства и многогранность дарования которых заслуживают глубокого уважения и внимания. Обширное творческое наследие Самонова насчитывает более 300 произведений разных жанров, написанных для разных инструментальных составов: оратория, симфония, симфониетта, симфоническая поэма, концерты в сопровождении оркестра, трио, квартеты, квинтеты, хоровые циклы, инструментальные миниатюры и др. Богат и мир вокальной лирики. Но главное место в сочинениях Самонова всегда занимал рояль.

Произведения для фортепиано составляют наиболее значительную часть наследия композитора: фортепианные циклы — «Картины детства», «Хороводы», «Три русские песни», «Ставропольская тетрадь» (четыре прелюдии), «Партита», «Прелюдия, хорал и вариация», несколько циклов вариаций, в том числе «Таинственный трубач», Поэма «В Клину» (для двух фортепиано), Девять «Фантазий» (по прочтении «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери), «Триптих» («Баллада», «Интермеццо», «Рондо»), Концерт для двух фортепиано соло, сонаты, этюды и другие сочинения. Композитору принадлежат обработки для фортепиано сочинений советских композиторов Т. Н. Хренникова, В. Я. Шебалина, а также, русских, украинских, белорусских, греческих, польских, вьетнамских, арабских, латиноамериканских и карабахских песен и танцев.

В советское время Самонов приобрел известность как автор фортепианной

музыки для детей и юношества (циклы миниатюр, «Юношеский концерт» для фортепиано и симфонического оркестра и др.). Большинство его сочинений, предназначенных для этой аудитории, было опубликовано в 1960–1980-х московскими издательствами «Советский композитор» и «Музыка». Однако в полном объеме фортепианное творчество Самонова до сих пор недостаточно известно как пианистам, так и музыковедам. Одной из причин тому стали трудности с изданием сочинений Самонова в последние десятилетия его жизни. После перехода на коммерческую основу издательств «Музыка» и «Советский композитор» (1991 г.), он практически лишился возможности публиковать свои новые произведения. Несколько опусов вышли во второй половине 1980-х годов в миланском издательстве «Ricordi», но впоследствии сотрудничество с ним не было продолжено. Только в последние годы жизни Анатолия Васильевича публикация его музыки возобновилась в Москве. В 2009 году в издательстве Московской консерватории вышел сборник вокальной лирики на слова Н. С. Гумилева, Уолта Уитмена и В. М. Татарина. Издательство «Композитор» (Москва) в 2013 году опубликовало Концерт для двух фортепиано соло<sup>1</sup>. В силу этих обстоятельств музыка Самонова для детей оказалась известна в большей степени, чем его масштабные и сложные концертные сочинения, которые в очень малой степени освоены профессиональными музыкантами и не стали объектом профессионального интереса музыковедов.

Таким образом, тема данной диссертации находится в русле одной из основных тенденций современного музыкознания — исследования творчества малоизвестных и малоизученных композиторов прошлого и наших дней. Учитывая значительное по объему и серьезное по проблематике фортепианное наследие Самонова, выявление основных параметров его композиторского стиля

---

<sup>1</sup> Композитор умер до выхода нот из печати. Подробнее об этом будет сказано ниже.

представляется **актуальным**.

**Степень изученности темы.** Фортепианное наследие Самонова целостно и системно не исследовано ни в российском, ни в зарубежном музыкознании. Существующая литература о творчестве композитора имеет лишь косвенное отношение к избранной теме. Исключение составляет справочная статья Т. И. Евсеевой о Самонове в энциклопедии «Московская консерватория», которая стала первоначальным ориентиром в изучении творческого пути композитора<sup>2</sup>.

Опосредованное значение имеют краткие предисловия к изданиям нотных сборников Самонова, принадлежащие М. Г. Соколову, Ю. А. Муравлеву, Е. М. Тимакину, И. И. Петрову, Т. И. Евсеевой. Известный интерес представляют воспоминания композитора о профессоре по специальному фортепиано Василии Васильевиче Нечаеве [167, с. 59–65], которые говорят о совпадениях в творческих устремлениях ученика и учителя, и поддержал первые композиторские пробы своего воспитанника.

Исследование фортепианного творчества Самонова было бы невозможным без учета значимых работ отечественных музыковедов, уточняющих и обобщающих стилистическую панораму русской музыки середины и второй половины XX века (Л. О. Акопяна, М. Г. Арановского, И. А. Барсовой, М. С. Высоцкой, Г. В. Григорьевой, Т. Н. Левоу, С. И. Савенко, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова и др.<sup>3</sup>). Отдельно выделим труды, посвященные русскому

---

<sup>2</sup> *Евсеева Т. И.* Самонов Анатолий Васильевич / Т. И. Евсеева // *Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь* / ред. коллегия Е. С. Лотош, В. Н. Медведева и др. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 477–478.

<sup>3</sup> *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010; *Арановский М. Г.* Симфонические искания. Л.: Музыка, 1979; *Арановский М. Г.* Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // *Русская музыка и XX век* / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Гос. Институт искусствознания, 1998. С. 7–24; *Банникова И. И.* История отечественной музыки XX века (1917–2000 гг.). Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2012; *Барсова И. А.* Контуры столетия: из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007; *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011; *Левая Т.* Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2017; *Музыканты о музыке. Век XX.* Сост. Н. Хотунцов. СПб: издательство «Союз художников», 2005; *Савенко С.* История русской музыки XX столетия от Скрябина до Шнитке. М.: Музыка, 2011; *Холопова В. Н.*

музыкальному фольклору. Они были особенно важны для нас, поскольку многие фортепианные произведения Самонова основаны на претворении народных традиций. Речь идет о теоретических работах, учебниках и хрестоматиях, подготовленных, И. И. Земцовским, О. А. Пашиной, А. В. Рудневой, Т. А. Старостиной, В. М. Щуровым и др.<sup>4</sup>

**Объектом** исследования явились фортепианные произведения Самонова в контексте музыкальной культуры второй половины XX века, так как именно они составляют главную область художественных исканий композитора. В выборе объекта изучения немаловажное значение имел собственный пианистический опыт диссертанта, исполнявшего в концертах множество крупных произведений композитора и изучавшего непосредственно под руководством автора ряд его сочинений.

**Предметом** исследования явился стиль фортепианной музыки композитора, в единстве всех его параметров.

Основная **цель** диссертации — выявить стилевые и жанровые особенности фортепианного творчества Самонова и определить его место в истории русской музыки второй половины XX века.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- реконструировать жизненный и творческий путь А. В. Самонова как пианиста, педагога и композитора в историческом контексте музыкальной культуры

---

Музыкальный тематизм. М.: Музыка, 2018; *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Часть II. Гармония XX века. 2-е изд. М.: Композитор, 2005.

<sup>4</sup> *Земцовский И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды о советской музыке. Л.: Советский композитор, 1978; *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора. М.: Советский композитор, 1990; *Старостина Т. А.* Ладовая систематика русской народной песни // Гармония: Проблемы науки и методики. Сб. статей. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2002. С. 85–105; Народное музыкальное творчество. Отв. ред. Пашина О. А. М.: Государственный институт искусствознания; СПб: Композитор, 2005; Народное музыкальное творчество. Хрестоматия со звуковым приложением. 2-е издание. Отв. ред. Пашина О. А. М.: Государственный институт искусствознания; СПб: Композитор, 2008; *Щуров В. М.* Несимметричные структуры в русской народной песне // Проблемы композиции народной песни. Сб. 10 / Сост. Т. А. Старостина. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. С. 4–32; *Щуров В. М.* О явлениях полиморфизма в русской народной песне // Там же. С. 32–41; *Щуров В. М.* Жанры русского музыкального фольклора. Ч. 1. М.: Музыка, 2007.

России второй половины XX века;

- выявить характерные черты фортепианного стиля Самонова и раскрыть специфику различных жанров его фортепианного творчества на основе отдельных миниатюр, пяти фортепианных циклов и произведений крупной формы;
- осмыслить и охарактеризовать особенности использования композитором элементов русского фольклора;
- установить творческие связи между Самоновым и композиторами-предшественниками и современниками;
- составить полный список фортепианных произведений Самонова;
- способствовать знакомству исполнителей и музыковедов с музыкой Самонова и изданию его неопубликованных фортепианных сочинений (например, «Сонаты (в стиле ретро)»).

**Материалы исследования** включают:

— нотные тексты фортепианных произведений Самонова (как изданные, так и имеющиеся в рукописи), выбранные из многообразия фортепианного наследия и демонстрирующие различные периоды его творчества: фортепианные циклы «Картины детства», «Хороводы», «Ставропольская тетрадь», «Три русские песни», сюитный цикл «Фантазии» для фортепиано (по прочтении «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери), «Соната (в стиле ретро)», Концерт для двух фортепиано соло;

— документы из личного архива Самонова<sup>5</sup>, личные дела Самонова-студента и Самонова-педагога из Архива Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского;

— интервью с друзьями, коллегами и исполнителями музыки композитора — Ю. А. Туркиной, Б. Г. Смоляковым, В. Г. Агафонниковым, В. Г. Киктой,

---

<sup>5</sup> Личный архив Анатолия Васильевича находится ныне в распоряжении автора настоящей диссертации.

А. А. Кобляковым и др., записанные автором диссертации в 2014–2017;

— опубликованные воспоминания Самонова о годах учебы в Московской консерватории;

— краткие статьи о Самонове и предисловия к его нотным изданиям, принадлежащие М. Г. Соколову, Ю. А. Муравлеву, Е. М. Тимакину, И. И. Петрову, Т. И. Евсеевой;

— рецензии в периодической печати на концерты, в которых исполнялись сочинения Самонова.

**Методологическую базу** исследования составляет комплексный подход, основывающийся на сочетании историко-культурологического и музыкально-теоретического методов. Применение первого позволяет воссоздать условия формирования личности музыканта в контексте жанрово-стилистических тенденций музыкальной культуры России второй половины XX века. Использование второго дает возможность глубже и многосторонне проанализировать жанрово-стилевые особенности сочинений и композиторскую технику мастера.

**Проблематика** диссертации выявилась в процессе работы над ней. Одна из проблем связана с тем, что композитор не датировал свои рукописи. Известны годы выхода из печати его сочинений. В тех случаях, когда авторской датировки рукописи нет, мы указываем в диссертации год издания сочинения. Исключения каждый раз оговариваются отдельно (см. Список музыкальных сочинений А. В. Самонова в Приложении 2).

Проблемой является также наличие нескольких редакций ряда сочинений Самонова. Готовя к исполнению поэму «В Клину» и Концерт для двух фортепиано соло, Самонов специально сделал новые редакции этих сочинений, значительно отличающиеся от ранее опубликованных. Рукописные ноты новых редакций хранятся в личном архиве автора диссертации. Однако в данной работе задача раскрыть принципы авторредактуры Самонова не ставится. Их выявление может стать предметом специального исследования.

Проблематика диссертации также связана с характеристикой стиля Самонова как композитора так называемого «традиционного», академического направления в условиях существования современного музыкального мира. Как воспринимается он в контексте сложного, меняющегося стилевого пейзажа современной музыки? Насколько «традиционным» в действительности является его творчество? Какие качества можно определить, как индивидуальные характеристики его стиля? Эти вопросы являются по-настоящему жизненными и для композиторов, и для исполнителей.

Поскольку ни отдельные произведения композитора, ни его фортепианное творчество в целом не изучались музыковедами, данная диссертация — первый опыт научного исследования фортепианного творчества А. В. Самонова в отечественном музыкознании.

Этим определяется **научная новизна** диссертации.

В данной диссертации **впервые**:

- реконструирован жизненный и творческий путь Самонова и рассмотрено фортепианное творчество в контексте его эволюции;
- проанализированы наиболее значительные фортепианные произведения разных периодов творчества и жанров, показательные для становления композиторского стиля Самонова;
- выявлены жанрово-стилевые особенности сочинений Самонова в разнообразных композиционных сферах — в циклах миниатюр, сюитном цикле сквозного строения, в произведениях крупной формы (сонате, концерте для двух фортепиано соло);
- представлено взаимодействие художественной концепции Самонова с элементами фольклора России и других стран;
- произведения композитора рассмотрены в различных ракурсах: типов программности, образных модусов, особенностей формы, черт музыкальной лексики и др.;
- в музыке композитора выявлен стержневой, смысло-содержащий элемент



(лейтинтонация);

- проанализированы и обобщены особенности формообразования;
- выявлены оригинальные черты синтеза традиционного и новаторского;
- отмечено своеобразие преломления в фортепианном творчестве Самонова стилевых направлений романтизма, импрессионизма, неоклассицизма, «новой фольклорной волны»;
- обоснована возможность включения в исполнительскую и педагогическую практику большого объема оригинальной фортепианной музыки;
- в обиход российского музыкознания введен новый корпус нотных материалов, отражающих заявленную тему.

#### **Основные положения, выносимые на защиту**

- для многих фортепианных сочинений композитора характерно использование элементов русского фольклора, преломленных сквозь призму устремлений композиторов «новой фольклорной волны»;
- стиль Самонова узнаваем по специфическому использованию различных фольклорных элементов (опора на старинные лады народной музыки, узкообъемные диапазоны попевок), в сочетании с применением существующих в XX веке композиторских средств (полиладовость, аккорды нетерцовой структуры, двенадцатитоновый ряд, ДКЭ, парящая тональность, кластеры, свободный диссонанс);
- ключевым элементом в произведениях среднего и позднего периодов творчества Самонова является «плачевая» интонация (нисходящая секунда), которая приобретает повышенную смысловую емкость и позволяет создать своеобразную звуко-смысловую атмосферу сочинения;
- индивидуальность композитора особенно отчетливо проявляется в нестандартных трактовках формы его крупных циклических сочинений («Фантазии», Концерт для двух фортепиано соло);
- мера соотношения традиционного и новаторского в творчестве Самонова сближает его с композиторами-современниками Н. П. Раковым, А. Я. Эшпаем,

Н. Н. Сидельниковым, Р. С. Ледневым, в какой-то мере с Б. И. Тищенко, С. М. Слонимским.

**Теоретическая значимость** исследования заключается:

- ◆ в расширении представлений об отечественной музыкальной культуре и ее выдающихся мастерах;
- ◆ в опыте раскрытия индивидуальных жанрово-стилевых особенностей фортепианных сочинений А. В. Самонова;
- ◆ в определении оригинального стилового синтеза, присущего большинству произведений композитора;
- ◆ в рассмотрении традиционных и новаторских черт фортепианной музыки А. В. Самонова;
- ◆ в работе над систематизацией ведущих тенденций фортепианной музыки XX века.

**Практическая значимость** исследования состоит в популяризации музыки Самонова среди концертирующих исполнителей, студентов музыкальных колледжей и вузов, а также их педагогов. Это особенно касается крупных сочинений мастера. Для преподавателей-пианистов начального звена музыкального образования интерес представляет анализ циклов миниатюр для детей и юношества, которые входят в педагогический репертуар по фортепиано ДМШ и ДШИ<sup>6</sup>. Материал диссертации может быть использован также в курсах «Истории русской музыки», «Истории фортепианного искусства», «Методики обучения игре на фортепиано».

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность исследования обеспечена: а) соответствием его методологии природе и характеру изучаемых явлений; б) опорой на труды авторитетных отечественных специалистов; в) апробацией основных положений диссертации в

---

<sup>6</sup> Анализ двух циклов для детей — «Картины детства» и «Хороводы» — представлен во второй главе диссертации.

экспериментальной работе (педагогической); г) использованием адекватных методов анализа и обработки материалов исследования. Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки: 15 апреля 2019 года, 16 марта 2020 года; в процессе выступлений на научно-практических конференциях: Нижний Новгород — 2014 г., Москва — 2018 г. (май), Москва — 2018 г. (ноябрь); в публикациях основных положений работы автора: Москва — 2013 г., Москва — 2014 г., Москва — 2015 г., Москва — 2016 г.; Москва — 2017 г.; Москва — 2018 г.; Москва — 2019 г.

**Структура исследования.** Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы и двух Приложений. Названия глав: Глава 1. Путь музыканта: жизнь и творчество А. В. Самонова; Глава 2. Произведения малых форм; Глава 3. «Фантазии» для фортепиано как сюитный цикл «сквозного» строения; Глава 4. Произведения крупных форм. Приложение 1 содержит документы жизни и творчества А. В. Самонова; Приложение 2 — список его музыкальных сочинений. Общий объем диссертации составляет 297 страниц. Список литературы насчитывает 226 наименований.

## **ГЛАВА 1. ПУТЬ МУЗЫКАНТА: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО А. В. САМОНОВА**

«И было бытие мое кому-нибудь полезно»

*Е.А. Баратынский*

### **1.1. Исторический контекст музыкальной культуры России**

#### **второй половины XX века**

Время, в которое начал творить Анатолий Васильевич Самонов, совпало со сложными процессами в русской музыке второй половины XX века. Переломным моментом в развитии отечественной музыкальной культуры и ее кульминационной точкой явились 1970-е годы прошлого столетия, о чем пишет, в частности, Т. Чередниченко [209]. По мнению исследователя, начиная с 1970-х годов, музыкальное развитие исчерпало возможности технических новаций и вступило на путь бриколажа — использования, уже существующего и освоенного.

Для глубинного понимания процесса развития отечественной музыки в 1970-е годы часто проводят параллели и сравнения с предыдущим десятилетием. 1960-е годы в России относятся ко времени «хрущевской оттепели», когда после длительного периода «железного занавеса» появилась возможность контактов с зарубежной музыкой. Композиторы устремились экспериментировать и изучать авангардные новации. Вместе с тем обретались и особые, достаточно гибкие принципы объединения наиболее ценных завоеваний авангарда с устоявшимися языковыми формами.

Советский период в отечественной музыке, был отмечен исключительной мощью художественного наследия. В мировую историю он вошел, как эра Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна и Г. В. Свиридова, Т. Н. Хренникова, Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке.

В 1960-е годы на музыкальную арену вышли Э. В. Денисов, Р. К. Щедрин, А. Я. Эшпай, в 1970-е — Б. А. Чайковский, С. А. Губайдулина, А. П. Петров,

С. М. Слонимский, Б. И. Тищенко; и более молодые композиторы — А. В. Чайковский, Н. С. Корндорф, Д. В. Смирнов, Т. П. Сергеева.

«Шестидесятники», не только применяли в своем творчестве известные западному миру новые техники композиции, но и совершали кардинальные прорывы к новым художественным обобщениям. В свое время А. Н. Скрябин и С. В. Рахманинов, Н. Я. Мясковский, И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович мощно преломляли великие традиции предшествующих эпох мировой (в том числе русской) музыки, но и во многом были творцами тех стилистических тенденций, которые обозначились в музыкальной культуре XX века. Таким образом, индивидуальный композиторский стиль в искусстве ушедшего XX столетия во многом определялся типом ориентации мастера на предшествующий опыт устоявшегося и принципиально нового, сложившихся традиций и радикальных изменений.

«Новая фольклорная волна» в российской музыке 1950-х — 1970-х годов была обусловлена ощущением потребности в новом «витке» развития национальной культуры, и связанным с ним расширением сети музыкально-этнографических экспедиций, в которых принимали участие композиторы, ставшие впоследствии известными (Э. В. Денисов, А. И. Пирумов, В. М. Блок, С. М. Слонимский, В. Г. Агафонников). Одних российских композиторов, относящиеся к направлению «новой фольклорной волны», стало привлекать нетрадиционное прочтение уже освоенных песенных жанров (Э. В. Денисов, Р. К. Щедрин, Ю. М. Буцко, В. А. Гаврилин), других — освоение местных традиций народного музыкального творчества (В. Н. Салманов, А. Я. Эшпай, С. М. Слонимский, Т. А. Чудова, Ю. А. Евграфов). Со второй половины XX века начинает формироваться индивидуальный стиль Сидельникова, Щедрина, Агафонникова, Буцко и др.

К 1970–1980 годам композиторы постепенно стали освобождаться от «диктатуры авангарда». Дерзкие эксперименты, оказывались менее востребованными. Значительно усиливается личностное, субъективное начало

лирико-романтическая эмоция. Этому способствовал и неоромантизм, возникший в последней трети XX века как реакция на такие установки авангарда, как избегание благозвучия, спроецировав тягу художников к внутреннему самоанализу, передаче глубоко личностного начала, открытой эмоциональной выразительности. Это была ностальгическая реакция по исчезнувшей красоте. Культура стала возвращаться в лоно общечеловеческих ценностей. «С середины 1980-х годов наблюдается <...> осознание глубинной роли традиций именно для современной культуры. Любое обновление теперь <...> не затеняет своей корневой связи с музыкой прошлого» [66, с. 14].

По-новому стали воспринимать тему русского отечественного искусства. Исследователь русского искусства Е. Долинская отмечает: «<...> Снова стало ясно: в настоящей художественно полноценной музыке должны присутствовать национальные элементы, иначе она обречена на вымирание <...>» [там же, с. 16].

Музыка В. Гаврилина, Г. Свиридова, Р. Щедрина является лучшим подтверждением этих слов и одновременно, ставит проблему сохранения национальной идентичности отечественной культуры. Этот процесс должен опираться на изучение музыкальных произведений, в основе которых лежит организация звукового материала, связанная с генетическими корнями и национальной самобытностью отечественной музыкальной культуры.

Одним из таких авторов в истории русской музыки второй половины XX века, творчество которого основано на русском музыкальном фольклоре, является Анатолий Васильевич Самонов (1931–2013) — член Союза композиторов РФ, заслуженный деятель искусств России, композитор, пианист, педагог, профессор Московской консерватории.

Самонов — композитор XX века, его второй половины. Это можно утверждать не только потому, что все его сочинения написаны в период от 1970 до 1990 года (за исключением Концерта для двух фортепиано соло, который был завершен к 2011 году), но и потому, что идеи и образы его музыки созвучны современной нам эпохе. Он вырос и был воспитан на высоких идеалах музыки

композиторов старшего поколения — на произведениях Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Кабалевского и других. Особенно сильное влияние на творчество Самонова оказало творчество Стравинского (это подтверждает и количество книг о Стравинском в его личной библиотеке), а также музыка Прокофьева. Не остается равнодушным композитор и к творчеству своих современников, что нередко вызывает своеобразные параллели в его сочинениях: он использует современные композиторские средства, которые характерны для произведений Эшпая, Щедрина, Тищенко, Денисова и других его современников, при этом Самонов, как правило, находит собственный путь.

Вместе с тем Самонов — один из тех, кто настойчиво использует многочисленные явления фольклора, преломленного сквозь призму «новой фольклорной волны». (особенно композитор любил интонацию нисходящей секунды, так называемую «плачевую»; на ней основаны почти все его фортепианные сочинения). Эти две тенденции в творчестве Самонова пересекаются и создают цельный художественный стиль.

Представленные в данной работе сочинения Анатолия Васильевича Самонова являются определяющими в его фортепианном наследии и отражают особенности его стиля. Они охватывают все периоды творчества мастера: ранний и средний (это сочинения 1970–80-х годов, где особо выделяются «Фантазии» по прочтении «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери [1982]), а также поздний, в котором мастерство заметно возрастает («Соната (в стиле ретро)» [не позже 1991 года] и Концерт для двух фортепиано соло [2011]).

## **1.2. Детство и юность**

Самонов родился 17 мая 1931 года в городе Пятигорске Ставропольского края в семье инженера-архитектора Василия Антоновича Самонова. Краткая информация о родителях композитора имеется в его личном студенческом деле из Архива МГК. В «Автобиографии» он указывает, что его отец — «сын крестьянина»,

а мать — дочь рабочего, которая была «народной учительницей»<sup>7</sup>.

Сохранился документ, выданный Ольге Самоновой 18 мая 1931 года в Соматической больнице г. Пятигорска, — свидетельство о рождении будущего композитора (Приложение 1, иллюстрация 1).

Самонов — старинная русская фамилия, произошедшая либо от редкого крестильного имени Самон, либо от видоизмененного имени Самойло (популярного в России вплоть до конца XIX века). Главным источником сведений о Василии Антоновиче Самонове является написанная им самим автобиография «Краткие сведения о пройденном творческом пути инженера-архитектора В. А. Самонова» — своего рода альбом с комментариями, где текст сопровождается фотографиями семьи и построенных по его проектам зданий<sup>8</sup>. Очевидно, этот альбом с сопроводительным рукописным текстом был оформлен талантливым отцом-архитектором и подарен на память сыну Толечке. Из этого документа можно узнать, что отец Анатолия Васильевича родился 7 мая 1888 года в Минске и принадлежал к роду гомельских крестьян, окончил ремесленное училище, работал в железнодорожных мастерских. С 1916 он учился на архитектурно-строительных курсах Приорова в Москве, по окончании которых, в 1919 году, возвратился в Минск, чтобы работать архитектором.

В альбоме можно найти подробные сведения о множестве зданий, спроектированных им. Среди них — таможенные поселки при железнодорожных станциях вдоль белорусско-латвийской границы, анатомический корпус Университетского городка, здание Всебелорусской сельскохозяйственной и

---

<sup>7</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [студента] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 45.

<sup>8</sup> Данный альбом составляет часть личного архива А.В. Самонова. Весь этот архив (включая сочинения, оставшиеся в рукописи) едва избежал гибели после ухода музыканта из жизни. Анатолий Васильевич умер 18 марта 2013 года. Некоторое время спустя родственники хотели передать его наследие в Московскую консерваторию, но, по их словам, получили отказ. После этого ноты, альбомы и рукописи было решено отнести в мусорный контейнер. Но когда его пасынок, Александр Николаевич Щукин, начал вынимать содержимое из шкафа и увидел, как тщательно упорядочены материалы, он отказался от идеи выбрасывать их. Зная автора данной диссертации как одного из исполнителей музыки Самонова, Александр Николаевич предложил ему забрать архив. Таким образом, с 2014 года личный архив А. В. Самонова находится у автора настоящей диссертации.



промышленной выставки в Минске и др. В 1930 году Василий Антонович переехал с семьей в Пятигорск. Сохранилось изображение спроектированного им жилого дома Управления Наркомвнудела по Северо-Кавказскому краю в г. Пятигорске, выполненного в стиле конструктивизма (Приложение 1, иллюстрация 2). Со второй половины 1930-х годов его деятельность продолжилась в Ставрополе и населенных пунктах Ставропольского края — Ессентуках, Подлужном, Изобильном и др.<sup>9</sup>

Особая атмосфера в семье связала обоюдной любовью будущего музыканта с родителями, а природа и народные песни Ставропольского края на всю жизнь запечатлелись в сердце будущего музыканта. В свой день рождения, 17 мая, несмотря на огромную занятость, Анатолий Васильевич всегда стремился приехать к ним, и они вместе фотографировались для семейного альбома. Несколько фотографий из семейного альбома приводятся в Приложении 1 (иллюстрации 5–10).

В 1937 году семья переехала из Пятигорска в Ставрополь (тогда он назывался Ворошиловск). Здесь, в возрасте семи лет, Толя Самонов поступил в музыкальную школу по классу фортепиано<sup>10</sup>. Из сохранившихся архивных материалов выделим любопытный документ — газетную вырезку с заметкой 9-летнего Толи под названием «Овладею музыкой»<sup>11</sup>. К заметке прилагается фотография с подписью: «Толя Самонов играет “Менуэт” Баха» (иллюстрация 11). По содержанию эта заметка — традиционное для советского времени письмо школьника в газету, а стиль письма типичный для подобного рода публикаций. Начальные строки — «Я не помню, когда полюбил музыку. Мне кажется, что всегда любил ее» — звучат

---

<sup>9</sup> Колоритная деталь к биографии В. А. Самонова: работая в 1950-х годах архитектором проектной конторы Краевого управления сельского хозяйства г. Ставрополя, он опубликовал брошюру «Шестирядный коровник» (1954). В ней описан новый тип помещения для коров, вмещающий втрое больше голов, чем было принято в колхозах того времени (см. Приложение 1, иллюстрации 3, 4).

<sup>10</sup> Годы обучения в музыкальной школе г. Ставрополя — с 1938 по 1945 — обозначены в личном деле профессора А. В. Самонова, хранящемся в Архиве МГК им. П. И. Чайковского.

<sup>11</sup> Вырезка со статьей имеется в личном архиве А. В. Самонова. Её выходные данные не сохранились. Статья воспроизводится в Приложении 1.

более непосредственно и, вероятно, принадлежат самому мальчику. Из заметки становится известным имя его первой учительницы, Лидии Семеновны Меркуловой. Текст заметки говорит о том, что в девять лет Толя уже выступал в местном музыкальном училище, принял участие в районной, городской, краевой олимпиадах и «получил премию». Очевидно, его успехи и были причиной публикации заметки с фотографией. Судя по ведомости успеваемости, сохранившейся в личном архиве А. В. Самонова, в конце 1940–1941 учебного года он был переведен в четвертый класс музыкальной школы.

Во время Великой отечественной войны семья Самоновых оставалась в Ворошиловске. Об этом известно из «Автобиографии» А. В. Самонова, сохранившейся в его личном деле студента из Архива Московской консерватории. По словам Анатолия Васильевича, во время оккупации Ворошиловска/Ставрополя, в период с августа 1942 по январь 1943 года, у него возник перерыв в учебе. Однако после ухода немцев из города занятия возобновились. Редким документом, свидетельствующим об этом, является программа закрытого академического концерта класса пианистки Людмилы Александровны Цветковой, в котором принимали участие ее ученики из школы и училища. В концерте, состоявшемся 6 июня 1943 года, Самонов исполнил «Подснежник» П. И. Чайковского<sup>12</sup>.

Сразу по завершении войны, в 1945 году, 14-летний Анатолий Самонов окончил девятый класс мужской средней школы № 2 и Детскую музыкальную школу г. Ставрополя. В том же году он поступил на фортепианное отделение Ставропольского краевого музыкального училища. Здесь его педагогом стала упомянутая выше Людмила Александровна Цветкова, ученица К. Н. Игумнова<sup>13</sup>. В личном архиве А. В. Самонова сохранилось несколько документов училищных

---

<sup>12</sup> Программа имеется в личном архиве А.В. Самонова. Дата концерта вписана от руки.

<sup>13</sup> Учеником Л. А. Цветковой был также известный военный дирижер, композитор и пианист Борис Валентинович Боголепов (1914–1991).

времен, которые говорят о его успехах в занятиях. Один из них — справка от 28 апреля 1949 года — приведен на иллюстрации 12 (Приложение 1). В июне 1949 года Самонов с отличием окончил музыкальное училище<sup>14</sup>. О высоком уровне игры молодого пианиста свидетельствует программа отчетного концерта училища, состоявшегося 28 июня 1949 года. Его завершало выступление Самонова с концертом Рахманинова (каким именно — в программе не указано; Приложение 1, иллюстрация 13)<sup>15</sup>.

После окончания Ставропольского музыкального училища он не прерывал связь с малой родиной. На протяжении десятилетий в Ставрополе и других городах Ставропольского края исполнялась его музыка. Это подтверждается фактом, что 1 марта 1954 года в Краевом драматическом театре на смотре сельской художественной самодеятельности Ставропольского края, хор Кисловодского станичного клуба под руководством А. П. Вирцева исполнил песню Самонова «Ой, запели в поле ветры». В начале марта 1964 года в исполнении симфонического оркестра Кисловодской филармонии под управлением Д. Ю. Тюлина прозвучала «Симфониетта» Самонова, посвященная родному краю<sup>16</sup>. Композитор участвовал в концерте, исполняя в «Симфониетте» партию фортепиано. Одна из рецензий на тот концерт была специально посвящена творчеству композитора. Ее автор, преподаватель училища А. Эльман, рассказывал о «Симфониетте» и других сочинениях Самонова: «В Ставропольском музыкальном училище выпускница Ира Белоус работает над двумя песнями из поэмы Самонова “Ставрополье”<sup>17</sup>. Светлана Дубровская подготавливает “Скерцо” нашего земляка. Это виртуозное

---

<sup>14</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [студента] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 43 об, 44, 46.

<sup>15</sup> Программа имеется в личном архиве А.В. Самонова.

<sup>16</sup> В программу нескольких концертов оркестра входили также 41-я симфония В. А. Моцарта, 6-я симфония Чайковского, произведения Шостаковича, Бизе, Листа и Брамса. Рецензия на концерты была опубликована в газете «Ставропольская правда»: *Эльман А.* В программе Чайковский, Шостакович... // Ставропольская правда. 11 марта 1964 года. Вырезка имеется в личном архиве А.В. Самонова.

<sup>17</sup> Возможно, речь идет созданном в 1963 году хоре на народные слова «Ставрополье мое».

фортепьянное произведение, интересное своей проникновенной напевностью»<sup>18</sup>. Звучала музыка Самонова и на юбилейном концерте Ставропольского краевого музыкального училища 25 февраля 1973 года<sup>19</sup>.

### 1.3. Годы учебы в Московской консерватории

Летом 1949 года по окончании училища Самонов отправился поступать в московскую консерваторию. Это стало событием, которое запомнилось ему на всю жизнь. Об этом говорят многие документы, сохранившиеся в личном архиве, и прежде всего телеграммы родителям (Приложение 1, иллюстрация 14). Композитор хранил извещение о допуске к вступительным экзаменам в МГК<sup>20</sup>, — так дороги были ему любые мелочи, связанные с поступлением в консерваторию. Самонов писал: «<...> молодой и самоуверенный, я приехал поступать в Московскую консерваторию. Это уже позже, не раз побитый жизнью, я осознал, как мало было оснований для той самоуверенности. Однако тогда вера в себя мне очень помогла, не было страха и скованности» [179, с. 59]. По-видимому, уже тогда у него был неплохой культурный багаж и прекрасная профессиональная подготовка. После вступительного экзамена член приемной комиссии А. Б. Гольденвейзер, похвалив абитуриента за исполнение «Лезгинки» Ляпунова, сказал ему: «Ты живой, но корявый. В консерваторию поступишь» — и рекомендовал идти в класс своего ученика, Василия Васильевича Нечаева<sup>21</sup> [там же, с. 60]. Несмотря на большой конкурс, Самонов поступил в Московскую консерваторию<sup>22</sup>. Любопытный факт: новоиспеченный студент немедленно отправил в родное училище телеграмму: «Принят, ура!»<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> Эльман А. В. Родному краю посвящается. Название газеты, в которой была издана заметка, узнать не удалось. Вырезка имеется в личном архиве А.В. Самонова.

<sup>19</sup> Квартет преподавателей училища исполнил его «Греческую рапсодию».

<sup>20</sup> Оно имеется в личном архиве А. В. Самонова.

<sup>21</sup> Там же. С. 60.

<sup>22</sup> См. Приложение 1, иллюстрацию 16. На ней изображен молодой А. В. Самонов около Большого зала Московской консерватории.

<sup>23</sup> Об этом факте упоминает автор упомянутой выше рецензии: Эльман А. В. Родному краю посвящается. Личный архив А.В. Самонова.

Период обучения в Московской государственной консерватории (1949–1955) стал базовым для формирования Самонова как пианиста и композитора. Здесь особенная роль принадлежала его педагогу — В. В. Нечаеву. В лице Нечаева Анатолий Васильевич нашел не только умелого и чуткого педагога, но и светлого человека, проявлявшего по отношению к своим ученикам редкую пронизательность и доброту. В своих воспоминаниях, опубликованных в 2002 году [там же, с. 59-65], Самонов говорит о необыкновенном обаянии личности Нечаева, его душевной и творческой щедрости, поразительном кругозоре и широте взглядов, деликатном отношении к людям: «Василий Васильевич как магнит притягивал к себе людей разных поколений. Уважаемый профессор, окончивший Московскую консерваторию с золотой медалью по специальностям “фортепиано” и “композиция”<sup>24</sup>, <...> он мог запросто, без затей беседовать на любые темы. Всем было с ним тепло и уютно. Не навязывая своего мнения, <...> он незаметно подводил собеседника к верному решению жизненных и творческих вопросов» [179, с. 59]. Читая эти слова, становится понятно, что многие качества личности, даже бытовые привычки Самонова, в большой мере унаследованы от Нечаева. Например, Анатолий Васильевич неизменно уважительно относился к своим воспитанникам: он всегда был доброжелательным, старался добиться результата без диктата и давления авторитетом, с удивительной пронизательностью мог разглядеть творческие и жизненные перспективы ученика, мягко направить в нужном направлении. В качестве параллели разговору о личности Нечаева приведем коротенький отзыв о Самонове доцента Московской консерватории, пианиста Михаила Лидского: «С А. В. Самоновым мы работали в соседних классах — очень обаятельный был человек»<sup>25</sup>.

Нечаев был замечательным исполнителем. Самонов с огромной

---

<sup>24</sup>По фортепиано он учился у А. Б. Гольденвейзера, а по композиции — у С. Н. Василенко.

<sup>25</sup> Концерт памяти Анатолия Самонова // <http://musica.4bb.ru/viewtopic.php?id=856> Дата обращения к сайту — 20 декабря 2018 года.

признательностью и теплом вспоминает блистательные выступления своего педагога соло и в ансамблях, в частности, его восхитительные интерпретации Моцарта и композиторов-романтиков, самоотверженную помощь и поддержку, когда он аккомпанировал студентам. И в этом параллель между Нечаевым и Самоновым вполне правомерна. Самонов до последних лет своей жизни тоже выступал как солист и ансамблист. Те немногие любительские звукозаписи с концертов, которыми мы располагаем, демонстрируют богатую палитру его творческих качеств. По словам профессора Московской консерватории Владислава Германовича Агафонникова, «рояль он знал, как Бог. Никаких проблем для него там не было»<sup>26</sup>.

Незабываемым опытом Самонова, полученным во время учебы в консерватории, были консультации у выдающихся пианистов-педагогов — В. В. Софроницкого и Г. Р. Гинзбурга. Так, с Софроницким он работал над Сонатой *h-moll* Шопена, с Гинзбургом — над этюдами Листа. Самонов запомнил конкретные рекомендации Григория Романовича, который помог ему решить сложные задачи неординарным способом — «передачей пассажей из руки в руку, пропуском отдельных нот в утомительных октавах» [там же, с. 64]. Характерно, что эти консультации организовал для него Нечаев. Принятую в те годы практику посылать своих учеников на консультации к другим профессорам Самонов помнил и ценил спустя десятилетия, восхищаясь скромностью Нечаева. Описывая взаимоотношения Нечаева с его ассистентом А. А. Чичкиным, Самонов подчеркивает: «Это были интеллигенты в высшей степени, лишённые самомнения, гонора, зависти» [там же, с. 68]. Вероятно, по примеру Нечаева, который частенько отправлял студентов к другим преподавателям, Анатолий Васильевич старался обустроить учебное время так, чтобы студент играл не только ему, но и другому педагогу, дабы узнать мнение «со стороны».

---

<sup>26</sup> Интервью с В. Г. Агафонниковым было записано автором диссертации в декабре 2015 года.

Сохранилось несколько характеристик Самонова времен его обучения в консерватории. Первая написана профессором, заместителем директора Московской консерватории А. А. Николаевым: «А. Самонов — одаренный пианист с очень хорошими музыкальными и пианистическими данными. Сталинский стипендиат. Отличается большой трудоспособностью и целеустремленностью. За время обучения в консерватории сделал большие успехи по специальности, часто играл с успехом на классных и кафедральных вечерах. Участвовал в общественной жизни, работая членом студ. совета и выступал в шефских концертах»<sup>27</sup>.

Ее дополняет характеристика, данная Самонову В. В. Нечаевым: «За все время пребывания в моем классе всегда показывал отличные успехи. Целеустремлен и работоспособен. Может быть хорошим работником как в области исполнительской, так и теоретической»<sup>28</sup>. Нечаев тонко подметил еще и «теоретические» способности своего выпускника, будто прозревая будущую его деятельность в качестве редактора и рецензента.

Об успехах Самонова по специальности во время его обучения в консерватории ясно говорят документы из его личного студенческого дела. Программа его выпускного экзамена состояла из «Чаконь» Баха-Бузони, Сонаты *h-moll* Шопена, Прелюдии *Fis-dur* Нечаева, Рапсодии № 2 *cis-moll* Листа и Концерта для фортепиано с оркестром № 1 *Des-dur* Прокофьева (копия программы приведена Приложении 1, иллюстрации 15)<sup>29</sup>. За выступление с этой программой на экзамене по специальности Самонов получил оценку «отлично». Ценность такой оценки становится еще более понятной, если назвать членов принимавшей экзамен комиссии: В. А. Архангельский, А. Б. Гольденвейзер, Н. П. Емельянова, Г. Г. Нейгауз<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [студента] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 20.

<sup>28</sup> Личный архив А.В. Самонова.

<sup>29</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [студента] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 5 об.

<sup>30</sup> Там же. Л. 12.

В репертуар Самонова консерваторских лет входили также «Хроматическая фантазия и fuga» Баха, Концерт для фортепиано с оркестром № 5 Бетховена, этюды ор. 10 и ор. 25 Шопена, «Карнавал» Шумана, этюды Листа по каприсам Паганини, прелюдии ор. 32 Рахманинова, различные произведения Прокофьева и др.<sup>31</sup> Отмеченное свидетельствует о весьма высоком уровне Самонова-пианиста.

Областью, в которой поддержка Нечаева была особенно ценной, оказалась композиция. Как уже говорилось, Василий Васильевич и сам был композитором. Его творческий багаж, включающий две оперы, несколько кантатно-ораториальных произведений, камерную инструментальную музыку (в том числе три сонаты, квартет, септет), обработки народных песен и другие произведения, говорит о том, что сочинение музыки постоянно было в центре его творческих интересов. Неслучайно, композиторские пробы Самонова встретили в нем такую поддержку. Он поручал студенту сочинение фортепианных каденций к концертам Моцарта, интересовался сделанными учеником записями ставропольского фольклора, побуждая его делать обработки народных мелодий. По воспоминаниям Самонова, этим Василий Васильевич хотел поощрить его энтузиазм: «Когда я играл фольклорный материал, он реагировал очень непосредственно, приходя подчас в состояние волнения и возбуждения, испытывая неподдельную радость, когда было что-то особенно интересное и яркое. Однажды он пришел в восторг и попросил, чтобы фольклорная находка [обязательно] <...> получила жизнь в профессиональном плане. Я его завет выполнил. С тех пор композиторским творчеством я занимаюсь и по сей день» [179, с. 60].

Чуткость педагога, его способность понять «индивидуальную сущность» ученика — вот то, что помимо специальных навыков было чрезвычайно важно для Самонова. По его словам, Нечаев «не стриг всех под одну гребенку: каждый для него был как бы “штучным товаром”» [там же, с. 61].

---

<sup>31</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [студента] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 16 об., 17, 44 об.



Большое влияние на Анатолия Васильевича оказало также общение с ассистентом Нечаева, доцентом Московской консерватории Алексеем Алексеевичем Чичкиным (1904–1963). Самонов знал о необычной судьбе этого музыканта, родившегося в Париже и получившего, как считалось, блестящую школу у знаменитых французских пианистов А. Корто, М. Лонг, Л. Леви и Р. Казадезюса. В России, куда Чичкин приехал в 1926 году, у него был не менее выдающийся педагог — К. Н. Игумнов. Самонову Чичкин запомнился как исполнитель с «уникальными пианистическими возможностями»: «У него были удивительно мягкие, пластичные руки, он свободно брал дуодециму. Его тембровая палитра была поистине неисчерпаема. Ну а технические данные — просто фантастические [179, с. 63]. Важным для Самонова было особенное «оркестровое» слышание Чичкиным фортепианной фактуры. Оно проявлялось как в особенностях игры Чичкина, так и в его увлечении переложениями симфонических и оперных произведений [113]. По воспоминаниям Самонова, «Алексей Алексеевич был чрезвычайно изощренным в тембровом отношении художником. Он очень любил мысленно инструментовать то или иное фортепианное произведение — не обязательно раскладывая голоса по конкретным инструментам, но хотя бы по группам: струнные, деревянные духовые, медные духовые и т. д.» [179, с. 63].

Впечатления от общения с выдающимся музыкантом запали в душу студенту и впоследствии проявились в его собственном творчестве. В фортепианных произведениях для Самонова необычайно важен звуковой колорит и мастерское его претворение фактурно-регистровыми средствами. Их многослойная фактура часто вызывает ассоциации с оркестровым письмом (это можно услышать, например, во многих пьесах «Фантазий» по «Маленькому принцу» А. де Сент-Экзюпери). Влияние Чичкина не могло не сказаться и в другой области творчества Самонова — разнообразных фортепианных переложениях и обработках.

Важным для становления Самонова-музыканта было и его общение с композитором и музыковедом Юрием Александровичем Фортунатовым (1911–1998), происходившее во время занятий инструментовкой. Уникальность личности

Фортунатова и меру его воздействия на музыкантов, находившихся рядом с ним, можно представить по словам композитора Ю. М. Буцко: «Сократ — вот наиболее близкий и точный исторический прототип этого человека. <...> Услышать мнение Фортунатова, получить его оценку новой своей партитуры, представ пред его “недрёманным оком”, считали необходимым абсолютно и поголовно все композиторы, которых я знал» [36, с. 1].

Строк самого Самонова о Фортунатове у нас, к сожалению, нет, поэтому воспользуемся воспоминаниями старшего товарища Самонова по классу профессора Нечаева — Мстислава Анатольевича Смирнова. Он вспоминал одно из первых и самых ярких впечатлений своей консерваторской жизни: «Полный до предела 47-й класс, сидят студенты всех факультетов, <...> Юрий Александрович Фортунатов читает лекцию об инструментах симфонического оркестра. <...> Говорится обо всем этом не просто замечательно образно, емко, рельефно, но с каким-то особым оттенком самого голоса лектора. Он настолько сам проникался музыкой, так упивался (слышимой и неслышимой) красотой оркестровок, буквально смакуя тембровую роскошь каждой инструментальной группы или солистов, что казалось, будто от него самого исходило дыхание оркестра. Разбирая перед нами партитуры, Юрий Александрович садился за рояль, брал аккорды, и мы в полном смысле слова реально слышали зов валторн, сигналы трубы, бархатистость виолончелей, ощущали горячее дыхание скрипок, небесную чистоту флейт <...>. Откровенно признаюсь: за всю последующую жизнь я никогда не слышал у пианистов подобной силы воспроизведения на фортепиано оркестрового разноцветия. <...> А главное: за Юрием Александровичем светилось такое музыкально-художественное, такое общекультурное могущество, что все общение с ним возносило нас на какую-то неведомо огромную духовную высоту» [179, с. 349].

Уже по окончании учебы на фортепианном отделении Московской консерватории, с 1959 по 1964 годы, Самонов брал уроки композиции у профессора Михаила Ивановича Чулаки (1908–1989), хотя диплома о композиторском

образовании не получил. Через десятилетия выражением благодарности четверым любимым педагогам стало одно из последних сочинений Самонова — Соната для фортепиано, посвященная памяти В. В. Нечаева, А. А. Чичкина, М. И. Чулаки и Ю. А. Фортунатова.

Около полутора лет после окончания учебы (1955–1957) Самонов являлся солистом и концертмейстером концертно-гастрольной группы Центрального дома Советской Армии им. М. В. Фрунзе, куда попал по распределению. Этот короткий период отмечен его выступлениями в составе трио, участниками которого, кроме него самого, были скрипач М. Э. Гольдштейн и виолончелист Ю. Л. Березовский. Наряду с переложениями популярных номеров из опер, балетов, симфонической и киномузыки («Краковяк» из «Ивана Сусанина» и «Вальс-фантазия» М. И. Глинки, «Вальс» из оперы «Ёлка» В. И. Ребикова, «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна, «Вальс» из кинофильма «Пирогов» Д. Д. Шостаковича и др.) они исполняли и произведения академического репертуара, например, Трио А. С. Аренского *d-moll* В концертах, проходивших в Центральном доме Советской армии, Анатолий Васильевич выступал и как аккомпаниатор с одной из ведущих солисток Большого театра — певицей М. Н. Звездиной (сопрано)<sup>32</sup>.

#### 1.4. Педагогическая и творческая деятельность Самонова

##### после окончания консерватории

15 января 1958 года<sup>33</sup> Самонов был принят на работу в Московскую консерваторию концертмейстером дирижерско-хорового отделения на полставки. А в декабре 1959 года стал преподавателем МГК на кафедре общего фортепиано<sup>34</sup>, где

---

<sup>32</sup> Пригласительный билет на один из таких концертов, состоявшийся в музыкальной гостиной ЦДСА им. М. В. Фрунзе 31 марта 1957 г., воспроизводится в Приложении 1 (иллюстрация 17).

<sup>33</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 1. На заявлении Самонова о приеме на работу концертмейстером, датированном 13 января 1958 года, есть краткая приписка профессора кафедры хорового дирижирования М. М. Багриновского: «Тов. А. Самонов был на уроках в моем классе и включился в работу. Считаю его для этой работы подходящим» (там же).

<sup>34</sup> Заявление А. В. Самонова о переводе его на преподавательскую работу воспроизводится на иллюстрации 18 в Приложении 1.

в итоге проработал более полувека, пройдя путь от преподавателя, старшего преподавателя, доцента до профессора (1993), заведующего кафедрой общего фортепиано МГК (последние 20 лет жизни, 1993–2013). Преподавание и сочинение музыки стало делом его жизни, основным ее содержанием и смыслом. Анатолий Васильевич говорил о консерватории и родной кафедре, как о драгоценности, которую он призван сохранить: «Кафедра — это прежде всего люди. А наша кафедра — много людей. Свыше тридцати. Гармоничный сплав отличных музыкантов — ярких исполнителей, склонных к научно-методической деятельности. <...> Сфера деятельности кафедры охватывает студентов композиторского, теоретического, дирижерского, оркестрового, вокального факультетов. Кристалл с шестью гранями, причем каждая из них имеет свою специфику, методику, практику» [174, с. 2]. Далее в сказанном Анатолием Васильевичем звучит тема «отцов и детей», но в данном случае — не как противопоставление, а как олицетворение гармоничных отношений, соответствующих идее преемственности поколений: «В концертах педагогов кафедры живейшее участие принимают студенты в качестве солистов и ансамблистов. Проблема “отцов и детей” естественным образом превращается в сотворчество коллег, зрелых и юных. Наши воспитанники понимают ответственность совместных выступлений, ценят доверие педагогов и стараются быть на уровне. Концертам “учитель — ученик” суждена долгая жизнь» [там же].

В личном деле Самонова, хранящемся в архиве МГК, есть ряд характеристик, написанных по случаю его переводов на новые должности, награждений, вступления в Союз композиторов СССР и т. д. В первой из них, которую дал заведующим кафедрой общего фортепиано М. Г. Соколов в апреле 1960 года, говорится, что за несколько месяцев работы молодой педагог «показал себя вдумчивым и аккуратным», и, «занимаясь по общему фортепьяно со студентами-иностранцами, <...> сумел добиться того, что они с удовольствием посещают

занятия, уделяя этому даже дополнительное время»<sup>35</sup>.

Давая Самонову характеристику для поступления в Московское отделение Союза советских композиторов, директор Московской консерватории А. В. Свешников (примерно в 1973–1974 году) говорит о нем как о «дисциплинированном и способном педагоге, умеющем заинтересовать студентов в своем предмете»<sup>36</sup>. То же подтверждает и отзыв о нем профессора А. А. Николаева<sup>37</sup>. Характеристика, данная ректором М. А. Овчинниковым в 1990-х годах, свидетельствует о нем как об «опытном, вдумчивом педагоге; скромном доброжелательном человеке»<sup>38</sup>. Проректор МГК по учебной работе Л. Е. Слущкая в 1996 году подтверждала, что «педагогическая деятельность А. В. Самонова эффективна и плодотворна»<sup>39</sup>. Мы могли бы дополнить эти близкие по оценке характеристики Самонова и рядом других документов.

Хотя приведенные отзывы сформулированы в традициях того времени и жанра официальной характеристики, сказанное в них объективно фиксирует качества Самонова как человека и педагога: его ответственность, скромность, живую заинтересованность в музыке и в личности студента.

Впрочем, Анатолию Васильевичу посчастливилось услышать слова безоговорочного и красноречивого официального признания на своем юбилейном вечере в Рахманиновском зале Московской консерватории 25 марта 2011 года. Поздравляя юбиляра с 80-летием, ректор А.С. Соколов охарактеризовал его деятельность в качестве пианиста, педагога и композитора как выдающуюся, а работу возглавляемой им кафедры как беспрецедентную по творческой активности.

<sup>35</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 11. См. иллюстрацию 19 в Приложении 1.

<sup>36</sup> Характеристика не датирована. Предложенная нами датировка основана на том, что музыкант, как указывалось раньше, был принят с Союз композиторов в 1974 году. См.: Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 12.

<sup>37</sup> Там же. Л. 14, 15.

<sup>38</sup> Характеристика не датирована. См.: Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 65.

<sup>39</sup> Там же. Л. 81.

Занимаясь со студентами-иностранцами и стремясь заинтересовать их, Самонов специально делал обработки музыки их стран. Так, в 1960-х — начале 1970-х годов появились обработки греческих народных песен «Мальчик из деревни» и «Утренняя песня», «Греческая рапсодия» для фортепиано, скрипки, виолончели и кларнета, Сюита для двух фортепиано на польские темы, обработки вьетнамской народной колыбельной, арабской народной мелодии «Караван», белорусской «Бульбы», многочисленные обработки русских народных песен и другие<sup>40</sup>. Обработки произведений стран Латинской Америки были сделаны специально для аспирантки-композитора — Росио Санс Кирос (Rocío Sanz Quirós, 1934–1993, Коста-Рика — Мексика). Самонов упоминал ее во всех списках своих учеников. Росио Санс стала известным композитором, автором множества сочинений (главным образом вокальных), в том числе, подобно Самонову, сочинений для детей<sup>41</sup>. Среди его учеников (их было более 200) можно назвать и других людей, ставших выдающимися музыкантами и педагогами: это композитор и аранжировщик Анатолий Иванович Киселев, музыковед Андрей Юрьевич Кудряшов, симфонический дирижер Игорь Ходченков (Головчин)<sup>42</sup>, египетский музыковед и дирижер Эль-Саид Мохаммед Авад Хавас.

Общаясь с Самоновым несколько последних лет его жизни, присутствуя на его уроках, автор данной диссертации имел возможность почувствовать особую атмосферу его общения с учениками, стиль его преподавания. Подобно своим учителям, Самонов всегда приходил на занятие за 10 минут до начала и очень не любил, когда другие опаздывали. Он всегда был вежлив, но проявлял мягкую требовательность, в частности, ждал, когда студент принесет на урок выученный текст. Анатолий Васильевич с полным основанием считал, что без знания текста

---

<sup>40</sup> Подробнее об этом см. в Приложении 2.

<sup>41</sup> Самонов сделал фортепианные транскрипции двух произведений Росио Санс — «Маленькие колокольчики» и «Большие колокола» (см. Приложение 2).

<sup>42</sup> Его отчество найти нам не удалось.

наизусть невозможно работать над произведением.

Небольшая деталь к образу Самонова-педагога, оставшаяся в памяти диссертанта. Когда во время урока со студентом к нему в класс кто-нибудь входил, Самонов говорил: «Разрешите вам представить замечательного музыканта...» Сходный образ возникает в воспоминаниях о нем профессора В. Г. Агафонникова: «Он со студентами общался на равных. Это еще школа Мясковского. И Шебалин тоже разговаривал с учениками как с равными»<sup>43</sup>.

Анатолий Васильевич видел в ученике личность подлинного музыканта. На уроках помогал, часто сам показывал тот или иной эпизод. Если же исполнение студента совсем не соответствовало эстетическим критериям, Самонов очень корректно, конкретно и скрупулезно пытался привести его к пониманию смысла произведения. И никогда, даже в сложных ситуациях, он не повышал голос. Стиль его педагогики ёмко описывает известное изречение Артура Шнабеля: «Роль педагога состоит в том, чтобы открывать двери, а не в том, чтобы проталкивать в них ученика» [207, с. 85].

Все его требования исходили из содержания конкретного произведения, диктовались особенностями конкретного художественного образа, а все детали, прежде всего технические, должны были вписываться в целостную смысловую картину.

В определенной степени дополнением и разъяснением к этому наблюдению могут служить слова коллеги А. В. Самонова — профессора, декана композиторского факультета Московской консерватории Александра Александровича Коблякова. После прослушивания на одном из концертов кафедры общего фортепиано выступлений студентов-композиторов с «Островом радости» Дебюсси, Кобляков обменялся впечатлениями с Самоновым и отметил для себя, что

---

<sup>43</sup> Из интервью автора диссертации с В. Г. Агафонниковым, записанного в декабре 2015 года.

«когда он трактовал это сочинение, то оттенял те разделы, которые по характеру не совсем гимнические, не совсем радостные, в которых есть некая затененность, напряжение, он даже нечто зловещее там находил». В связи с этим Кобляков говорил о чертах композиторского мышления музыканта в стиле его преподавания: «Самонов всегда начинал изучение произведения с какого-то образа. Он подходил к нему композиторски, мысля от целого к деталям. Именно проблемное мышление отличало его в этих уроках. Он старался найти не только перекодирование некоего образа в звуки, но и рассогласование, повороты, которые могут нарушать литературную программу»<sup>44</sup>.

В характеристиках была отмечена и его «активность в методической работе». Авторы характеристик понимают под «методической работой» создание переложений и составление хрестоматий педагогического репертуара для фортепиано. Работа редактора-составителя с молодых лет до последних десятилетий постоянно присутствовала в его жизни. На протяжении многих лет (с 1968 по 1985 годы) он сотрудничал в этом качестве с издательством «Советский композитор», отбирая и редактируя фортепианные сборники педагогического репертуара для музыкальных школ и училищ.

Не слишком известным фактом является многолетнее сотрудничество Самонова с любимым многими студентами педагогом Академического музыкального училища при Московской консерватории Эсфирью Соломоновной Смирновой. Прекрасный музыкант (в прошлом ученица Г. Г. Нейгауза), Эсфирь Соломоновна преподавала в училище музыкальную литературу. Вместе с ней Самонов подготовил к изданию в 1968 году Хрестоматию по русской музыкальной литературе для детских музыкальных школ, выдержавшую три издания [202].

---

<sup>44</sup> Интервью с А. А. Кобляковым было записано автором диссертации в феврале 2017 года.



При взгляде на список сочинений А. В. Самонова<sup>45</sup> становится ясно, что творческий путь композитора начинался именно в сфере прикладной музыки: большинство его сочинений до 1970 года имеет именно такой характер — обработки, переложения, пьесы, предназначенные для педагогического репертуара. Очевидно, подобная работа была интересна ему по разным причинам. Одной из них было стремление идти навстречу своим студентам, увлечь их, другой — желание популяризировать музыку современников. Среди обработок Самонова наряду с народной музыкой значительное место занимают переложения фрагментов сочинений современных советских композиторов: Ан. Н. Александрова, Ю. А. Шапорина, Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, В. Я. Шебалина, А. И. Хачатуряна, К. А. Караева, Д. Б. Кабалевского, Г. В. Свиридова, А. И. Кос-Анатольского, Н. П. Ракова, Т. Н. Хренникова, его консерваторского педагога по композиции М. И. Чулаки и других.

Самонов выразил свое отношение к этой работе в предисловии к изданию переложений из балета Хренникова «Любовью за любовь». Он делал ее с радостью: «Я с большим увлечением работал над “Двадцатью прелюдиями для фортепиано”, основанными на музыкальном материале балета, учитывая советы и пожелания автора. В каждой из прелюдий настоящего альбома имеются определенные пианистические задачи. Этот сборник прежде всего адресован <...> учащимся средних и старших классов ДМШ, а также широкому кругу любителей музыки. Каждая прелюдия может исполняться самостоятельно. Одновременно — это балет с его содержательной стороной, что и вносит в музыку большую привлекательность» [171, с. 2].

Чаще других он делал обработки произведений Хренникова. По

---

<sup>45</sup> См. Приложение 2. Первая страница одного из списков сочинений, составленного Самоновым собственноручно, воспроизводится в Приложении 1 (иллюстрация 20).

воспоминаниям В. Г. Кикты, Самонов был «в очень хороших отношениях с Хренниковым, Тихон Николаевич доверял ему делать переложения своей музыки»<sup>46</sup>. Свидетельством этому является и дружеская дарственная надпись Хренникова на издании переложений из балета «Любовью за любовь», сохранившемся в личном архиве А. В. Самонова: «Дорогому Анатолию Васильевичу с огромной благодарностью / Тихон Хренников / 12-го января 1981 г.» (см. иллюстрации 21, 22 в Приложении 1)<sup>47</sup>.

И все же, окружающие и коллеги по консерватории воспринимали Самонова, прежде всего, как пианиста и педагога. Так, в интервью автору настоящей диссертации композитор В. Г. Кикта рассказал, что узнал о композиторском творчестве Самонова только в 1967 году, когда начал работать в издательстве «Советский композитор» в качестве редактора-составителя. По словам Валерия Григорьевича, он «знал его как пианиста, а тот оказался замечательным композитором!»<sup>48</sup>.

Действительно, если судить по программкам, сохранившимся в личном архиве Самонова, до начала 1970-х годов его музыка несколько раз исполнялась лишь на малой родине — в Ставрополе и Ставропольском крае. Инициатива этих исполнений всегда исходила не от композитора, а от его земляков. Сам же Самонов не стремился «показывать» свои произведения в Москве. Это подтверждается воспоминаниями старшей современницы Самонова, исполнительницы его музыки Ю. А. Туркиной. По ее словам, у Самонова был «большой минус — неумение себя выдвинуть и показать. Он по своей скромности все время находился в тени, и поэтому я лично узнала его творчество гораздо позже, чем должна была узнать. Я поздно поняла, что это крупнейший, интересный композитор, музыкант большого

---

<sup>46</sup> Интервью с В. Г. Киктой было записано автором диссертации в феврале 2017 года.

<sup>47</sup> Область фортепианных обработок и переложений, выполненных А. В. Самоновым, столь обширна, что требует специального рассмотрения.

<sup>48</sup> Из интервью с В. Г. Киктой, записанного автором диссертации в феврале 2017 года.

масштаба, тончайшего вкуса, большой культуры и чересчур большой скромности»<sup>49</sup>.

Ю. А. Туркиной вторит соученик Самонова по классу М. И. Чулаки — композитор В. Г. Агафонников. В интервью автору диссертации Агафонников вспоминал: «С Самоновым мы общались, когда он учился у Чулаки на композиторском факультете. Он много писал и много показывал музыки. Но фортепианная стезя больше прельщала его, и он больше отдавал ей времени. <...> Творчество — это сложная штука. Написать — это полдела, как говорят. Потом нужно сочинение кому-то показать, дать кому-то исполнить. Это все-таки очень сложный процесс, который не всем под силу. Ведь многие пишут и кладут в стол до лучших времен. И Анатолий Васильевич, он был примерно такого плана. У него есть свой стиль. Человеческие качества потрясающие. Но он чересчур был скромный. Эшпай правильно говорит, что скромность — лучший путь в неизвестность»<sup>50</sup>.

В сказанном есть некоторое преувеличение: музыка Самонова, относящаяся к педагогическому репертуару, как и его переложения, издавалась в хрестоматиях и учебных пособиях уже в 1960-х годах. Поначалу среди его детских произведений преобладали фортепианные — отдельные пьесы (среди которых, судя по количеству авторских переработок, особое место занимал «Караван»<sup>51</sup>), а с начала 1970-х годов и циклы («Ставропольская тетрадь», «Картины детства», «Партита», «Три русские песни», «Хороводы» и др.). Отдельно отметим обращение композитора к детской тематике в вокальной сфере — это песни и хоры на слова А. С. Пушкина, С. А. Есенина, А. Н. Плещеева, А. Расцветникова, Н. М. Рубцова, П. А. Синявского, А. А. Фета, И. С. Черницкой, А. Я. Яшина и других авторов.

Показательны свидетельства профессора кафедры композиции Московской

---

<sup>49</sup> Интервью с Ю. А. Туркиной автор диссертации записал в августе 2014 года.

<sup>50</sup> Интервью с В. Г. Агафонниковым было записано автором диссертации в декабре 2015 года.

<sup>51</sup> См. Приложение 2.

консерватории, заслуженного деятеля искусств РФ Татьяны Алексеевны Чудовой, которая в 1970—1990-х годах была заместителем председателя Комиссии Московского союза композиторов по музыке для детей и юношества: «Самонов часто показывал на заседаниях свои произведения, и они неизменно очень тепло принимались. Он был тональным композитором, но в его сочинениях всегда была своя изюминка, своя “свежинка”, например, миксолидийский лад, неожиданная модуляция, своеобразное последование гармоний. У него был отличный слух, и, если ему не хватало тональных средств, он смело и интересно обогащал их. К тому же он писал очень удобно пианистически. Его пьесы все время издавались, их любили исполнять учащиеся ДМШ. Но, конечно, Самонов был разнообразным художником, творившим в самых разных жанрах. Многие его произведения — и романсы, и ансамбли, и хоры, и крупные фортепианные сочинения — почти ежегодно исполнялись на фестивалях “Московская осень”. Анатолий Васильевич был замечательным человеком, заботливым учителем. Я часто направляла в его класс общего фортепиано своих студентов-композиторов. Они с удовольствием и пользой посещали уроки Самонова, причем он часто выпускал их на зачеты и экзамены с их же собственными произведениями, а в процессе подготовки занимался не только пианистическими проблемами, но давал советы, как усовершенствовать само сочинение. Это были всегда очень дельные предложения, которые я поддерживала»<sup>52</sup>.

Нечто аналогичное случалось и с учениками Коблякова, и с ним самим, когда он показывал на концертах свои работы. «Я думаю сейчас, — отметил музыкант, — Самонов вполне мог преподавать в консерватории композицию. Кстати сказать, консерваторские педагоги-композиторы с большим уважением относились к Анатолию Васильевичу. Его сочинения включались в программы концертов

---

<sup>52</sup> Сообщено автору настоящей диссертации в процессе беседы с Т. А. Чудовой в апреле 2019 года.

кафедры композиции в Большом и Малом залах Московской консерватории. Помню и его выступления в рамках этих мероприятий и в качестве солиста, и в качестве ансамблиста. Помню исполнение его Фортепианного концерта с консерваторским студенческим оркестром, помню его чудесные вокальные циклы (особенно мне запомнился один его романс о романтике моря) ...»<sup>53</sup>.

Стоит упомянуть, что профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения В. В. Березин, который ведет класс ансамбля духовых, высоко оценивал Квартет для четырех кларнетов Самонова, который часто проходится на занятиях со студентами<sup>54</sup>.

Уже в 1960—1970-х годах Самонов уделял большое внимание музыке для ансамблей: для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано, для виолончели и фортепиано, валторны и фортепиано, гобоя и фортепиано, квартета деревянных духовых и др. Но, ограничиваясь долгое время «прикладной», не слишком заметной для его коллег по консерватории сферой деятельности, он почти не был известен им как композитор.

Статус Самонова-композитора был подтвержден включением его в состав Союза композиторов СССР, что произошло довольно поздно — лишь в 1976 году<sup>55</sup>. Выписка из протокола о принятии А. В. Самонова в члены этой организации сохранилась в его личном архиве и воспроизводится в Приложении 1 (Приложение 1, иллюстрация 23).

К моменту вступления в Союз композиторов он был автором более 100 сочинений, в числе которых, кроме преобладающих циклов пьес и обработок, были «Греческая рапсодия» для фортепиано, скрипки, виолончели и кларнета (1967), Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1969), «Караван» для

---

<sup>53</sup> Из беседы автора настоящей диссертации с А. А. Кобляковым в феврале 2017 года.

<sup>54</sup> Из беседы автора настоящей диссертации с В. В. Березиным в октябре 2017 года.

<sup>55</sup> Сведения заимствованы из письма ректора МГК М. А. Овчинникова Министру культуры РФ Е. Ю. Сидорову (1997). См.: Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 73.

симфонического оркестра (1970), вокальные циклы «Из листьев травы» на слова У. Уитмена (1973) и «Из пушкинского времени» на слова А. С. Пушкина и его современников (1974), Оратория для солистов, хора и большого симфонического оркестра на стихи советских поэтов «Горят огни» (1974), «Письма Шуберта» для струнных, фортепиано и чтеца (1975) и многое другое. Но все же преобладали сочинения для фортепиано соло. Большинство из них публиковалось в коллективных нотных изданиях, и только в 1975 году в издательстве «Музыка» вышел первый авторский сборник фортепианных пьес Самонова<sup>56</sup>.

При сохранении интереса к музыке для детей и юношества, после вступления в Союз композиторов жанровый диапазон творчества Самонова значительно расширился. В конце 1970-х — начале 1990-х годов им были написаны «Фантазии» для фортепиано (1982) и поэма для двух фортепиано «В Клину» (1984), несколько хоровых циклов на стихи Пушкина, Бунина, Некрасова и других поэтов, Концерт для гобоя, виолончели, клавесина и струнного оркестра (1983), «Юношеский концерт» для фортепиано с оркестром (1984), который приобрел особую популярность, сонаты и сонатины для различных инструментальных составов (трубы и фортепиано, флейты и фортепиано, скрипки и фортепиано) и многое другое. Большинство сочинений Анатолия Васильевича этого периода было опубликовано издательствами «Советский композитор» и «Музыка» (их перечень см. в Приложении 2)<sup>57</sup>.

Программки, сохранившиеся в личном архиве композитора, скорее всего, не дают полной картины исполнений его музыки. Но они свидетельствуют о том, что в середине 1980-х годов состоялось несколько важных для Самонова концертов. Так, в 1985 году в Свердловске впервые прозвучал «Юношеский концерт» для фортепиано с оркестром (солист — С. Пузырев, дирижер — П. Хайновский).

---

<sup>56</sup> См. Приложение 2.

<sup>57</sup> См. С. 311.

Начиная с 1984 года, дуэт сестер Галины и Юлии Туркиных многократно исполнял поэму для двух фортепиано «В Клину»<sup>58</sup>. 4 октября 1986 года на кафедре общего фортепиано в Московской консерватории в авторском исполнении прозвучали «Три вальса» для скрипки и фортепиано (партию скрипки исполняла профессор Московской консерватории, заслуженная артистка России О. В. Каверзнева).

Важно отметить, что выступления Самонова в Москве все годы его работы в консерватории были достаточно регулярными. Как правило, он играл в ансамблях с другими исполнителями. В личном деле Самонова-профессора есть сведения о таких выступлениях вместе с певцами — солистами Большого театра Г. И. Борисовой и П. С. Глубоким и солистом Московской академической филармонии И. А. Слуцковским, скрипачкой (педагогом, а позднее профессором МГК) З. У. Шихмурзаевой<sup>59</sup>, виолончелисткой, профессором МГК Т. А. Прийменко. Особенно любимы самим Самоновым были его выступления в ансамбле с Ю. А. Муравлевым. Известно, например, о совместном исполнении ими в 1989 году «Юношеского концерта»<sup>60</sup>. В концертах профессора Московской консерватории Ю. А. Муравлева музыка Самонова (в частности, «Фантазии») звучала особенно часто. В разговорах с автором этой диссертации Анатолий Васильевич вспоминал, что Муравлев исполнял фактически все его сочинения после их появления. Симпатия Муравлева к музыке его друга и коллеги выразилась и во вступительных текстах к изданиям фортепианных пьес композитора [131, с. 2]. По словам Самонова, сказанным уже после ухода из жизни Муравлева, их «устремления в поисках красоты совпадали в музыке и в жизни» [172, с. 3]. Самонов выразил ответные дружеские чувства посвящением Ю. А. Муравлеву «Трех русских песен»

---

<sup>58</sup> Об этом см. ниже. Программа одного из выступлений Г. А. и Ю. А. Туркиных воспроизводится в Приложении 1 (иллюстрация 24).

<sup>59</sup> Ей посвящены Прелюдии Самонова для скрипки и фортепиано (см. Приложение 2, с. 238).

<sup>60</sup> При упоминании этого события в личном деле Самонова концерт имеет заголовок «Воспоминание о юности» — несколько иное, чем в составленном самим композитором списке сочинений (см. Приложение 2). Сведения о совместном исполнении концерта А. В. Самоновым и Ю. А. Муравлевым содержатся в следующем источнике: Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 30.

(«Бурлацкая», «Лирическая», «Плясовая»), изданных в 1982 году.

В начале 1990-х годов ситуация с публикацией его произведений изменилась. Если раньше многие его произведения издавались вскоре после завершения, то теперь публикация нот стала почти невозможной. После 1991 года наступил продолжительный период, когда произведения Самонова не издавались. Но и в это время он продолжал сочинять музыку, работая необычайно интенсивно — активнее, чем когда-либо в своей жизни. Список сочинений Самонова постсоветского периода впечатляет: два инструментальных концерта (Концерт для фагота с оркестром и Концерт для двух фортепиано соло), Симфония в трёх частях, симфоническая поэма «Мираж», «Поэма о неизвестном солдате» для симфонического оркестра к 50-летию Победы для контральто (меццо-сопрано), хора и симфонического оркестра на слова Б. С. Дубровина; вокальный цикл на слова Н. С. Гумилева; несколько камерно-инструментальных опусов, в том числе Квintет для медных духовых инструментов памяти В. В. Нечаева и др.

В 1990-х — начале 2000-х годов Самонов выступил в качестве организатора и участника нескольких циклов концертов кафедры общего фортепиано Московской консерватории: «Музыка XX века» (с 1995 года), «От песни до рапсодии. Музыкальный фольклор в композиторском творчестве» (с 1998 года), «Из пушкинского времени» (с 1999 года), «В кругу друзей. Легкая музыка XX века» (с 2000 года), «Музыкальный салон» (с 2001 года) и др. [75, с. 601]. Очевидно, в этих концертах могла звучать и музыка самого А. В. Самонова. К сожалению, их программки в личном архиве композитора не сохранились. Многообразная деятельность музыканта как педагога, организатора и композитора была оценена присуждением ему в 1999 году почетного звания «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации»<sup>61</sup>.

Случаи исполнения крупных произведений Самонова с участием оркестра

---

<sup>61</sup> Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 44.



были чрезвычайно редки. Так, 30 апреля 2005 года на фестивале к 60-летию Победы в Большом зале Московской консерватории прозвучала его «Поэма о неизвестном солдате» (1995). Это произведение еще раз было исполнено в Рахманиновском зале консерватории в 2012 году Камерным хором Московской консерватории им. П. И. Чайковского под управлением Б. Г. Тевлина<sup>62</sup>.

Но все же основная часть созданного композитором в последний период его жизни оставалась и остается неизвестной слушателю. Тягостный для Самонова период работы «в стол» длился долго — около полутора десятилетий. Однако в последние годы его жизни произошло несколько радостных событий. В их числе — публикация в издательстве Московской консерватории сборника его вокальной лирики на слова Н. С. Гумилева, Уолта Уитмена и В. М. Татаринова (2009) и издание Концерта для двух фортепиано соло (М.: Композитор, 2013<sup>63</sup>).

18 июня 2007 года состоялось исполнение «Фантазий» по прочтении «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери в концерте В. А. Риневич (Молотковой). Замечательной идеей было сочетание в программе концерта музыки Самонова и французских композиторов К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана. Поводом для такого сопоставления были не только поэтические образы повести французского писателя, отраженные в «Фантазиях» Самонова, но и переключки импрессионистических по характеру фрагментов сочинений всех упомянутых композиторов<sup>64</sup>.

К 80-летию юбилею Самонова были организованы два концерта — в Рахманиновском зале (25 марта 2011 года) и в Белом зале консерватории (12 мая 2011 года). В них прозвучали вокальные циклы «Из пушкинского времени»

---

<sup>62</sup> «Поэма о неизвестном солдате» звучала на этот раз в сопровождении рояля, партию которого исполнял Никита Волков. Запись этого исполнения можно послушать на сайте: <http://classic-online.ru/ru/production/46190>, дата обращения к сайту — 10 января 2019 года.

<sup>63</sup> Автор не успел увидеть издание своего концерта: издательство начало работать над ним незадолго до того, как Анатолий Васильевич попал в больницу, а вышли ноты на девятый день после его смерти.

<sup>64</sup> Впечатление от концерта отражено в рецензии: *Голубков С. В.* Вечер с «Маленьким принцем» // *Российский музыкант*. 2007. № 9 (1256). С. 3. Фрагмент этой статьи помещен в Приложении 1 (иллюстрация 28).

(солистка — Ксения Дудникова), «Три стихотворения Уолта Уитмена» (солист — Кирилл Золочевский) и «Ожидание весны» (солистка — Юлия Бычкова). Аккомпаниатором был сам композитор. Поэму «В Клину» для двух фортепиано исполнил дуэт Станислава и Ларисы Бачковских. В программу также вошел Концерт для трубы с оркестром (солист — Мурат Мухитдинов, партия фортепиано — Азиза Мухитдинова) и «Девять хоров на стихи А. С. Пушкина» в исполнении камерного хора «Классика» под руководством заслуженной артистки России Нины Королевой [152, с. 4]. Ответное слово юбиляра было очень кратким: помимо благодарности слушателям, прозвучала лишь единственная строка из стихотворения Е.А. Баратынского – *«И было бытие мое кому-нибудь полезно»*.

Итак, творческое формирование композитора Самонова совпало по времени с 1960-ми годами прошлого века, когда властителями дум творческой молодёжи стали И. Ф. Стравинский, нововенцы, Б. Барток, О. Мессиа́н, а также молодые западноевропейские композиторы авангардного направления — П. Булез, Л. Берио и др. Одним из влиятельных направлений становится «новая фольклорная волна».

Творческая индивидуальность А. В. Самонова и его композиторский стиль складывается в 1970–80-е годы XX столетия, когда увлечение новациями уступает место диалогу с традицией, лирико-философской тематике, стремлению к тому или иному варианту стилевого синтеза.

Большинство сочинений Самонова было создано на протяжении тридцати лет (1970–2000 гг.). Он был воспитан на высоких идеалах музыки композиторов старшего поколения — на произведениях Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Кабалевского и других. Особенно сильное влияние на творчество Самонова оказал Стравинский (это подтверждает и количество книг о Стравинском в его личной библиотеке), а также Прокофьев. Не остается равнодушным композитор и к творчеству своих современников.

С одной стороны, его сочинения созвучны творческим устремлениям композиторов, ищущих новые средства выразительности, таких как К. Караев, Б. Тищенко, Э. Денисов, А. Шнитке, с другой — он настойчиво обогащает свою

композиторскую технику и музыкальный язык фольклорными элементами, преломленными сквозь призму «новой фольклорной волны». В этом смысле он близок композиторам Г. Свиридову, Р. Леденеву, А. Эшпаю и другим. Эти две тенденции в творчестве Самонова пересекаются и создают его индивидуальный композиторский стиль.

## ГЛАВА 2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ И ЦИКЛЫ МИНИАТЮР

Анализ композиторского творчества А. В. Самонова логично начать не с крупных, масштабных сочинений, а с фортепианных миниатюр. Именно к этому жанру принадлежит большинство фортепианных пьес, созданных в 1960–1970-х годах. К таковым можно отнести его первые сочинения: множество этюдов (в том числе, программные — «У ручья», «Сольфеджио», «Два путешественника», «Этюд в форме вальса», «Этюд-картина» и др.), фортепианные обработки народных мелодий (русских, белорусских, вьетнамских, греческих, арабских и др.), пьесы в жанрах старинных танцев (отдельные и объединенные в «Партиту»<sup>65</sup>), близкий барочным образцам органной музыки цикл «Прелюдия, хорал и вариация», небольшие программные пьесы («Былина», «Грустный клоун», «Был месяц май», «Дыхание осени», «Таинственный трубач» и др.), а также созданные в 1970-х — начале 1980-х годов фортепианные циклы по мотивам русского фольклора «Картины детства», «Хороводы», «Ставропольская тетрадь», «Три русские песни» и др.<sup>66</sup>.

Картина раннего творчества Самонова была бы неполной без упоминания еще одной значимой его сферы — фортепианных обработок произведений разных, преимущественно советских композиторов (о ней мы упоминали в Главе 1). Среди обработок Самонова преобладает вокальная музыка, — как песни, так и отрывки из опер, кантат, оперетт, балетов следующих композиторов: Ан. Н. Александров, Р. М. Глиэр, Д. Б. Кабалевский, К. А. Караев, А. И. Кос-Анатольский, Н. Я. Мясковский, Н. П. Раков, Г. В. Свиридов, А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, Ю. А. Шапорин и др. Среди них представлены даже произведения С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. Некоторые из этих обработок вошли в «Хрестоматию» по общему фортепиано для оркестровых и вокальных классов,

<sup>65</sup> Ее состав близок «Партитам» И. С. Баха: Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Менуэт, Жига.

<sup>66</sup> Подробные сведения обо всех сочинениях А. В. Самонова см. в Приложении 2.

большинство других, очевидно, было сделано с целью популяризировать среди детей и юношества замечательную, но сравнительно мало - известную музыку его современников. По сравнению с авторскими произведениями Самонова в обработках труднее улавливаются проявления его авторского стиля. Их можно найти в естественности и органичности передачи фактуры оркестровой и вокальной музыки на фортепиано, в пианистичности.

Очевидно, что фортепианное творчество Самонова первых десятилетий было адресовано, главным образом, юным музыкантам. Некоторые его пьесы создавались специально для занятий с консерваторскими учениками (к ним можно отнести сравнительно сложные циклы, например, «Партиту» или «Прелюдию, хорал и вариацию», исполнение которых требует довольно высокого уровня подготовки ученика). Но в основном — это пьесы, с которых фактически начинаются занятия музыкой. Не случайно, они публиковались в сборниках музыкально-педагогического репертуара, предназначенных для учеников музыкальных школ.

Выскажем гипотезу: работа над произведениями для детей и юношества способствовала формированию композиторского стиля Самонова в целом, что проявилось позднее в его масштабных концертных произведениях, например, в «Фантазиях» для фортепиано по прочтении «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери. Речь идет об особом лаконизме фактуры, прозрачности письма, строгости в отборе средств, ясности формообразования, умении достаточно экономными средствами достичь полноценного и сильного художественного впечатления. Уже с этой точки зрения, задавшись целью исследовать становление фортепианного стиля Самонова, необходимо, прежде всего, обратиться к началу его пути — сочинениям для детей.

## 2.1 Сочинения для детей

Рассмотрение фортепианных миниатюр позволяет не только лучше понять становление стиля Самонова, но и заострить внимание на тех сочинениях, которые явились для автора особой сферой его творческого внимания.

Источником большинства произведений Самонова для детей и юношества, а также многих его крупных сочинений является русский фольклор. В работе с заимствованным материалом он всегда проявлял себя как тонкий и самобытный музыкант, умеющий придать интуитивно узнаваемым фольклорным интонациям современное звучание. Подобно Стравинскому и Свиридову, композитор предпочитал не цитировать, а воссоздавать этнографический тематизм. При этом, большинство его тем почти неотличимо от подлинных, а названия некоторых пьес непосредственно близки народным текстам.

Исследователь народного творчества И. И. Земцовский писал: «Фольклор как явление не только искусства, но и жизни, открывается в такой широте, в таком богатстве и многокрасочности, что каждый музыкант найдет в нем нечто свое, особо близкое его личной художественной натуре <...>. За песнями ездили и записывали их лучшие представители этого направления — В. Гаврилин и Г. Белов, Р. Щедрин и И. Ельчева, С. Слонимский и Б. Тищенко» [81, с. 9]. Интересу Самонова к русскому фольклору способствовал практический опыт, полученный в фольклорных экспедициях по Ставрополью, а также внимание его педагога по фортепиано (в Московской консерватории) профессора В. В. Нечаева к претворению фольклора в композиторских опытах студенческих сочинений. Уже во время учебы и первых шагов на композиторском поприще определилась главная черта творчества Самонова — органичное переплетение элементов современного интонационно-мелодического материала и русского фольклора.

В диссертационном исследовании И. А. Немировской «Феномен детства в русской музыке» подчёркивается важная мысль: «Тема детства в искусстве относится к категории вечных. Но лишь в XIX столетии откристаллизовались

типичные для детской музыки образно-содержательные модусы, установилась жанровая система и музыкальная поэтика» [137, с. 7].

Исторически сложилось так, что одной из главных сфер претворения жанра миниатюры в музыке стали сочинения именно для детей. От «Альбома для юношества» Роберта Шумана и «Детского альбома» Петра Ильича Чайковского протягиваются нити преемственности к многочисленным детским фортепианным циклам и пьесам композиторов XX – XXI столетий, в том числе, и к Самонову.

Одной из важнейших особенностей данного жанра является тесная взаимосвязь миниатюры с творческой эволюцией композитора, его стилевыми предпочтениями, а специфика жанра фортепианной миниатюры предполагает необходимость адаптации произведения к техническим возможностям юных музыкантов. Композиторский стиль в пьесах для детей предстаёт как бы в «концентрированном» виде, аналогично конспекту, содержащему главные, основополагающие идеи в ясной лаконичной форме<sup>67</sup>. Данный тезис можно отнести к детским циклам композиторов XIX–XX веков. В начале XX столетия в России появляется целая плеяда композиторов, создающих музыку для детей, творчество которых можно рассматривать как своего рода творческую лабораторию, в которой формируются авторские подходы, интерпретационные установки, а также сфера особой музыкальной выразительности, основанная на деталях, нюансах и полутонах. В 1900–1920-е годы создаются «Альбом для юношества» op. 23 Г. А. Пахульского op. 23 (1913), цикл «Шесть легких пьес» op. 59 С. М. Ляпунова (1914), И. Ф. Стравинского «Пять лёгких пьес» для фортепиано в 4 руки (1916), начинает свою работу по созданию пьес для детей А. Ф. Гедике (20 маленьких пьес op. 6, 1926). В панораме детских пьес этого

---

<sup>67</sup> Одним из основных признаков миниатюры как жанра является соблюдение принципа «большое в малом» (Е. Назайкинский). Этот принцип определяет также «поэтический, эстетический и художественный критерий жанра» [8, с. 7651].

периода обращают на себя внимание миниатюры: Н. Н. Черепнина «Азбука в картинках» (1910), А. Т. Гречанинова («Детский альбом» и «На зеленом лугу», 1923–1924), С. М. Майкапара (цикл «Бирюльки» 1925–1926). Среди эмигрировавших за границу композиторов первой половины XX столетия необходимо упомянуть С. Э. Борткевича, создавшего большое количество произведений малых форм (цикл пьес «Маленький путешественник», 1922; «Марионетки», 1938).

Большое количество детских фортепианных миниатюр было создано композиторами СССР в связи с интенсивным развитием отечественного музыкального образования. Начиная с 1920-х годов, постепенно формируется система обучения исполнительскому искусству, которая дала блестящие результаты и обусловила потребность в расширении педагогического репертуара, в том числе, для фортепиано. Это стимулировало активизацию работы композиторов над музыкально-педагогическим репертуаром. Заметным явлением среди такого рода сочинений стал цикл «Детская музыка» Прокофьева (1935). В своей «Автобиографии» композитор отмечал: «Летом 1935 года, одновременно с “Ромео и Джульеттой” я сочинял легкие пьески для детей, в которых проснулась моя старая любовь к сонатинности, достигшая здесь, как мне казалось, полной детскости. К осени их набралась целая дюжина, которая затем вышла сборником под названием “Детская музыка” op. 65» [43, с. 195]. В этом цикле автор претворяет жанры, которые очень легко узнаваемы — это марш, вальс, тарантелла, русская песня, пейзажная зарисовка.

Вслед за «Детской музыкой» Прокофьева в 1944–1945 годах появляются другие циклы, построенные на аналогичных принципах: «Детская тетрадь» op. 69 Шостаковича (1944–45), «Детский альбом» Хачатуряна (1947), «Альбом пьес для детей» Свиридова (1948). Линия фортепианных пьес продолжается в творчестве других советских композиторов: «Поездка в зоопарк» А. С. Абрамского (1948), «Детский альбом» Е. К. Голубева (1949), «Шесть детских пьес» В. В. Задерацкого (1944), «Легкие пьесы на темы песен народов Поволжья» А. Я. Эшпая (1949).



Во второй половине XX столетия в детской фортепианной музыке находят отражение новые стилевые тенденции, которые были связаны с такими направлениями как «новая фольклорная волна», неоромантизм, полистилистика. В 1960-е годы сочинения для детей представлены весьма разнообразно. К данному жанру обращались как композиторы «традиционалисты», так и мастера, творчество которых принято связывать с авангардным направлением. Можно выделить сборник пьес Эшпая (1968–1970), 24 пьесы во всех тональностях Ракова (1961), Шесть детских пьес Шнитке (1962–1963), «Саввушкина флейта» Сидельникова (1966), Детские пьесы Слонимского (1968). Отметим также появление в этот период первых отечественных миниатюр, написанных в додекафонной манере А. С. Караманова (1963) и С. А. Губайдулиной (1969). Несмотря на музыкально-стилистические различия, их объединяет тенденция к усилению «сюжетного» начала, созданию «зримых» образов, неотъемлемой составляющей которых становятся юмор, шутка, ирония, выполненные выразительными средствами современной музыки. В миниатюрах сохраняется внимание ко всем традиционным видам программной музыки — музыкальным картинам и зарисовкам, произведениям, навеянным миром природы и сказочными образами. Примерами тому являются циклы «В старой Рузе» Е. К. Голубева (1950) и «Русские картины» К. В. Молчанова (1953). Значительный художественный интерес представляет и созданный Ю. М. Буцко цикл «Пасторали» (1966), включающий в себя пять тетрадей.

Период 1970–1980-х годов характеризуется более активным проявлением новаторских тенденций. Фортепианная миниатюра для детей демонстрирует приверженность практически всем жанровым и стилевым тенденциям, возникшим в предшествующие десятилетия. В ней очевидно существенное стилевое обновление, связанное с целым спектром неофольклорных, неоклассицистских, полистилистических, авангардистских тенденций, определяющих культурное пространство отечественного искусства. Продолжает свое развитие традиция,

связанная с претворением в детской фортепианной миниатюре особенностей национальных музыкальных культур.

Издательство «Советский композитор» осуществляет в этот период выпуск весьма показательной серии — «Детские альбомы советских композиторов» (1979–1991 годы). Период 1970-х — начала 1990-х отмечен созданием целого ряда детских и юношеских циклов, принадлежащих перу крупных отечественных композиторов. Среди таких сочинений — циклы «О чем пел зяблик» Н. Н. Сидельникова (1971), «Шесть пьес» А. Г. Шнитке (1971), «Детская музыка» тетрадь № 1 и тетрадь № 2 В. В. Сильвестрова (1973), «Капельные пески» (1973), Сюита путешествий (1981) и «Альбом для юношества» С. М. Слонимского (1981).

Самобытную страницу детской фортепианной музыки открывает творчество В. Г. Кикты. Цикл «Берёзовый рожок» (1972–1980) глубинно связан с русским фольклором. Тематика созданных им пьес отражает неповторимый мир русских сказок, мифов, преданий.

Значительным событием в сфере фортепианной миниатюры стало появление «Тетради для юношества» Р. К. Щедрина (1981). Объединяющей концепцией цикла является поиск новой интонационности, синтезирующей языковые черты национального фольклора с достижениями современной композиции. Широкий спектр разнообразных художественных средств, применяемых автором в цикле, позволяет рассматривать «Тетрадь для юношества» не только как педагогический сборник инструктивной направленности, но и как своеобразную энциклопедию современного музыкального языка. Выраженное интеллектуальное начало является отличительной чертой фортепианного стиля автора и тесно связано с тенденцией к полифонизации фактуры, свойственной фортепианным сочинениям Щедрина.

К новым жанровым тенденциям в области фортепианной миниатюры, проявившимся в 1970–1980-е годы, можно отнести появление ряда фортепианных сочинений, обнаруживающих прочную связь элементов джазового стиля с традициями академической музыкальной культуры. В детском репертуаре данная

тенденция нашла отражение в «Джазовом альбоме для детей и юношества» И. В. Якушенко (1982). Цикл составили 16 пьес, каждая из которых моделирует определенный стиль или жанр джазовой музыки. Таким образом, можно констатировать: к тому времени, когда были опубликованы первые фортепианные сочинения для детей Анатолия Васильевича Самонова, в отечественной музыке сложились определенные традиции, связанные с композиторским творчеством в данной сфере.

Музыка Самонова для детей выглядит образно насыщенной и наглядной, современной по музыкальному языку. Уже в первых пьесах для детей явственно ощущается своеобразие его творческого почерка. Это наблюдение справедливо как для совсем простых миниатюр, предназначенных для учеников первого-второго классов детских музыкальных школ, так и для пьес, адресованных юношеству.

В одном из сборников для учащихся старших классов ДМШ<sup>68</sup> собраны пьесы композиторов разных эпох и стилей: фрагменты «Венгерского рондо» Й. Гайдна, «Венгерского танца» Й. Брамса, «Лебединого озера» П. И. Чайковского и др. В конце сборника помещена крупная пьеса Самонова «Караван» (вариации на арабскую тему) для фортепиано в 4 руки, на примере которой можно понять характерные стилевые черты музыки композитора<sup>69</sup>.

В создании экзотического колорита велика роль выразительной, подлинной

<sup>68</sup> Репертуар фортепианного ансамбля. Пьесы для фортепиано в 4 руки. Старшие классы ДМШ. Вып. 4. Сост. и ред. А. Бакулов и Ю. Питерин. М.: Музыка, 1971. 47 с.

<sup>69</sup> Обработка народных мелодий относится к числу наиболее популярных видов фортепианной музыки. С 1930-х годов к обработкам фольклорных мелодий обращаются практически все авторы, связанные с фортепианным творчеством, — от только что вступивших на композиторскую стезю до признанных мастеров. Заметим, что опора на фольклорные истоки — давняя традиция русской музыки, ориентированной на интерес к народному творчеству. Среди первых образцов подобного рода можно назвать «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы» композитора, этнографа А. В. Затаевича (1925–1928), обработки чеченских мелодий и песен А. А. Давиденко (1926), «Эстонскую рапсодию» А. Г. Лембы (1928), «Две пьесы на узбекские темы» ор. 31 А. В. Мосолова (1929), ранние сочинения А. И. Хачатуряна — «Танец» (1926) и «Поэму» (1927). В конце 1940-х годов начинает свою долголетнюю деятельность Андрей Эшпай, в творчестве которого присутствует устойчивый интерес не только к родной марийской песенности, но и к народной музыкальной культуре различных стран. Фольклорную ветвь творчества продолжают развивать А. Б. Гольденвейзер, Д. Б. Кабалевский, Ю. Е. Бирюков, М. В. Коваль, В. А. Белый и целый ряд других композиторов.

арабской *темы*, основанной на интервале малой секунды, а также фактурно-гармонических средств ее обработки, подчеркивающих терпкий «варварский» характер звучания (фактурные дублировки, основанные на квартоквинтовых созвучиях; см. *примеры 1,2*)

Пример 1. «Караван».

**КАРАВАН**  
(Вариации на арабскую тему)

А. САМОНОВ

Andantino [Подвижно]

Andantino [Подвижно]

rall. \* rall. rall. simile

Пример 2. «Караван»

rall.

ppp

rall.

morendo

Другая пьеса А. Самонова «Был месяц май» была опубликована в сборнике

джазовых пьес<sup>70</sup>. Медленный вальс с ярко выраженным джазовым колоритом воплощается с помощью типичных для данного стиля мелодики, ритмики и гармонии<sup>71</sup>. Малый мажорный септаккорд с расщепленной терцией (*Es-B-g-des<sub>1</sub>-ges<sub>1</sub>*, т. 3) создает атмосферу блюзового стиля с присущей ему нетемперированной интонацией [197]. Из типично джазовых элементов отметим параллельное движение по полутонам диссонирующими созвучиями (т. 3–4). Подобные последовательности параллельных созвучий — не только узнаваемый элемент джазовой гармонии, но и характерная черта стиля Самонова (см. *пример 3*).

Пример 3. «Был месяц май» (тт. 1–6).

В пьесе «Дыхание осени» (впоследствии, вошедшей в цикл «Картины детства», 1972)<sup>72</sup> Самонов лаконичными и точными композиторскими средствами

<sup>70</sup> Новые танцевальные и эстрадные пьесы для фортепиано. Вып. 1. Сост. И. Захаров. М.: Музыка, 1972. 85 с.

<sup>71</sup> Элементы джаза можно обнаружить в сочинениях, предназначенных для учебных целей, например, в «Танце» Н. Ракова (1928) или в «Маленькой сюите» А. Александрова (1929), где, наряду с другими пьесами из детского репертуара, автор помещает «Регтайм».

<sup>72</sup> Самонов А. Дыхание осени // Юный пианист. Пьесы, этюды, ансамбли. Вып. 2. Для средних классов детских музыкальных школ (III–V). Переработанное и дополненное издание. Сост., метод. замечания, ред. Л. И. Ройзмана и В. А. Натансона. М.: Советский композитор, 1986. С. 22.

передает печальную тишину, застылость осеннего пейзажа, образ кружащихся листьев (т. 5–6, 11–12) и меланхолическое настроение этого времени года. Главные средства воплощения этого настроения — прозрачная, лаконичная фактура, двухголосие, точная каноническая секвенция, идущая вниз по большим секундам. В структуре гармонии миниатюры важную роль играет мажорный сектаккорд, способствующий в данном случае ощущению мягкости и света (см. пример 4).

Пример 4. «Дыхание осени» (тт. 1–8).

The musical score for 'Breath of Autumn' (Example 4) by A. Samonov is presented in two systems. The first system is marked 'Sostenuto' and 'p'. It features a right-hand melody with notes G4, A4, B4, C5, and a left-hand accompaniment with notes G3, F3, E3, D3. The second system is marked 'rit.' and 'a tempo' with 'mf'. It features a right-hand melody with notes G4, A4, B4, C5 and a left-hand accompaniment with notes G3, F3, E3, D3. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and fingering numbers.

Созданию поэтического колорита пьесы способствует также тональная неопределенность с некоторым намеком на атональность (смещение мажорных тональностей по секвенции по *E, G, D, F*) и неожиданные гармонические решения (например, сопоставление двух минорных трезвучий на расстоянии полутона – *d* и *es*). Тональная определенность появляется лишь в половинной каденции с остановкой на V ступени *A-dur*, но и здесь (т. 5–6) звучат одновременно два варианта созвучия от звука *e*: мажорный сектаккорд в партии правой руки и мелодия с опеванием минорной терции (элементы фригийского лада) в партии левой руки. Сочетание двух трезвучий (т. 13) образовано логикой линейного встречного движения в партиях правой и левой рук: в правой — цепочка из двух нисходящих больших терций, в левой — две чистые квинты во встречном восходящем движении (композитор применяет линейное движение аккордами и

интервалами одинаковой структуры, т.е. фактурно-гармонический дополнительный к тональности конструктивный элемент).

В рассматриваемом примере можно отметить еще одну характерную особенность стиля Самонова. Форма пьесы, средний раздел которой поначалу воспринимается как середина простой трехчастной формы, «обманывает ожидания»: реприза за ней не следует, а общая конструкция завершается как двухчастная безрепризная.

В гармоническом плане пьеса наиболее близка к миниатюрам Д. Д. Благого и С. А. Губайдулиной. Приведем в качестве подтверждения данной мысли фрагменты пьес «Странный сон» Благого и «Песенка» Губайдулиной. В частности, в пьесе Губайдулиной использован дополнительный конструктивный элемент (см. пример 5, б).

Пример 5. Д. Благой «Странный сон» (тт. 1–6).

Пример 6. С. Губайдулина «Песенка» (тт. 1–5.)

Среди пьес Самонова, опубликованных в коллективных сборниках педагогического репертуара и хрестоматиях, можно обнаружить немало миниатюр, связанных с претворением народного фольклора. В гармоническом плане они, как правило, проще, чем пьесы «Был месяц май» или «Дыхание осени». Эта относительная простота, по-видимому, соответствовала личному представлению Самонова о русской народной музыке (например, фольклоре Ставропольского края)<sup>73</sup>. Примерами такого рода могут служить пьесы «Про Катюшу», «Две ставропольские песни» (обе сочинены в 1963 году), «Тихая речка» (1987). Русский фольклорный колорит ощущается благодаря использованию композитором переменного лада и ладов народной музыки (таких, в частности, как дорийский, лидийский и эолийский), гетерофонной фактуры, варьированию трихордных попевок в мелодии.

## **2.2. Фортепианный цикл «Картины детства»**

Обращение к фольклору в сфере профессионального музыкального искусства предоставляет неиссякаемый источник для творческого воображения композитора. Известно, что фольклорный материал русские композиторы либо записывали сами, либо черпали из экспедиционных записей других собирателей. Сборники обработок народных песен М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Лядова и другие представляют собой ценный опыт композиторского осмысления фольклора. Традиция записывать и изучать русские народные песни продолжилась и в XX веке.

В 1970–80-х годах в творчестве Самонова возросла роль пьес, опирающихся на русский национальный фольклор. Важным оказалось не только увеличение их количества, но и возникшая в эти годы тенденция к объединению таких пьес в циклы, которые предназначались не только для юной аудитории, так и для

---

<sup>73</sup> К сожалению, тетради с записями музыки Ставрополя, сделанными Самоновым, не сохранились.



исполнения в концертах профессиональными пианистами. В принципе, Самонов вообще не разделял музыку на «детскую» и «взрослую». И такой подход не является редкостью. Вспомним произведения И. С. Баха, написанные для сыновей, упомянутые выше так называемые детские сочинения Р. Шумана, П. И. Чайковского, С. С. Прокофьева, а также «Микрокосмос» Б. Бартока.

Обратимся к фортепианному циклу *«Картины детства»* (1982) раскрывающему разнообразный и яркий образный мир детства, видимый глазами взрослого, но с большой любовью и художественной силой запечатлевшего чувства и переживания ребёнка. Этот цикл — пример обращения художника к прошлому, передающий атмосферу жизни в родном доме, в обстановке семейного тепла и уюта. Небольшие зарисовки очень искренни, порой даже наивны. Но необходимо понимать, как скомпонованы эти зарисовки. По мнению Е. Назайкинского важнейшей композиционной чертой жанра миниатюры является «стремление к циклизации». Далее исследователь замечает, что «цикл миниатюр — часто это действительно пестрая череда образов, запечатленных на разрозненных страничках некогда целого альбома, полного записей, стихов, посвящений, рисунков и даже нотных набросков <...> разрозненных, но собранных вновь его владельцем или кем-либо другим» [8, с. 7666].

Рассматриваемый цикл Самонова можно отнести, к «листочкам из альбома» детских впечатлений. Сочинение окрашено личными воспоминаниями автора — картинами его детства, прошедшего на Ставрополье. Отсюда органичное использование, близкого композитору, фольклорного материала. Особенностью сочинения является выражение разных эмоциональных состояний, описания картин природы, характерных для мышления ребенка образов. Пьесы характеризует простота изложения, (естественность положения рук музыканта и смены позиций), т.е. — инструктивно-обучающий подход, характерный для произведений педагогической направленности. Но связь с традиционным жанром миниатюры отражается как в специфике организации музыкального времени (как бы сиюминутность образно-эмоциональной зарисовки), так и в особенностях

тематизма, направленного на точное, концентрированное выражение музыкального образа.

Цикл состоит из 28 небольших контрастных пьес. Каждая пьеса имеет программное название, конкретизирующее ее образный строй и содержание, чему способствует жанровая определенность миниатюр, которым автор дал подзаголовки:

- этюд-картина («Весенняя капель», «Метель», «Синий вечер»);
- токкатина («Почтальон»); сонатина («Лесная прогулка»);
- прелюдия («У озера», «Дыхание осени»);
- арабеска («Стрекозы и кузнечики»);
- прелюдия и fuga («Серьезный разговор») <sup>74</sup>;
- русская песня («Вы цветы мои, цветочки», «Размолоденький мальчишка», «Верный наш колодец», «Как с тобою мы расставались», «Сизый голубочек») <sup>75</sup>.

В Миниатюрах воплощены характерные звуковые образы<sup>76</sup>: подражание голосам птиц («Кукушка», «Журавли»), инструментальным наигрышам («Рожок пастуха», «Балалайка и гармошка»), звукам природы («Весенняя капель») и др. Характерны образы городского и деревенского быта: «Почтальон», «Карусель», «Школьный звонок», «Маленькие вариации по поводу пропущенного урока», «Снежная баба», «Дед Мороз и Снегурочка»<sup>77</sup>.

Объединение пьес в цикл подчинено нескольким идеям. С одной стороны, в

<sup>74</sup> Принцип «большое в малом» по мнению Е. Назайкинского воплощается в том числе и в проникновении принципов крупных форм в малые [8].

<sup>75</sup> Отмеченные жанры приведены композитором как подзаголовки к названиям пьес.

<sup>76</sup> В целом, цикл Самонова перекликается с циклом Н. Сидельникова «Саввушкина флейта» (1966), в котором каждая пьеса представляет собой маленькую сценку со своими красками, колоритом, атмосферой». Характерные черты русского фольклора, проявляющиеся в особенностях жанровой сферы, мелоса и ладово-гармонического облика миниатюр в соединении с применением современных средств – политональности и кластеров.

<sup>77</sup> Образы городского быта были воплощены и в пьесах Сидельникова из цикла «Саввушкина флейта»: «На качелях», «Еду в такси», «За околицей несутся поезда», «Играю в мяч», «В цирке».

нем отражена последовательность периодов дня<sup>78</sup>. Начало сочинения связано с утром («Утро», «Солнечные зайчики»), а окончание — с вечером («Синий вечер», «Вечерний напев»)<sup>79</sup>. Параллельно существует и другой «временной круг» — череда времен года. На смену весне («Весенняя капель») приходит лето («Лесная прогулка», «У озера», «Стрекозы и кузнечики»), осень («Дыхание осени», «Журавли») и зима («Метель», «Зимняя дорога»). В последовательности и названиях миниатюр есть ассоциации с русской литературой и музыкой: с Пушкиным («Зимняя дорога»), Чайковским (фортепианные циклы «Времена года» и «Детский альбом») и др.

Объединению пьес в цикл способствует и соотношение тональностей. Композитор не стремится выстраивать строгий тональный план в последовании номеров. Можно заметить следующую закономерность: по мере продвижения к концу цикла возрастает количество минорных тональностей. Среди «весенних» и «летних» пьес — всего по одной минорной тональности («Рожок пастуха», *e-moll* и «Стрекозы и кузнечики», *g-moll*). В «осенних» минорные тональности преобладают: только две из них звучат в мажоре («Школьный звонок», *Es-dur* и «Маленькие вариации», *H-dur*), четыре — в миноре («Как с тобою мы расставались», *c-moll*; «Серьезный разговор», *e-moll*, «Дыхание осени», *D-dur* — *d-moll*; «Журавли», *h-moll*<sup>80</sup>). Все «зимние» миниатюры написаны в миноре. Таким образом, тональный план цикла построен в соответствии с природным циклом: от весенних настроений — к зимним, от пробуждения — к засыпанию, от

---

<sup>78</sup> Последовательность пьес «Детской музыки» С. Прокофьева также связана с сюжетной основой. В 12 пьесах представлен летний день ребёнка. Открывает цикл пьеса «Утро». Дальнейшее развертывание музыкальной драматургии основано на контрастном сопоставлении миниатюр лирического и скерцозно-игрового характера. К лирическим пьесам можно отнести «Сказочку», «Раскание», «Вальс», «Вечер», а также заключительную миниатюру «Ходит месяц».

<sup>79</sup> Например, Сидельников в цикле «Саввушкина флейта» (в отличие от цикла «Картины детства» Самонова) прослеживает только последовательность смен времен дня. Начало дня — «Савушкина флейта», последняя пьеса — «Ночь приносит сны».

<sup>80</sup> Последнее созвучие пьесы объединяет звучание гармоний *H-dur* и *h-moll* в разных фактурных пластах.

зарождения — к умиранию. Ощущение логичности, продуманности такого смыслового подхода и композиционной структуры целого усиливается благодаря тому, что разделы, посвященные образам четырех времен года, симметричны: шесть «весенних» пьес, восемь «летних», шесть «осенних» и восемь «зимних».

Весьма показательны для стиля Самонова композиционные решения, свидетельствующие о неординарности художественного мышления композитора. Поскольку речь идет о миниатюрах, привычно ожидать воспроизведения автором простых форм, прежде всего трехчастной. Действительно, простая трехчастная форма (она же — трехчастная песенная, типа АВА) представлена в цикле весьма разнообразно (пьесы № 2, 3, 5, 6, 7, 9, 13, 17, 18). Первый ее раздел — чаще всего период. Её середина, как правило, развивает начальный материал. Реприза в большинстве случаев динамизирована благодаря вариационным изменениям — чаще ритмическим и фактурным, реже гармоническим. Но встречаются и не вполне соответствующие этой закономерности случаи: в пьесе «Весенняя капель» (№ 3) заключительный раздел расширен за счет продления зоны каданса и составляет девять тактов (тогда как начальный период — восемь), в токкатине «Почтальон» (№ 4) — форма представляет собой простую трехчастную с динамизированной репризой. Образ спешащего и проносящегося мимо почтальона создается во многом благодаря динамизации репризы трехчастной формы и применению интересного фактурного приема — использования почти всего регистрового диапазона фортепиано (от  $f^8$  до  $F^2$ ). В пьесе «Размолоденький мальчишка» (№ 7) простая трехчастная форма, за счет повторения в конце начального вступительного четырехтакта, обретает черты концентричности (то же — в «Зимней дороге», № 21). Пьеса «Балалайка и гармошка» (№ 8) написана в трехчастной песенной форме с повторением частей ( $ABA^1BA^2$ ). В нескольких пьесах цикла (например, в

последней — «Вечерний напев» (№ 28) встречается также двухчастная песенная форма (наподобие двух куплетов песни)<sup>81</sup>.

В «Карусели» (№ 9) движение воображаемого аттракциона воспроизводится в динамизированной репризе, содержащей прием, соответствующий созданию ее образа: постепенное замедление движения вплоть до его полной остановки, что выражается в переходе сначала от триольных фигураций восьмыми к дуолям, потом к четвертям и затем к остановке на постепенно гаснущем трезвучии, записанном целыми длительностями.

Миниатюрная вариационная форма представлена в «Маленьких вариациях по поводу пропущенного урока». Тема вариаций занимает 12 тактов (последний четырехтакт повторяется на октаву вверх) и состоит из двух элементов. В первом элементе композитор использует пунктирный ритм и штрих *staccato*, что создает ассоциацию с бодрым маршевым шагом (тт. 1–4). Во втором элементе темы (тт. 5–8) восьмые и четверти объединены лигами, что ассоциируется с «раздумьем» героя повествования. За темой следуют три вариации и кода. При варьировании преобладают фактурные и ритмические изменения темы. Эмоциональное наполнение и характер звучания каждой из вариаций меняется в соответствии с изменениями настроения героя пьесы. Так, первая вариация носит оттенок размышления (ровное движение восьмыми). Может показаться, что юный герой размышляет о совершенном поступке (пропущенном уроке). Вторая представляет собой контрастный минорный эпизод, который воспринимается как грусть в ожидании наказания (в ее основе — второй элемент темы). Третья вариация рисует замешательство по поводу содеянного, создает эмоциональную паузу, как бы остановку перед принятием решения (высокий регистр, растворение мелодии в фигурациях). В небольшой коде — реминисценции темы — вновь возвращается

---

<sup>81</sup> Заметим, что двухчастная и трехчастная репризные формы преобладают в цикле «Саввушкина флейта» Н. Сидельникова.

хорошее настроение (мажор, характерный пунктирный ритм в трехзвучном затактовом мотиве, энергичный и задорный характер; (см. *пример 7*).

*Пример 7. «Маленькие вариации по поводу пропущенного урока» (тт. 1–7).*



«Серьезный разговор» (№ 20) — малый цикл, состоящий из прелюдии, написанной в простой трехчастной форме, и фуги<sup>82</sup>. Автор с присущим ему остроумием размещает эту пьесу вслед за историей о пропущенном уроке, которая, вероятно, и служит поводом для серьезного разговора. Неспешный темп Прелюдии (*Andantino*), одноплановое нисходящее движение мелодических линий, «патетическая» минорная тональность (такое восприятие *c-moll* установилось уже во времена Глюка и Бетховена), появление второй низкой ступени фригийского лада, — все это рисует картину неприятного разговора, в котором ребенка «журят» за проступок. Строение двухголосной фуги (*Allegro risoluto*) классично (ответ реальный, противосложение удержано). Тема фуги звучит в «темных» минорных тональностях с большим количеством бемолей: *as-moll*, *es-moll*, *b-moll*, *f-moll*. Интермедия после развивающего раздела фуги (т. 45) в точности повторяет первую

<sup>82</sup> Отметим, что А. И. Хачатурян в «Детском альбоме» (1926–1947) также расширял рамки детской музыки за счет введения полифонии (инвенции и фуги).

интермедию после экспозиции (т. 12). Репризный раздел (с т. 57) сжат, тема проводится в виде *stretto* без противосложения, а в заключительных четырех тактах — в октавном удвоении. Действительно, «что может быть серьезнее классической фуги?» Да, «Серьезный разговор» состоялся<sup>83</sup> (см. пример 8).

Пример 8. «Серьезный разговор», фуга (тт. 13–22).



В сонатной форме написана пьеса «Лесная прогулка» (№ 10). На первый взгляд это типичная сонатина, отличающаяся прозрачностью фактуры, ясностью мелодической линии. Претворение сонатности как драматургического принципа находит выражение в интенсивности формообразующих процессов. Сонатина включает неспешную тему главной партии в *A-dur*, как бы «тему спокойного шага прогулки», и скерцозную, шаловливую, храматизированную тему побочной партии в тональности доминанты, основанную на нисходящем движении больших терций в партии левой руки (ДКЭ)<sup>84</sup>. В разработке напряженность музыкально-драматургических процессов находит выражение в переносе мелодии главной партии в низкий регистр (в партию левой руки), в секвенционных восходящих движениях, в отклонениях в далекие тональности терцового соотношения (*C-dur* и

<sup>83</sup> В данном случае применение жанра фуги можно необходимо для выявления серьезного смысла, заложенного в эмоционально-образной сфере сочинения.

<sup>84</sup> Например, прием ДКЭ использует и В. Сильвестров в пьесе «Марш» № 4 и в пьесе «Ноктюрн» № 5 из второй тетради цикла «Детская музыка» (1973).

*F-dur*), а также в дублировке звучания главной темы в партиях двух рук. Реприза — зеркальна (сначала звучит тема побочной партии, затем тема главной), что придает форме целого черты концентричности<sup>85</sup> (см. пример 9).

Пример 9. «Лесная прогулка» (тт. 1–16).



Прелюдия и фуга, сонатина, вариации — эти варианты формы редко встречаются в фортепианных миниатюрах. Но их появление в данном цикле органично и закономерно. Оно раскрывает главные принципы — претворение «большого в малом», через серьезные формы — к детскому сознанию.

«Школьный звонок» (№ 18) — это маленькая токката в темпе *Presto*, моторный характер которой призван погрузить в атмосферу школьной перемены, весёлой суеты, беготни и мелких происшествий. Вступительные фигурации в высоком регистре, очевидно, имитируют пронзительный школьный звонок. Движение восьмыми *staccato*, переходящее из партии левой руки в правую, («перекрикивающие» имитации, т. 4) ассоциируется с радостными детскими голосами, перекрывающими трели звонка, а внезапные короткие мотивы на

<sup>85</sup> Подобное использование жанра можно обнаружить в пьесе «Маленькая сонатина» из цикла «Восемь детских пьес» Б. Чайковского (1987).



сильных долях (тт. 8–9) — с прыжками. Вспоминается суматоха «Лиможского рынка» из «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского. Атмосфера веселой беготни, игры поддерживается и сопоставлениями ладов (лидийских *Es* и *C*, т. 4–5) и мажорных трезвучий (*Des-dur*, *B-dur* и *G-dur*; см. пример 10).

Пример 10. «Школьный звонок» (тт. 1–4).



В цикле присутствует значительное количество пьес, прообразом которых является русский фольклор. Как уже говорилось, Самонов не стремился к точному воспроизведению, цитированию народной песни. Он мастерски воссоздает колорит звучания народной музыки. Названия пяти пьес, имеющих подзаголовки «русская песня» звучат как цитаты из народных песен. В жанре лирической протяжной песни написана пьеса «Вы цветы мои, цветочки» (№ 5). Ее название напоминает о песне Пермского края «Цветики мои, цветочки, лазоревы мои»<sup>86</sup>, песнях Казанской области «Вы, лазуревы цветы, расцветайте во саду»<sup>87</sup> и «Цвет пунцовый

<sup>86</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=1702> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>87</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=5261> (дата обращения: 03.06.2018).

полевой»<sup>88</sup>, песне Вятской области «Цвет мой, цвет»<sup>89</sup> и др.

В названии пьесы «Размолоденький мальчишка» (№ 7) процитирована строка из протяжной песни «Уж как нынешняго летечка» Вологодской области<sup>90</sup>. Сходный сюжет и напевы мы находим в протяжных «Размальчишка миленький» Архангельской области<sup>91</sup>, «Размолоденький детинушка, мальчик молодой» Вологодской области<sup>92</sup> и др.

Заглавие «Верный наш колодец» (№ 14) восходит к разным вариантам хороводных круговых: «Верный наш колодезь, верный наш глубокий» Калужской области<sup>93</sup>, «Верный наш колодезь, глубокий наш колодезь» Рязанской губернии<sup>94</sup> и др.

Первоисточник песни «Как с тобою мы расставались» (№ 17) обнаружить не удалось. Но название, избранное Самоновым, характерно для городской песни. Сходна с ней песня «Вечор поздно вечером беседашка шла» (Владимирская область)<sup>95</sup>. «Сизый голубочек» (№ 23) — общее название для большого количества «уличных» (т. е. сопровождавших некруговые хороводы) песен. Это и «Сизой голубочек» Тамбовской области<sup>96</sup>, и «Сизенький голубчик» Пермской области<sup>97</sup> и многие другие.

Фольклорная мелодия становится импульсом для выражения личного авторского начала. Она может быть прихотливо ритмизована, дополняясь элементами джазовой стилистики (как например, в пьесе «Рожок пастуха» № 6). Для придания музыке фольклорного колорита автор использует подголосочную

---

<sup>88</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=4125> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>89</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=1101> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>90</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=1682> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>91</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=3947> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>92</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=3948> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>93</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=4869> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>94</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=4870> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>95</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=3531> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>96</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=3978> (дата обращения: 03.06.2018).

<sup>97</sup> <http://www.folkmusic.ru/songsold.php?id=3975> (дата обращения: 03.06.2018).

имитацию («Как с тобою мы расстались» № 17), терцовые дублировки и белоклавищную диатонику («Белый хоровод» № 24).

Пьесы цикла «Картины детства» ярко характеристичны. Их программность, корреспондируя с музыкой второй половины XIX — XX века, в то же время, ярко индивидуальна. В пьесах, претворяющих образы природы («У озера» № 12, «Синий вечер» № 27, «Метель» № 22) можно найти красочную игру обертонов, неожиданные гармонические смещения, сочетание далеких регистров, педальных бликов, создающих колористические эффекты причудливых шорохов.

Миниатюра «У озера» (№ 12) создает картину таинственного лесного озера преобладанием динамики *piano*, использованием приема ДКЭ (движения нисходящих больших терций в основной теме и восходящих мажорных трезвучий в среднем разделе *Roso più animato*), постоянным мерцанием мажорных и минорных вариантов ступеней, регистровыми переключками, выдержанными басами, напоминая звукопись К. Дебюсси и А. Лядова («Волшебное озеро») (см. пример 11).

Пример 11. «У озера» (тт. 1–8).

Близок предыдущей пьесе «Синий вечер» (этюд-картина, № 27). Эту пьесу можно было бы назвать «Таинственный вечер», настолько выпукло и убедительно воссоздана здесь атмосфера волшебства, ожидания чуда, какое испытывает ребенок в канун Рождества или Нового года. Это ощущение сродни настроению цикла

стихотворений Есенина «Бабушкины сказки» (1913), — воспоминаниям взрослого человека о зимних праздниках, уюте дома и бабушкиных сказок:

«В зимний вечер по задворкам  
 Разухабистой гурьбой  
 По сугробам, по пригоркам  
 Мы идем, бредем домой.  
 Опостылеют салазки,  
 И садимся в два рядка  
 Слушать бабушкины сказки  
 Про Ивана-дурака.  
 И сидим мы, еле дышим.  
 Время к полночи идет.  
 Притворимся, что не слышим,  
 Если мама спать зовет».

Атмосфера пьесы «Синий вечер» создается сочетанием жанровых особенностей баркареры и колыбельной, а также средствами гармонии (например, чередованием  $E_6$  и  $g^3_5$  в начальных тактах). Завершение миниатюры в тональности доминанты подобно неустойчивому окончанию пьесы Шумана «Засыпающее дитя» из «Детских сцен». Тема пьесы основана на восходящем и нисходящем движении мелодической линии, идущей по тем же звукам мажорного секстаккорда и минорного трезвучия, которые в партии левой руки воспроизводят «убаюкивающую» интонацию нисходящим секундовым движением. Эффекту сновидения способствует и растворяющийся в тишине в высоком регистре тихий звук нежного хрустального колокольчика (тт. 17–20) (см. *пример 12*).

Пример 12. «Синий вечер» (тт. 1–6).

Con moto

*p*

*mf*

Пьеса Самонова ассоциируется с миниатюрой «Ночь приносит сны» из цикла «Саввушкина флейта» Н. Сидельникова. Образ звучания колыбельной создается в ней мерной сменой мягко диссонирующих аккордов в сочетании с органным басом и секундовым движением верхнего звука в аккордах партии левой руки (см. *пример 13*).

Пример 13. Н.Сидельников «Ночь приносит сны» (тт.1–7).

В темпе колыбельной песни

*p*

*Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red*

\* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \* *Red* \*

Сходный характер укачивания, кружения, убаюкивания передан в пьесе «Вечерний напев» (№ 28). Эта пьеса замыкает «годовой круг» «Картин детства» и тоже ассоциируется с колыбельной. Как и годовой цикл, день кончается, ребенок засыпает<sup>98</sup>.

Пьеса «Утро» (№ 1), открывающая цикл<sup>99</sup>, представляет собой миниатюрную зарисовку, вызывающую ассоциации с музыкой «Джульетты-девочки» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Сходство возникает благодаря ярким и неожиданным сопоставлениям гармоний и гаммообразным «пробегам». Впечатление постоянного движения достигается с помощью приема нивелирования метра и ритмическим «сдвигам», специфической группировки восьмых долей в четырехчетвертном такте (3+3+2) и переменного размера (4/4 — 5/4; см. пример 14).

Пример 14. «Утро» (тт. 1–7).

The image shows a musical score for the piano piece "Morning" (Утро) by Prokofiev, measures 1 through 7. The score is written for piano and is marked "Andantino". It features a complex rhythmic structure with 3+3+2 eighth notes in the right hand and a 4/4 to 5/4 meter change in the left hand. The piece includes dynamic markings like "p", "mf", "pp", and "cresc.".

<sup>98</sup> Сходным является строение цикла «Детский альбом» Чайковского, в которых тоже запечатлен «день ребенка» [8, с. 109-118].

<sup>99</sup> Аналогично фортепианному циклу Прокофьева «Детская музыка», который тоже открывается пьесой «Утро».

В пьесе «Рожок пастуха» (№ 6), открывающейся фигурированным («горизонтальным») кластером (1–2 тт.), композитор имитирует мелодические «разливы» традиционного русского народного инструмента. Звучание «рожка» отнюдь не примитивно, хотя в основе мелодии — простые элементы. Движение по звукам трезвучий, их гармоническое «перекрашивание» весьма изысканно: особую выразительную роль играет дорийский лад, а также использование дополнительного конструктивного элемента (например, несколько параллельных мажорных трезвучий (тт. 3, 8, 26); (см. *пример 15*).

*Пример 15. Самонов «Рожок пастуха» (тт. 1–3).*



Начальное построение этой пьесы напоминает пьесу «Пастушок» из цикла Н. Сидельникова «Саввушкина флейта», в которой два такта занимают кластеры и следующие два такта — «переливы» пастушьего рожка (см. *пример 16*).

*Пример 16. Н. Сидельников «Пастушок» (тт. 1–4).*



В зарисовке «Балалайка и гармошка» (№ 8) Самонов использует

политональность, в которой остроумно воспроизводится звучание народных инструментов. На гармошечный наигрыш в нижнем пласте фактуры (чередование двух аккордов в тональности *B-dur*) накладывается незатейливый мотив балалайки в тональности *A-dur* с пониженными VI и VII ступенями. Сочетание двух тоник, отстоящих на малую секунду, служит созданию характерной картины народного, возможно, хмельного, веселья (каждый участник ансамбля играет как бы сам по себе, не обращая внимания на другого; (см. *пример 17*)<sup>100</sup>. Подобный гармонический прием используется в пьесах № 4 «Почтальон», № 12 «У озера», № 14 «Верный наш колодец»<sup>101</sup>.

*Пример 17. «Балалайка и гармошка» (тт. 1–10).*

<sup>100</sup> Совмещения двух разнохарактерных партий правой и левой рук можно найти в пьесе С. Губайдулиной «Медведь-контрабасист и негрятанка» из цикла «Музыкальные игрушки» (1969), где на звучание, имитирующее буги-вуги, в партии левой руки накладываются интонации блюза.

<sup>101</sup> Подобный прием в цикле «Саввушкина флейта» часто использует Н. Сидельников. Примеры: совмещение *Es-dur* и *C-dur* в пьесе «Всадник» (№ 21), *a-moll* и *C-dur* в пьесе «Новгородский мужичек» (№ 5); мерцание *G-dur* и *g-moll* в пьесе «Кораблик» (№ 16), *h-moll* и *B-dur* — в пьесе «За околицей несутся поезда». Сходные гармонические сочетания есть и в музыке В. Сильвестрова: в «Фантастической сонатине» № 6 из первой тетради цикла «Детская музыка» (совмещение *e-moll* и *Fis-dur*), а также в № 5 «Старинная мелодия» из второй тетради «Детская музыка» (1973) (совмещение *B-dur* и *C-dur*).



Арабеска «Стрекозы и кузнечики» (№ 13), согласно названию, построена на двух мотивах и их сопоставлении. Первый — «стрекозы» — взмывает вверх и кружится стремительными хроматическими пассажами шестнадцатых. Второй — «кузнечики» — идет «увесистыми» скачками восьмых. В середине пьесы темы перемещаются в противоположные регистры, создавая картинку непрерывно порхающих и прыгающих насекомых. Здесь Самонов использует сопоставление *g-moll* и *G-dur*<sup>102</sup>.

Прелюдия «Кукушка» (№ 11) продолжает традицию множества звукоизобразительных пьес с таким же названием, начиная от Ф. Куперена, Б. Пасквини и Л.-К. Дакена, а также комической вокальной сценки Чайковского (из «Детских песен» ор. 54). Самонов обращается к обычной для них имитационной технике, однако не без сюрпризов: малой терции в партии правой руки отвечает то малая терция, то большая, а иногда — кварта. Благодаря «игре» одноименных тональностей — *A-dur* и *a-moll* — пьеса звучит очень «свежо». Такие крохотные неожиданные сюрпризы придают ей задорный характер и делают ее одной из самых удачных миниатюр цикла.

Таким образом, в цикле «Картины детства» А. Самонов следует традициям создания фортепианных пьес для детей, объединяемых общностью композиторского замысла. Как и в известных произведениях Чайковского и Прокофьева, а также современников Самонова (Свиридов, Сидельников, Губайдулина, Леденев), «сюжетной основой» становится день ребёнка. Однако цикл А. Самонова отличается стремлением к более широкому «охвату» мира детства с помощью расширения образного содержания. Наряду с сюжетом «день ребёнка» возникает сюжетная линия смены времен года, унаследованная от

---

<sup>102</sup> Аналогичный прием сопоставления тональностей использует Г. Свиридов в пьесе «Попрыгунья» № 2 (сопоставление *G-dur* и *g-moll*) из «Альбома пьес для детей» (1957), а также Р. Леденев в пьесах «Солнце и вода» № 3 (*G-dur* и *g-moll*), в пьесе «Лето прошло» № 4 (*e-moll* и *E-dur*), в пьесе «На озере» № 7 (*f-moll* и *F-dur*), в пьесе «На лужайке» № 17 (*F-dur* и *f-moll*) из цикла «Невелички» (1959–1960).

Чайковского, а также развивается унаследованный от Прокофьева приём представления того или иного образа через жанр. Цикл «Картины детства» Самонова может служить «путеводителем» для ребёнка в мире жанров и форм фортепианной музыки, а также «мостиком» к пониманию «взрослой» музыки с «серьезным» содержанием.

### 2.3. Фортепианный цикл «Хороводы»

Фортепианный цикл «Хороводы» (1986) является произведением весьма показательным для стиля композитора и в типе названий пьес этого цикла, и в соотношении с народными источниками, и в характерных чертах музыкальной лексики. Здесь, безусловно, существует сходство с «Картинами детства». Отличием от них является отсутствие сюжета, непосредственно связанного с бытом ребёнка. Импульсом для фантазии композитора в большей степени являлась природа и русский фольклор. Примечательно, что ткань фортепианных миниатюр, по мере развития индивидуального почерка Самонова, становится все более полифонизированной.

Цикл состоит из 25 миниатюр, написанных в духе русской народной музыки, но без буквального цитирования. На это указывают слова самого автора, согласно которым его задачей было «написать педагогические фортепианные пьесы для детей, используя при этом отдельные интонации, ладовые и метроритмические особенности русских хороводных песен» [170, с. 2]. Прозрачность фактуры и простота большинства пьес соответствуют возможностям юных музыкантов. Но художественные качества миниатюр таковы, что они достойны концертной эстрады. Каждый из номеров цикла достаточно самостоятелен, что вполне допускает исполнение отдельных частей «Хороводов». Тем не менее, этот опус является произведением цельными и единым.

«Хороводы» вполне соотносимы с первоисточником — песенно-хореографическим жанром календарного цикла русского фольклора. В народной традиции хороводы существуют как своего рода ритуал, шествие или танец, в

самом общем смысле символизирующий круговое движение солнца. Такой ритуальный смысл изначально имели хороводы, водившиеся в разные времена года, — при закликании весны, на Троицу (троицко-купальный период) и на Масленицу [134]. Со временем они стали характерным элементом любых народных праздников, игр и гуляний.

Принципиальным отличием хороводов от других жанров русского фольклора является особая роль хореографии: «Недаром песни *кричат*, а хороводы *водят*» [там же]. Хороводы исполняются в движении. В основе этого движения парами или друг за другом («танком») было движение рядами, «змейкой», «гуськом», «цепью», «через воротца», замысловатыми узорами и неповторяющимися извивами. Таким образом, главными особенностями хороводов становится движение по кругу и, присутствующий в них, хореографический элемент танца или шествия. Хороводным напевам свойственны, необходимая для организации движения большой группы людей, «моторность и периодичность ритмической структуры», а также «узкообъемный напев» попевочного типа на ладовом устое большой или малой терции (реже — кварты), звучащий в гетерофонной фактуре [там же, с. 132].

Все названные особенности национальной русской традиции хороводов отражены в цикле Самонова, а также намечено соответствие ряда пьес картинам разных времен календарного года. Пьесы, в названиях которых есть связь с явлениями природы, характерными для весны и зимы, располагаются в начале и конце цикла: № 4 «А когда весна придёт» и № 18 «Закружились в хороводе белые снежинки». В названиях многих других пьес отражены явления природы, которые также можно воспринять как «сезонные»: образ перелетных птиц, песни соловья, непогода — ветер и буря (см. таблицу 1).

**Таблица 1 – Явления природы в названиях пьес**

Номер	Название пьесы	Размер и тональность
№ 1	Соколик ясный	6/8, c-moll
№ 2	Лебёдушка	6/8, A-dur
№ 3	За рекой труба трубила	C, e-moll
№ 4	А когда весна придет...	4/4, fis-moll
№ 5	Мал, да удал	2/4, A-dur
№ 6	Берёзка	C, cis-moll
№ 7	Горит на небе звёздочка	2/4, as-moll
№ 8	Как подул на нас ветер-непогода	2/4, d-moll
№ 9	За птицей перелётной	4/4, b-moll
№ 10	Под горою родничок — чистая водица	7/8, g-moll
№ 11	По волнам плывёт быстра лодочка	6/8, Es-dur
№ 12	Ты, соловушек лесной, песню новую запой	6/8, fis-moll
№ 13	Рано утром по росе	C, f-moll
№ 14	Ходит месяц над рекой	2/4, H-dur
№ 15	Тучей солнце позакрылось	2/4, fis-moll
№ 16	За рекою за Дунаем	2/4, d-moll
№ 17	Как по улице, переулочку	5/8, Des-dur
№ 18	Закружились в хороводе белые снежинки	2/4, c-moll
№ 19	За околицей	2/4, cis-moll
№ 20	А кто у нас пригож?	4/4, F-dur
№ 21	Берегом Маша шла	C, Fis-dur
№ 22	Кто там по лесу бежит?	2/4, h-moll

*Продолжение таблицы 1*

№ 23	Ты, Ванюша, погоди	5/4, h-moll
№ 24	Примите в хоровод	C, C-dur
№ 25	Прощайте, хороводы!	C, c-moll

Характерно, что названия многих пьес цикла звучат как стихотворные строки. Ни одно из них не является буквальной цитатой текста народной песни, но перефразирования народных текстов очевидны. Например, в словах «За рекою за Дунаем» угадывается строка лирической казачьей песни «За Дунаем за рекой там казак-то гулял»; в пьесе «Ходит месяц над рекой» — народная колыбельная со словами «За рекой за речкой ходит месяц свечкой»<sup>103</sup>. Характерны также названия «Соколик ясный», «Мал, да удал», «За околицей» и другие, воспроизводящие привычные для русского слуха словосочетания. Таким образом, не цитируя песни, автор «Хороводов» самими названиями отдельных пьес цикла настраивает исполнителя и слушателя на атмосферу народного музицирования и деревенской жизни.

Показателен жанровый облик пьес. «Хороводы» Самонова — это настоящее практическое пособие по изучению жанров народной музыки. В жанре хороводной песни написаны две начальные пьесы — «Соколик» и «Лебёдушка». В жанре лирической протяжной — «Берёзка», «Горит на небе звёздочка», «Ходит месяц над рекой». В жанре шуточной плясовой — «Мал да удал», «Рано утром по росе», «За рекою за Дунаем», «Как по улице переулочку», «Берегом Маша шла», «Ванюша, погоди», «Ты, соловушко лесной, песню новую запой».

---

<sup>103</sup> Интересно совпадение названия пьесы Самонова с фортепианной пьесой Прокофьева «Ходит месяц над лугами» из сборника «Детская музыка».

Пьесы «Хороводов» объединяются круговым движением мелодии, которое присутствует почти в каждой пьесе цикла. Это движение соответствует главной хореографической идее танца хороводов<sup>104</sup> (см. *примеры 18, 19, 20, 21*).

*Пример 18. «Лебедушка» (тт. 1–5).*

**Allegretto [Подвижно]**

*p*

ped. \* ped. \* simile

*Пример 19. «За птицей перелетной» (тт. 1–3).*

**Andantino [Неторопливо]**

*p*

ped. \*

<sup>104</sup> Пример узкообъемного напева (попевочного типа) на ладовом устое большой или малой терции, звучащего в гетерофонной фактуре, можно встретить в пьесе «Хороводы» цикла «Савушкина флейта» Н. Сидельникова.

Пример 20. «Ты, соловушек лесной, песню новую запой» (тт. 1–3.)

Andantino [Неторопливо]

*p*

The score is in G major and 3/8 time. It consists of three measures. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with a long note in the first measure and a half note in the second and third measures.

Пример 21. «Закружились в хороводе белые снежинки» (тт. 1–4.)

Allegro [Скоро]

*p*

Red. \*

Red.

The score is in D minor and 2/4 time. It consists of four measures. The right hand has a lively, repetitive melodic pattern with slurs and fingerings (3, 5, 4, 2, 2). The left hand has a similar rhythmic accompaniment. The piece ends with a repeat sign and a fermata.

Круговое движение мелодии в небольшом диапазоне в пьесе «А когда весна придет...» напоминает народные колядки (см. пример 22).

Пример 22. «А когда весна придет...» (тт. 1–3.)

Andantino [Не спеша]

*mp*

The score is in G major and 4/4 time. It consists of three measures. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 3, 1, 2, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 1). The left hand has a simple harmonic accompaniment with a long note in the first measure and a half note in the second and third measures.

Мелодия пьесы «А когда весна придёт...» круговым движением мелодии вызывает ассоциации с пьесой «Колядка» из цикла «Березовый рожок» В. Кикты (см. *Пример 23*).

*Пример 23. В. Кикта «Колядка» (тт. 1–7).*



Самонов по-разному реализует принцип кругового движения не только в мелодических элементах как таковых, но и в их развитии. Особую роль при этом играют средства имитационной полифонии, по сути, представляющие то же движение по кругу — повтор одним голосом мелодии другого: простые имитации (№ 6 «Берёзка»), канон (№ 9 «За птицей перелётной»; № 13 «Рано утром по росе»; № 18 «Закружились в хороводе белые снежинки»; № 20 «А кто у нас пригож»), и канонические секвенции (№ 10 «Под горою родничок — чистая водица»). В некоторых пьесах полифоническое развитие реализовано настолько последовательно, что их можно было бы назвать полифоническими инвенциями (например, № 8 «Как подул на нас ветер-непогода»). Во многих случаях имитации варьированы (часто с элементами обращения), но при этом они вполне ясно воспринимаются на слух (№ 6 «Берёзка», № 8 «Как подул на нас ветер-непогода»; см. *пример 24*).



Пример 24. «Как подул на нас ветер непогоды» (тт. 1–15).

Andantino [Неторопливо]

В пьесе № 2 «Лебедушка» автор ориентируется на идею вертикально-подвижного контрапункта: в первых двух предложениях мелодия и сопровождение меняются местами относительно друг друга, причем при повторе начальная мелодия звучит в нижнем голосе в обращении. Третье и четвертое предложения — завершение и одновременно нарушение зеркальной квадратности. Каждая фраза пьесы — «округлое» движение в пределах квинты или кварты — может восприниматься как характерное отражение типичного для русского фольклора сочетания слов «лебедушка — круглолица» («Ходят словно лебеди, белые лебёдушки / Белолица-круглолица красная девица»<sup>105</sup>; см. пример 25).

<sup>105</sup> Текст песни см.: [https://vk.com/wall107148635\\_751](https://vk.com/wall107148635_751) Дата обращения к сайту — 24 марта 2018 года.

Пример 25. «Лебедушка» (тт.1–5).

**Allegretto [Подвижно]**

Tad. \* Tad. \* simile

poco rall. a tempo

mf

Tad. \*Tad. \*Tad. \*Tad.

Имитационная полифония естественно сочетается в «Хороводах» с подголосочной, традиционной для народных песен, где к основному голосу один за другим добавляются варианты-подголоски. Одноголосные зачины, после которых постепенно вступают другие голоса, заметны в пьесах: «А когда весна придет...» (№ 4) и «Тучей солнце позакрылось» (№ 15), в которых композитор использует свободный переход от двухголосия к четырехголосию. Повторяющиеся арпеджированные аккорды ассоциируются с игрой на гусях. Сочетание переменного лада (*fis-moll* — *A-dur*), модальности и тоническим нонаккордом, завершающим пьесу без терции (но с квинтовым тоном), создает характер, близкий русской лирической песне (см. пример 26).

Пример 26. «Тучей солнце позакрылось» (1–11).

По принципу подголосочной полифонии написана пьеса «Берёзка» (№ 6). Её мелодия — напевные фразы широкого дыхания в пределах малой септимы. Второй голос вступает как октавная имитация первого, но это изящный стилистический «обман»: точный повтор длится лишь три первых звука, после чего мелодия свободно варьируется. Гетерофонное изложение (терцовое соотношение голосов по вертикали, их постепенное добавление вплоть до четырёхголосия, спонтанное «включение» и «выключение» по ходу развития) характерно для русского хорового многоголосия (см. пример 27).

Пример 27. «Берёзка» (тт. 1–3).

Композитор не ставит перед собой задачу тонального объединения цикла. За исключением совпадения тональности первой и последней пьес (*c-moll*), признаки целенаправленного выстраивания тонального плана целого здесь, не

прослеживаются. В последовании пьес, наоборот, подчеркнут, скорее, тональный контраст, чем единство (например, № 12 и 13 — *fis-moll* и *f-moll*, № 20 и 21 — *F-dur* и *Fis-dur*).

При переходе от одной пьесы к другой автор создает впечатление слитности в последовании соседних пьес, благодаря напоминанию завершающего мотива предыдущей миниатюры в начале следующей за ней<sup>106</sup>. Своеобразные интонационные «мостики» есть между № 3 «За рекой труба трубила» и № 4 «А когда весна придёт...», между окончанием № 4 и началом № 5 «Мал, да удал», на стыках пьес № 10 «Под горою родничок — чистая водица» и № 11 «По волнам плывёт быстра лодочка», предпоследней пьесы «Примите в хоровод» (№ 24) и последней «Прощайте, хороводы!» (№ 25)<sup>107</sup>.

В развертывании цикла в целом можно усмотреть движение от коротких пьес в начале к более развернутым и сложным в конце. Логика построения формы отдельных пьес соответствует академической традиции. В небольшой первой пьесе цикла «Соколик ясный» форма зеркальна: четыре предложения,  $ABB_1A_1$ , где третья фраза является отражением второй, а четвертая — первой (мелодия, первоначально звучавшая в верхнем голосе, переносится в нижний).

Несколько номеров (с № 2 по № 5) написаны в миниатюрной простой двухчастной и трехчастной форме с варьированной репризой. Например, лирическая пьеса № 6 «Березка» (*cis-moll*) своеобразна с точки зрения формы (близка простой двухчастной с кодой) и гармонии. Ее задумчивый характер выражен импровизационным движением, основанным на мягком чередовании субдоминанты и побочных ступеней основной тональности *cis-moll* с оттенком дорийского лада. Преобладающая плагальность (характерна мажорная

---

<sup>106</sup> Это явление «цепляемости музыкального материала» (выражение Ю. Н. Тюлина) характерно, в частности, для соединения пьес в сюитных циклах Шумана [116, с. 59-70].

<sup>107</sup> Обращая внимание на эти «сцепления», можно более осмысленно отобрать для исполнения группы пьес или интерпретировать цикл в целом.

субдоминанта  $IV^{3+}$ , которую автор все время сопоставляет с натуральной VI ступенью) в плавном движении при полном отсутствии аккордов доминантовой группы также подчеркивает народный строй этой музыки. Мерцание (*a-ais*) вкупе с певучей мелодией создают характер подлинной русской протяжной.

Пьеса № 8 «Как подул на нас ветер-непогода» является трехчастной инвенцией (начало развивающего репризного раздела (т.10), репризного — после длительной канонической секвенции с проведения темы в нижнем голосе (т. 30)).

В основе № 9 «За птицей перелётной» лежит чередование двух достаточно контрастных построений (первое — тт. 1–4, второе — тт. 5–8), которые образуют подобие «круговой» трехпятчастной композиции:  $ABA_1BA_2$ . Это в какой-то мере родственно форме народных хороводных песен со свойственным им неоднократным варьированным повторением запева и припева.

Другие пьесы, тяготея к трехчастной репризности, становятся внутренне более контрастными, благодаря смене темпа, размера, характера движения, типа фактуры и охвату более отдаленных регистров. Их структура воспринимается рельефнее. Начиная с № 17 «Как по улице, переулочку», протяженность и сложность пьес заметно возрастает. Эту пьесу<sup>108</sup> отличает подвижный темп в характере плясовой. Мелодия песни делится на запев (тт. 1–4) и припев (тт. 5–6), в котором синкопа на второй доле восьмидольного размера вкупе с динамическим контрастом (*piano subito*) и безостановочным движением (*Allegro ben ritmico*) направлена на создание ритмической заостренности плясового характера пьесы. Наиболее характерным здесь является метроритм, тяготеющий к мягкой асимметричности (размер  $5/8$  свободно чередуется с размерами  $8/8$ ,  $6/8$ ,  $3/8$  и  $9/8$ ). В репризе пьесы (с т. 39) важную роль играет фактурное и гармоническое варьирование, также типичное для народной песни (см. пример 28).

---

<sup>108</sup> Лирические пьесы — № 21 «Берегом Маша шла» и № 23 «Ты, Ванюша, погоди», скорее, оттеняют задорный характер остальных пьес. Но и внутри них все же есть ускорение движения.

Пример 28. «Как по улице, переулочку» (тт. 1–8).

**Allegro ben ritmico** [Скоро, ритмично]

13481

В № 20 «А кто у нас пригож?» — форма вариаций на неизменную мелодию (внутри трехчастной репризной; реприза — в т. 37) и сам тип варьирования типичны для народной песни (см. пример 29).

Пример 29. «А кто у нас пригож?» (тт. 1–10).

**Allegro moderato** [Умеренно скоро]

Миниатюры цикла «Хороводы» отличаются и яркой, изобретательной звукоизобразительностью. Так, в пьесе «Горит на небе звездочка» (№ 7) краткие повторяющиеся интонации, верхние звуки которых подчеркнуты *staccato* (четыре такта вступления и четыре такта заключения), изображают мерцающую в темном небе звездочку. В пьесе № 10 «Под горою родничок — чистая водица» тихой кульминацией является эпизод, ассоциирующийся с потоком льющейся сверху воды (5 тактов до окончания пьесы; см. *пример 30*).

Пример 30. «Под горою родничок — чистая водица» (тт. 22–26).

Круговая фигурация шестнадцатыми в верхнем и среднем регистрах в пьесе «Закружились в хороводе белые снежинки» (№ 18) ассоциируется с образом метели. В пьесе «Кто там по лесу бежит» (№ 22) акцентированная фигура в басу имитирует поспешную переваливающуюся поступь большого лесного зверя. При этом ее мелодия в пределах квинты с характерным восходящим скачком в конце

предложения и синкопы в среднем разделе пьесы типичны для плясовой<sup>109</sup> (см. пример 31).

Пример 31. «Кто там по лесу бежит» (тт. 1–12).

В некоторых пьесах можно цикла найти черты, сближающие композитора с Шостаковичем и Свиридовым. Например, в пьесе «За рекой труба трубила» о Свиридове напоминают, выдержанные гармонии в мягких диатонических терцовых соотношениях в сочетании со стилем музыки, близкой народной протяжной и плясовой, а иногда даже сам характер нотной записи, в которой длинные гармонические звуки продлены лигами (см. пример 32).

<sup>109</sup> Подобной яркой образной характеристикой обладают пьесы «Кузнец-колдун» и «Дятел» Губайдулиной из цикла «Музыкальные игрушки» (1969) и «Марш Бармалея» Слонимского (1974; в последнем — особенно сползающие терции на выдержанном басовом звуке в партии левой руки).



## Пример 32. «За рекой труба трубила» (тт. 9–14).

О близости Шостаковичу свидетельствует использование мелодики с пониженной II ступенью в миноре (№ 22 «Кто там по лесу бежит»; № 12 «Ты, соловушек лесной, песню новую запой»; № 15 «Тучей солнце позакрылось», № 21 «Берегом Маша шла», № 25 «Прощайте хороводы (см. пример 33).

## Пример 33. «Тучей солнце позакрылось» (тт. 12–20).

Ладотональное мышление композитора характерно сочетанием черт народной и современной академической музыки. Самонов использует лады народной музыки: фригийский (№ 12, № 15, № 23, № 25), дорийский (№ 7, № 10,

№ 16), лидийский (№ 13)<sup>110</sup>, соединяя их со специфическими композиторскими приемами музыки XX века (например, диссонирующими созвучиями в № 14 и № 17).

Фортепианный цикл «Хороводы» — яркий образец фольклорной стилистики. Безусловно, в «Хороводах» можно отметить соединение элементов народной музыки с современными композиторскими техниками, претворение черт, характерных для различных народно-песенных жанров, создание музыки, созвучной народным образцам без прямого цитирования народных напевов. Цикл Самонова характеризует бережное отношение к народным традициям, яркость музыкальной мысли, оригинальные «находки», которые позволяют считать данное сочинение ценным вкладом в сокровищницу отечественной фортепианной музыки.

#### 2.4. Фортепианный цикл «Ставропольская тетрадь»

Цикл «Ставропольская тетрадь» отличает оригинальное претворение фольклора Ставрополья. Цикл был создан в 1973 году и посвящён отцу композитора. Он состоит из четырех пьес, жанр которых Самонов определяет, как «прелюдии». Автор уточняет, что во всех прелюдиях «используются интонации народных песен, записанных в Ставропольском крае» [130, с. 3]. При этом составляющие цикл пьесы не являются обработками народных мелодий, а авторским претворением народной музыки. Данный метод работы с фольклором И. Земцовский характеризует следующим образом: «Композитор должен преодолеть народную мелодию именно как цитату — тогда только она станет его собственной музыкальной темой, выражающей его музыкальную мысль» [80, с. 49].

---

<sup>110</sup> Широкое применение ладов народной музыки можно найти в пьесах Свиридова из «Альбома пьес для детей» (1957; лидийский лад — в № 2, 7, 8, 11, 14; фригийский — в № 3, 4, 5, 16), а также в цикле Ледёнева «Невелички» (1959–1960; фригийский — в № 6, 7, 18, локрийский — в № 10, 12, эолийский — в № 1, 5, 14).

Цикл «Ставропольская тетрадь» построен на образном контрасте, для достижения которого в первых трёх прелюдиях Самонов применяет композиционный приём сопоставления нескольких жанровых разновидностей народных песен: плясовой, колыбельной и протяжной. Идея произведения воплощается путем переосмысления основного интонационного элемента — характерной для народных плачей и причитаний нисходящей секунды, которая выполняет функцию исходного композиционного ядра, «цементируя» весь цикл. С этого момента интонация «плача» (нисходящая секунда) становится для Самонова основным смыслодержущим конструктивным элементом, на котором основываются произведения среднего и позднего периодов фортепианного творчества. Исследовательница народного творчества Б. Б. Ефименкова подчеркивает: «в формировании древнейших напевов повествовательного характера и напевов плачей существенную роль играли интервалы секунды» [76, с. 6]. В свою очередь, Земцовский отмечает: «Что фольклорные плачи могут дать профессиональному композитору? Прежде всего <...> образцы разных стилистических и композиционных воплощений единой в своей семантической основе интонации» [72, с. 36].

Начальным тактам Первой прелюдии (здесь ее можно назвать условно «мужской плясовой») присущ характер лихой удалы, что находит отражение в неквадратной метрической организации первых тактов (семь восьмых: 3+2+2) и характере звучания (*forte* с акцентированием первой, четвертой и шестой восьмых). Все это придает музыке задорный оттенок. Композитор избирает в качестве основы начальной темы, ритмическую организацию народной плясовой (семидольный размер и чередование восьмой, двух шестнадцатых и восьмых), придающую музыке удаль, браваду, размах народного веселья, где пение сопровождается притопыванием. Однако уже в первой теме, на всем ее протяжении, акцентирована интонация нисходящей секунды (см. пример 34).

## Пример 34. Первая прелюдия (тт. 1–6).

Allegro I А. САМОНОВ

«Женский» вариант плясовой (т. 16) звучит без акцентов (*piano*), хотя в завершении развития приближается по характеру к «мужской» пляске. Опорой новой разновидности песни становится ритмическая формула первого такта «мужского запева». При этом мелодическая линия выстраивается здесь по звукам тонического трезвучия с частичным заполнением (две нисходящие секунды), что ассоциируется с лирическим, плавным звучанием женских голосов (см. пример 35).

## Пример 35. Первая прелюдия (тт. 15–18).

«Протяжная» песня во Второй прелюдии, необычайно лирическая, привносит в повествование особое очарование. Впечатляет изящество, тонкость

сопровождающей ее фактуры, насыщенной скрытыми подголосками (см. *пример 36*).

*Пример 36. Вторая прелюдия (тт. 1–4).*

Третья прелюдия (*Andante*) написана в жанре колыбельной в куплетно-вариационной форме (пять куплетов с тремя контрастными эпизодами). В основу ее строения положен характерный для народной музыки принцип многократного варьированного проведения одного мотива. Звучание колыбельной становится здесь выражением глубочайшего горя. В теме пьесы композитор обращается к монотонно повторяющимся интонациям нисходящей секунды, использованной в Первой прелюдии. Она придает колыбельной горестно-прощальный оттенок (см. *пример 37*).

*Пример 37. Третья прелюдия (тт. 1–6).*

Здесь можно говорить об интонационной арке, образующейся между Первой и Третьей прелюдиями. Родство Четвёртой прелюдии с другими пьесами цикла также подтверждается интонационно-тематическими связями: именно на секундовый мотив композитор возлагает здесь основную смысловую нагрузку, превращая его в процессе развития в восходящую победную интонацию (см. пример 38).

Пример 38. Четвертая прелюдия (тт. 100–102).

Ощущению «Ставропольской тетради» как единого цикла способствуют не только интонационные связи между Прелюдиями. Логичен тональный план произведения — C-dur, a-moll, E-dur, C-dur — создающий впечатление завершенности и, вместе с тем, подчеркивающий яркость сопоставлений контрастных друг другу тональностей. Своего рода круг, напоминающий о сонатно-симфоническом цикле (заметим, что пьесы «Ставропольской тетради» достаточно масштабны и насыщены развитием), образует темповое соотношение Прелюдий — Allegro, Moderato, Andante, Allegro — в котором лирический характер средних частей оттеняет активное, бурное движение в крайних.

## 2.5. Фортепианный цикл «Три русские песни»

Фортепианный цикл «*Три русские песни*» был создан в 1982 году. Он посвящен другу композитора и коллеге по кафедре, профессору Московской консерватории Юрию Алексеевичу Муравлеву. Сочетание трех составляющих его пьес — «Бурлацкой», «Лирической» и «Плясовой» — дает обобщение характерным образам, знакомым по искусству эпохи романтизма: выражение обостренного переживания трагической действительности, искренняя лирика, субъективный тон высказывания.

В названиях «Трех русских песен» подчеркнута их жанровая принадлежность. Первая из них (*Andante*), вторая (*Andantino*) — плавный напев, искренний и ясный (здесь представляется уместной параллель с женскими образами). Третья пьеса (*Vivo*) — безудержный лихой пляс. Три пьесы объединены единой драматургией. Первая несет функцию эпического зачина, вторая — короткого интермеццо, лирического центра, третья — быстрого финала и одновременно кульминационной вершины. Поэтому более органичным представляется воспроизведение цикла целиком, что не исключает исполнения каждого из номеров в отдельности.

«Бурлацкая» — самая мрачная из трёх песен, ассоциирующаяся с трудом бурлаков, с монотонным, медленным движением, темп которого помогали держать песни (одна из самых известных — «Дубинушка», где энергичные возгласы «Э-эй, ухнем!» способствовали координации движения).

Характер «Бурлацкой» определяет начальная медленная тема в низком регистре. Ровная пульсация четвертей, октавное удвоение, утяжеленное скачками движение создают ассоциацию с тяжелой поступью идущих, а музыка, по своему траурному настроению и фактуре, ассоциируется с жанром пассакалии, хотя басовая тема в неизменном виде звучит лишь дважды. Это сравнение вполне оправданно, ведь жанр пассакалии изначально связан с медленным шествием.

Басовую тему Самонов пишет как ряд из двенадцати неповторяющихся тонов<sup>111</sup>. Мелодия в партии правой руки основана на диатонике тональности *g-moll*<sup>112</sup>. Необычное сочетание басового и мелодического верхнего голоса представляет собой частый случай применения полиладовости. Мелодия верхнего голоса чрезвычайно близка напевам бурлацких песен: характерно ее начало с восходящей квинты (*g-d*) и последующим заполнением ее плавным нисходящим ходом. Тип изложения также близок народной песне: начинаясь одногласно (сольный запев), тема постепенно обрастает подголосками (отсюда и расширение диапазона) подобно тому, как зачин песни подхватывают остальные участники ансамбля. Образу бурлацкой песни соответствует и преобладающий в партии правой руки регистр звучания — малая октава и начало первой октавы (см. *пример 39*).

Пример 39. «Бурлацкая» (тт. 1–8).



<sup>111</sup> На модификациях 12-тоновой серии (транспозициях, зеркальном каноне, горизонтально подвижном контрапункте) построена пьеса «Двенадцать нот» Щедрина (1981).

<sup>112</sup> Следует отметить, что авангардное и фольклорное направления не существовали автономно. Их взаимовлияния и взаимопересечения обогащали культурное пространство эпохи, рождая причудливый симбиоз стилей, в «тигле» которого «переплавлялись» самые разнородные элементы. В эти годы появляются первые фортепианные сочинения, в которых применение додекафонного метода сочетается с использованием фольклорного материала. К таким произведениям относятся, например, «Шесть картин» А. Бабаджаняна (1965).



Все музыкально-лексические средства направлены на создание постепенного роста напряжения: уплотнение фактуры, усиление динамики (от начального *pp* до *mf*), ускорение ритмической пульсации, расширение регистров от нижнего (контроктава) к среднему и верхнему, что создает почти визуальный эффект приближения шествия. Большое расстояние между фактурными пластами ассоциируется с ощущением «воздуха» и «простора», а октавные удвоения в низком регистре — с силой и мощью (см. пример 40).

Пример 40. «Бурлацкая» (тт. 9–16).



Напев слышится все сильнее, все громче, ритмическая пульсация, дающая ощущение шествия, сохраняется. Каноническая имитация (тт. 15–23) способствует созданию мрачной атмосферы, подчеркивая соединение в одновременном звучании по вертикали двух минорных ладов (*es-moll* — *g-moll*).

Если в начале пьесы чувствуется эпическая неторопливость, то в среднем разделе — это сильнейшее переживание.

В среднем разделе (т. 24, *Roco più animato*) фактура становится более рельефной, подголосочный склад сменяется двумя отчетливыми фактурными линиями (аккордовыми движениями в партии правой руки и октавными триолями в левой). Теперь от характера медленной поступи почти ничего не остается:

активность нарастает, сильная доля заменена паузами, мелодия начальной темы-серии изломана, она уже не воспринимается как единая линия. Интонации триольной темы в нижнем регистре становятся проще, чем в начале пьесы: в восходящем движении — это движение по звукам хроматической гаммы, в нисходящем — по звукам минорного трезвучия (такты 27–30).

Драматическая тема в партии правой руки, открывающая раздел *poco più animato*, является вариантом начального бурлацкого напева. Ее начальный квинтовый ход (*g–d*) дан здесь в обращении. Тип изложения — не подголосочная полифония, естественная для народной песни, а трехзвучные аккорды, звучащие жестко (чаще всего это — октавно-терцовые комплексы); (см. пример 41).

Пример 41. «Бурлацкая» (тт. 23–26).

Все в этом развитии является выражением медленного и тяжелого движения вперед. Таков и продолжительный кульминационный раздел (т. 32), начинающийся с канонической трехголосной имитации темы бурлацкого напева. Восходящий порядок вступления голосов (его временной интервал — две четверти, интервал по высоте — большая терция) ассоциирует с мощными усилиями движущихся людей.

Накапливающаяся мрачная минорность (тема проводится в нижнем голосе в тональности *h-moll* (в октавном удвоении), в среднем — в тональности *es-moll*, в

верхнем — в главной тональности *g-moll*). Возникшая политональность<sup>113</sup>, мощные аккордовые дублировки (тт. 41–42) приводят к вершине кульминационной зоны — проведению начальной темы в басовом регистре на *fff* (т. 44), которая сопровождается тремоло в верхнем регистре и напоминает звучание *tutti* оркестра.

В заключительном разделе формы (реприза, *Tempo I*, т. 48) мощь звучания постепенно угасает и внезапно прекращается.

«Лирическая». После драматической первой пьесы цикла, вторая пьеса — плавный и мягкий женский напев. Чистая диатоника *b-moll* лишь изредка обогащается хроматизмами.

При этом песенная тема «Лирической» родственна «напеву бурлаков»: она содержит тот же ход с заполнением тонической квинты, но не активной восходящей, а нисходящей, пассивной, нисходящей (см. *пример 42*).

Пример 42. «Лирическая» (тт. 1–11).



<sup>113</sup> Отметим, что имитация в терцию сама по себе не всегда служит основанием говорить о политональности. Здесь же это явление порождено спецификой самой темы. Будучи близкой к народной, она охватывает диапазон малой децимы и очень отчетливо формирует контур натурального минора.

Вторая пьеса цикла опирается в своем развитии на принцип вариационности, столь органичный для народной песни, который проявляется прежде всего в фактурных (подголосочность) и регистровых изменениях. В конце пьесы проводится вступительный четырехтакт, что создает композиционную арку и придает ей замкнутость и законченность. Такая симметрия — черта композиционного замысла автора.

Третья часть «Плясовая» — подлинная кульминация цикла, к которой стянуты интонационные нити предыдущих номеров и устремлена общая направленность развития: от *Andante* № 1 (*g-moll*) через *Andantino* № 2 (*b-moll*) к *Vivo* № 3 (*C-dur*); от минора к мажору. Подобная драматургическая логика, на первый взгляд, могла бы показаться свободным обращением к бетховенской модели «от мрака к свету». Однако это не так, поскольку финал передает характер отчаянного веселья, неукротимой энергии, где сочетаются лихое веселье и трагедия. Настроение финала близко прокофьевским «Пляскам опричников» из «Ивана Грозного» и многим страницам произведений Мусоргского (песни «Гопак», «Трепак» из «Песен и плясок смерти», хор «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова» и др.).

Напористая ритмика в сочетании со сложной ладогармонической лексикой — полиладовостью, внедрением диссонансов в диатонические аккорды, особенно жесткой лидийской кварты, а также резко перечасащими созвучиями (*f-fis*, *a-as*, *g-gis*) — все это способствует ассоциации с «отчаянной пляской» (см. *пример 43*).



Конец пьесы, как и в «Бурлацкой», вновь создает ощущение не завершения, но прекращения звучания: будто открытая дверь, через которую смотришь в оцепенении на столь странную пляску, вдруг неожиданно захлопнулась.

В проанализированных миниатюрах Самонова формируется его индивидуальный композиторский почерк, который будет характерен на протяжении всего дальнейшего творческого пути. Это проявляется в способности создать сочинение на основе традиции обработки народной песни отечественными композиторами XX века, обогащая близкие народным интонации метроритмически, гармонически и фактурно. При этом сплав народного, академического и современного у Самонова естественен и подчиняется необходимости использования этих приемов для выражения главной образно-смысловой задачи сочинения.

Большинство миниатюр Самонова программны. Основой их художественного мира являются впечатления, полученные композитором в годы детства и юности. Это разнообразные проявления русского фольклора, а также образы детского деревенского быта и природы. Этим образным кругом определяется и выбор их прообразов, понятных и привычных, происходящих

преимущественно из жанров классико-романтической традиции и фольклора. Причем, этот выбор жанровых прообразов одинаково характерен как для миниатюр, предназначенных для исполнения детьми («Картины детства», «Хороводы»), так и для более масштабных пьес «Ставропольской тетради» и «Трех русских песен».

Рассмотрение отдельных миниатюр и циклов пьес позволяет сделать выводы о некоторых особенностях стиля Самонова, касающихся претворения им фольклора:

- использование интонаций русской лирической песенности, (преломленные сквозь призму устремления «новой фольклорной волны»);
- плачевая интонация как основа построения образов;
- вариантное развитие мелодии (варьирование узкообъемных попевок);
- использование ладов народной музыки (особенно часто — фригийского и миксолидийского ладов);
- сочетание в одновременности нескольких ладов или ладовых систем;
- метрические и ритмические контрасты внутри отдельных пьес и при их сопоставлениях (смена темпов, размера, характера движения);
- введение полифонии (подголосочной и имитационной, особенно в цикле «Хороводы»);
- склонность к программности, картинности, звукописи, богатству образных модусов и жанровой системы.

Современная музыкальная лексика композитора особенно выражена в гармонии и фактуре (введение дополнительного конструктивного элемента, двенадцатитонового ряда, аккордов нетерцовой структуры, хроматизмов, политональности). Уже в первых пьесах для детей композитор смело применяет аккорды с расщепленной терцией, создает атмосферу блюзового стиля.

В фортепианных пьесах и циклах, созданных в 1960–80-е годы, можно отметить ряд параллелей и пересечений с основными стилевыми тенденциями характерными для отечественной музыкальной культуры этого времени. Прежде

всего, это «новая фольклорная волна» и романтизм в соединении современными композиторскими средствами сочинения.

В фортепианном цикле «Картины детства» пять пьес имеют подзаголовки «русская песня», что указывает на большое внимание композитора к русскому фольклору. Национальную характерность звучанию пьес придает использование в гармонии средств модальности, таких как ладовая переменность и особенно часто — полиладовость (у Самонова она представлена как одновременное звучание разных ладов в нескольких пластах фактуры).

В фортепианном цикле «Хороводы» идея кругового движения реализована композитором не только в строении мелодики, но и в ее развитии (в частности, в использовании средств имитационной полифонии).

В цикле пьес для фортепиано «Три русские песни» композитор на новом художественном уровне развивает фольклорную линию творчества. Редким случаем в творчестве Самонова является использование в теме «Бурлацкой» ряда из двенадцати неповторяющихся звуков.

В цикле «Ставропольская тетрадь» композитор переосмысливает основной интонационный элемент, характерный для народных плачей и причитаний — нисходящую секунду. С этого момента интонация «плача» (нисходящая секунда) становится для Самонова основным смыслодержущим конструктивным элементом, на котором основываются произведения среднего и позднего периодов фортепианного творчества (уже с первой темы первой Прелюдии акцентирована интонация нисходящей секунды).

## ГЛАВА 3. «ФАНТАЗИИ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КАК СЮИТНЫЙ ЦИКЛ «СКВОЗНОГО» СТРОЕНИЯ

### 3.1. «Фантазии» для фортепиано по прочтении «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери: загадка скрытой программы

Одним из самых масштабных и значимых в творчестве А. В. Самонова сочинений стали «Фантазии» для фортепиано. В них ощутимо *романтическое* мировосприятие автора и его склонность к *символистским* и *импрессионистическим* решениям.

«Фантазии» написаны в 1982 году (издание — 1985) под впечатлением от чтения аллегорической повести Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». К тому времени сюжет Сент-Экзюпери уже был воплощен в кинематографе, в различных театральнo-сценических жанрах, изобразительном искусстве и в музыке<sup>114</sup>.

Произведение Самонова вышло в свет в издательстве «Советский композитор» под названием «Фантазии». В этой публикации автор никак не обозначил программу сочинения. Однако впоследствии, в общении с исполнителями (в частности, с автором диссертации), он неизменно говорил о нем в связи со сказкой Сент-Экзюпери, часто называя произведение не «Фантазии», а «Маленький принц». Одним из примеров, подтверждающих этот факт, является рецензия на концерт В. А. Риневиц (Молотковой) (2007). Заголовок этой рецензии,

---

<sup>114</sup> Самонов был одним из первых композиторов, создавших музыку по повести А. Сент-Экзюпери. Отметим также имевшее успех воплощение «Маленького принца» в виде мюзикла — «Le Petit Prince» Риккардо Крочанте. Премьера мюзикла состоялась в 2002 г. в Париже. Одно из последних обращений к этой теме — сюита для камерного ансамбля «Маленький принц» российского композитора и органиста Фёдора Строганова (2013). Своеобразная литературно-музыкальная композиция на основе повести «Маленький принц» была представлена 23 декабря 2018 года в Большом зале Зарядья в Москве: фрагменты сказки-притчи Сент-Экзюпери читал народный артист России Сергей Безруков, произведения французских композиторов (Сен-Санса, Дебюсси, Равеля) исполнял Губернский оркестр Московской области (главный дирижер — Сергей Пашенко), на большом экране демонстрировались рисунки Экзюпери и красочные видеoinсталляции.



написанной при жизни композитора, — «Вечер с “Маленьким принцем”» — говорит сам за себя [49, с. 3] (см. Иллюстрацию 28 в Приложении 1).

Таким образом, с одобрения самого композитора, сюита из девяти «Фантазий» фактически получила программное название. Почему Самонов не обозначил программы сочинения при его публикации? Однозначный ответ на этот вопрос, видимо, дать невозможно. В разговоре с автором диссертации композитор говорил, что отказаться от упоминания о «Маленьком принце» при публикации «Фантазий» ему посоветовали в издательстве для того, чтобы избежать проблем с авторским правом. Действительно, в 1985 году прошло лишь чуть более 40 лет со дня гибели Антуана де Сент-Экзюпери (1900–1944), и в то время еще действовало авторское право на его сочинения<sup>115</sup>. Поэтому такое объяснение снятия отсылки к «Маленькому принцу» кажется логичным.

Но представляется, что у Самонова могли быть и другие причины для того, чтобы скрыть программу в публикации. Это причины скорее психологического свойства. Композитор воспринимал свое сочинение и сам образ Маленького принца очень лично, как нечто сокровенное, что-то вроде своего alter ego. Это знали близкие ему люди. Напомним, что Юлия Андреевна Туркина в разговоре с автором диссертации говорила о Самонове: «У него душа Маленького принца»<sup>116</sup>. Самонов мог скрыть программу одного из самых личных своих сочинений, не желая обнародовать ее, объяснять, конкретизировать свои чувства.

Первым исполнителем «Фантазии» был Ю. А. Муравлев, сыгравший на концерте в Белом зале Московской консерватории 18 января 1985 года две из них — № 5 и № 9. 11 апреля 1986 года он исполнил в том же зале другие фантазии — с № 6 по № 9. Позднее «Фантазии» вошли в концертный репертуар Е. И. Максимова,

---

<sup>115</sup> Минимальный срок действия авторского права, согласно международной Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений, составляет 50 лет со дня смерти автора, но, как правило, он более длительный — 70 лет.

<sup>116</sup> Интервью с Ю. А. Туркиной автор диссертации записал в августе 2014 года.

Т. Е. Рубиной, В. А. Риневич (Молотковой) и автора настоящей диссертации.

Как произведение необычное, выдающееся, оценивали «Фантазии» и композиторы — коллеги Самонова. В интервью автору диссертации композитор В. Г. Агафонников сказал о «Фантазиях» так: «Он [Самонов] не работал как профессиональный композитор — “ни дня без строчки”. Но то, что он делал, было высочайшего класса. <...> Я бы сравнил его с Метнером. У Метнера в Третьем концерте есть вещи, которым позавидовал бы Рахманинов. У Толи то же самое: он делал какие-то вещи, которые выходили из ряда вон, в плане высочайшего уровня, хотя он этому не придавал значения. Это было как бы в ряду его музыкальных ощущений и впечатлений, которые были до этого и после этого. Он считал их само собой разумеющимися, что так и должно быть... Но и в вокальной, и в фортепианной музыке у него есть такие вещи, которых ни у кого нет. Это, например, “Фантазии”»<sup>117</sup>.

### **3.2. «Крейслериана» Р. Шумана как прототип «Фантазий» А. В. Самонова**

Автор рецензии С. В. Голубков сравнивал «Фантазии» Самонова с шумановской «Крейслерианой», ор. 16: «“Маленький принц”, появившийся спустя 150 лет после создания великим композитором восьми фантазий по “Крейслериане” Э. Т. А. Гофмана, ассоциируется с ним не только по жанру и строению цикла, но и благодаря искреннему, проникновенному ощущению композитором трагической несовместимости чистой души с жестокой реальностью» [48, с. 3].

Голубков завершает рецензию высказыванием самого Самонова, передавшего в беседе с ним афоризм шумановских времен: «Художник, поэт и композитор — тот, у кого не заживает рана в сердце» [41, с. 264]. Самонову было свойственно понимание объективной несовместимости человека и окружающего

---

<sup>117</sup> Интервью с В. Г. Агафонниковым было записано автором диссертации в декабре 2015 года.

его мира, где «человек оказывается в ситуации неизбежного, но безвыходного выбора внутреннего и внешнего <...> неснимаемое противоречие чувственного, материального, реально существующего в мире и человеке, и духовного, воображаемого, идеального, которое не может быть сколько-нибудь полно реализовано» [54, с. 12].

Обратим внимание на черты сходства «Фантазий» и «Крейслерианы», отмеченные в рецензии, и дополним аналогию. Во-первых, следует отметить, что пьесы Шумана имеют название, сходное с названием пьес Самонова. Слово «Фантазии» — «Fantasien» (другой вариант написания «Phantasien») — значилось на титульных страницах первых изданий фортепианного цикла Шумана рядом со словом «Kreislariana» [225]. Характерно, что «Фантазии» по прочтении «Маленького принца» А. Сент-Экзюпери — единственное произведение в творчестве Самонова, в заглавии которого использовано это слово.

«Фантазии» Самонова близки «Крейслериане» Шумана и по типу программности. В обоих случаях она обобщенная: есть только указание на литературный источник, который не привязывает характер отдельных эпизодов сочинения к его сюжету. Однако — и автор диссертации является тому живым свидетелем — Анатолий Васильевич не возражал, когда частям его произведения давалась более конкретная сюжетная трактовка в связи с образами повести Сент-Экзюпери. Речь шла, в частности, об образе Маленького принца (в связи с лейтмотивом «Фантазий»), о мерцающих звездах, о баобабах, разрывающих крошечную планету принца, о покинутой прекрасной Розе и т.д.

На концерте в честь 80-летия Самонова (12 мая 2011 года) исполнение «Фантазий» автором диссертации сопровождалось отрывками из повести Сент-Экзюпери в исполнении чтеца. Композитор разрешил этот эксперимент и был в

целом удовлетворен им. Впоследствии (в том числе, при его жизни) этот опыт не раз повторялся<sup>118</sup>.

Сочинение Самонова сближает с шумановской «Крейслерианой» импровизационная природа, спонтанность смен характера движения и типов фактуры на большом временном протяжении. Сходство есть и в способе объединения частей при переходе от одной пьесы к другой, так называемая «цепляемость интонаций»: последнее созвучие или мотив предыдущей пьесы, как правило, наминается в первом созвучии следующей. И в «Крейслериане», и в «Фантазиях» Самонова действуют мотивно-тематические связи между отдельными пьесами. Правда, эти связи реализуются несколько различно: в «Крейслериане» — через сквозное развитие исходного композиционного зерна (по определению А. М. Меркулова — «интонационного эмбриона», узнаваемого при повторах характерного ритма и интонаций [115, с. 46–53]), в «Фантазиях» Самонова — благодаря лейтмотиву, дополненному несколькими повторяющимися (но не приобретающими лейтмотивного значения) мотивами. Таким образом, имея в виду сходство циклов Самонова по аналогии с циклом Шумана («Крейслерианой»), возможно определить форму «Фантазий» как «сюиту сквозного строения» [77, с. 273]. Масштаб «Фантазий» (продолжительность которых — около 40 минут), цельность их композиции и интенсивность внутреннего развития позволяет говорить о *симфонизации* фортепианного цикла.

Наконец, главное, что определяет родство «Фантазиями» Самонова с «Крейслерианой» Шумана — в их образном мире. Общее в образах музыканта Крейсера и Маленького принца в том, что они как бы «приподняты» над

---

<sup>118</sup> Заметим, что сопровождение инструментальной музыки развернутыми текстовыми ремарками является давней традицией, известной еще с эпохи барокко. Одним из ранних примеров тому является «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха, а в XX веке — оркестровые пьесы А. К. Лядова («Кикимора», «Волшебное озеро» и др.), «Сказка о беглом солдате и черте» И. Ф. Стравинского, «Петя и Волк» С. С. Прокофьева, «Принцесса, не умевшая плакать» и «Король-музыкант» С. М. Слонимского и др.

будничностью, над грубой реальностью. Наверное, именно этим привлекли они композиторов, нашедших возможность через их образы выразить свое видение мира. Подтверждением и являются слова Анатолия Васильевича, сказанные о «Фантазиях» в разговоре с автором диссертации: «Абсолютная несовместимость нежной и чистой души и реальной действительности».

«Фантазии» Самонова таят в себе множество смыслов и ассоциаций. Но трагическая нота, раскрывающая мироощущение поэта, звучит здесь ненавязчиво, ненадрывно. Некоторые темы «Фантазий» (например, тема середины Фантазии V или одна из начальных тем Фантазии IV) очень просты. Этому способствуют присутствующие в ней элементы танцевальной жанровости (особенно в центральной, 5-й фантазии «Tempo di Valse») и джаза<sup>119</sup>.

По словам пианистки Валентины Риневич (Молотковой), «музыка [“Фантазий”] полна чувственного обаяния и тепла. В ней есть мерцающие темы-символы, звукопись и пластика балетных танцев театрального действия, россыпи пассажей и переливчатая радуга изысканных созвучий, функционально-гармоническая зыбкость и блистательно-концертная форма звукового воплощения» [48, с. 3].

Юрий Муравлев обращал внимание на необычное строение цикла и средства его объединения в единое целое. По словам Муравлева, «“Фантазии” А. Самонова — это крупные импровизационные композиции. Из них четыре первые — своего рода сонатный цикл, где вторая и третья фантазии занимают соответственно место скерцо и адажио; единству этого цикла способствует композиционный прием, когда конец предыдущей фантазии является началом следующей. В то же время все девять фантазий самостоятельны и могут исполняться в любой

---

<sup>119</sup> В облегченном характере фрагменты «Фантазий» по прочтении «Маленького принца» прозвучали на церемонии награждения «La Renaissance française» 3 октября 2018 г. В этот вечер их играл струнный квартет по переложению, сделанному В. Г. Киктой. Тембровая трансформация, а также сама атмосфера мероприятия неожиданно придали звучанию «Фантазий» образ легкой, почти «фоновой» музыки.

последовательности. Особое место занимает центральная, пятая фантазия, наиболее масштабная, написанная в ритме вальса; танцевальность здесь служит как бы канвой для выражения глубоких чувств и мыслей»<sup>120</sup>. Такое ощущение первых четырех фантазий как своего рода сонатного цикла и пятой — как центральной, самой масштабной среди всех, давало Муравлеву возможность исполнять первые пять фантазий как своего рода малый цикл. Предпосылкой к их выделению может быть и фактическое отсутствие проведений сквозных тем в последних трех фантазиях.

### 3.3. Лейтмотив «Маленького принца»: его неповторимость, множественность прообразов, перевоплощения лейтмотива в цикле

Фортепианный цикл «Фантазии» состоит из девяти пьес. Главным средством объединения пьес в единый цикл является повторяющаяся тема, которую условно можно назвать лейтмотивом «Маленького принца». Впервые он возникает в Фантазии I как бы в процессе импровизации, как результат длительного прелюдирования (см. пример 44). Композитор создает характер призрачности, эфемерности, свойственный этому образу, поэтому аллюзия на стиль французской музыки начала XX века, особенно Дебюсси и Равеля, здесь столь естественна.

Пример 44. Фантазия I, «лейтмотив Маленького принца» (т. 9).



«Плачевая» нисходящая секунда и ее противоположность (восходящая секунда), становятся основным смыслодержущим элементом, стержнем развития

<sup>120</sup> Муравлев Ю. Вступительная статья // Самонов А. Фантазии. Для фортепиано. М.: Музыка, 1985. С. 2.

фактурного и тематического материала лейтмотива. Прежде всего, запоминается хроматически изломанный, прихотливый контур, в основе которого — вариант одного и того же мотива, построенного на сочетании нисходящей малой секунды и восходящей терции; мотив повторяется в теме дважды, как секвенция из двух звеньев. Во втором проведении темы и в большинстве последующих оба звена секвенции состоят из одних и тех же элементов — нисходящей малой секунды и восходящей большой терции (сдвиг второго звена относительно первого — на малую терцию вниз). Повторяя эти два элемента друг за другом в быстром хроматическом движении в объеме чистой квинты, автор создает звучание трезвучия с мерцающей, сначала минорной, а потом мажорной терцией (f-moll и F-dur). Это воспринимается как прихотливая, таинственная ладовая игра (см. *пример 45*):

*Пример 45. Фантазия I (т. 13).*



На протяжении всего цикла фантазий основные интервалы в составе темы варьируются, но сочетание нисходящей малой секунды и восходящей большой терции остается главным. При последующих проведениях лейтмотива сохраняется и принцип секвенцирования. Это дает композитору возможность естественно «вплетать» интонации темы в развивающие разделы фантазий.

Необходимо обратить особое внимание на интервал малой секунды, с которой начинается лейтмотив «Маленького принца». Этой интонацией Самонов уже в Фантазии I как бы предвещает трагическое завершение цикла. Но

завершается первый элемент лейтмотива восходящей малой терцией, на повторении которой будет основана тема последней Фантазии IX.

Характер лейтмотива «Маленького принца» вызывает ассоциацию с темой второй части фортепианного цикла «Урания» Ф. С. Акименко (стиль которого связан с французским импрессионизмом) [57, с. 167], названной автором «Dans un autre monde. (Rêves d'artiste)» («В другом мире. (Сон артиста)»), которой предшествует развернутый литературный эпиграф: «Léger comme la fumée, vêtu de blanc, un être d'une forme indéfinie m'apparut. Surpris, j'admirais durant quelque temps cette vision énigmatique, quand tout à coup elle disparut». («Легкое, как дым, одетое в белые одежды, бестелесное существо предстало предо мной. Удивленный, я некоторое время восхищался этим загадочным явлением, как вдруг оно исчезло»). Выдержанная в импровизационном характере, эта тема наполнена прихотливым мелодико-гармоническим и ритмическим движением (см. пример 46).

Пример 46. Ф.Акименко «Урания», вторая часть (тт. 1–3).



Заметим, что сам «абрис» темы Самонова, в особенности изысканное хроматическое плетение ее мотивов, напоминает о фантастических образах опер Н. А. Римского-Корсакова. И даже конкретно — образ Шемаханской царицы (в основе хроматических фиоритур ее выходной арии из второго действия «Золотого



петушка» лежит та же последовательность нисходящей малой секунды и восходящей большой терции; см. пример 47).

Пример 47. Римский-Корсаков Ария Шемаханской царицы из 2-го действия оперы «Золотой петушок» (тт. 60–62).

Музыкальный фрагмент из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова. На изображении представлены ноты для сопрано/контральто и фортепиано. Вокруг вокальной линии проведены скобки, выделяющие определенные ритмические и интонационные элементы. Под нотами даны русские и французские тексты. В начале фрагмента отмечено «rit. poco», а в конце — «p».

В ритмическом отношении, для лейтмотива «Маленького принца» характерно чередование быстрого движения триолями и остановок-«замираний». Он начинается с протянутого звука, как бы вырастая из него. (Впоследствии кружащееся движение нередко начинается и с паузы.) Такая постепенная «раскачка» движения и его затормаживание создают впечатление мечтательной задумчивости.

Фактура первоначального изложения темы, с сопровождающими ее гармоническими голосами в среднем регистре и со взлетами-«отголосками» в верхнем, в какой-то мере напоминает о теме «Звезды» в начале Четвертой фортепианной сонаты А. Н. Скрябина. Во время последующих интонационных, ритмических и фактурных трансформаций лейтмотива «Маленького принца» сохраняется основной его элемент — дважды повторенный «кружащийся» мотив.

Дальнейшая трансформация лейтмотива «Маленького принца» может быть довольно ощутимой, но связи с исходным тематическим материалом всегда сохраняются. При всем своеобразии развития и изменения лейтмотива, он вполне

соответствует принципам сочетания подвижных и устойчивых элементов. Говоря о принципах тематических и интонационных связей в музыкальном произведении, Е. А. Ручьевская формулирует главные свойства лейттемы, определяющие их роль в формообразовании. По ее мнению, общность различных ее вариантов выявляется «за счет средств специфического формообразующего ряда (гармонии, лада, ритма)». Отличия же при повторениях возникают «за счет средств сонорного неспецифического ряда (динамики, плотности фактуры)» [163, с. 87].

Как будет показано в дальнейшем, лейтмотив «Маленького принца», при возвращении в других частях цикла, сохраняет единство параметров «специфического ряда». При этом важно, что они действуют в комплексе. Ритмический контур темы, при всех ее повторениях, представляет собой фигуру из шести (реже трех) длительностей (в начальном изложении это были две триоли шестнадцатыми, следующие друг за другом). Мелодический контур темы, при повторениях, представляет собой, кружащееся движение, образованное, секундами и терциями (в отдельных случаях интервалы увеличены).

Сохраняется в теме и некоторая ладовая подвижность, неустойчивость, и мелодические обороты в объеме кварты (тритона) как опорные. Именно комплекс этих качеств и их сочетание обеспечивает узнаваемость темы. Другие параметры изложения темы (по определению Ручьевской, «средства сонорного неспецифического ряда») впоследствии меняются. Особенно это касается фактуры и регистра звучания. За счет этих изменений, в отдельных случаях, характер темы полностью переосмысливается и резко контрастирует первоначальному. Однако, в основном, лейттема сохраняет свой хрупкий облик и созерцательно-лирическое настроение. Это позволяет, ассоциировать измененную тему с лейтмотивом «Маленького принца» на протяжении всего произведения. Лейтмотив проводится в большинстве «Фантазий» вплоть до Фантазии VI. Приведем основные варианты его трансформаций.

В Фантазии II (*Vivo*) контур лейттемы несколько изменен. Кружащееся движение ее основано на секундах и квартах, а ритмический рисунок (пунктирный

ритм) и сопровождающие ее диссонирующие аккордовые комплексы с «мелькающей» тритоновостью вплетаются в легкое скерцозное движение, что может ассоциироваться с полетом Маленького принца. Материал лейтмотива в данном случае лишь мимолетно напоминает, (см. *пример 48*).

*Пример 48. Фантазия II (тт. 30–32).*



В Фантазии III (*Larghetto*) вариант лейтмотива возникает в верхнем регистре на вершине кульминационной волны среднего раздела, в ажурном плетении фактуры в условиях капризной метрики (одновременное сочетание дуолей и триолей), но начальная нисходящая секундовая интонация и движение мелодического рисунка сохраняется. Интересно сочетание лейтмотива с сопровождающим голосом в среднем регистре: ощущение «зыбкости» усиливается наложением триолей лейтмотива на дуоли сопровождающей фигурации, а также хроматическим «сползанием» сопровождающего голоса в секвенциях из уменьшенных септаккордов, сдвигающихся по полутонам вниз (см. *пример 49*).

*Пример 49. Фантазия III (тт. 25–2).*



На гребне кульминации Фантазии III вариант лейтмотива приобретает угрожающий характер, напоминая о «Сфинксах» из «Карнавала» Шумана. Он звучит октавами в басах без сопровождающего голоса, в секундово-квартвовом соотношении восьмых и четвертных длительностей. Возникновение лейтмотива «Маленького принца» в басу можно воспринять, как выражение драматургически-смысловой романтической идеи цикла: разрушение идеального мира, мира красоты и иллюзий при столкновении с грубостью, непризнанием, агрессией (см. *пример 50*).

*Пример 50. Фантазия III (тт. 27–29).*



В связующем разделе Фантазии IV (*Andantino*) лейтмотив вплетается в вальсовое движение мелодии. В нем сохранены нисходящая малая секунда и большая терция (она иногда замещается квартой), а также тритоновость в плетении голосов (см. *пример 51*).

## Пример 51. Фантазия IV (тт. 8–11).

Вступление, открывающее Фантазию V (*Tempo di Valse con moto*) является вариантом лейтмотива «Маленького принца». Несмотря на то, что он изменен по интервальному составу мелодии (две восходящие терции, секунда и нисходящая малая септима), длительностям (восьмые), мелодическому рисунку, он все же узнаваем благодаря долгому первому звуку и нисходящей малой секунде на слабой доле такта. Плавное вальсовое кружение мелодии на фоне восходяще-нисходящих септаккордов как бы «переносит» слушателя на ту планету, с которой прилетел Маленький принц и предвосхищает появление другого образа — образа Розы, главной героини этой пьесы (см. *пример 52*).

## Пример 52. Фантазия V (тт. 1–5).

Tempo di Valse con moto

В первой теме вальса Фантазии V лейтмотив «Маленького принца» звучит половинными длительностями, движение которых можно ассоциировать с передачей состояния возвышенного чувства. К его неизменным параметрам (нисходящей малой секунде) прибавляется нисходящая малая септима из вступления Фантазии III (см. пример 53).

Пример 53. Фантазия V, первая тема вальса (тт. 31–42).



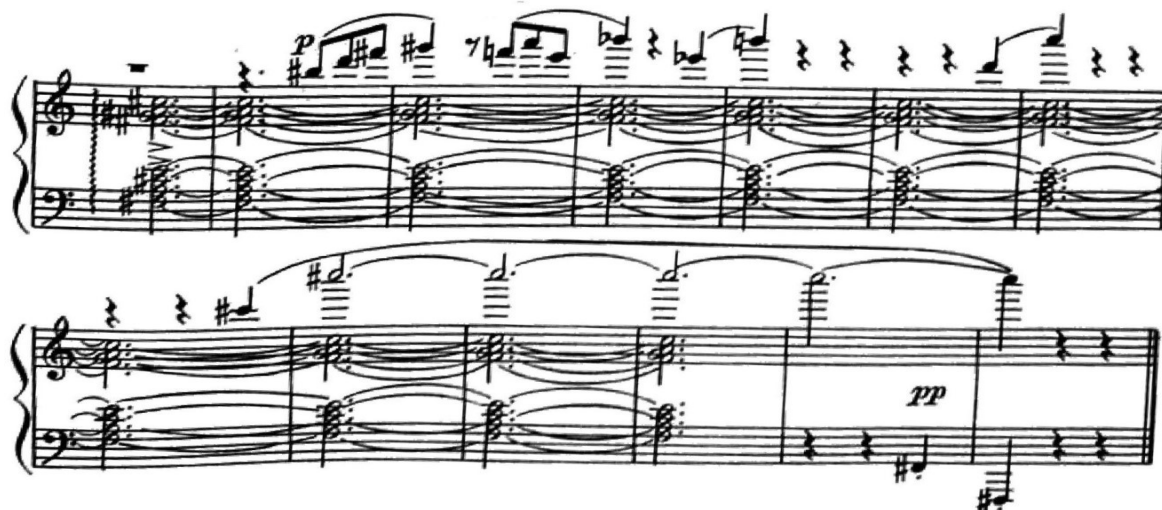
В репризе Фантазии V этот вариант лейтмотива возникает вновь, теперь дополненный октавными ходами в верхнем регистре; они усиливают в мелодии вальса впечатление хрупкости, возвышенности. Трансформированный лейтмотив звучит плавно и мягко, но более подвижно, благодаря смене длительностей (восьмые, вместо предшествующих четвертей). Узнаваем изгиб мелодического рисунка и начальная нисходящая секундовая интонация (см. пример 54).

Пример 54. Фантазия V, реприза (тт. 319–332).



Последний его отголосок в коде истончается — вплоть до полного исчезновения. Здесь, как и в начале Фантазии V, тема узнаваема по ритмическому рисунку (см. пример 55).

Пример 55. Фантазия V, кода (тт. 387–399).



Мера концентрации интонаций лейтмотива в Фантазии VI очень высока, она сравнима с Фантазией I. Лейтмотив развивается здесь почти постоянно. Преобразование в Фантазии VI основного интонационного зерна лейттемы (малая секунда плюс терция) с акцентом на внедрении тритона (в мелодическую ткань и в отдельные созвучия) создает ощущение изломанности этой утонченной музыки. Этот характер подчеркнут весьма прихотливой метроритмикой (2/4; 3/4; 4/4; дуоли, триоли восьмые, секстоли, шестнадцатые, синкопы, пунктирные ритмы, непосредственное сопоставление крайне мелких и весьма крупных длительностей и др.), фактурой и гармонией, в том числе кластерами на педали, как бы растворяющимися в воздухе. Арпеджированные пассажи в малой и первой октавах, крупные длительности, наподобие *cantus firmus*, стилистически отсылает к «Затонувшему собору» Дебюсси (см. пример 56).

## Пример 56. Фантазия VI (тт. 68–80).

В последних Фантазиях, с VII по IX, лейтмотив как таковой фактически исчезает. Его элементы с трудом можно распознать в отголосках тем, в развивающих и связующих разделах формы, как, например, в Фантазии IX (см. пример 57).

## Пример 57. Фантазия IX (тт. 54–56).



О лейттеме здесь напоминает нисходящая секвенция из терций (главным образом, больших) и триольное движение с периодическими остановками. Но узнать знакомые интонации если и возможно, то с трудом.

#### 3.4. «Спутники» лейтмотива — повторяющиеся мотивы

Объединение «Фантазий» в цикл происходит также благодаря нескольким другим повторяющимся в них мотивам. Называть их «лейтмотивами» наравне с лейтмотивом «Маленького принца» было бы преувеличением. Причин тому несколько. Во-первых, они не представляют собой музыкальные *темы* как таковые, их интонационный материал скорее фоновый, он мало развит сам по себе (как при первом появлении, так и при последующих). Во-вторых, при повторениях эти мотивы не сохраняют характерный для лейтмотива комплекс мелодии, гармонии, лада и ритма, который Ручьевская определяет как необходимый для выделения лейтмотива из музыкальной ткани<sup>121</sup>. Собственно, узнаваемой в этих мотивах является только мелодия (точнее, краткие мелодические мотивы), все остальные параметры при повторениях изменяются.

Вместе с тем, хотя и на втором плане, повторения этих мотивов скрепляют музыкальную ткань сюиты и несут определенную образно-смысловую нагрузку. Первый из них — мотив терций в высоком регистре из Фантазии I, звучание которого в контексте содержания повести Экзюпери может ассоциироваться с мерцанием звезд<sup>122</sup>. Возникнув в Фантазии I (т. 14; см. рисунок 58), он возвращается в Фантазии V (т. 19–23, см. пример 59).

---

<sup>121</sup> Напомним, что в приведенной выше цитате они названы Ручьевской «средствами специфического формообразующего ряда (гармонии, лада, ритма)» [164, с. 87].

<sup>122</sup> Он упоминался выше — в связи с прообразом «Фантазий» в Четвертой сонате Скрябина ор. 30.

## Пример 58. Фантазия I (тт. 14–17).

The image shows a musical score for Example 58, Fantasia I (measures 14–17). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows measures 14 and 15, featuring a treble clef with a 7/8 time signature and a bass clef. The second system shows measures 16 and 17, with a tempo marking 'poco a poco più animato' and a dynamic marking 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## Пример 59. Фантазия V (тт. 18–26).

The image shows a musical score for Example 59, Fantasia V (measures 18–26). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows measures 18, 19, and 20, with a dynamic marking 'p' and a crescendo hairpin. The second system shows measures 21, 22, and 23, with a dynamic marking 'f' and a decrescendo hairpin. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Такой же характер устремления к мечте имеет и восходящий октавный мотив, возникающий в коде Фантазии I (6 тактов от конца) и повторяющийся в Фантазии V (т. 56–78 и далее; см. *примеры 60, 61*).

Пример 60. Фантазия I (тт. 58–64).

Пример 61. Фантазия V (тт. 49–60).

Ассоциацию с «холодным мерцанием звезд», с изысканной игрой «переливающихся» тембров в среднем и высоком регистрах можно обнаружить в первой части фортепианного цикла «Урания» Ф. Акименко. Заключение, полное резких гармонических, динамических и фактурных «потрясений» (внезапное вторжение уменьшенного лада, цепочки странных, диссонирующих созвучий),

отмеченное авторской ремаркой — «в пучине бесконечности» — возможно интерпретировать как переход в иное измерение (см. пример 62).

Пример 62. Ф. Акименко «Урания», 1-ая часть (тт. 91–100).

Dans les abîmes de l'infini.

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score is in 2/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *sf*, along with the instruction *m. g.* (mezzo-gioco). The bass part features a prominent chromatic sequence in the lower register, marked with *f* and *mf*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are asterisks at the end of some bass line segments.

Сквозным для «Фантазий» является также *расходящееся хроматическое движение* (от большой секунды либо унисона к малой септимере или чистой октаве)<sup>123</sup>. Как правило, оно не только играет роль конструктивного элемента, но в некоторых случаях, вписываясь в другой тематический материал, подчеркивает настроение музыки. Впервые такое хроматическое движение возникает в среднем разделе Фантазии III, где оно образует каноническую восходящую секвенцию в партиях левой и правой руки (см. пример 63).

<sup>123</sup> Идея поступенно расходящейся от унисона к октаве гаммы как основы мелодии не нова. В диатоническом виде она используется как тема в известных «Парафразах» на неизменяемую тему (мотив «та-ти-га-ти») — коллективном произведении Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. П. Бородина и Ц. А. Кюи (1878).

## Пример 63. Фантазия III (тт. 18–22).



Эта мелодическая фигура нередко дополняет тему Маленького принца, а иногда воспринимается как воплощение некоей пустоты, «разреженности воздуха в космическом пространстве». В ней подчеркивается тритоновость, типичная для «Фантазий» и объединяющая цикл, которая образуется внутри расходящейся хроматической гаммы и в интервале между ее проведениями (см. т. 1-2 примера 49: звуки *c* и *ges*; завершает пьесу тритон).

Однако в конце четвертой пьесы романтическая антитеза «мечта — реальность» воплощена совершенно отчетливо: расходящееся «бурлящее» движение тридцатьвторыми длительностями в мрачном низком регистре создает характер скрытой угрозы, прерывающей лирическое высказывание.

Возвращения этой мелодической фигуры в фактуре произведения вполне узнаваемы. В новом фактурном варианте идея расходящейся хроматической гаммы использована в среднем разделе Фантазии IV (см. пример 64).

## Пример 64. Фантазия IV (т. 24).



Встречается она и в продолжении основной вальсовой темы Фантазии V, где ее томное звучание и постепенное истаивание (в коде) вписывается в контекст пленительного романтического вальса. Примеры проведения этой темы можно найти также в Фантазиях VI и VII. Изредка она дается и в обратном, сходящемся движении (т. 25–27 от конца Фантазии V).

### 3.5. Образный мир и внутренняя организация сюитного цикла «сквозного» строения

Позволим себе специально остановиться на каждой из фантазий, соотнеся их характер с текстом Сент-Экзюпери, который с благословения композитора прозвучал при исполнении музыки с участием чтеца. Сделаем при этом акцент на особенностях жанровой системы, музыкальной лексики и типичных стилевых приемах Самонова. Отметим и непосредственные аллюзии или стилевые переключки с предшественниками и современниками, а также связь со стилевыми направлениями музыки XIX–XX веков.

*Фантазия I (Lento, ma non troppo, 9/8)* передает атмосферу встречи Летчика и Маленького принца.

*«В первый вечер я уснул на песке в пустыне, где на тысячи миль вокруг не было никакого жилья. Человек, потерпевший кораблекрушение и затерянный на плоту посреди океана, — и тот был бы не так одинок. Вообразите же мое удивление, когда на рассвете меня разбудил чей-то тоненький голосок. Он сказал:*

*— Пожалуйста... нарисуй мне барашка!*

— А?..

— Нарисуй мне барашка...

Я вскочил, точно надо мною грянул гром. Протер глаза. Стал осматриваться. И увидел забавного маленького человечка, который серьезно меня разглядывал. <...> Все это было так таинственно и непостижимо, что я не посмел отказаться» [175, с. 4].

Ускользающая красота этого образа подчеркнута здесь зыбкостью гармонических красок, мягкостью незаметной смены метра (9/8 и 12/8)<sup>124</sup> и импровизационностью фактуры, вызывающей непосредственные ассоциации с первой частью Четырнадцатой («Лунной») сонаты Л. ван Бетховена (см. примеры 65, 66).

Пример 65. Бетховен Соната для фортепиано № 14, оп. 27 № 2. 1-я часть (тт.1–7).

**Sonate N° 14.**

**Adagio sostenuto.**  
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.  
sempre *pp* e senza sordini.

<sup>124</sup> Гибкие, своего рода метрические смещения характерны для всего цикла «Фантазий». Они дают возможность придать исполнению цикла некую свободу. В начальной теме обращает на себя внимание тонкое слышание композитором полифонических подголосков в, казалось бы, простой арпеджированной фактуре (хроматическое движение в средних голосах).

## Пример 66. «Фантазия» I (тт. 1–6).

**Lento, ma non troppo**

The musical score is written for piano in 8/8 time. It consists of two systems of music. The first system features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment with sustained chords. Dynamics include *p* and *con Ped.*. The second system continues the melodic and harmonic development, with dynamics *mp* and *cresc.* indicating a gradual increase in volume.

Преобладание доминантовой функции, в сочетании с консонирующими и мягко диссонирующими аккордами без явного центра тяготения (аккорды расположены в соответствии с обертоновым звукорядом), создает фонически звучание так называемой «парящей» тональности<sup>125</sup>, что способствует некой невесомости образа. Таков и смысл гармонического окончания пьесы: распространенный по всей клавиатуре и усложненный дополнительными хроматическими тонами *D<sub>7</sub>a-moll* (при отсутствии тоники). Доминантовая направленность «Фантазии» характерна для образного строя всего цикла и воспринимается как устремленность к мечте, к далекой звезде, на которой живет Маленький принц. Такое образное, эстетическое, стилевое и гармоническое решение перекликается с Шуманом (с его загадочно неясно-романтическими смысловыми окончаниями; например, в песне «В сияньи теплых майских дней» из цикла «Любовь поэта» (см. пример 67)).

<sup>125</sup>По Ю. Н. Холопову в «парящей» тональности единый тональный центр существует, но тонический аккорд не появляется, диссонанс может быть не подчинен консонансу, но гармонические функции указывают на этот центр. В «Фантазии» есть небольшое отклонение от определения Холопова: эпизодическое появление тонического аккорда *a-moll*, но он возникает только как проходящий, и не воспринимается в качестве тонического устоя.



## Пример 67. Фантазия I (тт. 55–58).



Призрачное мелькание этого варианта лейтмотива, изысканность его метроритмики (сочетание дуолей и триолей, редкий метр  $15/8$ , метрическая переменность  $12/8$ ,  $15/8$  и  $9/8$ ) и высокий регистр создают характер особой эфемерности. Тему (в т.9) отмечает изысканное сочетание хроматики в мелодии и мягкой диатоники в сопровождении. Близкая импрессионистам музыкальная ткань создает атмосферу хрупкого чуда. Устремленный ввысь октавный ход (т. 11–12) и мерцание повторяющихся терций в высоком регистре, а затем и октав (т. 14 и 16), вызывают ассоциации с сиянием той далекой звезды, откуда прибыл Маленький принц.

При развитии Фантазии № 1, сквозная секундовая интонация лейтмотива приобретает различный, иногда полярный смысл, всегда связанный с содержанием повести Экзюпери. Она звучит угрожающе, спускаясь в драматически насыщенный предельно низкий регистр (окончание среднего раздела т. 41–47) и растворяется, истаивая в верхнем регистре (в репризе)<sup>126</sup>. Это предвещает таинственное

<sup>126</sup>Форма Фантазии— трехчастная репризная, с чертами сонатности, образующейся благодаря тональному сдвигу лейттемы в репризе формы на кварту вверх. В композиции она выполняет функцию побочной партии.

исчезновение героя сказки, столкнувшегося со злом и смертью. Неожиданно наступающее умиротворение (полифоническое сочетание тем, *pp*, *morendo*) ставят смысловое многоточие в грустной истории, переданной писателем и композитором (см. пример 68).

Пример 68. Фантазия I (тт. 48–51).

Фантазия II (*Vivo*, 4/8)<sup>127</sup> передает картину полета, связанную с темой разговора героев о дальних планетах.

*«Когда Маленький принц впервые увидел мой самолет, он спросил:*

*— Что это за штука?*

*— Это не штука. Это самолет. Мой самолет. Он летает.*

*И я с гордостью объяснил ему, что умею летать. Тогда он воскликнул:*

*— Как! Ты упал с неба?*

*— Да, — скромно ответил я.*

*— Вот забавно!..*

*И Маленький принц звонко засмеялся. Потом он прибавил:*

*— Значит, ты тоже явился с неба. А с какой планеты?*

<sup>127</sup> Начало Фантазии № 2 связано с концом Фантазии № 1 общим звуком.

«Так вот разгадка его таинственного появления здесь, в пустыне!» — подумал я и спросил напрямик: <...>

— Откуда же ты прилетел, малыш? Где твой дом? Куда ты хочешь унести моего барашка?» [175, с. 6].

Нарастающее движение гаммообразных пассажей в темпе *Vivo* (вступление), готовящее ритм и вихревое кружение мелодии тарантеллы, утонченная звуковая игра аккордов и отдельных созвучий подчеркивает нездешний колорит этого полета. Это передано «трением» хроматизмов, параллельных движениях чистых квинт, трезвучий (мажорных *C-dur-B-dur* в начальном разделе трехчастной формы, *B-Fis* — в среднем разделе, *F-Ges-G-As* — в репризе, минорных *d-c-b* — в среднем разделе), введением нежных звучаний септаккордов, нонаккордов, ундецимаккордов в духе гармонии Дебюсси<sup>128</sup>.

Звуковой колорит этой картины во многом определяется и иными музыкально-лексическими средствами, например, наслоениями пластов музыкальной ткани, в частности основанными на сочетании движения по белым (в партии правой руки) и черным (в партии левой руки) клавишам. В этом слышится специфика красок рояля. Ощущается здесь и особая легкость, прозрачность, характерные *glissandi* скрипичных звучаний. Следует отметить, что квинтовость в теме и ее сопровождении соответствуют настройке струн скрипки.

«Фантазия» расцвечена радужными переливами взлетающих вверх пассажей по черным клавишам в высоком регистре (т. 68–83; см. *примеры 69, 70*).

---

<sup>128</sup> Выстраивая фактуру аккомпанемента из чистых квинт, Самонов прибегает к своему излюбленному приему ДКЭ — к изложению одной структуры параллельными созвучиями.

Пример 69. Фантазия II (тт. 10–14).

The image shows two systems of musical notation for Example 69. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A small asterisk (\*) is placed below the first measure of the lower staff. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings such as accents and slurs.

Пример 70. Фантазия II (тт. 65–70).

The image displays two systems of musical notation for Example 70. Both systems use a grand staff with treble and bass clefs. The upper staff is characterized by dense, ascending and descending passages of sixteenth notes, often spanning several octaves. The lower staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings are present, including 'p' (piano) in the first system and 'dim.' (diminuendo) in the second system, indicating changes in volume and intensity.

Созданию этой яркой сценки, фактической звукописи с эффектом приближения и удаления полета способствуют неоднократные подъемы пассажей от нижних регистров рояля к верхним.

Все сказанное свидетельствует о глубоком восприятии и передаче композитором рафинированного стиля и образов повести французского мастера.

*Фантазию III (Larghetto, 4/2)*<sup>129</sup> можно соотнести со страшной картиной механического прорастания зла (баобабов).

*«На планете Маленького принца есть ужасные, зловредные семена баобабов. Почва планеты вся заражена ими. А если баобаб не распознать вовремя, потом от него уже не избавишься. Он завладеет всей планетой. Он пронизет ее насквозь своими корнями. И если планета очень маленькая, а баобабов много, они разорвут ее на клочки.*

*—Есть такое твердое правило — сказал мне позднее Маленький принц. — Встал поутру, умылся, привел себя в порядок — и сразу же приведи в порядок свою планету» [175, с. 10].*

Фантазия III — одна из мрачных кульминаций цикла в целом. В ее начале — суровом хорале — возникает аллюзия на средневековую секвенцию *Dies irae*, в которой всегда прочитывается характеристика зла и смерти, и на загадочные «Сфинксы» из «Карнавала» Шумана.

Исторически закрепленные музыкальные средства воплощения зла обладают здесь впечатляющей силой воздействия: движение по хроматической гамме, уменьшенный септаккорд, интервал тритона, сочетание крайних регистров с итоговым погружением в низкий регистр. Сила воздействия заключена здесь в их трактовке в духе неоклассицизма. Самонов вводит формульно-абстрактный тематизм и сложные полифонические приемы, например, в сочетании пластов музыкальной ткани в начальной теме. Оно по-своему парадоксально: аккордовая тема верхнего голоса зеркально отражается в басах. Последовательность из субдоминантового, доминантового и двух тонических аккордов в A-dur (a-moll), а затем в G-dur в правой руке не находит почти никакой поддержки в октавах левой. Несмотря на регистровый разрыв, напряжение диссонансов между ними ясно

---

<sup>129</sup> Выполняет функцию медленной части во внутреннем сонатном цикле. Отправной точкой для ее начала является последнее созвучие предыдущей — трезвучие *d-moll* в той же динамике *forte*.

ощущается в звучании. Воспроизведение темной регистровки органа, усугубляет суровый колорит, который усилен диссонирующим напряжением между перечисляемыми пластинами ткани. Их движение навстречу друг другу из крайних регистров производит впечатление огромных пугающих шагов. Октавный скачок, напоминающий о теме звезд из Фантазии I, предстает здесь в обращении (вместо восходящего — нисходящий), тем самым приобретая обратный смысл — не воспарения, а падения (см. *пример 71*).

*Пример 71. Фантазия III (тт. 1–3).*



Стилю пьесы присущ рационализм и аскетизм. Повторение гармонических и мелодических структур, полифонические перестановки голосов, разграничение диссонирующих пластов музыкальной ткани создают ощущение некой бесчеловечной механичности. Это может ассоциироваться с картиной роста баобабов, неумолимо заполняющих и уничтожающих планету.

Одно из таких средств — сочетание сдвигающихся по малым секундам уменьшенных септаккордов (нижний пласт) и составляющих эти аккорды тритонов в мелодии (верхний пласт), а также их полифоническая перестановка в вертикально-подвижном контрапункте октавы (см. *примеры 72, 73*).

Пример 72. Фантазия III (тт. 8–11).



Пример 73. Фантазия III (тт. 14–15).



В репризе трехчастной формы Фантазии III ощущение яростного наступления зла усиливается: хоральные аккорды сопровождаются теперь активным движением басов, напоминающим по тембру и регистру органную педаль.

Подобный прием создания трагедийности в драматическом развитии фортепианной миниатюры к концу XX столетия (когда и был написан цикл Самонова) стал классическим. Он отсылает к фортепианной музыке Листа (например, реприза пьесы «Мыслитель»), Рахманинова (например, реприза «Музыкального момента» *h-moll*) и других композиторов. «Скатывание» хроматической темы вниз (в последних тактах пьесы), ее «грозовые раскаты» в

предельно низком регистре (вплоть до контроктавы) и звучание на педали, создающее фонизм темного кластерного пятна, знаменуют окончательный итог столкновения полярных сил — победу зла.

В *Фантазии IV (Andantino, 12/8)*<sup>130</sup>, по преимуществу окрашенной нежными красками, можно заметить и конкретные образы повести Экзюпери: Маленького принца, полета птиц и извержения вулканов.

*«Как я понял, он решил странствовать с перелетными птицами. В последнее утро он старательней обычного прибрал свою планету. Он заботливо прочистил действующие вулканы <...> Когда вулканы аккуратнo чистишь, они горят ровно и тихо, без всяких извержений. Извержение вулкана — это все равно что пожар в печной трубе, когда там загорится сажа <...>*

*«Не без грусти Маленький принц вырвал также последние ростки баобабов. Он думал, что никогда не вернется» [175, с. 16].*

Утонченный вальс на  $12/8$  с постоянным метрическим колебанием двух- и трехдольности, мерцанием мажорных и минорных терций (*b-d, b-cis; c-e, c-es; f-d, fis-d*) создает общий поэтический колорит. В его образном строе, типе мелодии и характере расширенной диатоники ощущается связь со стилем Прокофьева (см. *пример 74*).

---

<sup>130</sup> Она соединена с предыдущим общим звуком, который в этой фантазии, как и в № 3, сохраняется как основной тон. В данном случае — в «контрольных» моментах формы: кроме первых тактов пьесы — в окончании ее первого раздела (т. 15-16), в начале репризы (т. 39-45) и в заключительной каденции (т. 55–59).



## Пример 74. Фантазия IV (тт. 1–5).



В теме вальса есть отдаленное сходство с лейтмотивом «Маленького принца» — сочетание нисходящего хода на небольшой интервал и более широкого восходящего (в данном случае м. 3 + ч. 5), усиливающееся аналогичной лейтмотиву трехдольностью движения. Это сходство становится очевидным, когда в процессе развития первой темы в мелодии возникают интонации самого лейтмотива. При переносе мелодии в партию левой руки (т. 12) композитор дает их также в варианте, близком ракоходу (см. пример 75).

## Пример 75. Фантазия IV (т. 13.)



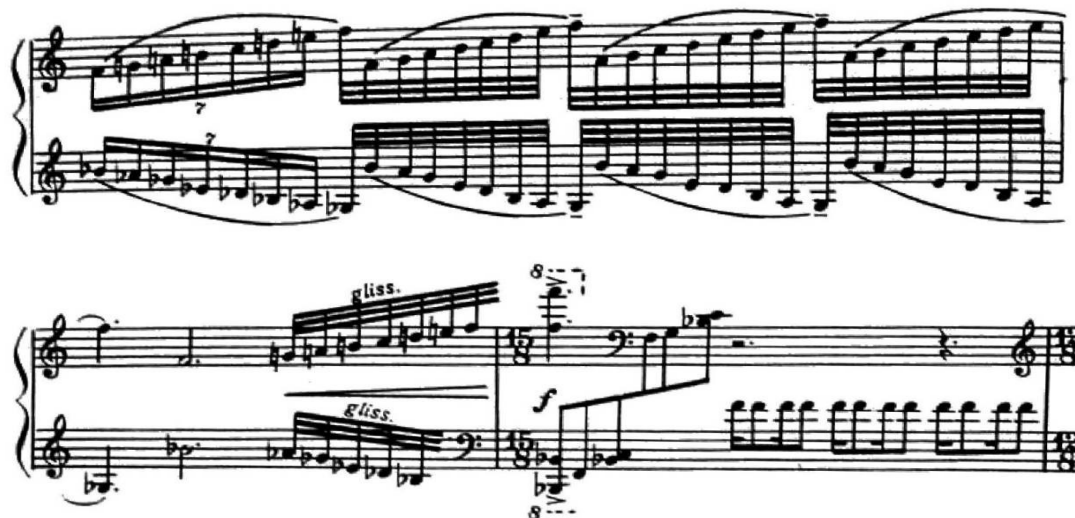
Хрупкое звучание «дрожащих», тихо пульсирующих октав в верхнем регистре, подобное мерцанию звезд, легкие октавные мотивы в сопровождении восходящих арпеджио, свободная смена метрической пульсации, загадочные трели с взлетающими к ним хроматическими гаммами — все это создает ощущение

«наполненного светом воздушного пространства». Изысканности образу придает также неустойчивость гармонии и «парящая» тональность. Необычная педализация (звучание мягко диссонирующих созвучий на протяжении четырех тактов), благодаря которой слышатся обертоновые призвуки и возникают многочисленные красочные пятна, создает эффект «тихого движения облаков» (завершающая часть первого раздела и особенно — реприза трехчастной композиции).

Подобное звучание перекликается со стилем образов «высшей утонченности» Скрябина, например, в начале Четвертой сонаты («тема звезды» в ее прекрасном покое и хрупком сиянии), в Первой поэме *op. 32* или в темах побочной партии первой части Третьей симфонии.

Пассажи одновременно по белым и черным клавишам создают своеобразный фонический эффект — наподобие радужных переливов — и, как и предыдущие музыкально-лексические средства, возможно, связаны с образом полета птиц в прозрачной высоте (см. *пример 76*).

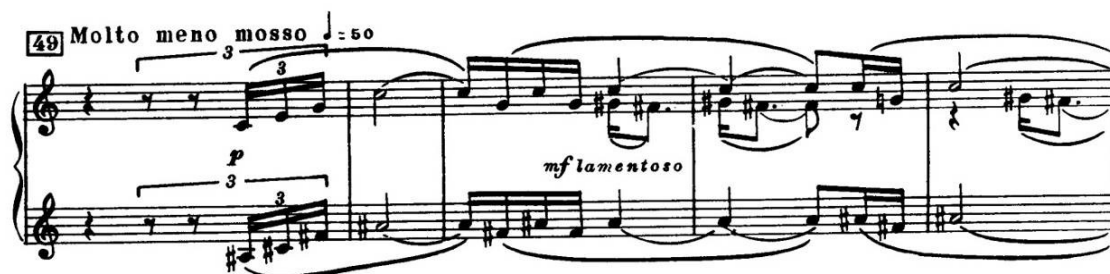
Пример 76. Фантазия IV (т. 39).



Это гаммообразное движение одновременно по белым (в партии правой руки) и по черным (в партии левой) клавишам, естественное для тактильного ощущения пианиста, могло иметь прототипом «трения» белых и черных клавиш в знаменитой

теме из «Петрушки» И. Ф. Стравинского — одного из любимых композиторов Самонова (см. *пример 77*).

*Пример 77. И. Стравинский. «Петрушка», Картина вторая (тт 9—13).*



Другим элементом фактуры, поначалу скрытым, а потом выходящим на первый план является хроматическая гамма. В т. 24 расходящееся движение по хроматической гамме вариантно воспроизводит тему из Фантазии III (см. *пример 78*).

*Пример 78. Фантазия IV (т. 24).*



Совершенно иному, противоположному по смыслу характеру способствует трансформация хроматических мотивов (средний раздел формы): их характер открытой угрозы в контексте скрытой программы соответствует образу извергающегося вулкана (см. *пример 79*).

## Пример 79. Фантазия IV (тт. 31–35).



Реприза начальной темы усилена фактурно — переносом ее на октаву выше и уплотнением с помощью дополнительных голосов. В завершении пьесы важную роль играет тема «мерцания звезд» — разложенные октавы в верхнем регистре. Их звуки<sup>131</sup> прерывают вальсовое движение. Последним созвучием Фантазии IV, становится таинственное сочетание предельно низкого звука  $B_2$  и минорной терции к нему —  $cis_2$ .

Фантазия V (*Tempo di Valse con moto*, 3/4)<sup>132</sup> объединена с Фантазией IV. Это — лирический центр цикла, воплощающий тот идеал, который в контексте скрытой программы произведения можно сопоставить с образом прекрасной Розы.

*«Маленький принц никогда еще не видал таких огромных бутонов и предчувствовал, что увидит чудо. А неведомая гостья, еще скрытая в стенах своей зеленой комнатки, все готовилась, все прихорашивалась. Она заботливо подбирала краски. Она наряжалась неторопливо, один за другим примеряя лепестки. Она не желала явиться на свет встрепанной, точно какой-нибудь мак. Она хотела показаться во всем блеске своей красоты. Да, это была ужасная*

<sup>131</sup> Последовательность хроматических октав образует восхождение по хроматизму в верхнем регистре рояля от звука  $cis$  до  $f$ .

<sup>132</sup> Ее начало и конец предыдущей «Фантазии» объединены общим звуком  $cis$ .

кокетка! Таинственные приготовления длились день за днем. И вот наконец, однажды утром, едва взошло солнце, лепестки раскрылись.

— Как вы прекрасны!

— Да, правда? — был тихий ответ. — И заметьте, я родилась вместе с солнцем» [175, с. 13–14].

Характер романтической мечты передан здесь чередованием изысканных вальсовых тем. Захватывающий поток вальсовой музыки, наполненной настроением нежного томления, развивает традиции, идущие от Глинки, Чайковского, Прокофьева. Ощущаются здесь и французские истоки, особенно в духе Равеля.

Как и в предыдущих лирических пьесах цикла, стиль этой фантазии отмечен изяществом, хрупкой красотой и близок стилю Скрябина и Прокофьева (см. примеры 80, 81, 82)<sup>133</sup>.

Пример 80. Фантазия V (тт. 1–5).

Tempo di Valse con moto

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a supporting bass line. The tempo is marked 'Tempo di Valse con moto'. There are dynamic markings such as 'mp' and 'Red.' (ritardando) throughout the piece. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and ornaments.

<sup>133</sup> Срединное местоположение № 5 в крупном плане (в цикле) отражено и в более мелком плане: в концентрической композиции пьесы, основанной на чередовании трех тем.

Пример 81. Фантазия V, первая тема вальса (тт. 30–34).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *mp* and the instruction *con Ped.* below the bass staff. The second system also consists of two staves, continuing the musical piece. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with a large slur encompassing the first two measures of each system.

Пример 82. Фантазия V, вторая тема вальса (тт. 100–105).

The image shows a single system of musical notation for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The dynamic marking is *f con bravura*. The notation features complex chords and melodic lines, with a large slur over the first two measures.

Изломанность мелодической линии в сочетании с высоким регистром, прозрачной фактурой, тонким плетением голосов, неустойчивой гармонией (преобладание нонаккордов и септаккордов с уменьшенной квинтой) и общей неустойчивостью «парящей» тональности<sup>134</sup> создают ощущение изнеженности.

Даже в заключительной каденции тоническое трезвучие *fis-moll* осложнено добавлением диссонирующих звуков (*e*, *gis*; *es*, *b*; см. пример 83).

<sup>134</sup> При общей тональности *fis-moll* основным центром притяжения является звук *cis*: и в первой, и во второй теме вальса развитие постоянно возвращается к нему.

## Пример 83. Фантазия V (тт. 378–400).

Преобладание в гармонии малых септаккордов с уменьшенной квинтой и их параллельное движение (ДКЭ) придает теме характер меланхолического томления, устремленности к манящему идеалу. Такая стилистика типична для всех лирических фантазий этого цикла и перекликается со скрябинской.

В «Фантазии» V — лирическом центре цикла — звучат многие интонации, связанные с образами поэтической сказки. Среди них — измененный лейтмотив «Маленького принца», расходящееся хроматическое движение, повторяющиеся терции и октавные ходы, мотив «мерцания звезд» (см. пример 84)

## Пример 84. Фантазия V (т. 61–72).

Один из вариантов второй темы вальса звучит ностальгически, почти в духе популярной музыки времен молодости композитора. Ее определяет так называемый стиль «новой простоты», который свойственен, например, Сильвестрову («Тихие песни», «Простые песни», многие фортепианные сочинения), и создает ощущение мечтательной элегичности.

Однако в «Фантазии» V, как важном смысловом центре, проявляется себя и основной конфликт произведения: столкновение мечты со злом. Вариант начального оборота лейтмотива Маленького принца в аккордовом изложении<sup>135</sup> напоминает о «теме судьбы» из тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга». Его роковой характер усиливается октавными ходами в низком регистре, что является своего рода мрачной смысловой проекцией октавной темы «мерцания звезд», его кардинальной трансформацией, и знаменует трагический результат конфликтного столкновения (см. *примеры 85, 86*).

*Пример 85. Фантазия V (тт.170–175).*



<sup>135</sup> В репризном проведении второй темы «Фантазии».



Пример 86. Р. Вагнер «Гибель богов», Пролог (180–183).



Возвращение тем вальса затуманивает смысл происходящего, вновь создавая нежно-поэтический настрой, что подчеркивает неясность вывода. Такая смысловая «размытость» итогов, характерная для стиля «Фантазий» — типичное свойство романтической эстетики. Это более всего сближает Самонова с Шуманом.

Фантазия VI (*Andantino*, 4/4), замыкая внутренний цикл (№№ 1–6)<sup>136</sup> и обобщая развитие предыдущих пьес, обостряет смысловой конфликт, непосредственно выраженный в предыдущем номере.

*«Попав на землю, Маленький принц не увидел ни души и очень удивился. Он подумал даже, что залетел по ошибке на какую-то другую планету. Но тут в песке шевельнулось колечко цвета лунного луча.*

*— Добрый вечер — сказал на всякий случай Маленький принц.*

*— Добрый вечер — ответила змея.*

*— На какую это планету я попал?*

*— На Землю — сказала змея. — В Африку.*

*— Вот как. А разве на Земле нет людей?*

*— Это пустыня. В пустынях никто не живет. Но Земля большая.*

*— А где же люди? — вновь заговорил наконец Маленький принц. — В пустыне все-таки одиноко...*

*— Среди людей тоже одиноко, — заметила змея» [175, с. 28].*

В целом стиль этого номера, остается неизменным по сравнению с

<sup>136</sup> О завершении внутреннего цикла в этой пьесе свидетельствует, в частности, возвращение начальной темы № 1.

предыдущими пьесами цикла. Поэтому сделаем основной акцент на образной стороне и драматургических приемах развития конфликта, отметив те новые стилевые черты, которые возникают здесь впервые.

В пьесе сконцентрированы многие интонации предшествующих номеров. О роли этой фантазии, как одной из ключевых в цикле, свидетельствует интенсивность развития вариантов лейтмотива «Маленького принца», которые буквально пронизывают пьесу<sup>137</sup>. Его начальный вариант с кластерной вертикалью ( $h-d-e; fis_1-g_1-cis_2$ ) наполнен патетическим пафосом, а тихое меланхолическое продолжение воспринимается как трогательное воспоминание о чем-то прекрасном. Оно подобно старинным русским романсам (например, «Отцвели уж давно хризантемы в саду»). Простота и даже некоторая наивность темы создает небольшой «островок спокойствия» в напряженном развитии пьесы<sup>138</sup>. Как и в предыдущей фантазии, такое звучание напоминает стиль «новой простоты» (см. пример 87).

Пример 87. Фантазия VI (тт. 1–6).

<sup>137</sup> Сочетание малой секунды и последующего скачка дается в различных вариантах по ритму и высоте — в основном (направленном вверх) и обращенном (вниз). Как и раньше, первый звук *fis* Фантазии VI совпадает с последним в Фантазии V.

<sup>138</sup> Этому способствует скромный средний регистр, прозрачное гомофонное изложение, простая ритмика.

Специфика «парящей» тональности, свойственная всему циклу<sup>139</sup>, мелодика и гармония, опирающейся на тритоновость (ЦЭ), при изяществе фактуры и «воздуха» высокого регистра подчеркивает изящество, интригующую загадочность в лирических темах и связывает их с образами прекрасной сказки Экзюпери<sup>140</sup>.

Однако те же тонально-гармонические средства определяют и негативную сферу. Такова токкатная тема среднего раздела формы<sup>141</sup>. Ее звучание, на протяжении большого отрезка времени, сосредоточено в нижнем регистре (т. 49–84), подчеркнута острой ритмикой, кластерами и тритонами (в мелодии и гармонии) и отмечено мрачным напряженным характером, свойственным многим токкатам музыки XX-XXI столетий (см. *пример 88*).

Пример 88. Фантазия VI (тт. 49–54).

<sup>139</sup> Несмотря на гармоническую ясность фантазии, на сам тональный центр, как и в предыдущих рассмотренных случаях, указывает лишь тяготение аккордов, а тоника *h-moll* возникает лишь в последнем такте пьесы.

<sup>140</sup> Следует отметить: в данной пьесе, как и во всем произведении Самонова, лирическая наполненность последовательно возрастает.

<sup>141</sup> Если исходить из выписанных автором изменений темпа, форма пьесы — сложная трехчастная.

Результат конфликтного столкновения — трансформация начальной лирической темы и преобразование лейтмотива «Маленького принца» в жутковато звучащую токкату: разрываясь на отдельные мотивы, уплотняясь в фактуре, трехзвучные мотивы уходят из прозрачного высокого регистра в басы на *ff*, символизируя победу зла (см. пример 89).

Пример 89. Фантазия VI (тт. 134–137.)



Окончательное конфликтное столкновение образных сфер — в коде, где тема «Маленького принца» звучит как далекое светлое воспоминание, как бы перечеркиваясь хроматическим спуском в предельно низкий регистр. Короткий удар *h-moll'* ной терции (при предшествующем мерцании мажорной и минорной терций) воспринимается как трагический обрыв жизни.

*Фантазия VII (Allegro, alla pulcinella, 2/2)*<sup>142</sup> открывает новый, завершающий этап в развитии цикла. В последних трех пьесах композитор уходит от напряженных преобразований лейттемы и других повторяющихся тем «Фантазий» в более спокойную и несколько отстраненную сферу свободного музыкального высказывания. И хотя в них можно почувствовать отголоски прежнего напряженного развития, услышать отдельные интонации сквозных тем, они

<sup>142</sup> Впервые в цикле между Фантазиями VI и VII нет связи через общий тон конца и начала. Мало того, композитор как бы показательно переключает звучание из главенствовавшей раньше диэзной (*h-moll'* окончания предыдущей пьесы) в бемольную сферу. Тональность Фантазии VII в начале и конце представлена трезвучием с кватрой (вместо терции): *as-des-es* (знаки при ключах отсутствуют). Развитие говорит о колебании между одноименными *as-moll'* и *As-dur* с преобладанием первого.

воспринимаются все же именно как отголоски — более обобщенно, чем в кульминационных эпизодах предыдущих Фантазий IV и VI.

И все же изложим ее скрытую программу, опираясь на одобренный композитором вариант исполнения произведения с участием чтеца.

*«Я был поражен, вдруг я понял, что означает таинственный свет, исходящий от песков. Когда-то, маленьким мальчиком, я жил в старом-престаром доме — рассказывали, будто в нем запрятан клад. Разумеется, никто его так и не открыл, а может быть, никто никогда его и не искал. Но из-за него дом был словно заколдован: в сердце своем он скрывал тайну...*

*— Да, — сказал я. — Будь то дом, звезды или пустыня — самое прекрасное в них то, чего не увидишь глазами.*

*— Я очень рад, что ты согласен с моим другом Лисом, — отозвался Маленький принц.*

*Потом он уснул, я взял его на руки и пошел дальше. Я был взволнован. Мне казалось — я несу хрупкое сокровище. Мне казалось даже, что ничего более хрупкого нет на нашей Земле. При свете луны я смотрел на его бледный лоб, на сомкнутые ресницы, на золотые пряди волос, которые перебирал ветер, и говорил себе: все это лишь оболочка. Самое главное — то, чего не увидишь глазами...» [175, с. 35–36].*

Несмотря на сравнительно небольшое родство Фантазии VII с другими пьесами цикла, их объединение все же неоспоримо благодаря жанровым связям: тарантелла (№ 2), вальс (№ 4 и № 5), речитатив (№ 9).

Здесь проявляется картинность мышления автора. Смену жанров можно воспринять как контрасты образов, столь богато представленных в скрытой

программе пьесы<sup>143</sup>, а ее тарантелльное движение в высоком регистре на *pp* само по себе вызывает ощущение кружения, подобного «легкому ветерку, колышущему золотые пряди волос Маленького принца».

Тому же эффекту способствует и игра аккордов (увеличенное трезвучие и большой септаккорд с увеличенным трезвучием, введение в аккорд диссонирующих звуков), тональностей (при развитии на небольшом протяжении тем; например, *H, Fis, A, E* на протяжении четырех тактов) и, в качестве центрального элемента системы, кварто-квинтовых созвучий ( $as_1-b_1-des_2-es_2$  в начале фантазии). По-видимому, именно с идеей игры связана ремарка *alla pulcinella*, отсылающая к образу итальянской комедии *dell'arte*, «родственнику» русского Петрушки — Пульчинелле (см. пример 90).

Пример 90. Фантазия VII (тт. 12–18).

Если во внутреннем цикле трех последних пьес Фантазия VII выполняет роль

<sup>143</sup> Тарантелла (начало фантазии), речитатив (*Recitativo; as-moll*, с т. 37), вальс (с т. 46), мазурка (т. 89–128). В мелодию вальса вплетается небольшой фрагмент фигурации на основе расходящейся хроматической гаммы, знакомой нам по предыдущим пьесам (т. 50).

скерцо, то *Фантазия VIII (Tranquillo, 4/4)* — роль медленной части<sup>144</sup>.

*«— Теперь уходи, — сказал Маленький принц. — Я хочу спрыгнуть вниз.*

*Тогда я опустил глаза, да так и подскочил! У подножья стены, подняв голову к Маленькому принцу, свернулась желтая змейка, из тех, чей укус убивает в полминуты. <...> Я подбежал к стене как раз вовремя, чтобы подхватить моего Маленького принца. Он был белее снега.*

*Все было как-то странно. Я крепко обнимал его, точно малого ребенка, и, однако, мне казалось, будто он ускользает, проваливается в бездну, и я не в силах его удержать...*

*И тут он тоже замолчал, потому что заплакал...*

*— Вот мы и пришли. Дай мне сделать еще шаг одному.*

*И он сел на песок, потому что ему стало страшно.*

*Потом он сказал:*

*— Знаешь... моя роза... я за нее в ответе. А она такая слабая! И такая простодушная. У нее только и есть что четыре жалких шипа, больше ей нечем защищаться от мира...*

*Я тоже сел, потому что у меня подкосились ноги. Он сказал:*

*— Ну... вот и все...*

*Помедлил еще минуту и встал. И сделал один только шаг. А я не мог шевельнуться.*

*Точно желтая молния мелькнула у его ног. Мгновение он оставался недвижим. Не вскрикнул. Потом упал — медленно, как падает дерево. Медленно и неслышно, ведь песок приглушает все звуки» [175, с. 38, 41].*

Если характер предыдущей пьесы был в основном связан с опорой музыкального тематизма на бытовые жанры, то теперь — с опорой на различные

---

<sup>144</sup> Здесь продолжена идея «интонационной цепляемости» в цикле: *Фантазия VIII* начинается с варианта того же аккорда (*des<sub>1</sub>-ges<sub>1</sub>-as<sub>1</sub>*), на котором закончилась предыдущая пьеса.

стили. Так, начальное *Des-dur*'ное проведение темы окрашено блюзовыми тонами аккордовых параллелизмов и мягко диссонирующих кварто-квинтовых гармоний<sup>145</sup>. В сочетании с некой размытостью арпеджированного звучания на *p*, с «воздухом» и прозрачностью фактуры подчеркивается поэтическая нежность музыки, создающей образ Маленького принца, возможно, в момент его исчезновения. Подобная пастельная палитра напоминает о фортепианном стиле французских импрессионистов, а интонации группетто, придающие теме особое изящество (см. пример 91).

Пример 91. Фантазия VIII (тт. 1–4.)

В отличие от других номеров цикла, эта пьеса тонально устойчива, а сам выбор *Des-dur* — исторически закрепленной «тональности любви» — возможно, не случаен и отражает отношение Экзюпери и автора музыки к своему герою.

В фантазии продолжено и развитие романтического конфликта, который в данном случае (в контексте скрытой программы) можно воспринять как вторжение смерти в красоту жизни.

<sup>145</sup> Они также связывают пьесу с № 7 последованиями аккордов аналогичной структуры, в чем опять проявляется склонность Самонова к использованию ДКЭ.



Этот момент постепенно готовится становлением основной и новой тем (*ben ritmico*)<sup>146</sup>. Их экстастическому росту способствуют мощные «подхлестывающие» взлеты арпеджио и яркий фонизм мажорных и минорных трезвучий, прорезывающих фактуру (см. пример 92).

Пример 92. Фантазия VIII (тт. 37–38).

**Ben ritmico**

Сам момент вторжения зла отмечен двенадцатикратным акцентированием кластера — типичным для нашего времени средством контрдействия (в его составе лежит малый мажорный септаккорд с переченьями добавленных хроматических звуков). Подобные средства создания образов зла довольно часто встречаются в музыке XX–XXI столетий.

Фантазия IX (*Con moto, recitando, 2/2*) играет роль эпилога малого (№№ 7–9) и большого (№№ 1–9) циклов, уводящего от лирико-психологической драмы с ее напряженным конфликтом к созерцательности.

<sup>146</sup> Мелодический мотив восходящей секунды в теме *ben ritmico* (т. 40–41 и далее) продолжает развитие начальной интонации Фантазии VIII, которое сопровождается добавлением арпеджированного аккомпанемента (с т. 12), учащением ритмической пульсации (вплоть до секстолей шестнадцатыми), расширением регистрового диапазона. Транспонирование темы *ben ritmico* на малую септиму вверх в репризе сложной трехчастной формы придает композиции черты сонатности. Кода отмечена гимническим звучанием в *Des-dur*.

Итог смыслового развития произведения разомкнут, что обусловлено романтической направленностью повести Экзюпери и произведения Самонова.

*«И вот прошло уже шесть лет... Я еще ни разу никому об этом не рассказывал. Когда я вернулся, товарищи рады были вновь увидеть меня живым и невредимым. Грустно мне было, но я говорил им:*

*— Это я просто устал...*

*И все же понемногу я утешился. То есть... Не совсем. Но я знаю, он возвратился на свою планетку, ведь, когда рассвело, я не нашел на песке его тела. Не такое уж оно было тяжелое. А по ночам я люблю слушать звезды. Словно пятьсот миллионов бубенцов...»* [175, с. 41–42].

Главное настроение пьесы передано ее начальной темой, которая завершает Фантазию IX, и весь цикл. Это единственная тема «Фантазий», напоминающая звучание протяжной песни и создающая настроение элегического раздумья<sup>147</sup> (см. пример 93).

Пример 93. Фантазия IX (тт. 1–8).

**Con moto, recitando**

<sup>147</sup> Подобное возникает благодаря ее ясному минору, ладовой переменности (*a-moll — fis-moll*), подголосочной полифонии с гетерофонным плетением голосов, ритмической и интонационной простоте. В мелодии и сопровождающем голосе есть черты натурального и гармонического минора, дорийского и фригийского ладов. Но уже с первых тактов композитор отходит от диатоники, мягко вводя в нее хроматические тоны.

Однако это лишь своеобразная рамка, в которую помещено напряженное развитие, никак не ассоциирующееся с образом послесловия-эпилога. Один из контрастных образов Фантазии IX (вторая тема) отмечен характером, близким одновременно к токкате и тарантелле.

Тематизм, опирающийся на жанровые истоки токкаты, связан в цикле с образами контрдействия. Неслучайна и ремарка *risoluto, ben ritmico*, совпадающая с ремаркой второй темы предыдущего номера, сходной по музыке с темой Фантазии IX. Их объединяет мелодический рисунок (в № 9 ритмическая фигура арпеджио с триольным движением заострена пунктирным ритмом) и близкий тип энергичного движения (см. пример 94).

Пример 94. Фантазия IX (тт. 10–13).

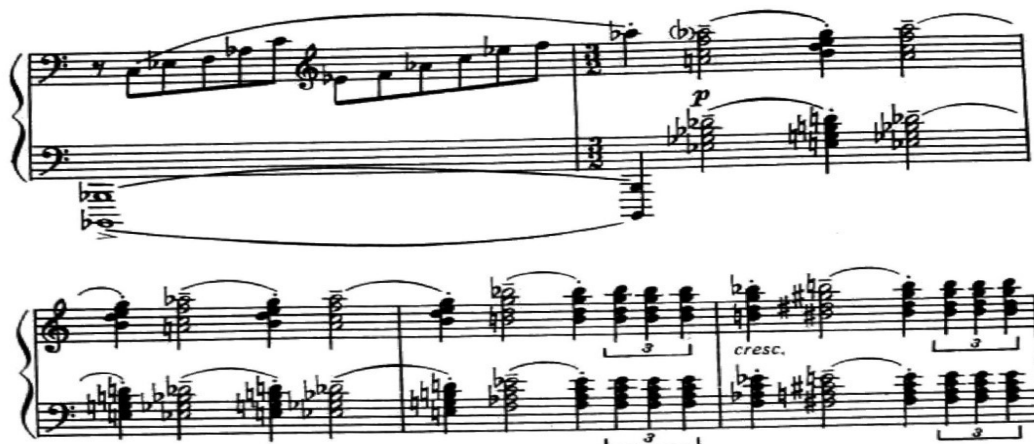
The musical score for Example 94 consists of two systems of staves. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) playing a melody and bass line respectively. The melody in the right hand features a triplet of eighth notes followed by a dotted quarter note. The bass line in the left hand also features a triplet of eighth notes followed by a dotted quarter note. The second system shows the continuation of the melody and bass line, ending with a final chord marked *mp*. The instruction *risoluto, ben ritmico* is written above the first measure of the right hand.

Кардинальная трансформация начальных интонаций лейтмотива «Маленького принца» в мелодии третьей темы (нисходящая секунда — восходящая малая терция) во многом определяет смысловое значение заключительной пьесы цикла. Эти интонации вписаны здесь в аккордовую вертикаль многократно повторенных на *crescendo* кластеров (малый минорный ундецимаккорд с

повышенной кватрой и секстой)<sup>148</sup>, продолжает линию развития образов контрдействия.

Подобное преобразование лирики, ее поглощение негативной сферой свидетельствует о трагической направленности романтической повести французского писателя и произведения нашего соотечественника (см. *пример 95*).

*Пример 95. Фантазия IX (тт. 21–25).*



Аккумуляция интонационного материала предыдущих пьес в Фантазии IX: включение терцовых мотивов, близких теме «мерцания звезд» (т. 56–58), хроматических движений, арпеджио, изначально исходящих от триольного прелюдирования Фантазии I, а также особый фони́зм гармоний и фактуры с характерной импрессионистической красочностью – свидетельствует о ее драматургической роли репризы и общего финала цикла (см. *пример 96*).

<sup>148</sup> Сама структура многозвучных аккордов может восприниматься и как своего рода вертикальная проекция только что звучащих арпеджио.

Пример 96. Фантазия IX (тт. 125–136).

Фактурно-гармоническая разработка кластерного созвучия и «распрямление» тритоновых мелодических интонаций (замена их на кварто-квинтовые; вторая тема) подводят к кульминации репризы трехчастной композиции, звучащей в духе гимнических финалов русских эпических симфоний Бородина, Рахманинова, Прокофьева (см. пример 97).

Пример 97. Фантазия IX (тт. 154–156).

Однако победная гимничность отнюдь не является окончательным

смысловым выводом данной пьесы и цикла. Как и в других «Фантазиях», итог здесь размыт. Возвращение элегически отстраненного звучания начальной темы, ее характер прощания, как и не проясненный до конца лад (колебание мажорной и минорной терции: *cis-d*), можно связать со скрытой программой — моментом грустного и таинственного ухода героя.

И так, трогательный, «нездешний» поэтический мир повести Сент-Экзюпери вдохновил Самонова на создание одного из лучших его произведений. Концентрация музыкальной мысли здесь очень высока, однако, при этом сохраняется кристальная чистота и ясность письма. Музыка «Фантазий» поражает хрупкой красотой, напряженным развитием, остротой и искренностью интонаций, подлинностью и глубиной. Они являются произведением многогранным, значительным и масштабным не только по продолжительности, но и по воплощению оригинального замысла.

«Фантазии», воспринимающиеся как слитный сюитный цикл, где все части относительно самостоятельны и завершены<sup>149</sup>, в то же время представляют собой единое произведение. Их объединяет своеобразная импровизационная природа развития, основанного на преобразовании и постепенной трансформации тематического материала, связь концов предыдущей пьесы с началом последующей. Смена одной темы другой воспринимается как естественная, логичная и одновременно спонтанная, будто найденная в момент исполнения<sup>150</sup>.

Но, думается, главное, что их объединяет, — это скрытая программность, отражающая настроения и образы повести французского мастера. Как и программность объявленная, она присуща художественному мышлению и стилю

---

<sup>149</sup> Этому ощущению способствует завершенная форма всех частей. Во всех них есть четкие признаки репризной трехчастности, возникающей благодаря повторению в конце начальной темы (при этом реприза всегда варьированная). В случае многотемных частей (например, в Фантазиях V и IX) тематические повторения образует композицию, близкую к концентрической. Завершенность большинству частей придает также их обрамление вступительными разделами и кодами.

<sup>150</sup> Большую роль в развитии играет постоянно применяемый принцип варьирования.

Самонова в целом. Во всех фантазиях проявляется картинность, также свойственная стилю композитора. Их музыка кажется «переливчато-радужной», иногда затемненно-мрачной, при этом всегда очень естественной, ясной.

В «Фантазиях» автор особым образом использует «плачевую» интонацию, выраженную в виде нисходящей секунды. В этом произведении «плачевая» интонация стала для Самонова необходимой основой собственной музыкальной мысли, видимо выражающую идею о «объективной несовместимости чистой человеческой души и реальной действительности». Самонов окончательно конкретизирует «плачевую» интонацию, превращая ее в «лейтинтонацию», которая становится основным стержнем главного лейтмотива «Фантазий». Она имеет большое значение и в понимании скрытого смысла цикла. Превращаясь в последующем развитии в свою противоположность (восходящую секунду), она помогает понять развитие сюжета и отслеживать трансформации лейтмотива «Маленького принца» в разных частях цикла.

Строение «Фантазий» интересно во множестве других аспектов: с точки зрения принципов соотношения, следующих друг за другом пьес, устройства каждой из них в отдельности, драматургии построения цикла в целом. Подлинной красотой и богатством обладает музыкальная лексика цикла, отмеченная включением в академический контекст разнообразных современных средств композиторского письма. Особую красочность фортепианным пьесам придает оркестральность. Она передает неповторимый колорит «воздушных фанфар», мягко расплывающихся звучаний колоколов, оркестровых *tutti* или органа.

Фортепианный цикл «Фантазий» чрезвычайно показателен для стиля композитора еще и потому, что он отвечает эстетике и романтическому мировосприятию автора, что во многом и породило его обращение к грустной сказке о Маленьком принце, а аллюзии на стиль импрессионистов, видимо, были вызваны стремлением Самонова передать почерк ее французского создателя. Пьесы необычайно изысканны по нюансировке, хрупкой утонченной изломанности линий, изяществу звуковых и образных сопоставлений, по неуловимому движению

гармоний, гибкости ритма и метрической пульсации. Это отражает атмосферу повести Экзюпери и французской музыки.

Все названные качества — богатство смыслов и переживаний, возможность различных, далеких по смыслу трактовок, особая звуковая изысканность этой музыки — предопределили счастливую исполнительскую судьбу «Фантазий», во всяком случае, более счастливую, чем у многих других сочинений Самонова.



## ГЛАВА 4. ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНЫХ ФОРМ

Циклические сочинения крупной формы занимают важное место в творчестве Самонова. Начиная с первого опыта сочинения (Концерт для фортепиано и струнного оркестра, 1969) и до последнего Концерта для двух фортепиано соло (2011) композитором были написаны семь произведений в этом жанре<sup>151</sup>. Сочинения Самонова в жанре концерта непосредственно связаны с циклическими и крупными одночастными произведениями («Триптих», поэма «В Клину» для двух фортепиано и др.). В них разнообразно, и виртуозно разработанные фольклорные мотивы. Автор идет по пути смыслового обобщения через жанр — через противопоставление и одновременно выявление общности в интонациях пляса, плача, лирической песни и др.

Параллельно шла интенсивная работа над созданием циклических сочинений в жанрах сонатины и сонаты для фортепиано, а также сонат для фортепиано с трубой, флейтой, скрипкой, квинтетов и квартетов для духовых инструментов и др. Некоторые из названных сонат, сонатин и концертов получили известность в качестве пьес педагогического репертуара<sup>152</sup>. Итоговыми стали произведения, написанные в последние десятилетия жизни композитора. Двум из них — «Сонате (в стиле ретро)» и Концерту для двух фортепиано соло — посвящена последняя глава данной работы.

### 4.1. Соната (в стиле ретро)

Избранное для названия произведения слово «*retro*», в переводе с латинского, означает назад, в прошлое [32, 680]. С этой точки зрения уместно привести слова С. Губайдулиной: «Душа композитора углубляется в события исторической памяти

---

<sup>151</sup> Кроме упомянутых: Концерта для фортепиано и струнного оркестра и Концерта для двух фортепиано соло это: Концерт для гобоя, виолончели, клавесина и струнного оркестра (1983), «Юношеский концерт» для фортепиано и симфонического оркестра (1984), Концерт для виолончели и симфонического оркестра (1985), Концерт для трубы и симфонического оркестра (1986) и Концерт для скрипки и камерного оркестра (1987).

<sup>152</sup> Выше упоминался «Юношеский концерт» для фортепиано с оркестром, ставший самым популярным произведением Самонова в этом жанре.

и начинает путешествие внутри таинственного лабиринта. Она созерцает сложившиеся в истории модели с определенной дистанции. Даже находясь внутри своей памяти, душа зрит свои воспоминания лишь издалека. И только в самые счастливые моменты она может аннулировать эту дистанцию и полностью идентифицироваться с созерцаемыми предметами и впечатлениями» [201, с. 23].

Необходимо отметить, что на протяжении большей части XX века сочинение произведений в жанре сонаты как таковое ассоциировалось с приверженностью традициям. Жанр сонаты привлекал композиторов разных школ и направлений. Айвз, Барток, Стравинский, Хиндемит, Прокофьев, Пуленк, Шостакович, Денисов, Шнитке и многие другие писали произведения, предполагающие наличие диалектического принципа борьбы и единства противоположностей. «В XX веке сонатная схема продолжала использоваться прежде всего композиторами, сохранившими верность тональному языку и классическим методам развития... Каким бы разнообразием ни отличалась сонатная форма Шостаковича, Малера, Сибелиуса, Бартока, Мийо, Онеггера, Прокофьева, Хиндемита, Бриттена, в них те же конструктивные принципы, что и в сонатной форме предшествующих поколений» [3, с. 537].

Год создания «*Сонаты (в стиле ретро)*» Самонова не известен. Судя по штампу на копии рукописи, сохранившейся в личном архиве композитора<sup>153</sup>, произведение было создано не позднее 1991 года<sup>154</sup>. Соната не была издана. В ее заглавии ключевым является слово «ретро»<sup>155</sup>, говорящее о ретроспекции, взгляде в прошлое. Оно редко употребляется композиторами в заглавиях их сочинений<sup>156</sup>.

<sup>153</sup> Указанный штамп содержит следующую надпись: «1335. Все права охраняются ВААП».

<sup>154</sup> Основание для такой датировки — аббревиатура «ВААП» на штампе. ВААП — Всесоюзное агентство по авторским правам — существовало в СССР до 1991 года.

<sup>155</sup> От латинского «retro» — «назад», «ретроспективный», «обращенный в прошлое».

<sup>156</sup> Несколькими исключениями являются Соната «Ретро» для альты и фортепиано А. Г. Арутюняна (1983) и пьеса «Ретро» для кларнета, трубы, тромбона, перкуссии и фортепиано (1976) румынского композитора Никифора Щербана. Одним из примеров «прочтения» понятия «ретро» в отечественной музыке XX века является пьеса Р. Щедрина «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» (1981). Искусно имитируя в этой мастерски стилизованной миниатюре в духе оперы-буффа Россини (тонко стилизованная мелодия, ритмический рисунок),

Название «*Сонаты (в стиле ретро)*» отражает стилистические ориентиры Самонова на барокко и классицизм. Мягкий намек на современность создает джазовая стилистика второй и третьей ее частей. Однако Самонов не использует ни, казалось бы, близкое по значению слово «неоклассицизм», ни тем более термин «полистилистика». В его сочинении нет характерного для этих направлений (особенно для полистилистики) дистанцирования от музыки других эпох и стилей, возникающего при контрастном сопоставлении современного и старинного. Ненавязчивое звучание слова «ретро» соответствует характеру музыки сонаты. Разные стилистические элементы не противопоставляются, а скорее дополняют друг друга.

Кроме того, слово «ретро» является прямым указанием на применение в ней традиционной классической схемы. «Ретро» в данном случае можно трактовать и как несколько «ироничную» отсылку к хрестоматийному образцу. На фоне радикальных новаций конца XX века обращение к классическому жанру, понимаемому в соответствии с каноном, могло восприниматься как нечто старомодное. И в этом смысле введение подзаголовка «ретро» может свидетельствовать о доле «самоиронии» композитора.

Жанры барочной и классической музыки часто привлекали Самонова. Одним из самых ярких примеров обращения к прошлому можно считать «Партиту» (1970). Воссоздание в ней черт старинного жанра имеет как черты сходства, так и отличия от того, как это сделано позднее в «Сонате (в стиле ретро)». В обоих произведениях отражением традиции является состав их частей. «Партита» состоит из традиционных, для барочных, циклов Прелюдии, Аллеманды, Куранты, Сарабанды, Менуэта и Жиги. Трехчастная композиция сонаты ориентирована на моцартовские и бетховенские образцы.

---

Щедрин сочетает их с включением в музыкальную ткань элементов индивидуального авторского почерка. Подобные приемы многократно усиливают комический эффект. Они наглядно иллюстрируют использование игрового начала как претворения многогранного творческого принципа, заложенного в названии пьесы.

Одновременно с этим, степень соответствия барочным и классическим прообразам в «Партите» и «Сонате (в стиле ретро)» разная. В темах «Партиты» воспроизводятся характерные для танцев метр, темп и типы фактуры (например, преимущественно гомофонная с элементами аккордового склада в «Сарабанде» и полифоническая в «Жиге»). Однако, в большинстве частей «Партиты» Самонов не стремится следовать традиционной для танцев барочных сюит и партит старинной двухчастной (или трехчастной) форме (она есть лишь в «Сарабанде», но трансформирована за счет интенсивного развития во второй части). В «Партите» есть отступления и от характерного для барочных сюит и партит принципа сохранения во всех танцах одной тональности. При основной тональности «Партиты» *g-moll*, «Куранта» написана в *Es-dur*, а «Менуэт» — в *B-dur*. По-видимому, это связано со стремлением композитора к разнообразию тональной окраски пьес цикла. Множество других черт музыкального мышления XX века обнаруживаются и при более детальном анализе «Партиты». Особенно заметны они в гармонии. Некоторые ее части (например, «Прелюдия» и «Куранта») уже в начальных тактах содержат яркие, неожиданные для старинных жанров гармонические сдвиги и сопоставления в системе двенадцатизвучной хроматической тональности.

В сравнении с «Партитой» «Соната (в стиле ретро)» намного ближе к историческим прообразам. В ней нет резких нарушений стилистики музыки венских классиков. Отступления от классического стиля вводятся постепенно и более мягко (явными они становятся во второй части). Убедиться в этом позволит подробный анализ сочинения.

Как уже было сказано, Соната (в стиле ретро) написана в соответствии с классическими законами построения цикла и состоит из трех частей. Части сонаты находятся друг с другом в традиционном соотношении: сонатное *allegro (c-moll)*, медленная часть в характере блюза (*Es-dur*) и быстрый финал (*c-moll*). Таким образом, соотношение темпов и тональностей частей сонаты в целом традиционно. Обращает на себя внимание отсутствие в сонате знаков при ключах на всем ее

протяжении: они выписаны исключительно внутри нотного текста, создают хроматизацию фактуры и как бы несколько «размывают» ощущение тональности.

Все три части «Сонаты (в стиле ретро)» тематически связаны друг с другом. Большинство ее тем построено на основе одной и той же интонации — поступенного движения из четырех (реже — из трех) нисходящих или восходящих звуков. Узнаваемость вариантов этой интонации усиливается их ритмическим ямбическим сходством: мотив почти всегда оформлен как затактовый, устремленный к концу.

Сходство тематического материала всех трех частей сонаты настолько очевидно, что, по нашему мнению, она основана на принципе монотематизма. Обновлению мотива в каждой из тем способствует интонационное и ритмическое варьирование первоначального тематического зерна.

Основной тематический элемент Сонаты появляется в теме вступления к первой части как нисходящий, но уже через несколько тактов он звучит в восходящем варианте (т. 9). Та же логика преобразования исходной тематической идеи сохраняется и в развитии других тем сонаты.

Убедиться в сказанном можно на нескольких примерах (см. *примеры 98, 99, 100, 101, 102*).

*Пример 98. Соната 1-я часть, вступление (тт. 1–3).*



Пример 99. Соната, 1-я часть, главная партия (тт. 18–25).

Allegro  
 $\text{mp}$   
 cresc.  
 $\text{f}$

The score consists of two systems of piano music. The first system shows the right hand with a melodic line starting with a triplet of eighth notes (2, 1, ♯) and a quarter note (♯), followed by a sequence of eighth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic.

Пример 100. Соната, 1-я часть, побочная партия (тт. 49–51).

a tempo  
 $\text{p}$   
 1335 Con Ped.

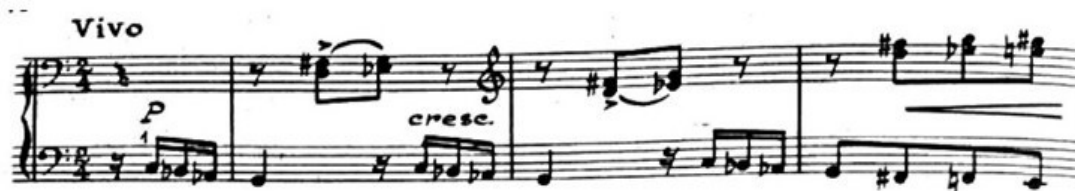
The score is a single system of piano music. The right hand features a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, some with accidentals. The left hand plays a steady accompaniment of chords and single notes. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamic is 'p' (piano). The instruction 'Con Ped.' (with pedal) is present.

Пример 101. Соната, 2-я часть, основная тема (тт. 1–5).

Tempo di Blues  
 $\text{mp}$   
 $\text{pp}$   
 Con Ped.

The score consists of two systems of piano music. The first system shows the right hand with a melodic line in a bluesy style, featuring triplets and a steady eighth-note accompaniment. The left hand plays a rhythmic accompaniment with chords. The tempo is 'Tempo di Blues' and the dynamic is 'mp'. The instruction 'Con Ped.' is present. The second system continues the melodic line with a piano (pp) dynamic.

Пример 102. Соната, 3-я часть, вступление (тт. 1–3).



Родство тематизма 1-й и 3-й частей сонаты становится очевидным благодаря напоминанию основных тем первой части в финале.

Первая часть представляет собой сонатное *allegro* с медленным вступлением (*Sostenuto patetico, c-moll*), которое в соответствии с обозначением характера исполнения, звучит сдержанно и патетически. Возникает ассоциация со вступлением «Патетической» сонаты Бетховена № 8 ор. 13. Октавы в пунктирном ритме в партии левой руки «Сонаты (в стиле ретро)» воспринимаются как элемент стилизации торжественных медленных вступлений не только сонат, но и барочных сюит. Триольные мотивы, возникающие в процессе развития темы вступления, также имеют прообраз в темах эпохи барокко и классицизма<sup>157</sup> (см. пример 103).

Пример 103. Соната, 1-я часть, вступление (тт. 9–10).



<sup>157</sup> Легко обнаруживается сходство с медленной частью (*Largo e sostenuto*) клавирной сонаты Й. Гайдна D-dur (Ноб. XVI:37) или с № 8 из «Симфонических этюдов» Р. Шумана, где ритмический рисунок и многочисленные тираты воспринимаются как стилизация приемов, использовавшихся композиторами эпохи барокко.

Вместе с тем, вступление звучит как русская музыка XX века. Этому во многом способствует лад — натуральный минор (см. *пример 98*; отклонения от звукоряда натурального *c-moll* есть только в тт. 3–4, после чего звучание натурального минора преобладает.) Диссонирующие гармонии на опорных IV и V ступенях лада в партии правой руки являются фоном для проведения второго варианта темы вступления на октаву выше (тт. 6–9). К концу вступления развитие приводит к остановке на выдержанном аккорде доминанты *c-moll*.

Основной раздел сонатного *allegro* открывается темой главной партии в *c-moll* (т. 18, см. рисунок 100). Ее исходный мотив, заимствован из вступления и дан в двух вариантах — восходящем и нисходящем, — причем во втором из них в хроматически заостренном виде с опорой на интервал уменьшенной терции<sup>158</sup>.

Подобно темам сонатных *allegro* венских классиков, тема главной партии сонаты Самонова содержит в себе противоречие (противодвижение мотивов), что является импульсом для ее стремительного развития путем ритмического и гармонического варьирования. Тема из среднего регистра поднимается в верхний (т. 23–25), затем опускается в басовый регистр и останавливается на доминанте к *Es-dur*, что готовит тональность побочной партии.

Начало темы побочной партии (т. 46) в *Es-dur* отмечено изменением характера звучания: замедляется темп и ритмическая пульсация (*poco rallentando*, восьмые длительности вместо шестнадцатых), метр меняется с 2/4 на 4/4. Изменяется и фактура: токатное движение главной партии уступает место размеренному хоралу в нижнем и среднем регистрах с напевным верхним голосом.

В изложении темы побочной партии важное значение имеет линейность голосоведения: все голоса фактуры движутся плавно, при этом в басовом и среднем голосе преобладают хроматизмы, а в солирующем верхнем — диатоника (см.

---

<sup>158</sup> Звучание двух начальных фраз темы главной партии напоминает о знаменитом «Марше Черномора» из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила».



пример 104).

Пример 104. Соната, побочная партия 1-ой части (тт. 46–48).

Звучание темы побочной партии напевно, элегически-просветленно. В процессе развития темы возникает гаммообразное нисходящее движение, отдаленно напоминающее начальный мотив вступления за исключением ритмического оформления (побочная партия начинается с сильной доли). Логика регистрового развития побочной партии сходна с главной: за подъемом темы в верхний регистр следует спад в нижний и остановка на выдержанном аккорде, на этот раз готовящем разработку.

Первый раздел разработки (т. 68) — меланхолический эпизод в *es-moll*, основанный на теме главной партии — один из самых выразительных в сонате. Зеркальные мотивы из начала темы главной партии опевают звуки трезвучия *es-moll*, запечатлевая образ движения по кругу, ассоциирующийся с растерянностью и безысходностью. На их фоне в верхнем голосе образуется самостоятельная мелодическая линия, выстраивающаяся в нисходящие гаммообразные мотивы (см. пример 105).

Пример 105. Соната, 1-я часть, первый раздел разработки (тт. 68–77).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'a tempo' and 'PP'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords with a '6' fingering and a 'Ped.' marking. The second system continues the sequence with similar chords and 'Ped.' markings. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

На основе этих мотивов образуется бесконечный канон, завершающий первый раздел разработки (см. пример 106).

Пример 106. Соната, завершение 1-го раздела разработки (бесконечный канон тт. 82–84) и начало 2-го раздела разработки (тт. 85–89).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'cresc.' and 'mf'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords with a '3' fingering and a '4' fingering. The second system continues the sequence with similar chords and '3' and '5' fingerings. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Второй раздел разработки (т. 85) начинается с темы главной партии в тональности *C-dur/c-moll*. Противоречие мажорного и минорного ладов (постоянное подчеркивание одновременного звучания двух вариантов III ступени) и оттенков фригийского лада (II низкая ступень) придает гармонии особую остроту.

В начале этого раздела изложение темы главной партии напоминает ее звучание в экспозиции, но вскоре тема получает интенсивное развитие. Отметим

неожиданное появление в этом разделе большого минорного септаккорда от *H* (т. 91). Этот аккорд звучит несколько раз (сначала от звука *H*, потом от звука *d*) и фактурно разрабатывается (см. пример 107).

Пример 107. Соната, 1-я часть, второй раздел разработки (тт. 91–98).

The image shows two systems of musical notation for piano and bass clef. The top system consists of a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (5, 3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and a prominent low-frequency note. Dynamics include *ff* and *ff*. Pedal markings are labeled "Ped." and asterisks (\*) are placed below the bass staff. The bottom system follows a similar structure with more complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Дальнейшее развитие приводит к остановке на доминантовой гармонии тональности *As-dur*, в которой начинается третий раздел разработки (т. 103). Он является отступлением от напряженного развития в область «чистой красоты»: неожиданно звучит просветленная музыка в стиле венских классиков (см. пример 108).

Пример 108. Соната, 1-я часть, 3-ий раздел разработки (тт. 103–106).

The image shows two systems of musical notation for piano and bass clef. The top system consists of a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano staff contains a melodic line with a tempo marking "a tempo" and a dynamic marking "f". The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. A "Con Ped." marking is present below the bass staff. The bottom system continues the melodic and rhythmic development.

Мелодия, сопровождающаяся фактурой альбертиевых басов, основана на теме побочной партии. Однако фактурное и стилистическое переключение настолько неожиданно, что ее можно узнать не сразу. Постепенно пульсация замедляется (шестнадцатые доли альбертиевых басов сменяются восьмыми), и тема побочной партии звучит ближе к своему первоначальному варианту. (т. 107). В итоге она останавливается на гармонии доминанты к основной тональности сонаты *c-moll*. С этого момента форма сонаты приобретает необычные черты. Самонов оригинально и незаметно строит переход от «классицистского» эпизода разработки к репризе сонатного *allegro*, вводя тему побочной партии как продолжение развития темы эпизода.

Реприза сонаты (т. 116) основана на развитии темы главной партии, в которую тонко вплетаются элементы других тем экспозиции. Она звучит в основном в басу, в мощных октавных удвоениях<sup>159</sup>. Остинатные повторения темы сопровождаются восходящим хроматическим движением аккордов (секвенции, идущие восьмыми длительностями (с ремаркой *patetico*), восходят к теме побочной партии, но в своем первоначальном виде она уже не появляется). Завершается первая часть утверждением тональности *c-moll* (см. пример 109).

---

<sup>159</sup> Эти октавные удвоения могут напомнить о теме вступления к 1-й части.

Пример 109. Соната, 1-я часть, реприза (тт. 116–123).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking. The second system also has a grand staff. The music is in 4/4 time and features a steady quarter-note accompaniment in the bass line, with syncopated melodic lines in the treble line. The key signature has one flat (B-flat).

Вторая часть сонаты (*Tempo di Blues, Es-dur*) — своего рода небольшое интермеццо между крайними частями. Это изысканная пьеса в характере блюза, в которой угадываются контуры простой трёхчастной формы с динамизированной репризой. Преобладающий метод развития тематического материала — вариантный, развивающий тематическое ядро (секундовый мотив). Первая часть трёхчастной формы занимает 13 тактов. В партии левой руки преобладает ровное движение четвертными длительностями, на которое накладывается синкопированная мелодическая линия, что напоминает джазовую, или блюзовую стилистику. Середина 2-й части занимает 11 тактов (тт. 14–24). В мелодии появляются триоли, ровные четверти на какое-то время исчезают. Следующие 15 тактов — «реприза» (тт. 25–39). Её начало — повтор варианта темы первой части, но на другой высоте (тот же ритм и чередование мотивов). Реприза синтезирует материал первой и второй частей. На всем протяжении музыка 2-й части звучит в динамике между *pianissimo* и *mezzo forte*. Она выдержана примерно в одном типе гомофонно-гармонической фактуры, где развитие мелодического голоса сопровождается равномерно ритмизованными аккордами и контрапунктами-подголосками. В развитии фактуры здесь большую роль играет линейность: она присутствует во всех звуковых пластах и очень напоминает стиль изложения блюза (см. пример 110).

Пример 110. Соната, 2-я часть, основная тема (тт.14–24).

Особого внимания заслуживают ритм и гармония этой части. Именно их особенности во многом способствуют восприятию музыки как тонкой и изысканной с точки зрения композиторской техники. Ритм темы все время мягко варьируется (смена пунктира триолями и обратно, смещение долей такта во вступлениях мелодического голоса и т. д.), это создает впечатление импровизации.

На протяжении всей части гармония мягко-диссонирующая. В ней есть гармонические сочетания одноименного мажора и минора (например: *Es-dur/moll* (т. 3), *Fis-dur/moll* (т. 7)). В данном случае такое сочетание может восприниматься и как элемент стилистики джаза.

Тональность *Es-dur* становится ясной лишь в конце части. В начале блюзовая тема не имеет ладовой определенности (*Es-dur/es-moll*). В средней части смены гармоний обрисовывают *H-dur* (т. 14). Однако здесь нет совершенной каденции с устойчивым звучанием этой тональности. С первых тактов и на протяжении всей 2-й части сонаты в сменах гармонии преобладает линейность и эллипсис, что усиливает впечатление импровизации. В целом же можно определить тип тональности как «парящую», что соответствует общей тенденции в творчестве

Самонова<sup>160</sup>.

Переход от второй части к финалу сонаты интересен композиционной находкой композитора. Звучание музыки *финала* контрастно предыдущему. Нисходящее параллельное движение терциями из заключительного каденционного оборота второй части воспринимается как переход к начальному построению третьей (см. *примеры 111, 112*).

*Пример 111. Соната, завершение 2-й часть (тт. 38–40).*



*Пример 112. Соната, 3-я часть, вступление (тт. 1–3).*



*Финал сонаты (Vivo, c-moll)*, написанный в форме рондо с двумя эпизодами, имеет итоговое и суммирующее значение в масштабе всего произведения. После четырех тактов вступления звучит основная тема, основанная на мотиве, звучащем во вступлении к первой части. В данном случае этот мотив становится источником подвижной темы в легкой, прозрачной двухголосной фактуре, сопровождаемой

<sup>160</sup> См. главу диссертации о «Фантазиях» по прочтении «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери.

активным арпеджированным движением аккомпанемента (см. пример 113).

Пример 113. Соната, 3-я часть, рефрен (первая тема) (тт. 4–11).

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and contains several chords and melodic fragments. The lower staff features a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The second system also consists of two staves, continuing the musical material with various rhythmic patterns and fingering instructions (e.g., 5, 4, 1, 2, 1, 3, 2).

Так же, как теме вступления к первой части, русский колорит теме финала придает натуральный *c-moll*. За первым четырехтактом следует ее варьированное развитие, возникающее, как своего рода импровизация. Пятитакт, непосредственно следующий за первым построением темы (тт. 10–14), благодаря синкопированному ритму и двудольному танцевальному движению напоминает регтайм<sup>161</sup> (см. пример 114).

<sup>161</sup> Интересно отметить, что регтайм в «Сказке о беглом солдате и черте» употребляет И. Ф. Стравинский, что подчеркивает ироничное звучание этой музыки: регтайм «слегка шаржированно выражает суть той или иной музыкальной идиомы» [3, с. 546].



Пример 114. Соната, 3-я часть, рефрен (первая тема) (тт. 9–16).



Дальнейшее развитие приводит к яркой, радостной второй теме в тональности *C-dur* в высоком регистре. Она звучит на фоне арпеджированных септаккордов и включает глиссандирующие пассажи и параллельное нисходящее движение интервалов (ДКЭ) (см. пример 115).

Пример 115. Соната, 3-я часть, рефрен, вторая тема (тт. 17–20).



Описанная группа родственных друг другу тем в совокупности является рефреном рондо. Темы, идущие друг за другом в том же порядке и тех же тональностях, что и в первый раз, повторяются в финале трижды (тт. 5, 42, 76). Между их проведениями звучат два эпизода.

Первый эпизод в тональности *g-moll* (т. 27) представляет собой варьирование темы, которая вначале проходит в партии левой руки, а к концу первого эпизода (т. 34) достигает кульминации и звучит уже в партии правой руки в октавном

удвоении и в высоком регистре (см. *примеры 116, 117*).

*Пример 116. Соната, 3-я часть, первый эпизод (тт. 25–29).*

*Пример 117. Соната, 3-я часть, первый эпизод (тт. 34–36).*

После второго проведения рефрена (тт. 42–61) начинается второй эпизод рондо (т. 62). Он представляет собой повторение тем, звучащих в первой части сонаты. Но, сначала идет тема побочной партии в тональности *Es-dur*, непосредственно за ней — тема вступления в тональности *c-moll*, на которой основана главная кульминация финала (ремарка — *Sostenuto patetico*) затем —

главная партия (*c-moll*). Завершается соната третьим проведением группы тем рефрена (т. 112).

На наш взгляд, достаточно подробное и пространное цитирование материала первой части в финале может быть воспринято двояко. С одной стороны, такое решение автора как бы «тормозит» развитие материала финала. С другой, — укрепляет целостность цикла с помощью своеобразного обрамления.

«Соната (в стиле ретро)» является одним из самых запоминающихся произведений Самонова. Некоторые ее конструктивные особенности (например, использование натурального минора в ключевых темах, цитирование тем из первой части в финале) близки созданному позднее Концерту для двух фортепиано соло.

#### **4.2. Концерт для двух фортепиано соло**

Концерт для двух фортепиано соло был завершен в 2011 году. Он стал одним из последних сочинений Самонова. Несмотря на небольшие масштабы (14 минут звучания), концепция концерта не проста и образно амбивалентна. «Плачевая» нисходящая секунда и ее противоположность (восходящая секунда), становятся стержнем развития фактурного и тематического материала. Драматургия сочинения зиждется на остром противопоставлении полярных по смыслу пляса и плача-причета. Становясь лейтжанрами, они создают магистральную линию сквозного симфонического развития. В ритмах и интонациях Концерта ощущается русская национальная почвенность, преломленная через призму устремлений *«новой фольклорной волны»*.

Фортепианные ансамбли долгое время оставались на периферии внимания музыковедов и воспринимались как прикладная, «кабинетная» или домашняя форма музицирования. Среди немногих сфер их существования в наше время осталась фортепианная педагогика (ансамбли для детей и юношества), исполнение концертов при отсутствии оркестра (главным образом, в средних и высших учебных заведениях), сопровождение уроков по симфоническому дирижированию

и т. д. Оказавшись обычной частью учебного процесса или средством показа новых произведений, фортепианные ансамбли редко звучат на концертной эстраде<sup>162</sup>.

Однако, они занимали в музыкальной культуре прошлого века достаточно важное место, как особая форма музицирования.<sup>163</sup> Концерты для двух фортепиано в сопровождении оркестра создали выдающиеся композиторы XX — начала XXI веков — Богуслав Мартину, Бела Барток, Лучано Берио. Концерт для двух фортепиано соло — редкий жанр, к которому обращались в единичных случаях. Замечательный образец — Концерт для двух фортепиано соло И. Ф. Стравинского.

В диссертации «Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра» Н. Ю. Катанова говорит о роли сюит среди двухрояльных опусов Рахманинова, сравнивая их с сочинениями Стравинского (в чем-то аналогичным оказался путь к созданию Концерта для двух фортепиано соло Самонова, которому предшествовала Поэма для двух фортепиано «В Клину» (1984)). Продолжая намеченные Н. Ю. Катановой параллели, отметим роль колокольности как в пьесе «Светлый праздник», завершающей Сюиту № 1 ор. 5 для двух фортепиано С. В. Рахманинова, так и в 1 части Концерта для двух фортепиано И. Ф. Стравинского. Это очевидное сходство возникает несмотря на различие стилей двух крупнейших русских композиторов первой половины XX века и, по нашему мнению, может быть связано именно с составом исполнителей. Два фортепиано — ударные инструменты с большим диапазоном звучания, —

---

<sup>162</sup> Наблюдения над этой формой музицирования суммированы статье И. А. Барсовой «Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Дмитрия Шостаковича». Исследователь выделяет несколько функций четырехручной игры: ознакомление музыкантов с классической и современной музыкой в семейном и дружеском кругу (1), прослушивание и анализ студенческих работ в консерваторских классах (2), демонстрация новых сочинений в учебном процессе, в комиссиях Союза композиторов или перед дирижерами (3), концертный показ перед публикой (4) [20, с. 325].

<sup>163</sup> Среди исследований на эту тему выделим монографию Е. Г. Сорокиной. См.: *Сорокина Е. Г.* Фортепианный дуэт. М.: Музыка, 1982 [174]; кандидатские диссертации: *Катанова Н. Ю.* Ансамбль для двух фортепиано в XX веке. Типология жанра. СПб., 2006 [93]; а также иностранные издания: *Dawes, Frank.* Piano Duet // *New Grove.* London, 1980 [220]; *Febel, Reihard.* Musik für zwei Klaviere. 1998 [221]; *Lubin, Ernest.* The Piano Duet: a Guide for Pianists. N. Y., 1970 [222].

естественно вызывали у русских композиторов стремление к воспроизведению звона колоколов<sup>164</sup>.

Такого рода звучности играют большую роль и в Концерте Самонова. Сравнивая стиль сочинения Самонова с названными опусами его предшественников, можно отметить близость Стравинскому также в преимущественно токкатной трактовке партий обеих фортепиано в крайних частях его Концерта. (Рахманинов в Сюитах тяготеет к более насыщенной гармоническими фигурациями фактуре.)

Создание сочинений для фортепиано в четыре руки и для двух роялей занимало Самонова с молодых лет и до конца его композиторского пути. Первые опусы такого рода (в большинстве своем — переложения) были написаны им для пополнения педагогического репертуара<sup>165</sup>. Но постепенно работа над фортепианными ансамблями переросла в создание оригинальных художественных произведений. В результате появилось два опуса, которые принадлежат к лучшей части художественного наследия автора: поэма для двух фортепиано «В Клину» (1984) и рассматриваемый в данной главе Концерт для двух фортепиано соло (2011).

В искусстве создания музыки для двух фортепиано Самонов довольно быстро достиг высокого мастерства. Профессор А. А. Кобляков вспоминал, тот факт, когда он в начале 1970-х годов представил в концерте свое переложение для фортепианного ансамбля сочинений И. Альбениса (их исполнил известный в консерватории дуэт педагогов по общему фортепиано в составе Е. В. Гладилиной и Н. Д. Юрыгиной), Анатолий Васильевич подошел к нему и «дал очень дельные

---

<sup>164</sup> Эти звуковые эффекты довольно парадоксально воспринимаются в контексте Концерта для двух фортепиано соло Стравинского, название частей которого и их жанровые ориентиры очевидно связаны с барочным *Concerto grosso*.

<sup>165</sup> См. список сочинений Самонова в Приложении 2. См. также анализ пьесы «Караван» в Главе 2.

советы». «Я думаю сейчас, — продолжил Кобляков, — Самонов вполне мог преподавать в консерватории композицию»<sup>166</sup>.

Материалы личного архива композитора позволяют предположить, что одним из поводов для создания фортепианных ансамблей Самонова могла быть его дружба и совместные выступления с Ю. А. Муравлевым. Интерес композитора к этой форме творчества поддерживали и сестры Г. А. и Ю. А. Туркины. Знаменитый фортепианный дуэт часто включал произведение Самонова в программы своих выступлений. Свидетельством тому являются сохранившиеся в его личном архиве программки концертов 1980-х годов. Так, 23 ноября 1983 года в Концертном зале Института им. Гнесиных дуэт Туркиных впервые исполнил поэму Самонова для двух фортепиано «В Клину». Позднее, в середине 1980-х годов, пианистки многократно играли поэму в Москве — в концертном зале Института им. Гнесиных, Белом и Малом залах Московской консерватории<sup>167</sup>.

Поводом для премьеры Концерта для двух фортепиано соло, состоявшейся в 2011 году, стал 90-летний юбилей Юлии Андреевны Туркиной<sup>168</sup>. Первыми исполнителями произведения был фортепианный дуэт (автор данной диссертации С.А. Бачковский и Л.С. Бачковская<sup>169</sup>).

Факт первого исполнения Концерта для двух фортепиано в концерте, в честь участницы знаменитого дуэта сестер Туркиных, Ю.А. Туркиной, по-своему символичен, т.к. сестры Туркины в 1980-х годах многократно исполняли другое произведение Самонова — его поэму для двух фортепиано «В Клину» — и чрезвычайно высоко ценили талант ее автора.

---

<sup>166</sup> Интервью с А. А. Кобляковым было записано автором диссертации в феврале 2017 года.

<sup>167</sup> Впоследствии это произведение звучало также в исполнении дуэта Л. В. Когтевой и Н. В. Чибисовой.

<sup>168</sup> См. опубликованную статью Самонова о Ю. А. Туркиной: *Самонов А. В.* Творческое долголетие [к юбилею Ю. А. Туркиной] // *Российский музыкант*. 2011. № 6 (1289). С. 3.

<sup>169</sup> Как уже говорилось, в 2013 году в московском отделении издательства «Композитор» вышли ноты Концерта (см. Иллюстрацию 29).

Тематический материал поэмы «В Клину», тяготеющей к элегическим и лирико-драматическим образам, лишен фольклорной окраски, и в этом отличен от Концерта. Отлична от него и одночастная форма поэмы, и направленность ее развития от элегических образов начала, через драматические перипетии середины (вызванные, в частности, двукратным вторжением тревожной темы в басах) к гимническому, радостному звучанию в коде. (Начиная поэму в *cis-moll*, композитор заменяет его в коде на *Des-dur*, — такое соотношение тональностей отсылает к музыке романтиков, в частности, к циклу «Любовь поэта» Шумана.)

Вместе с тем, в Поэме и Концерте можно найти и немало сходного. Общим для обоих является тип соотношения партий двух солистов: они равноправны и сменяют друг друга в функциях исполнения основного и фонового материала. В поэме «В Клину» проявляется мастерство Самонова во владении звуковой «колористикой» ансамбля двух инструментов, в имитации тембров колоколов, в своеобразном стереофоническом соотношении обеих партий (колокольность в разных вариантах возникает и в Концерте для двух фортепиано соло).

Прежде чем перейти непосредственно к анализу Концерта для двух фортепиано Самонова, обратимся к истории жанра. История создания произведений для нескольких, в частности для двух клавиров восходит к антверпенской школе XVI века и происходит от музицирования одновременно импровизирующих исполнителей. Своего совершенства жанр двухклавирного концерта достигает в эпоху барокко в ранней версии концерта *C-dur* (BWV 1061) И.С. Баха для двух клавесинов соло (вариант без оркестровой партии). Формируются и стилевые признаки жанра, непосредственно связанные с эстетикой инструментального барочного концерта с присущей ему формой диалога партий инструментов, импровизационно-орнаментальным типом развития и террасообразной динамикой по типу сопоставления *solo* — *tutti* в *concerti grossi*.

В эпоху классицизма на создание ансамблей двух клавиров во многом повлияла склонность композиторов к симфонизации инструментальных форм. Поэтому подобные ансамбли продолжали развиваться преимущественно как

концертный жанр, хотя, как правило, представляли собой не собственно концерты, а отдельные концертные пьесы, вариации или сюиты. Их композиционная техника, воспринятая и отточенная Моцартом, проявилась главным образом в диалоге партий инструментов и их «обмене» тематическим материалом.

Традиция мультиклавирного исполнения фортепианных концертов, фантазий или вариаций на оркестровые и оперные темы продолжилась в XIX веке, что было связано с характерным для начала и середины столетия культом виртуозного исполнительства.

Романтическим типом концертирования с его синтезом импровизационности и симфонизации отмечен «Патетический концерт» Листа (*Grosses concerto Patétique, op. 258; e-moll*) для двух фортепиано соло, написанный композитором не позже 1856 года по материалу его Большого концерта для фортепиано соло, созданного 1849 году.

Романтический прообраз жанра повлиял на создание композиций для двух фортепиано в музыке начала XX столетия. Но сонатные и концертные циклы для мультиклавирного ансамбля в 30–50-е годы XX столетия были значительно переосмыслены в связи с неоклассицистским возвращением к барочному идеалу равноправных концертирующих солистов. Прежде всего мы имеем в виду Концерт для двух фортепиано соло (1932–1935) и Сонату (1943–1944) Стравинского, Сонату Хиндемита (1942) и Вторую Сонату Пуленка (1952–1953)<sup>170</sup>. Неоклассическая идея двухрояльного ансамбля была блестяще продемонстрирована Бартоком в Сонате для двух фортепиано и ударных (1937). Впоследствии такой состав стал достаточно типичным для утверждения индивидуальных стилей лидеров послевоенного авангарда. Примерно в то же время было создано одно из самых популярных произведений, часто исполняемое юными музыкантами — Концертино для двух фортепиано Шостаковича (1954).

---

<sup>170</sup> Первая соната для двух фортепиано была написана Пуленком в 1918 году.



Те же исторические и стилевые тенденции отразились в обширном наследии, касающемся двухрояльных концертных пьес, сюит и вариаций, значительно более распространенных, чем сонатные и концертные циклы для этого состава. Среди них — «Блестящее аллегро» op. 92 (1841) Мендельсона, «Рондо» *C-dur* op. 73 для двух фортепиано Шопена, вариант «Вариаций на тему Гайдна» op. 56 b для двух фортепиано Брамса (1872), «Вариации на тему Бетховена» op. 35 Сен-Санса (1874).

На рубеже столетий значительно усилился интерес композиторов к созданию яркого образного колорита в его необычном и, желательном, редком тембровом звучании, поэтому внимание к двухрояльным сочинениям значительно возросло. Особенно это касается программных сюит: четыре таких сюиты создал Аренский<sup>171</sup>, две — Рахманинов<sup>172</sup>. Из наиболее характерных опусов этого периода выделим также «Рапсодию на русские темы» Рахманинова (1891), Скерцо op. 87 (1889), «Арабский каприз» op. 96 (1894) и «Героический каприз» op. 106 (1897) Сен-Санса, пьесы «Хабанера» (1895) и «Среди колоколов» (1896), сюиту «Слуховые пейзажи» (1896) Равеля, «Вариации и фугу на тему Моцарта» op. 86 Регера (1904).

Музыкально-исторические процессы, происходящие в XX веке, в том числе касающиеся создания опусов для мультиклавирного ансамбля, оказались связаны со звуковыми экспериментами музыкального авангарда. Обращение к непривычным исполнительским составам было вызвано поиском новых выразительных средств и новых концепций. Так, уже во время первой волны авангарда количество концертирующих инструментов возросло от двух до шести

---

<sup>171</sup> № 1 — op. 15 (1890); № 2 — op. 23, «Силуэты» (1892); № 3 — op. 33 (1894); № 4 — op. 62 (1902).

<sup>172</sup> № 1 — «Фантазия», op. 5 (1892); № 2 — op. 17 (1900–1901). К ним примыкает двухрояльное переложение «Симфонических танцев», сделанное композитором в конце жизни (1940).

(у И. Вышнеградского<sup>173</sup>), сам тембр рояля подвергся значительным изменениям (настройка инструмента на  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{12}$  тона, употребление приготовленного рояля).

Необходимо отметить, что в Концертах для двух фортепиано, относящихся к разным историческим периодам и стилям, устойчивый композиционный канон характеризуется трехчастным циклом, соотношение частей которого в целом соответствует барочной и классико-романтической традиции. Первая часть, составляющая по продолжительности примерно половину всего произведения, — самая сложная и насыщенная тематизмом. Вторая — своего рода лирическое интермеццо, прозрачное и утонченное. А быстрый и энергичный финал включает темы предыдущих частей. Это подтверждает и исследователь симфонического творчества Е. Б. Долинская: «В современной ситуации множественных явлений трансформации самой музыкально-жанровой природы, — отмечает Е.Б. Долинская, — именно инструментальная музыка (оркестровая и камерная), постоянно обновляясь, сохраняет свой жанровый инвариант как совокупный комплекс определенной логической и эстетической системы» [65, 57].

Каждый автор создает свою версию жанра и неповторимую концепцию формы. Для рассматриваемого в данном исследовании Концерта Самонова характерно необычное фольклорно-жанровое наполнение произведения. «Все лучшее, что создано в новой музыке, — говорил Э. Денисов, — остается в связи с национальной и интернациональной традицией» [62, с. 75–76]. Можно даже говорить о фольклорном типе мышления, к которому, безусловно, принадлежит и

---

<sup>173</sup> Среди сочинений И. А. Вышнеградского: «Семь вариаций на ноту до» для двух четвертитоновых фортепиано ор. 10 (1918–1920), «Три четвертитоновые пьесы» для двух фортепиано (1924), симфония «Так говорил Заратустра» для четырех четвертитоновых фортепиано ор. 17 (1929–1930, 1936), 24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано ор. 22 b (1936, 1958–1960, 1974–1975), три «Симфонических фрагмента» для четырех четвертитоновых фортепиано (ор. 23 b; 1934, 1953, 1967; ор. 24, 1937, 1952–1953; ор. 31, 1947, 1964), «Космос» для четырех четвертитоновых фортепиано ор. 28 (1939–1940, 1945), «Прелюдия и fuga» для трех  $\frac{1}{6}$ -тоновых фортепиано ор. 30 (1945), «Радуга» для шести  $\frac{1}{12}$ -тоновых фортепиано ор. 37 (1956), «Композиция I» для трех  $\frac{1}{6}$ -тоновых фортепиано ор. 46a (1961), «Композиция II» для двух четвертитоновых фортепиано ор. 46b (1962), «Радуга II» для шести  $\frac{1}{12}$ -тоновых фортепиано ор. 52a (1956–1958) и др.

А. Самонов, глубокий творческий интерес которого к народной музыке исторически закономерен, в связи с устремлениями композиторов «новой фольклорной волны» и вписан в контекст отечественной музыки XX — начала XXI века.

По своему замыслу и воплощению произведение Самонова глубоко симфонично. Само звучание концерта нередко вызывает ассоциации с звучанием симфонического оркестра, а иногда напоминает тембры народных инструментов. Но симфонизация концерта заключается не только в подражании оркестровой звучности. Музыкальная композиция основана на последовательно развиваемых интонациях, глубоко раскрывающих цельность художественного замысла.

Неповторимый облик Концерта кроется в сложном и неоднозначном по смыслу противопоставлении песенно-плясовых и плачевых интонаций. При этом весь жанровый и тематический комплекс произведения окрашен широким спектром технического тезауруса классико-романтической и современной музыки, среди которого Самонову ближе всего оказались микротематизм, ритмическое и мелодическое варьирование микроячеек, сложная метроритмика, «парящая» тональность.

Все три части произведения исполняются без перерыва, объединяясь в свободно организованную одночастную макроформу. Первая часть, написана в сонатной форме. После традиционных экспозиции и разработки сонатного *allegro* в ней отсутствует реприза. Ее замещает сравнительно небольшая, но насыщенная драматическим развитием кода, построенная на новом материале — хорале (который впервые появился в разработке). Фактической же репризой всего произведения является Финал, в котором тоже почти нет собственной репризы (от нее остается лишь главная партия). Зато заключительная партия финала основана на теме заключительной партии первой части (*Allegro animato*), а кода — на теме главной партии первой части и теме второй части (*Andante*). В результате в

образовавшейся макроформе *Allegro animato* можно уподобить экспозиции и разработке, *Andante* — лирическому эпизоду в разработке, а Финал — репризе<sup>174</sup>.

Общий драматургический профиль *Первой части* (*Allegro animato, g-moll*<sup>175</sup>) основан на развитии музыкального материала от энергично-радостного звучания песенно-плясовых тем к тревожным и драматичным плясам. Во вступлении жанр плача (излюбленная Самоновым смыслодержающий элемент) становится одним из главных «персонажей» инструментальной драмы. Скандируется восходящий секундовый мотив *fis — g* и нисходящий мотив *g — fis*, что предвосхищает тему плача *Andante* и одну из кульминаций финала. Так, с самого начала произведения обозначена его важнейшая смысловая линия — линия плача (см. пример 118).

Пример 118. Концерт, 1-я часть, вступление (тт. 1–6).

The image displays a musical score for the first movement of a concerto, measures 1 through 6. It is arranged for two pianos, Piano I and Piano II. The tempo is marked 'Allegro animato'. The key signature is G minor. The score shows the initial melodic and harmonic material, including the characteristic 'fis-g' and 'g-fis' motifs mentioned in the text. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

<sup>174</sup> Разумеется, концепция Концерта определяется не столько его формой, сколько смысловым интонационно-драматургическим развитием, но при этом композиция целого играет чрезвычайно важную роль в реализации этой инструментальной драмы.

<sup>175</sup> Знаков при ключах нет ни в этой, ни в других частях Концерта. Однако гармония и каденции (в частности, в конце первой части) определенно указывают на тональность *g-moll*.

Русский колорит теме главной партии (*g-moll*, т. 6) придает диатоничность, опора на плагальность, а также необычное ладовое наклонение: в ее мелодических признаках натурального и дорийского ладов (звуки *f* и *e* в тональности *g-moll*)<sup>176</sup>.

Терпкое звучание этой темы создается отрывистым аккордовым сопровождением, и постоянной сменой красок, что происходит, в частности, по причине постоянной передачи функций мелодической линии и гармонического фона от одного инструмента к другому (начиная с первых тактов Концерта и до его конца обе фортепианные партии выступают на равных). Тому же эффекту способствуют методы ладогармонического варьирования, близкие Стравинскому и композиторам «новой фольклорной волны». Напряжение создает токкатное изложение аккомпанемента, характерное для всей главной партии в целом (см. *примеры 119, 120*).

*Пример 119. Концерт, 1-я часть, главная партия (тт. 7–10).*

<sup>176</sup> Ни один из обозначенных ладов не присутствует в чистом виде.

Пример 120. Концерт, 1-я часть, главная партия (тт. 15–18).

Заметим, что жанр токкаты в музыке XX-XXI веков часто связан как с образами игры, типичными для концертов, так и с противоположными трагическими образами. В Концерте Самонова токкатность, поначалу образно амбивалентная, отчетливо репрезентирует трагическую сферу.

Эта образная сфера впервые отчетливо проявляется в среднем разделе трехчастной темы главной партии, который начинается с лейтинтонации малой секунды, связанной с трагической образностью Концерта (т. 18), где сумрачно-тревожному колориту способствуют напряжение ритмического *ostinato* басов нижнего регистра, концентрация малых и увеличенных секунд, мрачных тревожных тират, гармоний уменьшенных септаккордов (т. 35), мелодическое варьирование (второе проведение темы у Piano II, т. 19; см. пример 121).

Пример 121. Концерт, 1-я часть, главная партия, средний раздел (тт. 19–22).

Трагическая образная сфера усиливается остродраматическими звучаниями сокращенной динамизированной репризы внутри главной партии (расширение регистров, дублировки, кластеры; см. пример 122).

Пример 122. Концерт, 1-я часть, реприза главной партии (тт. 31–38).

Контрастная образная сфера предстает в побочной партии, звучащей поначалу светло и беззаботно. Появление этой темы вызвано процессами интонационного варьирования: тема побочной партии представляет собой свободный вариант темы главной (тот же затактовый мотив и повторный танцевальный ритм; ц. 1), которая отмечена здесь близостью к русскому песенно-танцевальному фольклору. Особый колорит создает ее ладовое наклонение: миксолидийский *Es-dur* и *C-dur*. Но, в отличие от главной, ее характер более нежный и ласковый (спокойная прозрачная фактура, средние регистры). Начальное проведение темы характеризуется мягкими красками национального фольклора: подражание звону колокольчика (т. 3 после ц. 1; т. 3 после ц. 2), аккомпанементу балалайки или домры: многократное повторенное созвучие из двух кварт (*es-as-des*,

т. 48) ассоциируется с игрой на струнных инструментах (см. *пример 123*).

*Пример 123. Концерт, 1-я часть, побочная партия (тт. 45–53).*

Новый «звончатый» и искрометный вариант темы (на терцию ниже первоначального изложения; ц. 2, т. 60) звучит октавами с вкрапленной секундой и отсылает к музыке Стравинского (дублировка мелодии диссонирующими созвучиями, включающими секундовые переченья). Он напоминает о «Русской» из первой картины балета «Петрушка»<sup>177</sup> (см. *примеры 124, 125*).

---

<sup>177</sup> Следует сказать, что обращение к подобным интертекстуальным связям является характерным стилистическим приемом для музыки конца XX века.



Пример 124. Концерт, 1-я часть, тема побочной партии (тт. 58–65).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The upper staff has a first ending bracket with a '2' above it. Dynamic markings include *mf* and *f*. The second system also consists of two staves, continuing the musical material with various rhythmic patterns and dynamics.

Пример 125. И. Стравинский И. Ф. «Петрушка», «Русская» (тт. 1–4).

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. Above the staff, the tempo is marked as **43** Tempo I (Allegro giusto). The dynamic marking *f subito* is placed at the beginning of the first measure. The notation features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Образно-смысловое развитие экспозиции *Allegro animato* ведет к усилению, поначалу не до конца проявленной, энергии пляса в заключительной партии, отмеченной жесткими диатоническими созвучиями, без терцовых тонов и характерной группировкой восьмых (3 + 2 + 2 в размере  $\frac{7}{8}$ ). Сумрачный оттенок этому эпизоду придает соответствующая направленность диатонических ладов: переменность натурального и дорийского лада в первой теме заключительной партии (т. 72) и локрийского и фригийского во второй (т. 90).

Как в народной музыке, соотношение двух тем заключительной партии подобно сольному запеву (ц. 3) и хоровому припеву (ц. 4), а их варьированные повторы (двукратный повтор — в «запеве», четырехкратный — в «припеве») усиливают сходство с фольклором. Тому же эффекту способствует органически неквадратная структура «запева» (5 тактов + 5 тактов; тт. 80–84, 85–89).

Жесткую терпкость «припеву» — одной из самых выразительных тем Концерта — придает также хроматизация музыкальной ткани и специфическая гармония, основанная на ярком контрасте ангемитоники (квартоквинтовые созвучия, ц. 3), плагальности и хроматики (например, локрийский звукоряд в т. 6 после ц. 4). Диссонантная аккордовая вертикаль способствует созданию ощущения внутренней мощи (например, надстройка из терций над основным звуком трезвучия субдоминанты в *d-moll* — *g-b-d-f-c-e*; см. примеры 126, 127).

Пример 126. Концерт, 1-я часть, заключительная партия, «запев» (тт. 80–84).

Пример 127. Концерт, 1-я часть, заключительная партия, «припев» (тт. 90–93).

The image shows a musical score for a piano and trumpet. The piano part is written in the upper system, and the trumpet part is in the lower system. The score is marked with a box containing the number 4 in the first measure of the piano part. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, while the trumpet part consists of sustained chords and single notes.

В результате смысловый итог развития экспозиции остается не до конца проясненным, поскольку в плясовой теме заключительной партии ощущается одновременно и радостное веселье, и суровый напор, а ее последний аккорд (*d-f-fis-a*) содержит одновременно и мажорную, и минорную терцию (т. 108, или 1 такт до ц. 5).

Смыкающиеся в единое целое разработка (ц. 5) и реприза-кода (ц. 11) становятся еще одним этапом развертывания образно-смысловой концепции *Allegro animato*. Несколько волн разработки направлены на последовательное усиление драматической напряженности, концентрируя, бесконечно повторяющийся в разных регистрах, лейтинтонацию Концерта — малосекундовый мотив плача, который приобрел сурово-мрачный характер. (т. 109). Такова эмоциональная окраска доминантового ритмического *ostinato* в низком регистре, близкого материалу среднего раздела главной партии. По сравнению с экспозицией, здесь все гораздо жестче. Мрачный колорит создают созвучия хроматических интервалов и хроматическое искажение интонаций тем главной и побочной партий (они вписаны в объем уменьшенной кварты), тритоновость, диссонантность гармоний и тревожно сверлящий повтор мотива *cis-d-d* в низком регистре. Хроматически преобразуясь, темы сливаются интонационно и включаются в единый поток нарастающего мрачного напряжения (см. пример 128).

Пример 128. Концерт, 1-я часть, темы главной и побочной партий в разработке  
(тт. 112–122.)

Развитие второй волны разработки (ц. 7, т. 132) связано с усилением динамики, расширением регистров (от контроктавы до четвертой октавы), упорным секвенцированием хроматически искаженных мотивов побочной партии, диссонантностью резких гармонических сопоставлений (см. пример 129).

Пример 129. Концерт, 1-я часть, вторая волна разработки (тт. 149–156).

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first system begins with a dynamic marking of *mf* in the first treble staff, followed by a *f* marking in the second bass staff. The second system also starts with *mf* in the first treble staff. A section of the second system is enclosed in a dashed box and labeled with the number '8' above it.

Самая мощная, третья волна разработки, основанная на трансформации интонаций темы главной партии, движется к кульминационному пику напряжения всей части (см. пример 130).

Пример 130. Концерт, 1-я часть, третья волна разработки (тт. 165–169).

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves, one treble and one bass, with a small box containing the number '8' above the first measure. The second system also consists of two staves, one treble and one bass, with a dynamic marking of *f* in the first measure of the bass staff.

Уже отмеченные средства динамизации сочетаются в третьей волне разработки с тритоновыми взлетами пассажей *marcato* в низком регистре, хроматическим противодвижением пластов музыкальной ткани, фактурными дублировками, создающими гармонические переченья, кластерностью хроматических «бурлений» (у *Piano II*), диссонантной гармонией (в частности, септаккорд, нонаккорд и ундецимаккорд с расщепленными терциями, квинтами и др.), *crescendo* от *mf* к *ff*. Кульминация венчается зоной предельного напряжения (ц. 9–10), на «вершине» которой отчаянно «бьются» хроматически искаженные мотивы главной партии (в том числе благодаря их канонической имитации; см. пример 131).

Пример 131. Концерт, 1-я часть, кульминация 3-ей волны разработки (тт. 197–180).

Но разрешение кульминации обманывает ожидания слушателей: вместо возвращения темы главной партии в репризе в основной тональности вводится новая тема хорала в тональности *B-dur* (т. 9 после ц. 10, или т. 221). Торжественный, победно звучащий аккордовый хорал в верхнем регистре (*Piano I*) входит в прямое контрапунктическое столкновение с искаженными, как бы

«змеящимися» мотивами главной партии в крайне низком регистре (большая октава и контроктава; *Piano II*). Их образно-эмоциональный контрапункт заострен предельно (переменность *B-dur-d-moll* — локрийский *d moll*).

Противопоставленная звучанию *Piano II*, мелодия хора родственна православным песнопениям. На эту мысль наводит деление мелодии хора на короткие фразы, внутри которых присутствует речитация на одном звуке, а в конце — остановка на крупной длительности (половинной с точкой; см. *пример 132*).

*Пример 132. Концерт, 1-я часть, хорал (тт. 229–232).*



Передача Самоновым интонаций, близких церковным песнопениям, перекликается с трактовкой подобных тем у М. П. Мусоргского. Сочетание музыки в характере православного песнопения и октавного движения, как и торжественный характер звучания хора, может напомнить о «Богатырских воротах» из «Картинок с выставки» (см. *пример 133*).

Пример 133. Мусоргский. «Картинки с выставки», №10 «Богатырские ворота»  
(тт.52–61).



Итог столкновения противопоставленных образно-интонационных сфер — установление минора (*g-moll*; ц. 11). Но сложные процессы на пути разрешения конфликта еще продолжаются. Функция данного раздела формы, совмещающего сокращенную (до проведения заключительной партии, т. 233) репризу и последнюю третью волну разработки, не столько стабилизирующая, сколько развивающая. Типичная для начала композиционных разделов Концерта концентрация плачевой интонации дополнена здесь другими средствами драматизации: всевозможными ладотональными совмещениями (например, аккорды от звуков *g*, *c*, *h* (тт. 248–258) с расщепленными терциями), аккордовыми параллелизмами (например, септаккорды от *b*, *ces*, *c*, тт. 266–272), многопластовостью музыкальной ткани. Здесь имеет место «оркестральность» изложения. Можно говорить о фактурной изобретательности Самонова, который находит такие краски в сочетании звучания двух партий, которые передают мощь оркестрового звучания. Колокольность в этом эпизоде основана на целотонном звукоряде в диапазоне тритона, а также гармонии  $II_7$  и  $DD$  в крайних регистрах, что придает особую мощь кульминации и ассоциируется с драматическими звонами в



русской музыке<sup>178</sup>. Тому же эффекту способствует общее плагальное наклонение третьей волны, выполняющей функцию масштабного субдоминантового преддыкта (см. пример 134).

Пример 134. Концерт, 1-я часть, третья волна кульминации (тт. 243–252).

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of three systems. Each system has three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The first system includes a boxed number '12' above the treble clef staff. The music is characterized by dense, rhythmic clusters of notes, often beamed together, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The key signature is complex, with multiple flats and naturals.

Это — значимый драматургический узел *allegro* — неистовое шестикратное скандирование четырехзвучного мотива из второй темы заключительной партии (у Piano I, ц. 12) в высоком регистре с терцовыми и октавными дублировками в размере  $7/8$ . Они звучат подобно «отчаянному крику», а ритмичные кластерные удары в самом низком регистре (у Piano II) подчеркивают яростный, еще более мощный характер кульминации, приводящей к повторению хора из разработки.

<sup>178</sup> Возникают ассоциации с колокольным звучанием в произведениях Ш. В. Алькана: средний раздел Траурного марша ор. 26, «Смерть» из триптиха ор. 15, «Пожар в соседней деревне» ор. 35 № 7 и др. Эти произведения демонстрируют большое разнообразие приемов имитирования колокольного звучания.

Здесь окончательно утверждается минор (ц. 13), но теперь, в ясно очерченном *g-moll* (только диатоника) на *p* и *mf*, на тоническом органном пункте в большой и контроктавах он звучит приглушенно и скорбно (ц. 13; пример 135).

Пример 135. Концерт, 1-я часть, кода, хорал (тт. 53–55).

Завершению части предшествует жалобный плачевый мотив, который теперь готовит интонации *Andante* самым непосредственным образом (настойчивое секвентное проведение с выделением двузвучных «рыданий», подчеркнутая хроматизация (8 тактов после ц. 13); см. пример 136).

Пример 136. Концерт, 1-я часть, кода, (тт. 260–263).

Кода (ц. 14, т. 288), основанная на тихом, медитативно-завораживающем движении гамм, расходящихся от центра клавиатуры в крайние регистры, размывает смысловой итог *Allegro animato*. На этом фоне возникает реминисценция «припева» заключительной партии, который повторяется несколько раз и звучит на *pp* как воспоминание. Таким образом, наивысшая точка напряжения в первой части концерта приходится на сокращенную репризу и коду, а итог смыслового завершения явно «размыт».

Вторая часть — лирический центр цикла (*Andante, a piacere, B-dur*) опирается на жанры русского плача и причета. В мелодии присутствуют типичные для них форшлаги, имитирующие всхлипывание, варианты повторы мелодической попевки в диапазоне кварты с хроматическими колебаниями отдельных звуков, сползание интонации вниз, свободная метрика, прихотливая ритмика и общая импровизационность изложения. Сравнение с подлинным образцом народного свадебного причета подтверждает сказанное (см. примеры 137, 138).

Пример 137. Концерт, 2-я часть (тт. 1–5).

Пример 138. Северорусское свадебное групповое причитание<sup>179</sup>.

Возникают ассоциации с музыкой русских композиторов, претворяющей образы народного плача — с «Курскими песнями» Свиридова, где автор, пользуясь современными средствами, весьма аскетично передает интонации подлинных плачей-причетов народной традиции. Вспоминаются, например, страдания Петрушки (2-я картина одноименного балета). Специфика инструментального воплощения этого жанра с характерными форшлагами и варьированием попевок в небольшом диапазоне, как и утонченность его трактовки, перекликается с началом Вступления к «Весне священной»: (см. *пример 139*)<sup>180</sup>.

<sup>179</sup> Пример заимствован из издания: Народное музыкальное творчество. Хрестоматия со звуковым приложением / отв. ред. О. А. Пашина. 2-е изд. М.: Государственный институт искусствознания; СПб: Композитор, 2008. С. 133.

<sup>180</sup> Интонационно близкие примеры плача и причета в русской музыке разного времени весьма многочисленны: от «Плача Ярославны» А. П. Бородина до «Плачей» для сопрано, фортепиано и ударных Э. В. Денисова.

## Пример 139. И. Стравинский И. Ф. «Весна священная». Вступление (тт. 1–4).

The musical score is for the introduction of 'The Sacred Spring' by Igor Stravinsky. It is in 4/4 time and features four woodwind parts: Clarinet A, Bass Clarinet, Bassoon, and Horn. The tempo is marked 'Lento' with a rubato symbol, and the dynamics are 'colla parte' for the woodwinds and 'mp' for the bassoon. The score includes first and second endings, and a section marked 'poco accelerando' leading to 'in tempo'. The bassoon part has a 'solo ad lib.' marking. The French horn part has a 'mp' marking. The clarinet parts have 'I' and 'II' markings. The bassoon part has 'I' and 'II' markings. The French horn part has 'I' and 'II' markings.

Помимо уже сказанного, следует отметить характерную для русской народной музыки, органическую неквадратность начального периода темы 2-й части Концерта Самонова (9 + 9 тактов), гетерофонный склад (непостоянное многоголосие, время от времени сходящееся в унисоны) и тонкое плетение полифонической фактуры: интонации, отвечающих начальной теме, голосов основаны на опорных интервалах малой секунды и чистой квинты, идущих, по отношению к основной мелодии, в противоположном направлении.

С особенностями народных плачей-причетов связано ладогармоническое решение темы *Andante*: тональная неустойчивость при подчеркнутом стремлении к тонике (аккорды доминантовой группы *B-dur*), мерцание устоев (*des, b, f*), постепенное хроматическое разворачивание диапазона от примы до уменьшенного септаккорда. В контекст темы *Andante* органично вписывается тоникальность этого

крайне неустойчивого аккорда: именно он становится главной гармонической опорой начального периода (18 тактов).

Не менее ярко (с точки зрения претворения жанров и интонаций народной музыки) воспринимается введение характерного пентатонного наигрыша (у *Piano I*). (см. пример 140).

Пример 140. Концерт, 2-я часть, основная тема (тт.1–14).

The musical score for Example 140 is presented in three systems. The first system is marked "Andante, a piacere" and "p". It shows a piano part with a pentatonic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked "accel." and shows a more rhythmic piano part. The third system is marked "rall." and contains a first ending bracket labeled "1". The score features a piano part with a pentatonic scale in the right hand and a bass line in the left hand.

Сочетание столь далеких жанровых истоков опять отсылает к вступлению «Весны священной» Стравинского, где «плачевым» интонациям кларнетов бесполутоновой попевкой отвечает английский рожок (ц. 1–2).

Рафинированность фонизма *Andante* сближает его не только со Вступлением из «Весны священной» Стравинского, но и со стилем Дебюсси (например, «Облака» из симфонического цикла «Ноктюрны»), с Равелем (например, «Призраки ночи» из симфонического цикла «Испанская рапсодия»). Изысканность его звучания обусловлена «воздухом» пространственно-разряженных фактурных пластов, затейливым сочетанием белоклавишной диатоники (*C-dur* в восходящем гаммообразном взлете к вершине), хроматики (в мелодии) и пентатоники (аккорды сопровождения построены на сложенной в вертикаль мажорной пентатонике). Не менее утонченно и прихотливое варьирование ее композиционных структур (четыре проведения: 9 + 9 + 6 + 6 тактов).

Еще один «герой» образно-смыслового развертывания второй части Концерта — речитативно-сказовый мотив, развивающий второй элемент начальной темы (тт. 7–8, или такты 3–6 после ц. 3; см. *пример 141*).

*Пример 141. Концерт, 2-я часть, второй вариант основной темы (тт. 31–34).*

30

The image shows a musical score for a piano and a vocal line. The piano part is written in 4/4 time and starts with a piano dynamic marking (*p*). The melodic line features a series of eighth notes with trills and triplets. The harmonic accompaniment consists of chords and triplets. The vocal line is a simple melodic line. The score is in 4/4 time and starts with a piano dynamic marking.

По мере развития второй части Концерта (однотемная трехчастная композиция) плач становятся все более «горьким и отчаянным». Среди наиболее значимых средств его драматизации отметим настойчивое повторение начальной попевки, манеру *ben ritmico*, напряженную четырехголосную каноническую имитацию с крайне сжатым временным интервалом вступления голосов (три восьмых) и широкий диапазон звучания у обеих партий (от малой октавы до

третьей; см. пример 142).

Пример 142. Концерт, 2-я часть, каноническая имитация (тт. 25–27).

Средний раздел *Andante* представляет собой единую динамическую волну (ц. 3-4). Здесь обостряются, вычленяются и секвенцируются в разных регистрах мотивы плача, максимально уплотняется аккордовая фактура, усиливается динамика (от *p* до *ff*) и диссонантность гармонии (цепочки увеличенных трезвучий), учащается ритмическая пульсация. Все это в сочетании с преобладанием минорных наклонений — дорийских *a-moll* и *d-moll* — придает звучанию сильную эмоциональную экспрессию: «плач перерастает в рыдания»<sup>181</sup> (ц. 4).

Волна, неуклонно скатывающаяся вниз, знаменует движение к завершению медленной части Концерта: вместо *B-dur* готовится *d-moll* (предыктовый раздел — 8 тактов после ц. 4), интонации плача заполняют собой весь объем звучания, тревожное плетение хроматических линий очерчивает интервал тритона и образует

<sup>181</sup> Один из аналогов подобного решения кульминационного пика инструментальной драмы — в смысловом, гармоническом и фактурном отношении — вторая волна разработки *Allegro non troppo* Шестой симфонии Чайковского.



кластерное созвучие (*h-c-des-dis-e-f*) с болезненно-щемящей интонацией малой терции в мелодии (см. пример 143).

Пример 143. Концерт, 2-я часть, средний раздел (тт. 41–44).

Апогей хроматизации музыкальной ткани — окончание преддыкта (6 тактов до ц. 5), где гаммообразный пассаж образует драматургическую арку по отношению к коде первой части — *Allegro animato* (гамма с элементами целотоновости у Piano II). Однако его образно-смысловое значение противоположно: в отличие от нейтрально рассеивающих диатонических звучаний коды *Allegro*, здесь концентрируется драматизм *Andante* и в то же время создается ощущение некой «таинственности и загадочности» (см. пример 144).

Пример 144. Концерт, 2-я часть, кода (тт. 61–66).

Особенно тонка и поэтична звучность репризы-коды (ц. 5), постепенно растворяющейся в тишине и затихающей на мотивах, ассоциирующихся с темами из «Призраков ночи» Равеля. Пентатоничность рассеивающихся диатонических

септаккордов в тональности *B-dur*, нежные отголоски доносящегося издали хора, создают ощущение умиротворения и безмятежного покоя (см. *пример 145*).

*Пример 145. Концерт, завершение 2-й части.*

Начало *Финала* (*Allegro risoluto, g-moll — G-dur*) является важнейшим драматургическим центром концепции. Он отмечен ритмом тарантеллы и кластерами (ударами ладонью исполнителя в нижнем регистре клавиатуры). Кластерное звучание этих ударов отталкивается от того раздела первой части Концерта, который готовит траурное проведение хора (1-я часть, ц. 13). Подхватывая нить образного развертывания, отмеченного момента *Allegro animato*, *Allegro risoluto* вбирает основной тематизм предыдущих частей Концерта и ведет к окончательному итогу инструментальной драмы.

На всем протяжении финал сохраняет активный характер, заданный изначальным пульсом темы главной партии<sup>182</sup>. По сравнению с предыдущими частями цикла интонации темы достаточно нейтральны, а графически-строгий рисунок и элементы полифонии напоминают многие финалы русских

<sup>182</sup> В финале, как и в первой части, Самонов соединяет обе партии пианистов изысканными вариантными дублировками.

симфонических или вокально-симфонических циклов конца XIX — первой половины XX веков. Напористо устремленное звучание и включение полифонии, в какой-то мере, сближает его с финалом кантаты С. В. Танеева «Иоанн Дамаскин». Сама структура главной партии Концерта Самонова также соответствует танеевским художественным решениям, поскольку представляет собой экспозицию четырехголосной фуги (субдоминантовый ответ, неквадратность и зеркальность тематических проведений: тема — 4 такта; ответ — 4 такта; ответ — 3 такта; тема — 5 тактов; см. *пример 146*).

Пример 145. Концерт, завершение 2-й части.

**Allegro risoluto**

Тему финала Самонов наделяет эмоционально-смысловыми качествами, обусловленными ее жанровой природой: синтезом тарантеллы в размере  $12/8$  и скерцо. Подобное сочетание жанровых истоков в соответствующем контексте музыкальной лексики, начиная с драматического симфонизма XIX века (особенно у Чайковского и Шостаковича), закрепилось как репрезентация негативной образной сферы.

Созданию сурового колорита темы главной партии *Allegro risoluto*

способствует восходящее движение септаккордов, хроматическое наполнение музыкальной ткани, тревожные кружения в мелодии, резкие перемены внутри аккордов<sup>183</sup>, акцентирование тритона (*Piano II*, такт 14). (см. пример 147).

Пример 147. Концерт, 3-я часть, главная партия (тт. 14–18).

Как результат развития главной темы, на гребне общего потока нарастающей активности скерцозно-тарантельного движения, возникают две темы побочной партии (связующая отсутствует). Они существенно проясняют образный смысл действенного финала. Первая (ц. 7) отсылает к трагическим кульминационным проведением плачевой темы «Гой, ты царь наш, батюшка» из «эпизода расстрела» в части «Девятое января» из Одиннадцатой симфонии Шостаковича. Такое обращение к интертекстуальным связям, необходимым для понимания сложных

<sup>183</sup> Например, звуки *cis* и *es* в тоническом трезвучии *g-moll*.

драматических концепций, типично для музыки XX века (см. пример 148).

Пример 148. Концерт, 3-я часть, первая тема побочной партии (тт. 19–21).

Example 148 shows a musical score for the first theme of the side part (measures 19–21). The score is in 3/8 time and features a complex, rhythmic texture with many slurs and accents. The dynamics are marked 'f' (forte). The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a box containing the number 7. The second system starts with a box containing the number 8.

Вторая тема побочной партии (ц. 8) основана на плачевых мотивах из медленной части Концерта (см. пример 149).

Пример 149. Концерт, 3-я часть, вторая тема побочной партии (тт. 39–30).

Example 149 shows a musical score for the second theme of the side part (measures 39–30). The score is in 3/8 time and features a complex, rhythmic texture with many slurs and accents. The dynamics are marked 'f' (forte). The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a box containing the number 8. The second system starts with a box containing the number 9.

В процессе дальнейшего развития этих тем в условиях смены тональностей (*B-dur* — *b-moll* — *d-moll*) и метров (чередование  $\frac{9}{8}$  и  $\frac{12}{8}$ ) предельно насыщается фактура, усиливается аккордовая диссонантность и ладовое напряжение. Варьируются короткие попевки, синкопируются резко диссонирующие созвучия, отчаянно скандируются интонации плача (из первой темы побочной партии). Вводятся ряды параллельных мажорных трезвучий и септаккордов (тт. 29–30), сопоставляются тональности, удаленные друг от друга на тритон (*Des-dur* — *g-moll* во второй теме побочной партии).

Заключительная партия финала построена на темах заключительной партии первой части (т. 46) и возвращает к энергичному плясу. Изначальное сочетание характера радостного веселья и волевого напора воспринимается в общем контексте *Allegro risoluto* скорее сурово, нежели жизнеутверждающе.

Краткая разработка, где проводятся только две темы побочной партии (длится 11 тактов после ц. 9 тт. 75–85) и предельно сокращенная реприза (два проведения темы главной партии; ц. 10 тт. 86–95) сливаются воедино, как бы повторяя в зеркальном обращении конструкцию экспозиции и представляют собой еще одну волну драматического нарастания. Эти разделы формы (разработка и реприза), срачиваясь с развернутой кодой (с ц. 11 тт. 96), фактически выполняют функцию большой репризы макроцикла. В ней сосредоточен основной музыкальный материал Концерта: помимо тем финала — это темы главной партии первой части (ц. 11), *Andante* (ц. 12) и его предыктового раздела (7 тактов после ц. 12, т. 123).

Тема второй части здесь звучит *fortissimo* — скандированно, отчаянно и яростно в хроматически искаженном *C-dur*. Она полностью переосмыслена: ее мотивы спускаются в басовый регистр (в партии *Piano II*) и дополняются вихревым движением фигураций из предыктового раздела *Andante*. В общий контекст танца и пляса вписываются *glissandi Piano I* от контроктавы до второй октавы (ц. 13), сопровождающиеся синкопированными аккордами в партии *Piano II* (тт. 59–64; см. пример 150).

## Пример 150. Концерт, 3-я часть, реприза (тт. 133–136).

Так, соединяя самые яркие элементы тематизма Концерта, композитор завершает финал. Как и в первой части, его образно-смысловой итог воспринимается двояко: неистовый поток торжествующей радости и, одновременно, утверждение суровой мрачной силы. Последний аккорд подтверждает сказанное: мажорное трезвучие *G-dur* осложнено резко перечащим, «застревающим» звуком *cis*.

Подводя итог сказанному, следует акцентировать некоторые важные моменты, касающиеся концепции, композиции и стиля «Сонаты (в стиле ретро)» и Концерта для двух фортепиано соло. Оба эти масштабные циклические сочинения показательны для завершающего этапа творчества А.В. Самонова.

В Сонате композитор идет по линии неоклассицизма, сопоставляя классические элементы музыки со стилистикой музыки XX века, в частности с джазом. Они не противостоят, а, скорее, дополняют друг друга. Трёхчастная

композиция сонаты ориентирована на моцартовские и бетховенские образцы. Соотношение темпов и тональностей частей сонаты в целом традиционно. Современное звучание придает ей джазовая стилистика второй и третьей частей. Единство тематического материала всех трёх частей говорит о применении в ней принципа монотематизма.

*Концерт для двух фортепиано соло* представляет собой образец достаточно редкого жанра. Он создан в соответствии с традициями сонатно-симфонических циклов, основанных на многостороннем раскрытии глубокого и цельного художественного замысла, и аккумулирует особенности фортепианного стиля автора. В Концерте сочетаются неофольклорные и неоромантические черты. Его можно считать обобщением многолетнего опыта работы Самонова с фольклорным материалом (см. Главу 2 настоящей работы.) Как и в других рассмотренных выше сочинениях, композитор не цитирует, а воссоздает звучание народной музыки. Изысканность, утонченный вкус в преобразовании фольклорного материала, усиливаются в Концерте благодаря ощущению возможностей и природы фортепианного звучания Самонова-пианиста.

Двухрояльный Концерт Самонова, безусловно, находится в русле развития романтической и фольклорной традиции, при всем том он отмечен существенными образно-эмоциональными, композиционными и музыкально-лексическими инновациями, что в совокупности направлено на создание оригинальной концепции. Автор выступает здесь как продолжатель драматического симфонизма, прежде всего, Чайковского и Шостаковича<sup>184</sup>.

Драматургия сочинения зиждется на остром противопоставлении полярных по смыслу пляса и плача-причета. Становясь лейтжанрами, они создают магистральную линию сквозного симфонического развития с его широким

---

<sup>184</sup> Жесткие смысловые решения жанра пляса свойственны многим композиторам, вплоть до представителей нашего времени. В «предельных» случаях — это «Пляски смерти» (Мусоргский, Лист, Сен-Санс, отчасти Рахманинов в «Симфонических танцах»).



размахом, интенсивной динамикой и целеустремленностью развития тематического материала в результате наиболее жестких внутривидовых преобразований пляса и причета.

Концепция Концерта в большой мере определяется «индивидуальным проектом»<sup>185</sup> его композиции. Имеется в виду единый макроцикл, в котором *Allegro animato* выполняет функцию экспозиции и разработки сонатной формы, *Andante* — функцию эпизода в разработке, а *Финал* — функцию репризы. При этом драматургическая направленность Концерта и его высшая точка напряжения оттянута на Финал (а в первой части — на конец разработки и сокращенную репризу).

«Плачевая» нисходящая секунда и ее противоположность (восходящая секунда), становятся стержнем развития фактурного и тематического материала. Тематический комплекс Концерта основан на композиторских техниках современного искусства. Используемые композитором средства не крайне новаторские, все же они типичны для музыки конца XX — начала XXI столетия. Так в области ладового мышления композитору наиболее близким оказалось обращение к старинным ладам народной музыки (вплоть до локрийского) и пентатонике. В гармонии — переченья внутри аккордов, общая хроматизация и тритоновость музыкальной ткани (как в гармонии, так и в мелодии), тритоновые сопоставления и совмещения тональностей, кластерность, неустойчивость «парящей» тональности и применение техники ДКЭ.

Сфера метроритмики Концерта отмечена варьированием и сложнопеременными размерами; фактура — тонким гетерофонным плетением линий голосов, идущим от народной музыки, и классической имитационной полифонией; мелодика — введением микротематизма, варьированием

---

<sup>185</sup> Выражение Ю.Н. Холопова.

интонационных микроячеек и графически строгими рисунками мелодических линий.

И в Сонате, и в Концерте обращает на себя внимание отсутствие знаков при ключах на протяжении всего произведения: они выписаны исключительно внутри нотного текста, что характерно для музыки XX века.

Таким образом, Самонов, продолжая традиции русского пианизма, создал по-настоящему яркие, «полнокровные» сочинения, сочетающие опору на традиции и современные ему средства сочинения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное диссертационное исследование позволяет сделать вывод о том, что творчество Анатолия Васильевича Самонова представляет собой значимое, художественное явление отечественной музыкальной культуры второй половины XX—начала XXI века. К такому выводу приводит исследование его жизни и творчества в историческом контексте русской и мировой музыки изучаемого периода. Хотя музыка Самонова присутствует в педагогическом процессе, она все же сравнительно редко привлекает внимание выдающихся исполнителей. Произведения Самонова еще не встали в один ряд с достижениями выдающихся современников, и, как нам представляется, они еще во многом недооценены.

Стремясь представить фортепианное творчество Самонова в возможной для диссертационного исследования полноте, мы сосредоточились на анализе его сочинений разных жанров, начиная от отдельных миниатюр и их циклов до масштабных «Фантазий» по прочтении «Маленького принца» А. Сент-Экзюпери, показательных для центрального периода творчества композитора, а также поздних «Сонаты (в стиле ретро)» и Концерта для двух фортепиано.

Избрание для анализа именно этих опусов показательно с точки зрения характеристики стиля Самонова. Большинству из них свойственно использование элементов русского фольклора, преломленного сквозь призму устремлений композиторов «новой фольклорной волны». Не менее важны в них элементы стилистики романтической музыки в соединении с приемами и методами, характерными для музыкального мышления композиторов XX века.

Самонов создавал свои произведения в русле классических традиций, а современные ему композиторские техники использовал лишь тогда, когда это органично сочеталось с художественно-образным миром его сочинений. В этой связи хотелось бы отметить, что были и остаются композиторы так называемого традиционного направления, новаторство которых, по мнению М. Арановского, «осуществлялось изнутри и сохраняло <...> важнейшие онтологические признаки <...>» [10, с. 18]. Для них отказ от рациональных достижений авангарда, это не шаг

назад. Это другой путь развития музыкального искусства XX века. По нему пошли композиторы, не нашедшие в авангардистском понимании музыки для себя ничего продуктивного и искавшие «собственные ответы на вопросы, которые ставило перед ними время» [там же, с. 19]. Резюмируя сказанное, конкретизируем некоторые итоги.

В первой главе исследован творческий путь А.В. Самонова в контексте развития отечественной музыки второй половины XX столетия. На Самонова оказала большое влияние музыка композиторов старшего поколения — Н.Я. Мясковского, Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, А.И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского и других. Особенно сильное влияние на него имел И.Ф. Стравинский (это подтверждает, в частности, количество книг о Стравинском в его личной библиотеке). Не остается равнодушным Самонов и к творчеству своих современников. С одной стороны, его сочинения созвучны творческим устремлениям композиторов, ищущих новые средства выразительности, таких как К. Караев, Б. Тищенко, Э. Денисов, с другой — настойчиво обогащает свою композиторскую технику и музыкальный язык фольклорными элементами, преломленными сквозь призму «Новой фольклорной волны». В этом смысле он близок Г. Свиридову, Н. Сидельникову, Р. Леденеву, А. Эшпаю и другим. Эти две тенденции в творчестве Самонова пересекаются и создают цельный художественный стиль.

Во второй главе диссертации были рассмотрены отдельные пьесы и циклы миниатюр, напечатанные в коллективных сборниках в 1960–1980-х годах: «Три русские песни», «Картины детства», «Хороводы», «Ставропольская тетрадь» и др. Уже ранние его произведения отличаются удивительно тонкой отделкой и обладают какой-то особой изысканностью, что говорит об их авторе, как о подлинном мастере. Его фортепианные циклы, основанные на фольклорном материале, рассмотрены в следующих ракурсах: с точки зрения типов программности, выявления образных модусов, жанрово-стилевой системы, интертекстуальных связей, методов формообразования, особенностей музыкальной лексики,

тембрового мышления. Композитор создает интонации, близкие народным, обогащая их метроритмически, гармонически и фактурно. При этом сплав народного, академического и современного естественен. В циклах можно отметить ряд параллелей и пересечений с основными стилевыми тенденциями характерными для отечественной музыкальной культуры этого времени. Прежде всего, это «новая фольклорная волна».

Рассмотрение отдельных циклов миниатюр позволяет сделать выводы о некоторых особенностях стиля Самонова, связанных с претворением им фольклора:

1. Он тяготеет к интонациям русской лирической песенности и плачей.
2. Для него характерно постоянное обращение к ладам народной музыки (чаще других — фригийскому и миксолидийскому).
3. Создание мелодий на основе варьирования узкообъемных попевок;
4. Применение различных видов многоголосия (гетерофония и имитационная полифония).
5. Тяготение к частой смене размера, ритмических фигур, характера движения, ладовой и метроритмической переменности.
6. Склонность к программности, картинности, звукописи, богатству жанровой системы.

Сочетание в гармонии и фактуре элементов традиционного классико-романтического и современного мышления (ДКЭ, двенадцатитоновый ряд, аккорды нетерцовой структуры, септаккорды с расщепленной терцией, мерцание ладовых терций, кластеры, хроматизмы и альтерированные созвучия, «парящая» тональность).

Ключевой интонацией, выделяющейся в ряде его сочинений, является секундовая плачевая попевка. Благодаря повторяемости в разном музыкальном контексте («Ставропольская тетрадь», «Фантазии», Концерт для двух фортепиано соло), она становится узнаваемым элементом стиля композитора.

Конец 1970-х—1980-е годы можно назвать периодом зрелости Самонова-

композитора, временем создания масштабных сочинений, синтезирующих поиски предыдущего периода. Стремление к лирико-философским образам, к вечным ценностям, свободному от прикладных целей самовыражению нашло яркое воплощение в его центральном сочинении — «Фантазиях» (по прочтении «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери) (1982). Они стали объектом анализа в третьей главе работы. Обращение композитора к крупной форме позволило сделать выводы о том, что в «Фантазиях» Самонов продолжает романтическую — и, прежде всего шумановскую — линию автобиографического программного цикла и выступает как современный романтик, воспринимающий образ Маленького принца как alter ego. Не случайно цикл из девяти «Фантазий» наиболее непосредственно ассоциируется с восьмью фантазиями «Крейслерианы» Шумана. Характерно также, что как в свое время немецкий композитор обратился к одному из самых ярких проявлений романтизма XIX века — творчеству Гофмана, так и наш современник — к не менее яркому его проявлению в XX веке, к повести Антуана де Сент-Экзюпери.

Романтическая природа мировосприятия автора «Фантазий» (импровизационность изложения, спонтанность в переменах настроения, импульсивность смен движений, разомкнутость смысловых итогов) — в «Фантазиях» прочитывается наиболее ярко. Типичным представляется романтическое послесловие цикла, соотносимое с неясными поэтическими многоточиями шумановских циклов в духе постлюдий из вокального цикла «Любовь поэта» (1840) или фортепианного цикла «Бабочки» (1831), а также пьесы «Говорит поэт» из фортепианного цикла «Детские сцены» (1838–1839).

В «Фантазиях» отчетливо проявляется тенденция к симфонизации. Это произведение объединено общим идейным и художественно-образным замыслом, системой лейтмотивных связей, сквозной музыкальной драматургией. Развитие в «Фантазиях» основано на последовательном движении, изменении и конфликтном столкновении музыкальных образов, их целеустремленном движении и трансформации тематического материала.

В то же время цикл Самонова и его программа овеяны духом символизма с его недосказанностью и обращением к символам, выраженным в музыке лейтмотивами и лейтинтонациями. Подчеркнем, что обращение к самым разным и неожиданным стилевым аллюзиям, охватывающим широкий срез истории мировой музыки (Бетховен, Шуман, Вагнер, Римский-Корсаков, Дебюсси, Стравинский, Прокофьев, средневековая секвенция «Dies irae», блюзовые интонации и др.), дало мастеру возможность прихотливой «игры» различными смысловыми нюансами. Сказанное подтверждают и слова Р. К. Щедрина: «Сейчас более всего рассуждают о стилях в современной музыке. Может быть, я излишне старомоден, но для меня всегда важнейшим был голос композиторской интуиции и желание взаимопонимания со слушателем»<sup>186</sup>.

Четвёртая глава диссертации посвящена непрограммным произведениям крупной формы: «Сонате (в стиле ретро)» и Концерту для двух фортепиано соло. Данные сочинения отражают эволюцию стиля композитора в 1990-2000-е годы и неизвестны широкой публике. «Соната (в стиле ретро)» — масштабное и оригинальное произведение Самонова. Определение «ретро» акцентирует обращение к стилистике барокко и классицизма на фоне радикальных новаций в музыкальном искусстве конца прошлого столетия. Соната написана в соответствии с классическими законами построения цикла. Ее трёхчастная композиция ориентирована на моцартовские и бетховенские образцы. В ней нет резкого противопоставления стилей прошлого и современности. Элементы музыки прошлых эпох мягко сопоставляются со стилистикой музыки XX века, в частности с джазом: они не противостоят, а, скорее, дополняют друг друга. Сходство тематического материала всех трех частей сонаты настолько очевидно, что, по мнению автора диссертации, ее можно сказать, что она основана на принципах

---

<sup>186</sup> Цит. по: Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. С. 294.

монотематизма.

*Концерт для двух фортепиано соло* создан в соответствии с традициями сонатно-симфонических циклов, основанными на многостороннем раскрытии глубокого и цельного художественного замысла. Он аккумулирует особенности фортепианного стиля автора и отмечен существенными образно-эмоциональными, композиционными и музыкально-лексическими инновациями, что в совокупности направлено на создание оригинальной концепции формы поэмого типа, в которой смещены традиционные для функции частей классико-романтического цикла.

В музыке Концерта гибко сочетаются «неофольклорная» и «романтические» линии творчества А. В. Самонова. Как искусный мастер, Самонов создает музыку близкую подлинным народным мелодиям и жанрам. Драматургия сочинения зиждется на остром противопоставлении полярных по смыслу пляса и плача-причета. Становясь лейтжанрами и основываясь на «смыслосодержащем» конструктивном элементе (нисходящей секунде), они создают магистральную линию сквозного симфонического развития с его широким размахом, интенсивной динамикой и целеустремленностью музыкального движения в результате внутрижанровых преобразований пляса и причета. Преобразования интонации причета, возникающие на гребне кульминационных волн в Первой части и Финале Концерта, чрезвычайно конкретно характеризуют образную сущность драматических пиков, к которым направлено развитие крайних частей произведения Самонова.

Концепция Концерта в большой мере определяется «индивидуальным проектом» его композиции. Имеется в виду единый макроцикл, в котором *Allegro animato* выполняет функцию экспозиции и разработки сонатной формы, *Andante* — функцию эпизода в разработке, а финал — функцию репризы.

Анализируя фортепианные произведения А.В. Самонова, мы пришли к выводу о стилистической цельности и единстве его композиционных принципов. Индивидуальный композиторский стиль Самонова легко узнаваем уже с первого прослушивания его сочинений. При всем разнообразии жанров, в его музыке



присутствует ряд образно-смысловых и конструктивных особенностей, определяющих единство его стиля: использование элементов русского фольклора, особенно интонации плача-причета в сочетании с лексикой, характерной для музыкального искусства второй половины XX—начала XXI века. В образном плане самые личные и яркие его сочинения объединяет ностальгическая «нота» — нечто, что можно было бы назвать тоской по недостижимой мечте, печальным и одновременно восторженным созерцанием хрупкой красоты. В связи с этим, можно отметить близость многих опусов Самонова к одному из ведущих стилевых направлений второй половины XX века — неоромантизму, что ярко проявилось в «Фантазиях».

Жанровая система творчества Анатолия Васильевича опирается на традиции народной и профессиональной музыки. Среди характерных для него жанров назовем токкату, тарантеллу, регтайм, арабеску, блюз, а также разнообразные жанры народной музыки. Внутри произведений жанры часто представлены во всевозможных преобразованиях — внутрижанровых трансформациях, модуляциях, контрапунктах и т. д. В результате достаточно оригинально выстраивается драматургия сочинений Самонова, в значительной степени проясняющая общий смысловой профиль концепции.

Переходя к вопросу о формообразовании, подчеркнем: именно в этой области мастер находил нестандартные решения. Отталкиваясь от формотворчества романтиков, он предлагает свою, новую, неожиданную и, вместе с тем, убедительную трактовку. Крупные сочинения Самонова представляют собой «индивидуальный проект». В «Фантазиях» кардинально преобразована слитно-сюитная форма, а в Концерте — сонатно-симфонический цикл. Помимо сказанного нужно отметить: всем его крупным сочинениям присуща импровизационность.

В области ладового мышления наиболее близким композитору оказалось обращение к старинным ладам народной музыки (вплоть до локрийского) и пентатонике. В гармонии — переченья внутри аккордов, общая хроматизация и тритоновость музыкальной ткани (как в гармонии, так и в мелодии), тритоновые

сопоставления и совмещения тональностей, кластерность, неустойчивость «парящей» тональности и применение техники ДКЭ. В единичных случаях, но чрезвычайно выразительно и остроумно, Самонов экспериментирует с политональностью («Балалайка и гармошка» из фортепианного цикла «Картины детства») и полиладовостью («Бурлацкая» из «Трёх русских песен»).

Сфера метроритмики отмечена акцентным варьированием и сложнопеременными размерами; полифония — тонким гетерофонным плетением линий голосов, идущим от народной музыки, и классическими формами фугато; мелодика — введением микротематизма, варьированием интонационных микроячеек и графически строгими рисунками мелодических линий.

Так как темой диссертационного исследования стали фортепианные сочинения А. В. Самонова, являющиеся частью концертного репертуара автора, нельзя не отметить их пианистические особенности. Среди них:

1. «Пианистичность» фактуры. Её специфическими качествами являются лаконизм, простота элементов, удобство их исполнения и, одновременно, — эффектность, выразительность их звучания. Очевидно, что в формировании мастерства письма Самонова-композитора значительную роль сыграл опыт исполнителя-практика.

2. Утонченное и разнообразное слышание Самоновым фонизма рояля, — от тончайшего скрябинского плетения фактурных нитей — до имитации тембров органа, ударных, разнообразных оркестровых и народных инструментов (рожка, балалайки, гармошки и др.). Тембровая палитра композитора-пианиста всегда индивидуализирована: мягкие *pp* высоких регистров, молоточковые туше, ударные эффекты ладонью в крайне низких регистрах и т. д. Весьма изыскан и колорит вариантных дублировок партий двух роялей, создающий оркестральность фортепианной фактуры (к примеру, в Концерте для двух фортепиано соло).

Стиль фортепианной музыки Самонова не претерпел на протяжении его творчества существенных изменений<sup>187</sup>. Опора на стилистику романтической музыки (Шуман, Мусоргский, Скрябин, Дебюсси и др.), элементы неоклассицизма, импрессионизма, джаза, постоянное обращение к фольклору (причем не только русскому), — все это присутствовало в его творчестве с первых до последних произведений. Все эти разнородные элементы в музыке Самонова сплавлены в единый, цельный стиль. Композитор отразил современные тенденции, находясь в русле *романтизма и неофольклоризма* в соединении с современными ему средствами композиторского письма. Все это дает основания сделать вывод о том, что его наследие органично вписывается в панораму композиторского творчества второй половины XX — начала XXI столетий.

Данная диссертация — первый шаг в изучении наследия Анатолия Васильевича Самонова. Как и при его жизни, так и сейчас внимание исполнителей привлекает в основном педагогический репертуар и несколько крупных сочинений концертного плана. Причины тому понятны и объективны: изданы (а значит, доступны) только некоторые его фортепианные, вокальные и хоровые произведения<sup>188</sup>. Как оркестровый композитор он фактически никому не известен. Итоговые для его творчества полотна (например, трехчастная Симфония, «Хореографическая поэма» на русские темы для большого симфонического оркестра) до сих пор не звучат. По нашему глубокому убеждению, основанному на многолетней практике исполнения музыки мастера, его творческая личность достойна внимания во всей своей полноте. Мы надеемся, что его произведения заинтересуют профессиональных музыкантов и будут востребованы в концертной и педагогической практике.

---

<sup>187</sup> Возможно, при изучении его творчества во всем объеме этот вывод был бы скорректирован. Но это будет понятно в будущем, когда предметом изучения станет вся музыка Самонова, включая оркестровые, хоровые и вокальные произведения.

<sup>188</sup> Редким исключением являются издания «Писем Шуберта» для струнных, фортепиано и чтеца (1981), пьес для солирующих инструментов (гобая, флейты, трубы, домры и др.) с фортепиано.

Композитор Анатолий Васильевич Самонов — романтик, наследник лучших традиций отечественной музыкальной классики, и в то же время — мастер, блестяще владевший многими современными композиторскими техниками. Он оставил не только замечательное музыкальное наследие, которое таит в себе множество потенциальных открытий, но и ряд загадок и вопросов, могущих стать темой для дальнейшего исследования. Например, почему, он ни разу не обращался к музыкально-театральным жанрам или к киномузыке, хотя, возможно, это могло способствовать не только его более широкой известности, но и материальному благополучию? Почему в области жанровых предпочтений композитора можно сравнить, например, с Брамсом? Как все-таки можно истолковать финал «Фантазий» по прочтению «Маленького Принца»?

О музыке А. В. Самонова можно сказать словами одного из героев любимой сказки мастера: *«Самого главного глазами не увидишь, зорко одно лишь сердце»* [175, с. 35].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверьянова, О. И. Русская музыка второй половины XX века: Книга для чтения по «Музыкальной литературе» / О. И. Аверьянова. — М.: Росмэн, 2004. — 139 с.
2. Авошина, А. С. Человек с большой буквы [Некролог А. В. Самонову] / А. С.Авошина // Российский музыкант. — 2013. — № 4 (1306). — С. 4.
3. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. — М.: Практика, 2010. — 855 с.
4. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства. Часть III / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1982. — 286 с.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства в 3 частях / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1998. — 415 с.
6. Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века / А. Д. Алексеев. — М.: Наука, 1969. — 391 с.
7. Алексеев, А. Д. Советская фортепианная музыка. 1917–1945 / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1974. — 248 с.
8. Амрахова, А. А. Назайкинский Е. Н. Поэтика Музыкальной миниатюры / <http://www.musigi-dunya.az/pdf/68/1.pdf> (дата обращения — 19.06.2020)
9. Аникин, В. П. Русское устное народное творчество / А. Д. Алексеев. — М.: Высшая школа, 2001. — 726 с.
10. Арановский, М. Г. Русское музыкальное искусство в истории культуры XX века / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 7–24.
11. Арановский М. Г. Симфонические искания / М. Г. Арановский. — Л.: Советский композитор, 1979. — 287 с.
12. Асафьев, Б. В. Русская музыка / Б. В. Асафьев. — Л.: Музыка, 1979. — 344 с.

13. Асафьев, Б. В. Русская музыка о детях и для детей / Б. В. Асафьев // Избранные труды. Т. IV. — М., 1955. — С. 97–109.

14. Асафьев, Б. В. Избранные труды. Т. IV. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Б. В. Асафьев. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. — 439 с.

15. Гольденвейзер, А. Б. О музыкальном искусстве / сост. Д. Д. Благой. — М.: Музыка, 1975. — 416 с.

16. Гольденвейзер, А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост. и общ. ред. Д. Д. Благого. — М.: Советский композитор, 1969. — 448 с.

17. Банникова, И. И. История отечественной музыки XX века (1917–2000 гг.) / И. И. Банникова. — Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2012. — 146 с.

18. Барсова, И. А. Музыка. Слово. Безмолвие / И. А. Барсова. — СПб: Издательство им. Н. И. Новикова; «Галина Скрипсит», 2017. — 508 с.

19. Барсова, И. А. Четырехручные переложения в творчестве и музицировании Дмитрия Шостаковича / И. А. Барсова // Барсова И. Музыка. Слово. Безмолвие. — СПб: Издательство им. Н. И. Новикова; «Галина Скрипсит», 2017. — С. 317–342.

20. Бартошевич, А. В. На грани тысячелетий: судьба традиций в искусстве XX века / А. В. Бартошевич. — М.: Наука, 1994. — 254 с.

21. Бахмацкая, Л. А. «Семечки немцы называли “сталинским шоколадом”» / Л. Бахмацкая. — URL: [http://stavropol.rusplt.ru/index/article\\_16001.html](http://stavropol.rusplt.ru/index/article_16001.html) (дата обращения к сайту: 04.12.2018).

22. Бачковский, С. А. Национальные основы фортепианного творчества А. В. Самонова в эпоху нивелирования национального своеобразия культур / С. А. Бачковский // Гармония культур — гармония цивилизаций. Сборник по материалам международного молодежного форума / Редколлегия: Т. Б. Сиднева, Т. Я. Железнова. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки, 2016. — С. 82–87.

23. Бачковский, С. А. О фортепианном творчестве А. В. Самонова [«Три русские песни», «Картины детства», «Ставропольская тетрадь», «Триптих»] / С. А. Бачковский // РМС — Фортепиано — 2016. Сборник статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. В. Лидский. — М.: Российский музыкальный союз, 2017. — С. 202–231.

24. Бачковский, С. А. Претворение русских фольклорных элементов в фортепианных циклах А. В. Самонова / С. А. Бачковский // Художественное образование и наука / гл. ред. А. Н. Якупов. — 2017. — № 4 (13). — С. 45–48.

25. Бачковский, С. А. «Три русские песни» для фортепиано А. В. Самонова / С. А. Бачковский // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Межвуз. сб. научных трудов МПГУ. — Вып. 11 / под ред. А. П. Юдина, С. Н. Байдалинова. — М.: МПГУ, 2013. — С. 88–93.

26. Бачковский, С. А. Цикл «Картины детства» в фортепианном творчестве А. В. Самонова / С. А. Бачковский // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ. Сб. трудов Всероссийской научно-практической конференции / ред. Т. Б. Суханова, О. А. Щербатова и др. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки, 2015. — С. 105–112.

27. Бачковский, С. А. Фортепианное творчество А. В. Самонова: к проблеме расширения концертного и педагогического репертуара / С. А. Бачковский // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Межвуз. сб. научных трудов МПГУ. — Вып. 11 / под ред. А. П. Юдина, С. Н. Байдалинова. — М.: МПГУ, 2013. — С. 79–87.

28. Бачковский, С. А. Фортепианный цикл А. В. Самонова «Триптих»: стилевые и жанровые особенности / С. А. Бачковский // Современная культура и образование: научный поиск в решении актуальных проблем. Материалы VIII межвузовской очно-заочной конференции-семинара студентов, аспирантов, магистрантов и молодых ученых. Т. 1 / общ. ред. С. Н. Байдалинова. — М.: «Белый ветер»; МПГУ, 2014. — С. 66–72.

29. Бачковский, С. А. Фортепианный цикл «Хороводы» Анатолия Самонова в контексте его творчества / С. А. Бачковский // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 3 (49). — С. 40–45.
30. Бобрик, О. А. Благотворительный фонд «Ренессанс Франсез» провел награждение. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/renessance-francais-2018> (дата обращения к сайту: 10.12.2019).
31. Богданова, А. И. Лирический монолог / А. Богданова // Советская музыка. — 1981. — № 3. — С. 21.
32. Большой иллюстрированный словарь иностранных слов. — М.: «Русские словари», «Астрель-АСТ», 2002. — 960 с.
33. Бородин, Б. О клавирном творчестве Гайдна / Б. Бородин // Фортепиано. — 2004. — № 3-4. — С. 52–59.
34. Брянцева, В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова / В. Н. Брянцева. — М.: Музыка, 1966. — 208 с.
35. Буцко, Ю. М. «Спасибо Вам, Юрий Александрович!» / Ю. М. Буцко // Российский музыкант. — 2008. — № 3 (1259). — С. 1.
36. В фортепианных классах Ленинградской консерватории. Н. И. Голубовская, Н. Е. Перельман, С. И. Савшинский, П. А. Серебряков, М. Я. Хальфин. Сборник статей / под ред. Л. А. Баренбойма. — Л.: Музыка, 1968. — 188 с.
37. Валькова, В. Б. «Детский» лик музыкального искусства XX века / В. Б. Валькова // Музыкальная культура XIX-XX / ред.-сост. И. А. Немировская. Вып. 2. — М., 2002. — С. 107–121.
38. Виноградов, Г. Русский детский фольклор / Г. Виноградов. — Иркутск, 1930. — 234 с.
39. Вицинский, А. Беседы с пианистами / А. Вицинский. М.: Классика-XXI, 2004. — 227 с.
40. Воспоминания о В. В. Софроницком / ред. Я. И. Мильштейн. — М.: Советский композитор, 1970. — 712 с.



41. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. Психологический очерк / Л. С. Выгодский. — М.: Просвещение, 1991. — 90 с.
42. Высоцкая, М. С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. — 439 с.
43. Гаккель, Л. Е. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. — М., 1960. — 195 с.
44. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Е. Гаккель. — 2-е изд. — Л.: Советский композитор, 1990. — 287 с.
45. Гейне, Г. Путевые картины / Г. Гейне // Гейне Г. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 4. — Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. — 523 с.
46. Гимадиева, Р. Д. Альберт Леман: фортепианная педагогика, исполнительство, творчество: автореф. дис. ... канд. искусств: 17.00.02 / Гимадиева Римма Дамировна. — Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова. — Казань, 2010. — 26 с.
47. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков / Г. Л. Головинский. — М.: Музыка, 1981. — 279 с.
48. Голубков, С. В. Вечер с «Маленьким принцем» / С. В. Голубков // Российский музыкант. — 2007. — № 9 (1256). — С. 3.
49. Гольденвейзер, А. Б. О музыкальном искусстве / сост. Д. Д. Благой. — М.: Музыка, 1975. — 416 с.
50. Гольденвейзер, А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост. и общ. ред. Д. Д. Благого. — М.: Советский композитор, 1969. — 448 с.
51. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. — М.: Музгиз, 1961; 2-е изд. — М.: Классика-XXI, 2002. — 188 с.
52. Григорий Гинзбург. Статьи, воспоминания, материалы / сост. М. Яковлев. — М.: Советский композитор, 1984. — 288 с.

53. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория, 1998. — 156 с.

54. Григорьев, В. Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации / В. Ю. Григорьев // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Науч. труды Московской гос. консерватории / ред.-сост. С. И. Тихонов. — М., 1994. — С. 6–7, 12–13.

55. Григорьева, Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50-80-е годы / Г. В. Григорьева. — М.: Советский композитор, 1989. — 206 с.

56. Григорьева, А. В. Фестиваль «Московская осень» в зеркале прессы. 1999–2012 / А. В. Григорьева. — М.: Союз московских композиторов, 2013. — 397 с.

57. Говар, Н. А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века. Монография. — М.: «Юрайт», 2013. — 331 с.

58. Гойови, Д. Новая советская музыка 20-х годов. / Д. Гойови. — М.: Композитор, 2006. — 367 с.

59. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм. История, теория, практика. / Н. С. Гуляницкая. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 367 с.

60. Дараган, Д. Внимание — дети! Концерты музыки для детей и юношества на Международном фестивале современной музыки «Московская осень — 1994» / Д. Дараган // Музыкальная академия. — 1995. — № 3. — С. 64.

61. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. / В. Ю. Дельсон. — М.: Музыка, 1971. — 248 с.

62. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблема эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. — М.: Советский композитор, 1986. — 207 с.

63. Денисов, Э. В. «Если ты настоящий артист, ты всегда независим». Беседы Э. Денисова с Ж.-П. Арманго / публ. и перевод Е. Бараш // Музыкальная академия. — 1994. — С. 75–76.

64. Дети и культура. Сборник статей / отв. ред. Б. Ю. Сорочкин. — М.: КомКнига, 2007. — 288 с.

65. Долинская, Е. Б. Симфоническое творчество / Е. Б. Долинская, А. И. Демченко // История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960-1990) / редактор-составитель Е. Б. Долинская. — М.: Музыка, 2001. — С. 57–138.

66. Долинская, Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия / Е. Б. Долинская. — М.: Композитор, 2005. — 560 с.

67. Долинская, Е. Б. О русской музыке XX века (60–90-е годы) / Е. Долинская. — М.: Композитор, 2003. — 128 с.

68. Долинская, Е. Б. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского / Е. Б. Долинская. — М.: Сов. композитор, 1980. — 139 с.

69. Друскин, М. С. История и современность. Статьи о музыке / М. С. Друскин. — Л.: Советский композитор, 1960. — 316 с.

70. Дроздова, М. А. Уроки Юдиной / М. А. Дроздова. — М.: Классика-XXI, 2006. — 254 с.

71. Дуров, Л.К. Грешные записки / Л. К. Дуров. — М.: Алгоритм, 1999. — 285 с.

72. Евсеева, Т. И. Нечаев Василий Васильевич / Т. И. Евсеева // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь / ред. коллегия Е. С. Лотош, В. Н. Медведева и др. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 376–377.

73. Евсеева, Т. И. Путем восхождения [к 80-летию А. В. Самонова] / Т. И. Евсеева // Российский музыкант. — 2011. — № 5 (1288). — С. 3.

74. Евсеева, Т. И. Самонов Анатолий Васильевич / Т. И. Евсеева // Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006.

Биографический энциклопедический словарь / ред. коллегия Е. С. Лотош, В. Н. Медведева и др. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 477–478.

75. Евсеева, Т. И. Самонов Анатолий Васильевич / Т. И. Евсеева // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах. — Т. II. — М.: Прогресс-Традиция, 2016. — С. 600–601.

76. Ефименкова, Б. Б. Северорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и Верховья Кокшенги (Волгоградская область) / Б. Б. Ефименкова. — М.: Советский композитор, 1980. — 392 с.

77. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. — М.: Музыка, 1964. — 880 с.

78. Задерацкий, В. В. Век XX. Звуковые контуры времени. Музыкальные идеи и образы минувшего века / В. В. Задерацкий. — М.: Композитор, 2014. — 576 с.

79. Зак, Я. И. Статьи. Материалы. Воспоминания / Я. Зак. — М.: Советский композитор, 1980. — 208 с.

80. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о советской музыке / И. И. Земцовский. — Л.: Советский композитор, 1978. — 174 с.

81. Земцовский, И. И. Угличские народные песни (из новых записей русских народных песен) / И.И. Земцовский. — Л.-М.: Советский композитор, 1974. — 288 с.

82. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра Шопена / К.В. Зенкин. — М.: Музыка, 1981. — 336 с.

83. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М.: МГК, 1997. — 415 с.

84. Зеньковский, В. В. Психология детства / Зеньковский В. В. — Екатеринбург: Деловая книга, 1995. — 346 с.

85. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / И. Ф. Стравинский. — Л.: Музыка, 1971. — 414 с.

86. Искусство устной традиции. История. Морфология: Сб. статей, посвященных 60-летию И. И. Земцовского / отв. ред. и сост. Н. Ю. Альмеева. — СПб.: РИИ, 2002. — 350 с.

87. История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960–1990) / редактор-составитель Е.Б. Долинская. — М.: Музыка, 2001. — 653 с.

88. Кабалевский, Д. Б. Метод наложения треугольников, или О музыке доступной или недоступной для детей / Д. Б. Кабалевский // Музыка в школе. — 1989. — № 4. — С. 6.

8. Капица, О.И. Детский фольклор: песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Изучение. Собираение. Обзор материала / Капица О. — Л.: Прибой, 1928. — 222 с.

90. Катанова, Н. Ю. Piano duo в формах новой музыки / Н. Ю. Катанова // Классика и XX век. Статьи молодых музыковедов. Вып. 2. — СПб: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1999. — С. 211–221.

91. Катанова, Н. Ю. Сюиты для двух фортепиано С. В. Рахманинова / Н. Ю. Катанова // Музыкальное наследие России: истоки и традиции / сост. З. М. Гусейнова. — СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. — С. 221–230.

92. Катанова, Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: автореф. дис. ... канд. искусств: 17.00.02 / Наталья Юрьевна Катанова. — Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 2006. — 20 с.

93. Келдыш, Ю. В. Россия и Запад: взаимодействие музыкальных культур / Ю. В. Келдыш // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. А. Арановский. — М.: ГИИ, 1997. — С. 25–57.

94. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. — М.: Музыка, 1979. — 184 с.

95. Коган, Г. М. У врат мастерства / Г. Коган. — М.: Советский композитор, 1977. — 177 с.

96. Кон, И. С. Ребенок и общество: историко-этнографическая перспектива / И. С. Кон. — М.: Наука, 1988. — 270 с.

97. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто. — М.: Музыка, 1965. — 364 с.
98. Крауклис, Г. Фортепианные сонаты Шуберта / Г. В. Крауклис. — М.: Музыка, 1963. — 120 с.
99. Кремлев, Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. Кремлев. — М.: Музыка, 1970. — 335 с.
100. Кузнецов, И. К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания. Сб. научн. трудов / отв. ред. А. И. Кандинский. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1981. — С. 127–157.
101. Куликова, И. В. Удачный «старт». О концерте С. Бачковского в Конференц-зале Московской консерватории / И. В. Куликова // Музыкант-классик. — 2013. — № 1–2. — С. 10.
102. Левая, Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. — СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2017. — 423 с.
103. Левая, Т. Н. Приметы новой эпохи или Диалог с 60-ми годами / Т. Н. Левая // История отечественной музыки второй половины XX века: учебник для вузов. — СПб: Композитор, 2005. — С. 177— 182.
104. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.
105. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. — М.: Музыка, 1988. — 234 с.
106. Лонг, М. За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Советский композитор, 1985. — 160 с.
107. Мазель, Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. — М.: Советский композитор, 1982. — 328 с.
108. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1967. — 752 с.

109. Мастера советской пианистической школы. Московская консерватория / ред. А. Николаев. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. — 242 с.

110. Малышев, И.В. Музыкальное произведение: эстетический анализ / Малышев И. В. — М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1999. — 91 с.

111. Медушевский, В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник. Вып. V. — М.: Музыка, 1984. — С. 5–17.

112. Мельников, М. Н. Русский детский фольклор / М. Н. Мельников. — М.: Просвещение, 1987. — 239 с.

113. Меркулов, А. М. Чичкин Алексей Алексеевич / А. М. Меркулов. — Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь / ред. коллегия Е. С. Лотош, В. Н. Медведева и др. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 598-599.

114. Меркулов, А. М. Чичкин Алексей Алексеевич / А. М. Меркулов // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х томах Т. II. — М.: Прогресс-Традиция, 2016. — С. 751–752.

115. Меркулов, А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана. Вопросы целостности композиции и интерпретации / А. М. Меркулов. — М.: Музыка, 2011. — 95 с.

116. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. — М.: Советский композитор, 1983. — 262 с.

117. «Мир детства» в традиционной культуре народов СССР: в 2-х ч. — Сб. науч. трудов. Вып. 1 / отв. ред. А. Б. Островский. — Л.: ГМЭ народов СССР, 1991. — 91 с.

118. Михайлов, М. К. Балет «Поцелуй феи» И. Стравинского и некоторые вопросы музыкально-творческого мышления / М. К. Михайлов // Этюды о стиле в музыке. — Л.: Музыка, 1990. — С. 190–227.

119. Михайлов, М. К. Стиль в музыке / М. Михайлов. — Л.: Музыка, 1981. — 264 с.
120. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. — Л.: Музыка, 1990. — 283 с.
121. Молин, Д. А. Листая «Детский альбом» П. Чайковского / Д. Молин // Музыкальная жизнь. — 1990. — № 1. — С. 19.
122. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь / ред. коллегия Е. С. Лотош, В. Н. Медведева и др. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. — 665 с.
123. Музалевский, В. И. Русское фортепианное искусство: XVIII — первая половина XIX века / В. Музалевский. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. — 317 с.
124. Музыка — детям. Сб. статей. Вып 1. — Л.: Музыка, 1970. — 190 с.
125. Музыка — детям. Сб. статей. Вып 2. — Л.: Музыка, 1975. — 158 с.
126. Музыкальная культура XIX–XX / ред.-сост. И. А. Немировская. Вып. 2. — М., 2002. — С. 25–54.
127. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. / ред. и доп. Л. О. Акопяна. — М., 2001. — 1095 с.
128. Музыканты о музыке. Век XX / сост. Н. А. Хотунцов. — СПб: издательство «Союз художников», 2005. — 160 с.
129. Муравлев, Ю. А. [Предисловие] / Ю. А. Муравлев // Самонов А. Произведения для фортепиано / А. В. Самонов. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 2.
130. Муравлев, Ю. А. [Предисловие] / Ю. А. Муравлев // Самонов А. Фантазии. Для фортепиано. — М.: Музыка, 1982. — С. 2.
131. Назайкинский, Е. В. Интервью. Статьи. Воспоминания / ред. колл.: И. П. Дабаев (ред.-сост.), О. В. Лосева, А. С. Соколов, И. М. Шабунова (ред.-сост.). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 368 с.



132. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.

133. Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. А. Пашина. — М.: Государственный институт искусствознания; СПб: Композитор, 2005. — 568 с.

134. Народное музыкальное творчество. Хрестоматия со звуковым приложением / отв. ред. О. А. Пашина. — 2-е изд. — М.: Государственный институт искусствознания; СПб: Композитор, 2008. — 336 с.

135. Наставник А. Б. Гольденвейзер глазами современников / сост. А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева. — М.: Серебряные нити, 2014. — 518 с.

136. «Наш старик». А. Б. Гольденвейзер и Московская консерватория / сост. А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева. — М.-СПб: Центр гуманитарных инициатив Университетская книга, 2015. — 703 с.

137. Немировская, И. А. Феномен детства в русской музыке. / И. А. Немировская. — М.: Композитор, 2011. — 392 с.

138. Николаева, Н. С. «Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера / Н. С. Николаев. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. — 80 с.

139. Новицкая, М. Ю. Систематизация детского фольклора / М. Ю. Новицкая // Славянская традиционная культура и современный мир. Сб. материалов научно-практической конференции. Вып. 4. / сост. В. Е. Добровольская. — М., 2002. — С. 179–186.

140. Они пишут для детей. Сб. статей. Вып. 1. — М.: Советский композитор, 1975. — 352 с.

141. Они пишут для детей. Сб. статей. Вып. 2. — М.: Советский композитор, 1978. — 286 с.

142. Они пишут для детей. Сб. статей. Вып. 3. — М.: Советский композитор, 1980. — 288 с.

143. Орлов, Г. А. Советский фортепианный концерт. / Г. А. Орлов. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1954. — 209 с.

144. Осорина, М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / М. В. Осорина. — СПб.: Питер, 2016. — 304 с.
145. Пантиелев, Г. Я. Фестиваль «Московская осень» [1979–1987] / Г. Я. Пантиелев. — М.: Советский композитор, 1988. — 106 с.
146. Петрушин, В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. — М.: Академический проект; Трикста, 2008. — 400 с.
147. Пикалова, Н. Образно-драматургические особенности сюитных циклов в советской камерно-инструментальной музыке 60-80-х гг. и вопросы теории сюитного жанра / Н. Пикалова // Советская музыка 70-80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. — Л.: ЛГИТМиК им. Н. Черкасова, 1989. — С. 51–69.
148. Пианисты рассказывают. Вып. 1 / ред. Соколов М. Г. — М.: Советский композитор, 1979. — 224 с.
149. Пианисты рассказывают. Вып. 2. / сост., общ. ред. и вст. статья Соколова М. Г. — М.: Советский композитор, 1984. — 238 с.
150. Пианисты рассказывают. Вып. 3. / ред. Соколов М. Г. — М.: Советский композитор, 1988. — 223 с.
151. Польская, И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: автореф. дис. кандидата искусств: 17.00.02 / Польская Ирина Ильинична. — Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 1992. — 22 с.
152. Потяркина, Е.Е. Там, где царит душа / Е. Е. Потяркина, Л. С. Бачковская, Л.Б. Глазкова // Российский музыкант. — 2011. — № 6 (1289). — С. 4.
153. Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 6 / ред.-сост. С. И. Тихонов. М.: НТЦ «Консерватория», 1994. — 144 с.
154. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сборник статей / общ. ред. и предисл. М. Е. Тараканова. — М.: Советский композитор, 1982. — 231 с.

155. Профессора исполнительских классов Московской консерватории. Вып. 2 / ред.-сост. А.М. Меркулов. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — 249 с.
156. Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / сост. С. М. Стуколкина. — СПб: Композитор, 2007. — 386 с.
157. Режиссура игры на фортепиано: Б. М. Берлин — музыкант, личность, педагог / отв. ред. А. М. Аксенов. — М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2006. — 309 с.
158. Рзянкина, Т. А. Композиторы — детям / Т. А. Рзянкина. — Л.: Советский композитор, 1962. — 111 с.
159. Раппопорт, С. Х. Эстетика. Конспект лекционного курса для последиplomного образования в высших музыкальных учебных заведениях. Вып. 1 / С. Х. Раппопорт. — М.: Р. Валент, 2000. — 208 с.
160. Руднева, А. В. Русские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные / А. В. Руднева. — М.: Советский композитор, 1975. — 309 с.
161. Руднева, А. В. Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора / ред.-сост. Н. Н. Гилярова, Л. Ф. Костюковец. — М.: Композитор, 1994. — 224 с.
162. Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. А. Арановский. — М.: ГИИ, 1997. — 874 с.
163. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. — Л.: Музыка, 1977. — 160 с.
164. Савенко, С. И. История русской музыки XX столетия от Скрябина до Шнитке / С. И. Савенко. — М.: Музыка, 2011. — 232 с.
165. Самонов, А. В. Верность alma mater [к юбилею Б. Г. Смолякова] / А. В. Самонов // Российский музыкант. — 2008. — № 7 (1263). — С. 4.
166. Самонов, А. В. Вступительная статья // *Хренников Т.* Музыка из балета «Любовь за любовь». Для фортепиано. — М., 1980. — С. 2.

167. Самонов, А. В. Воспоминания о В. В. Нечаеве / А. В. Самонов // Профессора исполнительских классов Московской консерватории: Сб. ст. Вып. 2. / Ред.-сост. А. М. Меркулов. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 59–65.

168. Самонов, А. В. Пояснения автора / А. В. Самонов // Произведения для фортепиано. Предисловие Ю. Муравлева. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 3.

169. Самонов, А. В. [Предисловие] / А. В. Самонов // Самонов А. Хороводы. Цикл пьес для фортепиано. — М.: Музыка, 1986. — С. 2.

170. Самонов, А. В. [Предисловие] / А. В. Самонов // Глиэр Р. Популярные пьесы. Для фортепиано / сост., автор перелож. А. В. Самонов. — М.: Музыка, 1967. — С. 2.

171. Самонов, А. В. [Предисловие] / А. В. Самонов // Хренников Т. Н. Музыка из балета «Любовью за любовь». Для фортепиано / сост., автор перелож. А. В. Самонов. — М.: Музыка, 1980. — С. 2.

172. Самонов, А. В. Прощание с Эдельвейсом [некролог Ю. А. Муравлеву] / А. В. Самонов // Российский музыкант. — 2012. — № 8 (1301). — С. 3.

173. Самонов, А. В. Творческое долголетие [к юбилею Ю. А. Туркиной] / А. В. Самонов // Российский музыкант. — 2011. — № 6 (1289). — С. 3.

174. Самонов, А. В. Факультетская жизнь / А. В. Самонов // Российский музыкант. — 2001. — № 3 (1020).

175. Сент-Экзюпери де, А. «Маленький принц» / пер. с франц. Н. Галь. — Фрунзе, 1982. — 208 с.

176. Скворцова, И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / И. А. Скворцова. — М.: Композитор, 2009. — 354 с.

177. Смирнова, М. В. Сопоставляя интерпретации. Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки / М. В. Смирнова. — СПб.: Сударыня, 2003. — 228 с.

178. Смирнов, М. А. Вечные воспоминания / М. А. Смирнов // Ю. А. Fortunatov Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о

Ю. А. Фортунатов / сост., расшифровка, примеч. Е. И. Гординой. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 348–350.

179. Смирнов, М. А. Воспоминания о В. В. Нечаеве / М. А. Смирнов, А. В. Самонов, Л. В. Дельнова // Профессора исполнительских классов Московской консерватории: Сб. ст. Вып. 2 / ред.-сост. А. М. Меркулов. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. — С. 59–65.

180. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. — М.: ВЛАДОС, 2004. — 141 с.

181. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов. — Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. — 52 с.

182. Сорокина, Е. Г. Фортепианные сонаты С. В. Рахманинова / Е. Г. Сорокина // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2 / ред. А. И. Кандинский. — М.: Музыка, 1976. — С. 150–168.

183. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра / Е. Г. Сорокина. — М.: Музыка, 1988. — 320 с.

184. Сохор, А. Н. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / А. Н. Сохор. — М.: Музыка, 1971. — 365 с.

185. Старостина, Т. А. Ладовая систематика русской народной песни / Т. А. Старостина // Гармония: Проблемы науки и методики. Сб. статей. Вып. 1. — Ростов-на-Дону, 2002. — С. 85–105.

186. Субботский, Е. В. Ребенок открывает мир / Е. В. Субботинский. — М.: Просвещение, 1991. — 207 с.

187. Томпакова, О. М. Книга о русской музыке для детей / О. М. Томпакова. — М.: Музыка, 1966. — 92 с.

188. Травина, Н. У каждого человека свои звезды / Н. Травина // Российский музыкант. — 2018. — № 7. — С. 3.

189. Уткин, А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Н. Уткин // Стилиевые тенденции в советской музыке

1960-70-х годов / отв. ред. и сост. А. Н. Крюков. — Л.: ЛГИТМиК, 1979. — С. 63–84.

190. Фейнберг, С. Е. Мастерство пианиста / С. Е. Фейнберг — М.: Музыка, 1978. — 207 с.

191. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. — М.: Музыка, 1969. — 608 с.

192. Флиер, Я. В. Статьи. Воспоминания. Интервью / Я. Флиер. — М.: Советский композитор, 1983. — 272 с.

193. Фортепианный ансамбль. Композиция. Исполнительство. Педагогика. Тезисы докладов международной научной конференции 15–17 октября 2001 г. / ред.-сост. И. Тайманов. — СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. — 94 с.

194. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть I, II / Ю. Н. Холопов. — 2-е изд. — М.: Композитор, 2005. — 467 с., 613 с.

195. Холопов, Ю. Н. Задания по гармонии / Ю. Н. Холопов. — М.: Музыка, 1982. — 287 с.

196. Холопов, Ю. Н. Очерки современной гармонии / Ю. Н. Холопов. — М.: Музыка, 1974. — 287 с.

197. Холопов, Ю. Н. Джазовая гармония / Ю. Н. Холопов // Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. — М.: Музыка, 1982. — С. 96 —130.

198. Холопов, Ю. Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки / Ю. Н. Холопов // Рославец Н. Сочинения для фортепиано. — М.: Музыка, 1989. — С. 5–12.

199. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. — М.: Музыка, 1971. — 304 с.

200. Холопова, В. Н. Музыкальный тематизм / В. Н. Холопова. — М.: Музыка, 1983. — 88 с.

201. Холопова, В. Н. София Губайдулина / В. Н. Холопова. — М.: Композитор, 2011. — 407 с.

202. Холопова, В. Н. *Формы музыкальных произведений* / В. Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2001. — 496 с.
203. *Хрестоматия по русской музыкальной литературе. Учебное пособие для учащихся VI-VII кл. ДМШ / сост. Э. Смирнова и А. Самонов; под ред. Г.Т. Поповой.* — М.: Музыка, 1974; 3-е изд. — М.: Музыка, 1977.
204. Цуккерман, В. А. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм* / В. А. Цуккерман. — М.: Музыка, 1964. — 158 с.
205. Цыпин, Г. М. *Обучение игре на фортепиано* / Г. М. Цыпин. — М.: Просвещение, 1984. — 176 с.
206. Цыпин, Г. М. *Портреты советских пианистов: Музыкально-критические статьи* / Г. М. Цыпин. — М.: Советский композитор, 1982. — 239 с.
207. Цыпин, Г. М. *Психология музыкальной деятельности* / Г. М. Цыпин. — М.: Интерпракс, 1994. — 373 с.
208. Чигарева, Е. И. *Неоромантизм и неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века* / Е. И. Чигарева // *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания* / редколл.: И. П. Дабаев (ред.-сост.), О. В. Лосева, А. С. Соколов, И. М. Шабунова (ред.-сост.). — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 268–277.
209. Чередниченко, Т. В. *Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи* / Т. В. Чередниченко. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 592 с.
210. *Чудесный короб. Русские народные песни, сказки, игры, загадки* / сост. Г. М. Науменко. — М.: Дет. литература, 1988. — 206 с.
211. Шевляков, Е. Г. «Новая фольклорная волна» / Е. Г. Шевляков // *История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник для высших учебных заведений* / под ред. Т. Левой. — СПб.: Композитор, 2005. — С. 76–92.
212. Шнитке, А.Г. *Парадоксальность как черта музыкальной логики И. Стравинского* / А. Г. Шнитке // *Игорь Стравинский. Статьи и материалы.* — М.: Музыка, 1973. — С. 384–434.

213. Щербаков, В. Ф. Формирование эстетических и этических идеалов педагога-музыканта на материале освоения творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалевского: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Василий Федорович Щербаков. — М.: Российский государственный социальный университет, 2010. — 24 с.

214. Щуров, В. М. Жанры русского музыкального фольклора Часть 1 / В. М. Щуров. — М.: Музыка, 2007. — 401 с.

215. Щуров, В. М. Несимметричные структуры в русской народной песне / В. М. Щуров // Проблемы композиции народной песни. Сб. 10 / сост. Т. А. Старостина. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. — с. 164, С. 4–32.

216. Щуров, В. М. О явлениях полиморфизма в русской народной песне / В. М. Щуров // Проблемы композиции народной песни. Сб. 10 / сост. Т. А. Старостина. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. — С. 32–41.

217. Эльман, А. В программе Чайковский, Шостакович... // Ставропольская правда, 11 марта 1964.

218. Ярустовский, Б.М. Игорь Стравинский / Б. Ярустовский. — Л.: Музыка, 1982. — 280 с.

219. Dawes, F. Piano Duet. New Grove, XIV. Macmillan: London, 1980. — P. 680–682.

220. Febel, R. Musik für zwei Klaviere seit 1950 als Spiegel der Kompositionstechnik. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 1998. — 158 S.

221. Lubin, E. The Piano Duet: a Guide for Pianists. New York: Grossman Publishers, 1970. — 221 p.

222. Moldenhauer, H. Duo-Pianism. Chicago: Chicago Musical College, 1950. — 400 p.

223. Music for two or more players at clavichord, harpsichord, organ. An Annotated Bibliography compiled by Sally Jo Sloane. N. Y., London: Greenwood Press, 1984. — 128 p.



224. Russie: cérémonie annuelle de remise des distinctions. — URL: <http://larenaissancefrancaise.org/russie-ceremonie-annuelle-de-remise-des-distinctions?lang=fr> (дата обращения к сайту: 10.12.2019).

225. Schumann, R. Kreisleriana. Fantasien für das Piano-Forte. Seinem Freunde Herrn F. Chopin. Wien, bei Tobias Haslinger; Schumann R. Kreisleriana. Phantasieen für das Piano-Forte. Seinem Freunde F. Chopin. Leipzig, F. Whistling, 1856.

226. Venable, T. The Two-Piano Idiom: An Analysis and Evaluation. — Los Angeles: University of California, 1951. — 189 p.

## Приложение 1

## Документы жизни и творчества А. В. Самонова

1. Удостоверение о рождении А. В. Самонова. Личный архив А. В. Самонова.

Р.С.Ф.С.Р.  
Народный Комиссар Здравоохранения  
СОМАТИЧЕСКАЯ БОЛЬНИЦА  
17 мая 1931 г.  
№  
Гор. Пятигорск.

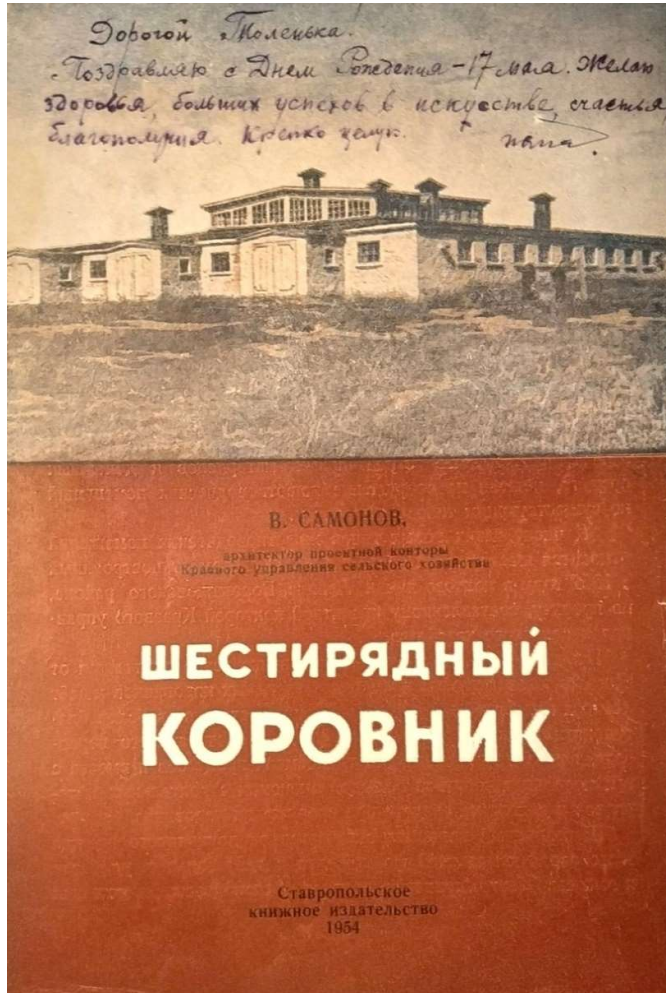
**УДОСТОВЕРЕНИЕ**  
Дано гр. *Самоновой*  
*Р.В.К.*  
в том, что *17 мая* 1931 г. она  
разрешилась живым младенцем *мужского*  
пола.  
Основание: ист. болезни № *2119*

Главврач *И.В. Сидоренко*  
Дедпроизводитель *Сидоренко*

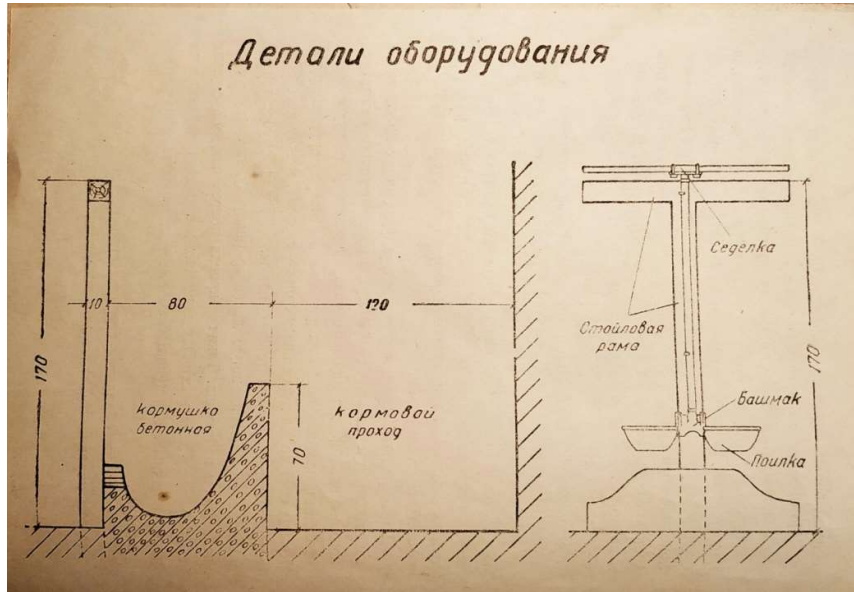
2. Фотография жилого дома Наркомвнудела в Пятигорске, спроектированного отцом композитора В. А. Самоновым. Личный брак А. В. Самонова.



3. В. А. Самонов. Шестирядный коровник. Ставропольское книжное издательство, 1954. Личный архив А. В. Самонова.



4. То же.

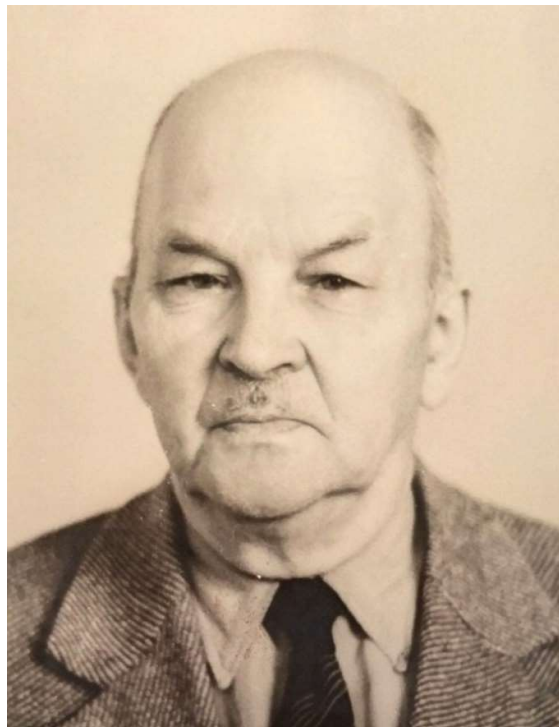


### 5. Мать композитора

Ольга Ульяновна Самонова. Личный архив А. В. Самонова.



6. Отец композитора Василий Антонович Самонов. Личный архив А. В. Самонова.



7. А. В. Самонов с отцом. Личный архив А. В. Самонова.



8. А. В. Самонов в детском возрасте. Личный архив А. В. Самонова.





9. А. В. Самонов с родителями. Личный архив А. В. Самонова.



10. А. В. Самонов с родителями. Личный архив А. В. Самонова.





11. Самонов Толя. «Овладею музыкой». Личный архив А. В. Самонова.

## ОВЛАДЕЮ МУЗЫКОЙ

Я не помню, когда полюбил музыку. Мне кажется, что всегда любил ее. Сейчас мне 9 с половиной лет, и я уже третий год учусь в ворошиловской музыкальной школе.

Моя учительница Лидия Семеновна Меркулова помогает мне овладевать любимым искусством. И я стараюсь учиться как можно лучше.

1940 год был очень интересным годом. В

этом году я научился играть на рояле много произведений классических и современных композиторов.

В этом году я участвовал на районной, городской и краевой олимпиадах. Получил премию.

Выступал на ученическом концерте в музыкальном училище. Здесь я исполнял «Менуэт» Баха, «Трубочиста» Гладковского.

Уроки музыки люблю и старательно готовлюсь к ним. В свободное время я отдаю этому занятию ежедневно играю на рояле дома.

Знаю, что 1941 год будет еще интереснее. В этом году я узнаю нового еще больше и подойду ближе к намеченной цели — к овладению вершинами музыки.

Толя Самонов.  
Ворошиловск.



Толя Самонов исполняет «Менуэт» Баха.

12. Справка об успеваемости А. В. Самонова в Ставропольском краевом музыкальном училище. Личный архив А. В. Самонова.

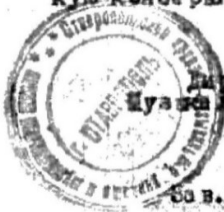
Комитет по делам искусств при Совете Министров РСФСР  
СТАВРОПОЛЬСКОЕ КРАЕВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ И МУЗЫКОЛА  
№ 194/Г  
г. Ставрополь, проспект Сталина 56 тел. 3-82-83

СПРАВКА

Выдана справка тов. САМОНОВУ Анатолию Васильевичу в том, что он действительно является студентом IУ курса фортепианного отделения Ставропольского Краевого Музыкального училища. Полный курс училища оканчивает в 1949 году. За I-е полугодие 1948-49 учебного года имеет следующие оценки:

- 1/Общественно-политический цикл:
  - История ВКП/б/..... 4
- 2/Специальный цикл:
  - Фортепиано..... 5
  - Ансамбль..... 5
  - Педагогика..... 5
  - Акомпанемент..... 5
- 3/Музыкально-теоретический и исторические циклы:
  - Теория музыки..... 5
  - Гармония..... 5
  - Сольфеджио..... 5
  - Музоформы..... 4
  - Инструментоведение..... 5
  - Музлитература..... 4
  - История литературы и театра..... 4
- 4/Общобразовательный цикл:
  - Русский язык..... 5
  - Литература..... 4
  - История СССР..... 5
  - Немецкий язык..... 5

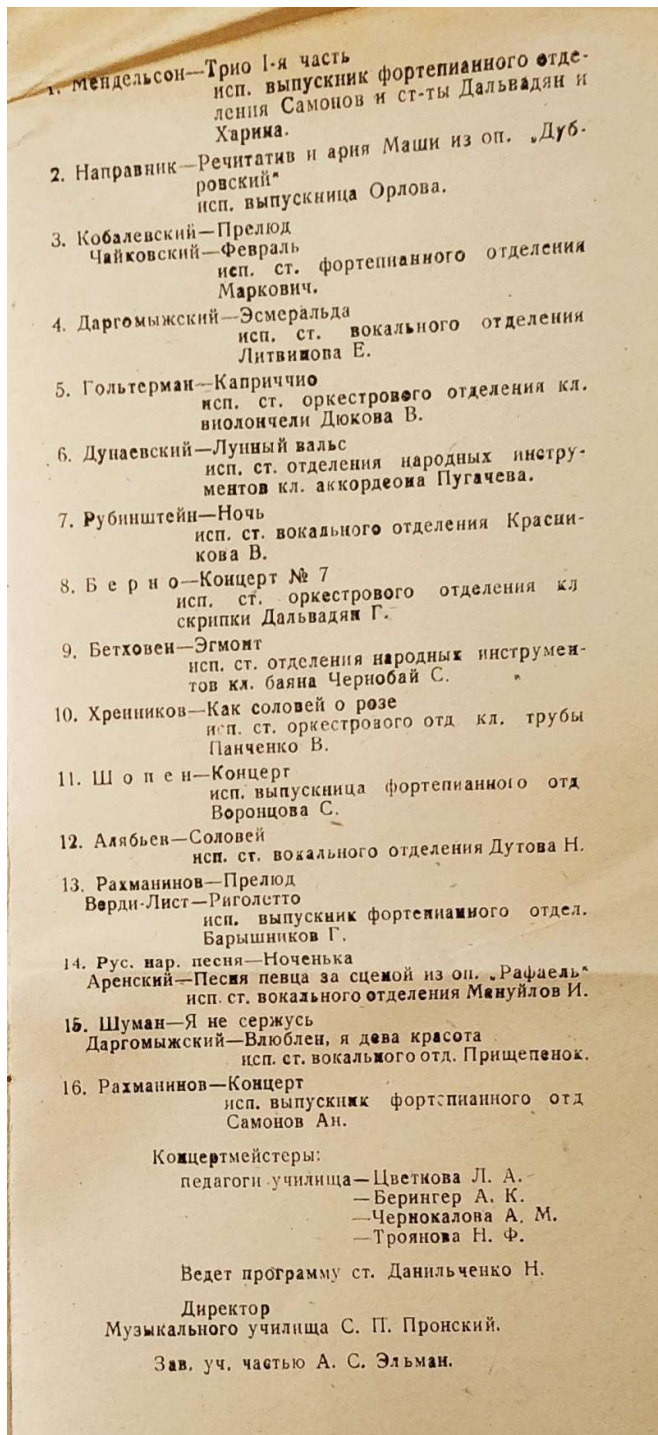
Справка выдана для представления в Московскую консерваторию.



Директор Музыкального училища: *А. Прокин*  
/Прокин А.В./  
Секретарь: *Л. Бабченко*  
/Бабченко/



13. Программа отчетного концерта Ставропольского краевого музыкального училища. Личный архив А. В. Самонова.



14. Телеграмма А. В. Самонова отцу о поступлении в консерваторию. Личный архив А. В. Самонова.

№ 36      Министерство Связи СССР

П Р И Е М	П Е Р Е Д А Ч А	СТАВРОПОЛЬ
го 1 850	го ч. м.	КАВКАЗСКИЙ ПР
Бланк	Пор. №	М с л а в а
Привал	Передат.	СТАЛИНА 94 КВ. 35
И на	№	САМОНОВУ
№	МОСКВЫ 16204 13 25 1803	

=ПРИНЯТ КОНСЕРВАТОРИЮ ПРИЕЗЖАЙ ЦЕ ЛЮЮ =ТО ЛЯУ

КОРРЕКТОР  
№ 15

15. Программа государственного экзамена Самонова по специальному фортепиано. Личное дело студента А. В. Самонова. Архив МГК им. П. И. Чайковского.

Сданы Государственные экзамены:

По основам марксизма-ленинизма - 0

По специальному фортепиано - 0

Программа:

Бах - Бузони	-	Чаконна
Шопен	-	Соната си минор
Нечаев	-	Прелюдия фа диез мажор
Лист	-	Равсодия до диез минор
Прокофьев	-	Концерт ре бемоль мажор

Камерный ансамбль

Директор Московской консерватории им. П. И. Чайковского,  
Гос. Консерватории им. П. И. Чайковского,  
профессор /Сва

Декан фортепианного факультета,  
доцент /Емо

Секретарь /Ма

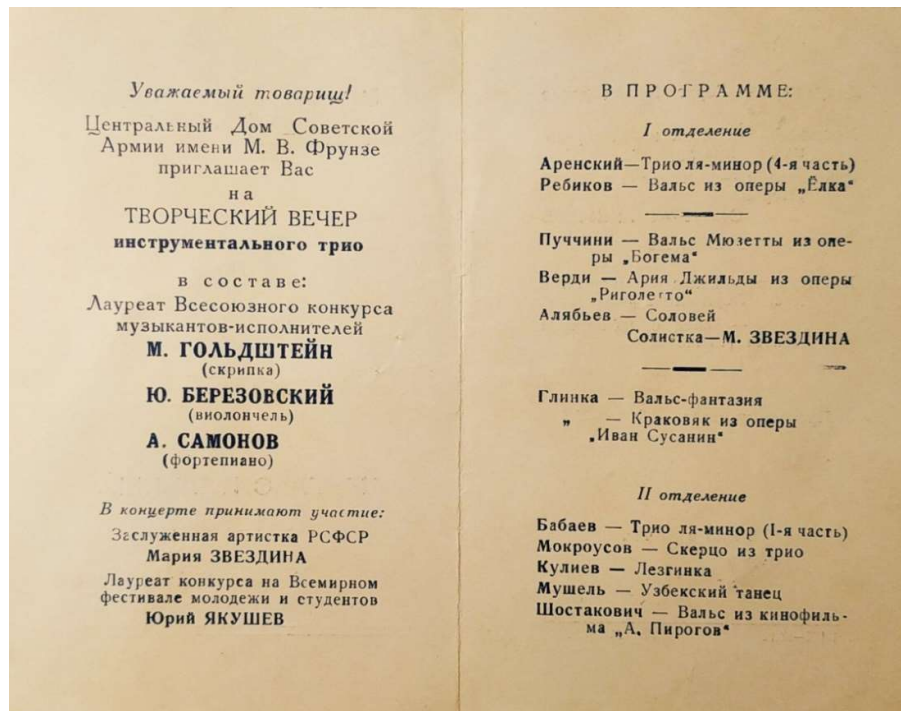
г. Москва, " " " 1955 г.

Регистрационный №

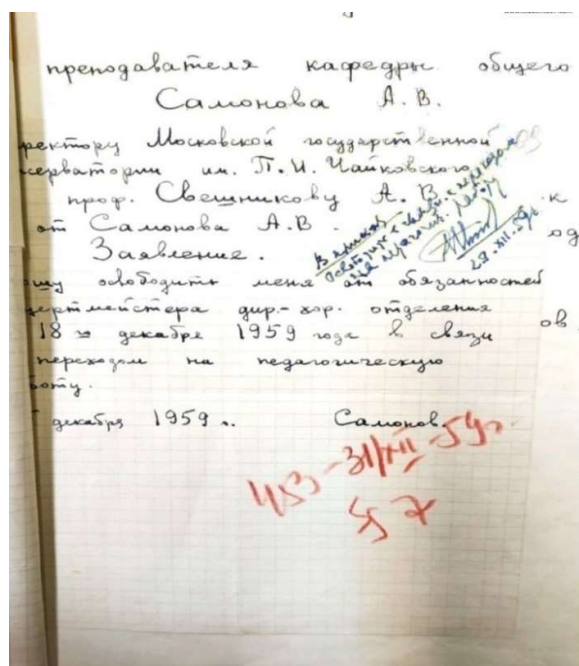
16. А. В. Самонов около Большого зала Московской консерватории. 1950-е годы. Личный архив А. В. Самонова.



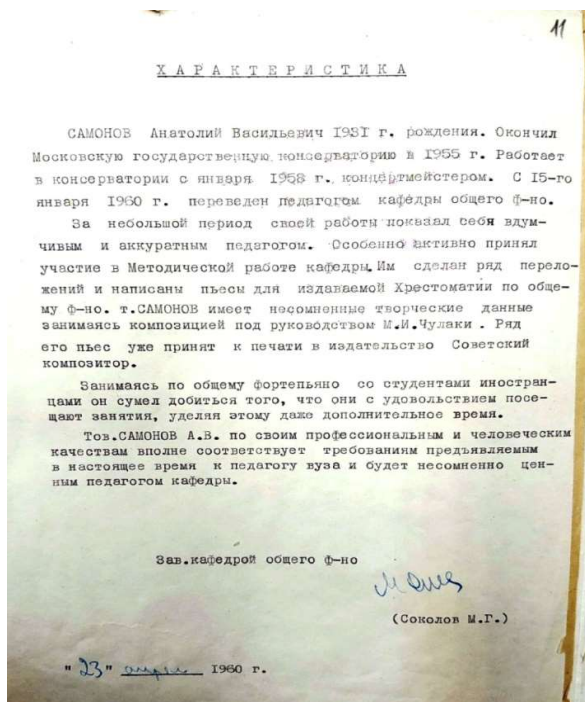
17. Пригласительный билет на концерт в музыкальной гостиной ЦДСА им. М. В. Фрунзе. 31 марта 1957 г. Личный архив А. В. Самонова.



18. Заявление Самонова о переходе на педагогическую работу в МГК. Личное дело профессора А. В. Самонова. Архив МГК им. П. И. Чайковского.



19. Характеристика, данная Самонову зав. кафедрой общего фортепиано М. Г. Соколовым. Личное дело профессора А. В. Самонова. Архив МГК им. П. И. Чайковского.



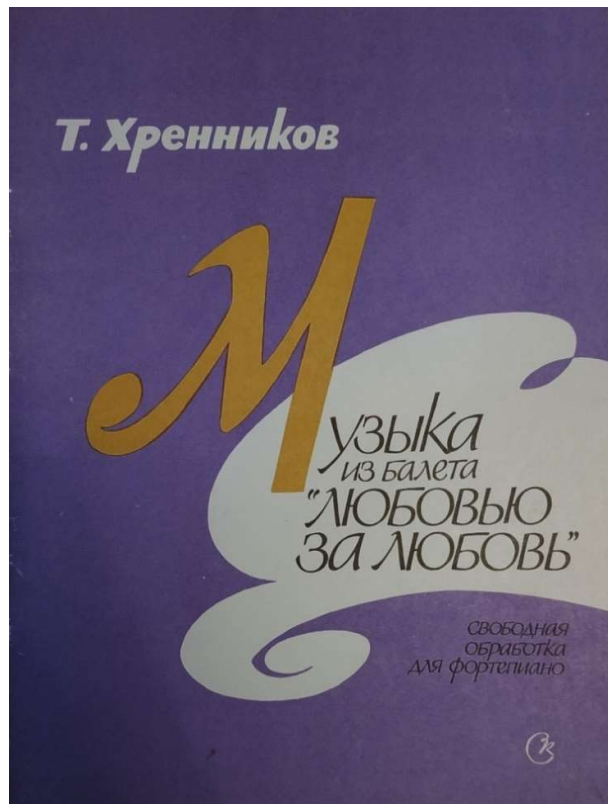


20. Краткая автобиография и список сочинений Самонова. Личный архив  
А. В. Самонова.

САМОНОВ Анатолий Васильевич, род. 17 мая 1931 в Пятигорске.  
Композитор. В 1955 окончил Моск. конс. по кл. ф=п. В.В.Нечаева.  
В 1959 - 1964 занимался по кл. композиции М.И.Чулаки в Моск. конс.  
С 1959 преподаватель Моск. конс. (с 1974 доцент).

Соч.: для солистов, хора и симф. орк. - оратория Горят огни  
(сл. сов. поэтов, 1974); для симф. орк. - картина Караван (1970);  
для ф=п. и симф. орк. - Юношеский концерт (1984); для ф=п. и струн  
орк. - Концерт (1969); для трубы и симф. орк. - Концерт (1986);  
для 2-х труб, валторны, тромбона и тубы - Квинтет (1981); для  
флейты, гобоя, кларнета и фагота - Сюита (1965); для скр., кларне-  
та, влч. и ф=п. - Греческая рапсодия (1965); для гобоя, влч. и  
клавесина и струн. орк. - Тройной концерт (1983); для 2-х труб,  
валторны и тромбона - Квартеттино (1967); для струн. трио - Ариозо  
и Шествие (1976); для влч. и ф=п. - Два импровизированных вальса  
(1969), Пять русских песен (1979); для флейты и ф=п. \* Вариации  
на русскую народную тему (1968), Соната (1980); для гобоя и ф=п.  
- 20 дуэтов на темы русских народных песен (1971); для фагота и  
ф=п. - Элегия и Юмореска (1976); для трубы и ф=п. - сонатины: I  
(1973), II (1978), Две пьесы (1973); для валторны и ф=п. - Ариозо  
(1969), Тарантелла (1969); для тромбона и ф=п. - Концертная обра-  
ботка Сонаты И.Кунау (1975); для тубы и ф=п. - Две пьесы (1974);  
для домры и ф=п. - Вариации (1978); для ф=п. - Прелюдия, хорал  
и вариация (1969), Партита (1970), Семь сонатин (1971 - 1978),  
Таинственный трубач (вариации, 1971), цикл Картины детства (1972),  
Токката (1973), Ставропольская тетрадь (4 прелюдии, 1973), Хороводы  
(25 пьес, 1976), Три русские песни (1976), Соната (1977), Тема  
с вариациями (1978), Триптих (1980), Девять фантазий (1982); для  
скр. и ф=п. - Соната (1981), Три вальса (1985), Семь прелюдий (1986)  
для скр. и кам. орк. - Концерт (1987); для струн. INSTR., ф=п. и  
чтеца - камерная музыка Письма Шуберта (1975); для голоса и ф=п.  
- циклы: Пять романсов на сл. У.Уитмена (1971), Из пушкинского  
времени (сл. А.Пушкина, Е.Баратынского, К.Батюшкова, А.Дельвига,

21–22. Обложка и форзац издания обработки А. В. Самоновым музыки из балета Т. Н. Хренникова «Любовью за любовь».



Дорогому  
Анатолию Васильевичу  
с искренней  
благодарностью  
Михаил  
Хренников  
12-го января 1981 г.

23. Выписка из протокола о принятии А. В. Самонова в Союз композиторов СССР (1976). Личный архив А. В. Самонова.

**ВЫПИСКА ИЗ ПРОТОКОЛА № 9**  
**ЗАСЕДАНИЯ СЕКРЕТАРИАТА СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР**

---

г. Москва 5 июля 1976 г.

Присутствовали: т.т. Хренников, Загорский, Келдыш, Орджоникидзе, Савинцев, Светланов, Щедрин, Эшпай, Терентьев, Богданова, Бродянская, Данилевич, Двоскин, Гурьев, Зах, Зив, Казенин, Михайловская, Полинский, Александров, Бирюков, Подберезский, Радовинский, Савченко, Щербак.

4. Прием в члены Союза композиторов СССР.

б) Решение Секретариата Союза композиторов РСФСР о приеме САМОНОВА Анатолия Васильевича (Москва) в члены Союза.

Выступили: тов. Эшпай.

Утвердить решение Секретариата Союза композиторов РСФСР о приеме Самонова А.В. в члены Союза (принято единогласно).

п.п. Первый секретарь правления  
Союза композиторов СССР


Т. Хренников

п.п. Секретарь правления  
Союза композиторов СССР

П. Савинцев

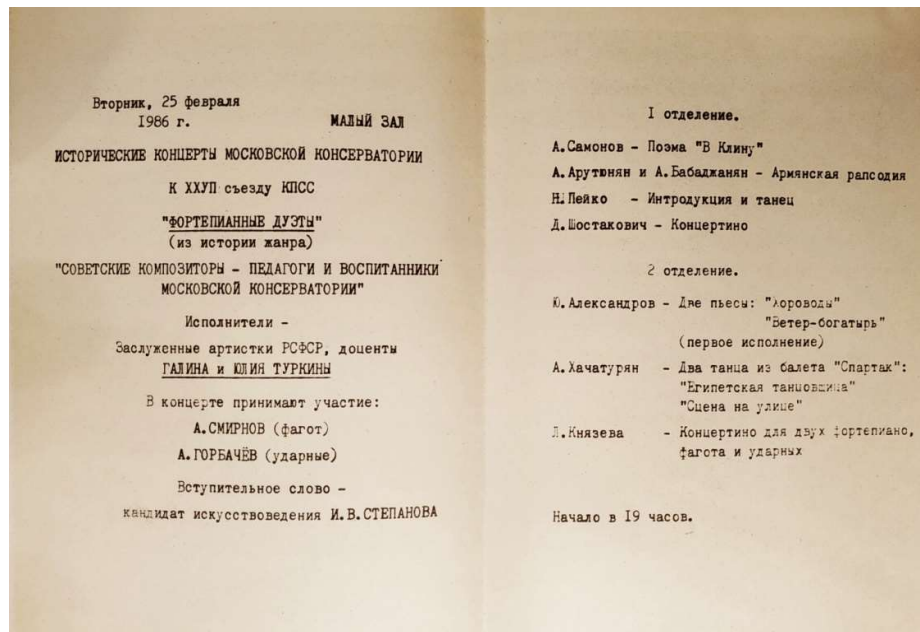
Верно: Ст. инспектор отдела кадров

*М. Щербакова*  
М. Щербакова





24. Программа концерта сестер Г. А. и Ю. А. Туркиных с исполнением поэмы для фортепиано «В Клину». Личный архив А. В. Самонова.



25. Самонов А. В. Прощание с Эдельвейсом [некролог Ю. А. Муравлеву] // Российский музыкант. — 2012. — № 8 (1301). — С. 3.

**IN MEMORIAM**

**ПРОЩАНИЕ С ЭДЕЛЬВЕЙСОМ**

Среди цветов есть такой, который растет высоко в горах, где много солнечного света и свежий чистый воздух. Не так давно я узнал, что этот цветок занесен в Книгу рекордов Гиннеса как уникальное растение. Именем этого цветка я называл моего друга и коллегу **Юрия Алексеевича Муравлева**. В плееде нейгаузовских учеников он был отмечен «лица необщим выраженьем», стремлением подчинить виртуозность глубине чувств и мыслей, заложенных в исполняемых произведениях. Эта идея проявилась и в педагогике.

Ученики Юрия Алексеевича были узнаваемы по высоким критериям вкуса и стиля в трактовке, особому «интеллигентному» прикосновению к клавиатуре. Круг его артистических пристрастий включал музыку Шопена (лауреатом конкурса которого он был), Шуберта, Грига, Чайковского, Скрябина, Алексея Муравлева.

Я благодарен судьбе за то, что наши устремления в поисках красоты совпадали в музыке и в жизни. Юрий Алексеевич был первым исполнителем моих многих фортепианных сочинений. Желаю и надеюсь, чтобы его душа ныне пребывала там, где высоко, светло, свежо и чисто.

**Профессор А. В. Самонов**



26. Фото А. В. Самонова в 1990-е – 2000-е годы. Личный архив А. В. Самонова.



## Иллюстрация № 28

**ВЕЧЕР С «МАЛЕНЬКИМ ПРИНЦЕМ»**

Одним из наиболее интересных музыкальных событий уходящего года стал Вечер фортепианной музыки в исполнении доцента **Валентины Анатольевны Риневи**ч (Молотковой), состоявшийся 18 июня в Рахманиновском зале и запомнившийся особым ощущением творческого подъема. В программе концерта, который вела Нелли Покровская, прозвучали произведения Ф.Шопена, К.Дебюсси, М.Равеля, О.Мессиа-на и А.В.Самонова.



Первое отделение было посвящено премьере девяти фантазий «Маленький принц» профессора А.В.Самонова. В интерпретации В.А.Риневи

ч в полной мере проявились романтическая образность, искренность и одухотворенность, свойственные музыке Анатолия Васильевича. Это интересное произведение можно сравнить с «Крейслерианой» Р.Шумана. «Маленький принц», появив-

ски владеют ими, воплощая романтику А. де Сент-Экзюпери. Ее суть, по мнению А.В.Самонова, наиболее точно отражает знаменитый шумановский афоризм: «Художник, поэт и композитор — тот, у кого не заживает рана в сердце».

Второе отделение открыли пьесы К.Дебюсси из цикла «Образы» («Отражения в воде», «Подражание Рамо», «Звоны сквозь листву») и пьеса «Печальные птицы» М.Равеля, создавшая в «золотом сечении» концертной про-

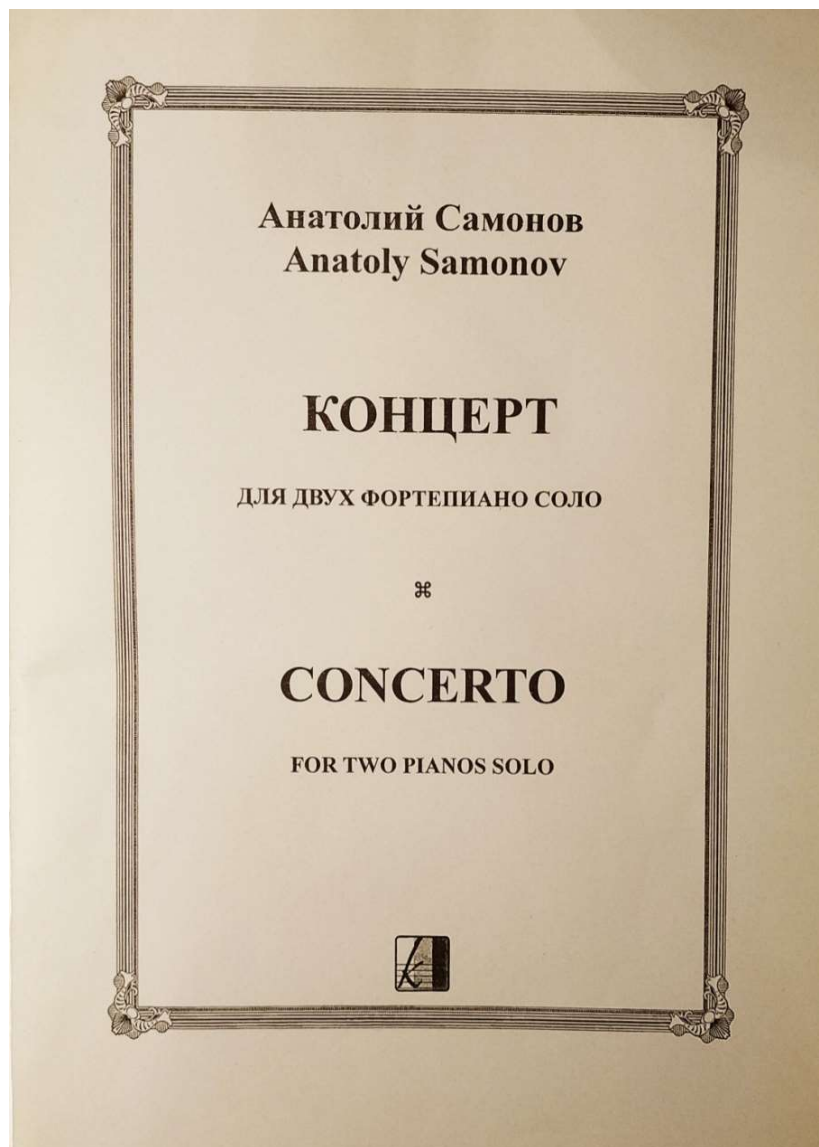
граммы своего рода «образную арку» с «Маленьким принцем». Шедевры импрессионизма были исполнены пианисткой свободно и вдохновенно, с «полным погружением в многоцветную, изысканную палитру чувств и настроений музыкального опуса» (проф. В.Г.Агафонников).

«Двадцать взглядов на младенца Иисуса» О.Мессиа-на — одно из самых любимых и часто исполняемых артисткой произведений. В этот вечер прозвучали две пьесы из грандиозного цикла: «Первое причастие Девы Марии» и «Поцелуй младенца Иисуса». Особенности трактовки В.А.Риневи

ч музыки

О.Мессиа-на, связанные со стремлением воплотить ее высокое духовное начало, как нельзя лучше раскрывают слова композитора Р.С.Леденева об «импульсивности, душевности, порывистости, порою нервности» ее игры, трогающей «искренностью, незаученностью исполняемых произведений, естественным процессом музицирования, хорошим чувством формы и стилевых особенностей».

Иллюстрация № 29



**Профессор  
А. В. САМОНОВ,  
зав. кафедрой  
общего фортепиано**

1. Кафедра — это, прежде всего, люди. А наша кафедра — много людей. Свыше тридцати. Гармоничный сплав отличных музыкантов — ярких исполнителей, склонных к научно-методической деятельности.

Огромную роль в жизни кафедры сыграл Михаил Георгиевич Соколов, стоявший у ее руля свыше сорока лет. Сфера деятельности кафедры охватывает студентов композиторского, теоретического, дирижерского, оркестрового, вокального, иностранного факультетов. Кристалл с шестью гранями, причем каждая из них имеет свою специфику, методику, практику. Основная цель — всячески способствовать проявлению, становлению и укреплению творческого начала каждого студента. Способы восхождения к этой цели могут различаться в зависимости от индивидуальности педагогов и студентов. Своеобразная Тема с вариациями: единство в разнообразии. Единство во взгляде на тему, и разнообразие в характере вариаций.

2. Как любое явление жизни, они рождаются, живут и умирают. Одни из них — навсегда, другие возрождаются обновленные, «покорные» общему закону времени.

Еще недавно существовала традиция снисходительно-небрежного отношения со сторо-



ны некоторых педагогов специальных классов к нашему предмету: «фортепиано не владею, однако звание имею». Эта традиция, к счастью, уходит, хотя отголоски ее слышит кое-кто, кое-где у нас порой. Сейчас трудно представить выпускника Московской консерватории, нанимающего белого «негра» для исполнения собственного фортепианного сочинения, либо иллюстрации лекции, или для аккомпанирования своему ученику. Да и разобраться в ткани произведений (особенно современной музыки) без владения навыками фортепианной игры, чтения с листа, транспонирования — просто невозможно.

Основатель нашей Консерватории Николай Григорьевич Рубинштейн личным примером поощрял сочетание учебно-педагогической и концертно-просветительской деятельности. Эту традицию кафедра активно развивает, внося свою лепту в

богатую творческую жизнь Консерватории. Вот уже ряд лет в Малом и Рахманиновском залах проходят циклы бесплатных концертов, подготовленных педагогами и студентами: «Музыка XX века», «Из пушкинского времени», «От песни до рапсодии», «В кругу друзей». Эти концертные циклы сплотили кафедру вокруг художественных идей, оздоровили атмосферу этических взаимоотношений. Мы уже стали потихоньку забывать время, когда для разрешения коллизий между отдельными педагогами или группами заседания кафедры приходилось проводить в кабинете ректора.

3. В концертах педагогов кафедры живейшее участие принимают студенты в качестве солистов и ансамблистов. Проблема «отцов и детей» естественным образом превращается в сотворчество коллег, зрелых и юных. Наши воспитанники принимают ответственность совместных выступлений, ценят доверие педагогов и стараются быть на уровне. Концертам «учитель-ученик» суждена долгая жизнь.

4. Консерваторию в XXI веке вижу сохранившей все лучшее от веков минувших. Оснащенную новыми и обновленными инструментами. С чистыми классами, буфетами и туалетами. С исправным лифтом (этажи-то высокие). С приветливыми коллегами-педагогами, поздравляющими друг друга с окончанием «смутного времени» в истории нашего вуза.



## Приложение 2

Список сочинений составлен на основе данных, собранных самим композитором и сохранившихся в его Личном деле в Архиве МГК им. П. И. Чайковского<sup>189</sup>. Сведения уточнены и дополнены по различным источникам, основным из которых был личный архив А. В. Самонова, находящийся ныне в распоряжении автора настоящей диссертации.

### Список музыкальных сочинений А. В. Самонова

№	Название произведения	Сведения об издании/рукописи
1.	«Ой, запели в поле ветры», песня для хора	Не позднее 1954 года, рукопись не найдена.
2.	Обработка греческой народной мелодии «Мальчик из деревни» для фортепиано	Новые страницы. Пьесы для фортепиано. М.: Советский композитор, 1961.
3.	«У ручья». Этюд для фортепиано	Переиздание: Народная музыка в обработке для фортепиано. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1982. Хрестоматия по общему фортепиано для вокальных классов. М.: Советский композитор, 1963.
4.	Этюд на переменный метр для фортепиано	Там же.
5.	«Про Катюшу». Пьеса для фортепиано	Нашим маленьким пианистам. Школа игры на фортепиано. М.: Советский композитор, 1963.
6.	Этюд для фортепиано	Там же.

<sup>189</sup> Список в Личном деле не датирован. Судя по соседним документам и датам, упомянутым в нем, он составлен не позднее 1997 г. Самонов Анатолий Васильевич. Личное дело [профессора] // Архив МГК им. П. И. Чайковского. Л. 54–61.

- |     |  |  |
|-----|--|--|
| 7.  | «Скерцо» для фортепиано  | Фортепианные пьесы советских композиторов. Педагогический репертуар музыкальных училищ. М.: Советский композитор, 1963.  |
| 8.  | Концертный этюд для фортепиано   | Там же.  |
| 9.  | «Две ставропольские песни» для фортепиано  | Там же.  |
| 10. | Прокофьев С. С. «Мертвое поле» из кантаты «Александр Невский». Переложение для фортепиано                | Хрестоматия по общему фортепиано для вокальных классов. Переложения. М.: Советский композитор, 1963.   |
| 11. | Римский-Корсаков Н. А. Фрагмент из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже». Переложение для фортепиано | Там же.  |
| 12. | Кабалевский Д. Б. «Комсомольская песня» из оперы «Семья Тараса». Переложение для фортепиано              | Хрестоматия по общему фортепиано для оркестровых классов. Переложения. М.: Советский композитор, 1963.   |
| 13. | Прокофьев С. С. Фрагмент из кантаты «Расцветай, могучий край». Переложение для фортепиано в 4 руки       | Там же.  |
| 14. | Кабалевский Д. Б. Ария Кати из оперы «Никита Вершинин». Переложение для фортепиано                       | Там же.  |
| 15. | Греческая народная мелодия [«Утренняя песня»]. Обработка для фортепиано                                  | Хрестоматия по общему фортепиано для вокальных классов. М.: Советский композитор, 1963.<br>Переиздания: Народные песни для фортепиано. Вып. IV. Сост. В. Хазанович. М.: Музыка, 1966.<br>Народная музыка в обработке для фортепиано. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1982. |
| 16. | «Народная вьетнамская колыбельная песня». Обработка для фортепиано                                       | Народные песни для фортепиано. Вып. VI. М.: Советский композитор, 1963.<br>Переиздание: Народные песни для фортепиано. Вып.  |

- IV. Сост. В. Хазанович. М.: Музыка, 1966.
17. «Бульба». Обработка белорусского народного танца для фортепиано в 4 руки «Нашим маленьким пианистам». Школа игры на фортепиано. М.: Советский композитор, 1963.
18. Переложения для фортепиано: Нашим маленьким пианистам. Школа игры на фортепиано. Переложения. М.: Советский композитор, 1963.
1. Чайковский П. Хор из оперы «Евгений Онегин»
  2. Моцарт В. А. Ария Церлины из оперы «Дон Жуан»
  3. Прокофьев С. С. Фрагмент из сюиты «Поручик Чиже»
  4. Моцарт В. А. Тема из первой части симфонии g-moll [№ 40]
  5. Прокофьев С. С. Отрывок из симфонической сказки «Петя и волк»
  6. Шостакович Д. Д. «Новороссийские куранты»
  7. Кабалевский Д. Б. «Пионеры»
  8. Чулаки М. И. «Мечты»
  9. Кабалевский Д. Б. «На празднике»
19. Переложения для фортепиано вокальных произведений Хачатурян А. Отрывки из вокальных произведений. Переложение для фортепиано в 2 и 4 руки, сост., метод. замечания А. В. Самонова. М.: Советский композитор, 1963.
- А. И. Хачатуряна:
1. «На бульваре Гоголя»
  2. «Вальс дружбы»
  3. «О чем мечтают дети»
  4. «Завтра в школу»
  5. «Пионерка Оля»
20. Переложения для фортепиано произведений Т. Н. Хренникова: Хренников Т. Альбом пьес. Переложение для фортепиано в 2 и 4 руки А. Самонова. Сост. и предисловие М. Соколова. М.: Советский композитор, 1963.
1. «Поют партизаны»
  2. «Осенью»
  3. «Колыбельная»
  4. «Скерцо»
  5. «Тройка»
  6. «Романс»
  7. «Пастораль»
  8. «Этюд»
  9. «Песня девушек» из оперы «В бурю»
  10. «Токката»
  12. «Вальс дружбы»
- Переиздание: Хренников Т. Этюд. Свободная обработка для фортепиано // Маленький виртуоз. Пьесы для фортепиано. Вып. 6. Сост. А. В. Самонов. М.:

13. «Веселый канон» Советский композитор, 1990.
14. «Метелица»
15. «Родина»
16. «Русский танец»
21. «Ставрополье мое» для хора на народные слова Рукопись, 1963.
22. «Симфониетта» для симфонического оркестра Не позднее 1964 года, рукопись не найдена.
23. Сюита для флейты, гобоя, кларнета и фагота Самонов А. Сюита для флейты, гобоя, кларнета и фагота. М.: Музыка, 1965.
24. Переложение для фортепиано отрывков из оперетты «Сто чертей и одна девушка» Т. Н. Хренникова Хренников Т. Н. Отрывки из оперетты «Сто чертей и одна девушка». Переложение для фортепиано А. Самонова. М.: Музыка, 1965.
25. Свободная обработка для фортепиано тем из оперы Т. Н. Хренникова «Мать»:  
 1. «Этюд»  
 2. «Полька»  
 3. «Тарантелла»  
 4. «Юмореска»  
 5. «Колыбельная»  
 6. «Инвенция»  
 7. «Драматический эскиз»  
 8. «Ноктюрн»  
 9. «Революционный марш»  
 10. «Русский танец» Хренников Т. Н. Пьесы на темы из оперы «Мать». Свободная обработка для фортепиано в 2 и 4 руки А. Самонова. М.: Музыка, 1965.
26. Переложение для фортепиано «Танца девушек» из балета «Семь красавиц» К. А. Караева Караев К. Танец девушек. Переложение А. Самонова. М.: Музыка, 1965.
27. Переложение для фортепиано вокальных произведений советских композиторов: Избранные песни советских композиторов. Вып. 3. Переложение для фортепиано А. Самонова. М.: Музыка, 1966.  
 1. Прокофьев С. С. «Песня о родине»  
 2. Прокофьев С. С. «Девушки» из вокального цикла «Песни наших дней»  
 3. Шостакович Д. Д. «Мы в сердце октябрьские зори храним»  
 4. Шостакович Д. Д. «Молодежная»  
 5. Хачатурян А. И. «Подождем»

28. 6. Хачатурян А. И. «Жду тебя»  
Вариации на тему карабахской народной мелодии «Маленький джигит» для фортепиано в 4 руки  
Ансамбли. Педагогический репертуар. М.: Музыка, 1966.
29. Переложение для фортепиано вокальных произведений латиноамериканских композиторов:  
1. Вила-Лобос Э. Разбитая гитара  
2. Сикейра Ж. Потерянное счастье  
3. Санс Р. Маленькие колокольчики  
4. Санс Р. Большие колокола  
5. Понсе М. Звездочка  
6. Понсе М. Душа печальна  
7. Ромеро Р. Сердце, не плачь  
8. Лабастилье Н. Чилийская серенада  
10. Аргентинская народная песня «Когда?»  
11. Уругвайская народная песня «Если ты полюбила»  
12. Лекуон А. Сибоней  
13. Ирадье С. Голубка  
14. Стотгарт Г. Песнь любви  
Популярные песни стран Латинской Америки. Переложение для фортепиано. Сост. А. Самонов. М.: Музыка, 1966.
30. «Греческая рапсодия» для фортепиано, скрипки, виолончели и кларнета  
для Самонов А. «Греческая рапсодия» для фортепиано, скрипки, виолончели и кларнета М.: Музыка, 1967.
31. Свободная обработка для фортепиано фрагментов балета Р. М. Глиэра «Медный всадник»:  
1. «Танец озорных девушек»  
2. «Плясовая»  
Глиэр Р. Альбом для фортепиано. Свободная обработка для фортепиано А. Самонова. М.: Советский композитор, 1967.
32. Обработки для фортепиано народных песен стран Латинской Америки:  
1. Чилийская народная песня  
2. Мексиканская народная песня»  
3. Уругвайская народная песня  
Популярные песни стран Латинской Америки. Обработка для фортепиано А. Самонова. М.: Музыка, 1967.
33. Переложения для фортепиано музыки Р. М. Глиэра:  
1. «Вальс» из балета «Красный цветок»  
2. «Танец акробата» из балета «Красный цветок»  
Глиэр Р. Популярны пьесы [для фортепиано]. Предисловие и переложение для фортепиано и сост. А. Самонова. М.: Музыка, 1967.

3. «Танец малаек» из балета «Красный цветок»
4. «Танец Тао-Хоа» из балета «Красный цветок»
5. «Танец на площади» из балета «Медный всадник»
6. «Танец озорных девушек» из балета «Медный всадник»
7. «Плясовая» из балета «Медный всадник»
8. «Вальс из балета «Медный всадник»
9. «О, если б грусть моя»
10. «О, не вплетай цветов»
11. «Сладко пел душа-соловушка»
12. «Коль любить, так без рассудку»
34. «Квартеттино» для двух труб, валторны и тромбона. Рукопись, 1967.
35. «Караван». Арабская народная мелодия. Обработка для фортепиано. Народные песни в обработке для фортепиано. Вып. 6. Сост. В. Сигалина. М.: Музыка, 1968.
36. «Сарабанда», «Жига» Полифонические пьесы советских композиторов. М.: Советский композитор, 1968.
37. Свободная обработка для фортепиано музыки В. Я. Шебалина: Шебалин В. Альбом пьес. Свободная обработка для фортепиано в 2 и 4 руки и предисловие А. Самонова. М.: Советский композитор, 1968.
  1. «Русская песня»
  2. «Серенада»
  3. «Пастораль»
  4. «Этюд»
  5. «Элегия»
  6. «Драматический эскиз»
  7. «Шествие»
  8. «Интермеццо»
  9. «Вальс»
  10. «Плясовая»
38. Переложение для фортепиано романсов советских композиторов: Романсы советских композиторов. Переложение для фортепиано А. Самонова. М.: Советский композитор, 1968.
  1. Шапорин Ю. А. «Дым от костра»
  2. Свиридов Г. В. «Березка»;
  3. Караев К. А. «На холмах Грузии»;

4. Караев К. А. ««Я вас любил»»;  
 5. Александров Ан. Н. «Память сердца»;  
 6. Раков Н. П. «Лес» («Баллада»);  
 7. Кос-Анатольский А. И. «Соловьиный романс»
39. Переложение для фортепиано Популярны́е романсы романсов советских композиторов: советских композиторов.  
 1. Прокофьев С. С. «Память о Переложение для фортепиано солнце»;  
 2. Прокофьев С. С. «Сквозь снега и туманы»;  
 3. Мясковский Н. Я. «Так и рвется душа»;  
 4. Глиэр Р. М. «Ночь идет»;  
 5. Шостакович Д. Д. «День воспоминаний»;  
 6. Кабалевский Д. Б. «Сонет»
40. Вариации на русскую народную тему Рукопись, 1968.  
 для флейты и фортепиано Издание: Пьесы для флейты и фортепиано. Вып. 1. Сост. И. В. Лобзень. М.: Советский композитор, 1982.  
  
 Переиздание: Pezzi facili di autori russi e sovietici. Per flauto e pianoforte. Milano G. Ricordi, 1986.  
 [Легкие пьесы русских и советских композиторов для флейты и фортепиано. Милан: «Рикорди», 1986.]
41. «Этюд в форме вальса» Новые этюды советских композиторов для фортепиано.  
 Ред. Ю. Челкаускас. М.: Советский композитор, 1969.
42. «Сольфеджио» (этюд) Этюды советских композиторов. М.: Музыка, 1969.  
  
 Переиздание: Этюды. Фортепианная музыка для

- детских музыкальных школ. Сост. М. Г. Соколов. М.: Советский композитор, 1971.
43. Две пьесы для валторны и фортепиано:  
1. «Ариозо»  
2. «Тарантелла»  
Рукопись, 1969.  
Издание: Пьесы для валторны и фортепиано. М.: Музыка, 1971.
44. «Два импровизационных вальса» для виолончели и фортепиано  
Рукопись, 1969.  
Издание: Пьесы советских композиторов для виолончели и фортепиано. Вып. 3. Сост. Ю. Страшниковой. М.: Советский композитор, 1971.
45. Концерт для фортепиано и струнного оркестра. Переложение автора для 2-х фортепиано  
Рукопись, 1969.  
Издание: Самонов А. Концерт для фортепиано с оркестром. Переложение для 2-х фортепиано. М.: Музыка, 1970.
46. «Караван» для симфонического оркестра  
Рукопись, 1970.
47. «Партита» для фортепиано  
Рукопись, 1970.
48. Этюды для фортепиано  
1. «Два путешественника»  
2. «Сольфеджио»  
Этюды. Фортепианная музыка для детских музыкальных школ. Сост. М. Г. Соколов. М.: Советский композитор, 1971.
49. Обработка народной арабской мелодии «Караван» для фортепиано в 4 руки  
Репертуар фортепианного ансамбля. Пьесы для фортепиано в 4 руки. Старшие классы ДМШ. Вып. 4. Сост. и ред. А. Бакулов и Ю. Питерин. М.: Музыка, 1971.
50. Эстрадные пьесы для фортепиано:  
1. «Когда тебя нет, я зажигаю свечу воспоминаний»  
2. «Здравствуй, Куба!»  
«Как вам это понравится». Сборник эстрадных пьес для фортепиано. Вып. 14. Сост. И. Захаров. М.: Музыка, 1971.
51. «Романс» для фортепиано  
Пьесы для фортепиано. М.: Музыка, 1971.
52. Хренников Т. Н. Отрывки из оперы-сказки «Мальчик-великан». Свободная обработка для  
Хренников Т. Н. Отрывки из оперы-сказки «Мальчик-великан». Свободная



- фортепиано в 2 и 4 руки  
А. В. Самонова
53. Переложения для фортепиано из балета «Лейли и Меджнун» С. А. Баласаняна:  
1. «Дуэт Лейли и Кайса»  
2. «Вариация Лейли»  
3. «Вариация Кайса»  
4. «Танец юношей с факелами»  
5. «Кайс снова один»  
6. «Адажио»  
7. «Шествие»  
8. «Танец подруг»  
9. «Танец юношей»  
10. «Свадебная пляска»
54. 20 русских песен. Свободная обработка для гобоя и фортепиано
55. 20 русских народных песен в обработке для фортепиано в 2 и 4 руки
56. Пять романсов на слова У. Уитмена для высокого голоса в сопровождении фортепиано:  
1. Прелюдия (перевод К. Чуковского)  
2. Ноктюрн (перевод В. Левина)  
3. Каприччио (перевод К. Чуковского)  
4. Пастораль (перевод К. Чуковского)  
5. Баллада (перевод Н. Банникова)
57. «Былина» для фортепиано
58. Две пьесы для фортепиано:
- обработка для фортепиано в 2 и 4 руки А. Самонова. Сост., вст. статья, метод. примеч. и ред. М. Соколова. М.: Советский композитор, 1971.
- Баласанян С. Юношеский альбом. Фрагменты из балета «Лейли и Меджнун» в переложении для фортепиано в 2 и 4 руки А. Самонова. Сост., вст. статья, метод. примеч. и ред. М. Соколова. М.: Советский композитор, 1971.
- Рукопись, 1971.  
Издание: Русские народные песни. Свободная обработка для гобоя и фортепиано и предисловие А. Самонова. М.: Советский композитор, 1973.
- Русские народные песни для фортепиано в 4 руки. Обработка А. Самонова. М.: Музыка, 1971.
- Рукопись, 1971.  
Издание: Самонов А. Пять романсов на слова У. Уитмена для высокого голоса в сопровождении фортепиано. М.: Советский композитор, 1973.  
Переиздание: Самонов А. Вокальные циклы. Предисловие И. И. Петрова. М.: Советский композитор, 1991.
- Пьесы для фортепиано. М.: Советский композитор, 1972.
- Новые танцевальные и

1. «Грустный клоун»  
2. «Был месяц май»
59. «Картины детства» для фортепиано:  
1. «Утро»  
2. «Солнечные зайчики»  
3. «Весенняя капель»  
4. «Почтальон»  
5. «Рожок пастуха»  
6. «Балалайка и гармошка»  
7. «Карусель»  
8. «Лесная прогулка»  
9. «Кукушка»  
10. «У озера»  
11. «Стрекозы и кузнечики»  
12. «Дыхание осени»  
13. «Журавли»  
14. «Школьный звонок»  
15. «Маленькие вариации»  
16. «Серьезный разговор»  
17. «Зимняя дорога»  
18. «Метель»  
19. «Белый хоровод»  
20. «Снежная баба»  
21. «Дед Мороз и Снегурочка»  
22. «Синий вечер»  
23. «Вечерний напев»
60. Хренников Т. Н. Отрывки из оперы «Безродный зять». Свободная обработка для фортепиано в 2 и 4 руки А. В. Самонова
61. Сонатина *C-dur* для фортепиано
62. «Смелый барабанщик» для фортепиано
- эстрадные пьесы для фортепиано. Вып. 1. Сост. И. Захаров. М.: Музыка, 1972. Рукопись, 1972.  
Издание: Самонов А. Картины детства. Для фортепиано. М.: Музыка, 1982.  
Переиздание: М.: Музыка, 1989.  
Переиздание: «Дыхание осени» // Юный пианист. Пьесы, этюды, ансамбли. Вып. 2. Для средних классов детских музыкальных школ (III–V). Сост., метод. замечания, ред. Л. И. Ройзмана и В. А. Натансона. М.: Советский композитор, 1986.
- Хренников Т. Н. Отрывки из оперы «Безродный зять». Свободная обработка для фортепиано в 2 и 4 руки А. Самонова. Сост., вст. статья, метод. примеч. и ред. М. Соколова. М.: Советский композитор, 1972.  
Сонатини и вариации. М.: Музыка, 1973.  
Пьесы для фортепиано. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1973.  
Переиздание: Самонов А. Пьесы для фортепиано. М.:

63. «Из листьев травы». Вокальный цикл для голоса с фортепиано на слова У. Уитмена Музыка, 1975.  
«Из листьев травы». Вокальный цикл для голоса с фортепиано на слова У. Уитмена. М.: Советский композитор, 1973.
64. Сонатина № 1 для трубы и фортепиано Переиздание: Самонов А. Вокальные циклы. Предисловие И. И. Петрова. М.: Советский композитор, 1991.  
Рукопись, 1973.  
Издание: Пьесы советских композиторов для трубы и фортепиано. Вып. 2. Ред. Д. Смирнов. М.: Советский композитор, 1980.
65. Две пьесы для трубы и фортепиано Рукопись, 1973.
66. «Ставропольская тетрадь» для фортепиано Рукопись, 1973.  
Издание: Самонов А. Произведения для фортепиано. Предисловие Ю. Муравлева. М.: Советский композитор, 1982.
67. Пьесы в форме старинных танцев для фортепиано: Пьесы в форме старинных танцев для фортепиано. Вып. 2. Ред. В. Малинников. М.: Музыка, 1973.  
1. «Аллеманда»  
2. «Куранта»
68. «Горят огни», оратория для солистов, хора и большого симфонического оркестра на стихи советских поэтов Переиздание: Самонов А. Пьесы для фортепиано. М.: Музыка, 1975.  
Рукопись, 1974.
69. Две пьесы для тубы и фортепиано Рукопись, 1974.
70. «Из пушкинского времени». Вокальный цикл для голоса с фортепиано: Рукопись, 1974.  
Издание: Самонов А. «Из пушкинского времени». Вокальный цикл для среднего голоса в сопровождении фортепиано. М.: Советский

2. «Я думал, сердце позабыло» композитор, 1976.  
(А. Пушкин)
3. «Прекрасный день, счастливый день» (А. Дельвиг) Переиздание:  
Самонов А. Вокальные циклы. Предисловие
4. «Возводит взор, подернутый тоской...» (В. Кюхельбекер) И. И. Петрова. М.: Советский композитор, 1991.
5. «О, память сердца» (К. Батюшков) композитор, 1991.
6. «Покинь меня, мой юный друг...»  
(К. Рылеев)
7. «Богиня струн пережила...»  
(Н. Языков)
71. Пьесы для фортепиано: Самонов А. Пьесы для фортепиано. М.: Музыка, 1975.
1. Партита:  
– Прелюдия  
– Аллеманда  
– Куранта  
– Сарабанда  
– Менуэт  
– Жига
2. Сонатина до минор
3. Этюд-картина
4. «Таинственный трубач»<sup>190</sup>
5. Прелюдия
6. Токката<sup>191</sup>
7. Сонатина ля минор
8. Прелюдия, хорал и вариация<sup>192</sup>
72. Концертная обработка сонаты И. Кунау для тромбона и фортепиано Рукопись, 1975.
73. «Письма Шуберта» для струнных, фортепиано и чтеца Рукопись, 1975.  
Издание: Самонов А. М. Письма Шуберта: камерная музыка для струнных, фортепиано и чтеца. Советский композитор, 1981.
74. «Ариозо» и «Шествие» для струнного трио Рукопись, 1976
75. «Три русские песни» для 2-х Рукопись, 1976.

<sup>190</sup> Год создания — 1971.

<sup>191</sup> Год создания — 1973.

<sup>192</sup> Год создания — 1969.

- |     |   |  |
|-----|---|--|
|     | фортепиано:<br>1. «Ах, ты, Катя, Катенька»<br>2. «Черный ворон»<br>3. «Как на тоненький ледок»  | Издание: Ансамбли для фортепиано. Фортепианная музыка для детских музыкальных школ. Вып. 5. Сост. А. Бакулов. М.: Советский композитор, 1981.  |
| 76. | «Вечное движение», этюд для фортепиано  | [Название сборника не известно]. М.: Советский композитор, 1976.   |
| 77. | Две пьесы для фагота и фортепиано:<br>1. «Элегия»<br>2. «Юмореска»  | Рукопись, 1976.<br>Издание: Произведения советских композиторов для фагота и фортепиано. Вып. 1. Сост. Попов В. М.: Советский композитор, 1978.  |
| 78. | «Хороводы», цикл пьес для фортепиано:<br>1. «Соколик ясный»<br>2. «Лебедушка»<br>3. «За рекой труба трубила»<br>4. «А когда весна придет...»<br>5. «Мал, да удал»<br>6. «Березка»<br>7. «Горит на небе звездочка»<br>8. «Как подул на нас ветер-непогода»<br>9. «За птицей перелетной»<br>10. «Под горою родничок – чистая водица»<br>11. «По волнам плывет быстра лодочка»<br>12. «Ты, соловушек лесной, песню новую запой»<br>13. «Рано утром по росе»<br>14. «Ходит месяц над рекой»<br>15. «Тучей солнце позакрылось»<br>16. «За рекою, за Дунаем»<br>17. «Как по улице, переулочку»<br>18. «Закружились в хороводе белые снежинки»<br>19. «За околицей»<br>20. «А кто у нас пригож?»<br>21. «Берегом Маша шла»<br>22. «Кто там по лесу бежит?» | Рукопись, 1976.<br>Издание: Самонов А. Хороводы. Цикл пьес для фортепиано. Предисловие автора. М.: Советский композитор, 1978.<br><br>Переиздание: М.: Музыка, 1986.<br><br>Переиздание: «Березка» для фортепиано // Полифонические пьесы. Для детских музыкальных школ. Вып. 2. Сост. А. Самонов. М.: Советский композитор, 1979. |

23. «Ты, Ванюша, погоди»  
 24. «Примите в хоровод»  
 25. «Прощайте, хороводы!»
79. «Свет Октября», вокальный для баса и баритона с фортепиано на слова Б. Дубровина:  
 1. «Свет Октября»  
 2. «В пору грозных дней»  
 3. «Ярким пламенем знамен»  
 4. «В счастливом краю»  
 5. «Солнце России»
80. Шесть песен для детского хора на слова А. Расцветникова (перевод с болгарского В. Викторова)
81. Тема с вариациями для фортепиано
82. Сонатина № 2 для трубы и фортепиано
83. Шесть песен для детского хора на слова П. Синявского
84. Вариации для домры и фортепиано
85. Обработки русских народных песен для фортепиано:  
 1. «Вы цветы мои, цветочки»  
 2. «Гулял я, молоденький»
- Рукопись, 1977.  
 Издание: Романсы советских композиторов для баса и баритона в сопровождении фортепиано. Вып. 7. М.: Советский композитор, 1979.
- Рукопись, 1977.
- Рукопись, 1977.
- Издание: [На правах рукописи.]  
 Музфонд СССР, 1987.
- Переиздание: Самонов А. Произведения для фортепиано. Предисловие Ю. Муравлева. М.: Советский композитор, 1982.
- Издание: [На правах рукописи.]  
 Музфонд СССР, 1977.
- Переиздание: Пьесы для трубы и фортепиано. М.: Советский композитор, 1978.
- Рукопись, 1978.
- Рукопись, 1978.  
 Издание: Концертные пьесы для домры. М.: Советский композитор, 1983.
- Народная музыка для маленьких пианистов.  
 Обработки народных мелодий. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1978.

- Переиздание: «Вы цветы мои, цветочки» // Самонов А. Картины детства. М.: Музыка, 1982.
86. Переложение для фортепиано Народная музыка для вокальных произведений: маленьких пианистов. 1. Чайковский П. И. «Пряди, моя Обработки народных пряха» мелодий. Вып. 4. Сост. 2. Чайковский П. И. «Зеленое мое ты А. Самонов. М.: Советский виноградье» композитор, 1978. 3. Балакирев М. А. «Заиграй, моя волынка» 4. Балакирев М. А. «Как из улицы в конец» 5. Лядов А. К. «Об Илье Муромце» 6. Лядов А. К. «Теперь погуляти!»
87. «Курочка и петушок» [болгарская Пьесы для фортепиано. Фортипианная музыка для детских музыкальных школ. Вып. 4. Сост. А. Самонов. М.: Советский композитор, 1978. мелодия] для фортепиано
88. Сонатина [E-dur], сонатина [d-moll] для фортепиано
- Переиздание: Калинка. Альбом начинающего пианиста. М.: Советский композитор, 1984.
- Сонатинны и вариации для фортепиано. Вып. 1. Сост. Е. В. Сафронова-Руббах. М.: Советский композитор, 1979.
89. «Три песни без слов» для голоса в сопровождении фортепиано
- Переиздание: Самонов А. Альбом юного пианиста. Сонатинны, рондо, вариации. Предисловие Е. Тимакина. М.: Советский композитор, 1989.
- Рукопись, 1979.
- Издание: Вокализы для голоса в сопровождении фортепиано. Вып. 9. М.: Советский композитор, 1981.

90. «Молодая яблонька», хор на слова И. Векшегоновой Рукопись, 1979.
91. «Писатель», «Кондитер», «Кем быть?». Песни о профессиях для детей на слова А. Расцветникова (перевод с болгарского В. Викторова) младшего возраста в сопровождении фортепиано (баяна). М.: Музыка, 1980.
92. «Маленький триптих» на темы русских народных песен. Для фортепиано в 4 руки Ансамбли для фортепиано. Младшие классы ДМШ. Вып. 1. Сост. М. С. Кальянова. М.: Советский композитор, 1980.
93. Музыка из балета Т. Н. Хренникова «Любовью за любовь». Свободная обработка для фортепиано Хренников Т. Н. Музыка из балета «Любовью за любовь». Свободная обработка для фортепиано и предисловие А. Самонова. М.: Советский композитор, 1980.
94. «Мы строим дом», вокально-поэтический цикл для хора, солистов, чтецов и фортепиано на слова А. Расцветникова в переводе [с болгарского] В. Викторова Издание: [На правах рукописи.] Музфонд СССР, 1980.
95. «Между двух дубков» для хора на народные слова Рукопись, 1980.
96. «Триптих» для фортепиано:  
1. «Баллада»  
2. «Интермеццо»  
3. «Рондо» Рукопись, 1980.  
Издание: Самонов А. Произведения для фортепиано. Предисловие Ю. Муравлева. М.: Советский композитор, 1982.
97. Соната для флейты и фортепиано Рукопись, 1980.  
Издание: [На правах рукописи.] П. К. Музфонда СССР, 1981.  
  
Переиздания: Произведения для флейты фортепиано. М.: Советский композитор, 1983; Произведения для флейты и фортепиано. М.: Советский композитор, 1985.
98. Четыре песни для детского хора на Рукопись, 1981.



99. слова С. Красикова  
 Пять русских песен для виолончели и фортепиано:  
 1. «Величальная»  
 2. «Рекрутская»  
 3. «Масленичная»  
 4. «Свадебная»  
 5. «Шуточная»  
 Пьесы советских композиторов для виолончели и фортепиано. М.: Советский композитор, 1981.
100. Квintет для двух труб, валторны, тромбона и тубы  
 Рукопись, 1981.
101. Девять хоров без сопровождения на стихи А. С. Пушкина:  
 1. «Зачем крутится ветер в овраге»  
 2. «Эхо»  
 3. «Возрождение»  
 4. «Пред испанкой благородной»  
 5. «Туча»  
 6. «Ворон к ворону летит»  
 7. «Цветок»  
 8. «Вы избалованы природой»  
 9. «Простите, верные дубравы!»  
 Рукопись, 1981.  
 Издание: Репертуар детских и юношеских хоров. Вып. 14. Ред. Э. Плотица. М.: Советский композитор, 1986.
102. Соната для скрипки и фортепиано  
 Рукопись, 1981<sup>193</sup>.
103. «Волжский сувенир» для фортепиано  
 Пьесы для фортепиано. М.: Советский композитор, 1982.
104. Три русские песни для фортепиано:  
 1. «Бурлацкая»  
 2. «Лирическая»  
 3. «Плясовая»  
 Издание: Самонов А. Произведения для фортепиано. Предисловие Ю. Муравлева. М.: Советский композитор, 1982.
105. Пять русских песен для фортепиано:  
 1. «Вы цветы мои, цветочки»  
 2. «Размолоденький мальчишка»  
 3. «Верный наш колодец»  
 4. «Как с тобою мы расставались»  
 5. «Сизый голубочек»  
 Самонов А. Картины детства. М.: Музыка, 1982.
106. «Фантазии» для фортепиано  
 Рукопись, 1982.  
 Издание: Самонов А. Фантазии. Предисловие

---

<sup>193</sup> См. ниже «Концертный альбом для скрипки и фортепиано».

107. «Родиной Ленина люди гордятся», ария на слова В. Дубровина Ю. Муравлева. М.: Советский композитор, 1985. Романсы советских композиторов для среднего голоса и фортепиано. Вып. 8. Ред. В. Кикта. М.: Советский композитор, 1982.
108. Пять песен для детского хора на слова И. Черницкой Рукопись, 1982.
109. «Воспоминание» для фортепиано Альбом советской детской музыки для фортепиано. Т. IX. Сост. А. Бакулов, К. Сорокин. М.: Советский композитор, 1983.
110. Пятнадцать прелюдий на темы из балета Т. Н. Хренникова «Гусарская баллада». Свободная обработка для фортепиано Хренников Т. Н. Пятнадцать прелюдий на темы из балета «Гусарская баллада». Свободная обработка для фортепиано А. Самонова. М.: Советский композитор, 1983.
111. Концерт для гобоя, виолончели, клавирина и струнного оркестра Рукопись, 1983.
112. «В Клину», поэма для 2-х фортепиано Пьесы советских композиторов для 2-х фортепиано. М.: Советский композитор, 1984.
113. Две русские народные песни. Обработка для фортепиано: Пьесы для фортепиано. Обработки. М.: Советский композитор, 1984.  
1. «Снежки белые, пушистые»  
2. «Из-под дуба, из-под вяза»
114. «Русская песня» для фортепиано Калинка. Альбом начинающего пианиста. М.: Советский композитор, 1984.
115. Пьесы на темы из опер и балетов Т. Н. Хренникова для трехструнной домры и фортепиано. Обработка Хренников Т. Н. Пьесы на темы из опер и балетов для трехструнной домры и фортепиано. Обработка А. Самонова. М.: Советский композитор, 1984.
116. «Картины русской природы» для женского хора с сопровождением фортепиано: Рукопись, 1984. Самонов А. Хоры. М.: Советский композитор, 1987.

- 1.«Говори мне о России» (слова И. Баукова)  
 2.«С добрым утром» (слова С. Есенина)  
 3.«Развесистый дуб на холме зеленеет» (слова М. Исаковского)  
 4.«Родник» (Слова И. Бунина)  
 5.«Славная осень!» (слова Н. Некрасова)  
 6.«Где сладкий шепот моих лесов?» (слова Е. Баратынского)  
 7.«Первый снег» (слова И. Бунина)  
 8.«Вот уж снег последний в поле тает» (слова А. К. Толстого)  
 9.«Ты по сердцу мне русская природа» (слова А. Прокофьева)
117. «Юношеский концерт» для фортепиано и симфонического оркестра Рукопись, 1984.  
 Издание: Фортепианные концерты для детей. Вып. 8. Ред. Ю. Челкаускас. М.: Советский композитор, 1988. [Переложение для двух фортепиано автора.]
118. Обработки русских песен для фортепиано в 4 руки:  
 1.«Тропинушка (канон)»  
 2.«Зеленая роща на всю ночь прошумела»  
 3.«Виноград в саду цветет»  
 4.«Расти моя калинушка»  
 5.«Уж как по морю»  
 6.«Песня бобыля»  
 7.«Прощайте ласковые взоры»  
 8.«Закатилось красно солнце»  
 9.«У меня ль во садочке»  
 10.«Что так скучно, что так грустно»  
 11.«Сидит дрема»  
 12.«То не ветер ветку клонит»  
 13.«Вы, ребята, бери дружно»  
 14.«Уж ты сад, ты мой сад»  
 15.«В темном лесе»  
 Русские песни для фортепиано в 4 руки. Обработка А. Самонова. М.: Музыка, 1985.
119. «Лирический триптих» для голоса и фортепиано на слова советских Рукопись, 1985.

- поэтов
120. Концерт для виолончели и симфонического оркестра и Рукопись, 1985.
121. Три вальса для скрипки и фортепиано<sup>194</sup> и Рукопись, 1985.
122. Пять песен на стихи Н. Рубцова для детского хора: Рукопись, 1985.  
Издание: Самонов А. Пять песен на стихи Н. Рубцова. Для младшего школьного возраста. Для пения (хор, соло) с сопровождением фортепиано. М.: Министерство культуры СССР, 1986.
1. «Ласточка»  
2. «На реке»  
3. «Воробей»  
4. «Про зайца»  
5. «Коза»
123. Семь прелюдий для скрипки и фортепиано и Рукопись, 1986.  
Компьютерный набор более позднего времени.
124. Сонатина для фортепиано Альбом советской детской музыки для фортепиано. М.: Советский композитор, 1986.
125. Вариации для фортепиано Там же.
126. Концерт для трубы и симфонического оркестра и Рукопись, 1986
127. «Наши воспитательницы», песня для голоса в сопровождении фортепиано (баяна) на слова И. Черницкой Гусельки. Песни, стихи, загадки для детей дошкольного возраста в сопровождении фортепиано (баяна). Вып. 81. Сост. И. А. Мазнин. М.: Советский композитор, 1986.
128. «Ожидание весны». Вокальный цикл для голоса с фортепиано на стихи В. Татарина: Рукопись, 1986.  
Издание: Романсы советских композиторов. Вып. 14. М.: Советский композитор, 1989.
1. «Отшумело недолгое лето»  
2. «Березы»  
3. «Забытых дней забытое искусство»  
4. «Я уйду в края печали» Переиздание: Самонов А. Вокальная лирика для голоса с фортепиано. М.:

---

<sup>194</sup> Год создания — 1977.

5. «Послушай» НИЦ «Московская консерватория», 2009.
6. «Пришла ко мне гостья ночная»
7. «Возвращаясь на круги своя»
129. Концерт для скрипки и камерного оркестра Рукопись, 1987.
130. «Тихий ручей», этюд для фортепиано 23 studi per l'espressione di autori russi e sovietici. Milano G. Ricordi, 1987.  
[23 выразительных этюда русских и советских композиторов [для фортепиано]. Милан: «Рикорди», 1987.]
131. Сонатины, рондо, вариации для фортепиано: Самонов А. Альбом юного пианиста. Сонатины, рондо, вариации. Предисловие Е. Тимакина. М.: Советский композитор, 1989.  
Переиздание: Самонов А. Сонатина [E-dur] // Маленький виртуоз. Пьесы для фортепиано. Вып. 6. Сост. А. В. Самонов. М.: Советский композитор, 1990.
1. Сонатина до мажор
  2. Рондо-вариации до мажор
  3. Сонатина фа мажор
  4. Вариации си бемоль мажор
  5. Рондо-вариации соль минор
  6. Сонатина ре мажор
  7. Сонатина ми мажор
  8. Рондо-вариации си бемоль мажор
  9. Сонатина ля мажор
  10. Вариации си мажор
  11. Вариации соль минор
  12. Сонатина соль мажор
  13. Сонатина ми мажор
  14. Сонатина ре минор
  15. Сонатина ми бемоль мажор
  16. Сонатина ре бемоль мажор
  17. Три рондо в стиле «рэг»
132. Две пьесы для фортепиано: Калинка. Альбом начинающего пианиста. Вып. 2. Сост. А. Бакулов и К. Сорокин. М.: Советский композитор, 1990.
1. «Наигрыш»
  2. «Танец»

133. Хоры для детей в сопровождении фортепиано: Разноцветные песенки. Песни и хоры для детей в сопровождении фортепиано. М.: Советский композитор, 1990.
1. «Разноцветные песни» (П. Синявский)
  2. «Про грибы» (И. Черницкая)
  3. «Ласточка» (Н. Рубцов)
  4. «На реке» (Н. Рубцов)
  5. «Воробей» (Н. Рубцов)
  6. «Про зайца» (Н. Рубцов)
  7. «Коза» (Н. Рубцов)
  8. «Нивы сжаты...» (С. Есенин)
  9. «Чудная картина» (А. Фет)
  10. «Весна» (А. Плещеев)
  11. «Орел» (А. Яшин)
134. Четыре стихотворения Александра Блока. Вокальный цикл для голоса с фортепиано: Самонов А. Вокальные циклы. Предисловие И. И. Петрова. М.: Советский композитор, 1991.
1. «Когда вы стоите на моем пути...»
  2. «В эти желтые дни...»
  3. «Есть минуты...»
  4. «О доблестях, о подвигах, о славе...»
135. Концерт для фагота с оркестром Рукопись, 1992–1997.
136. Квintет для медных духовых [инструментов]. Памяти В. В. Нечаева Рукопись, 1992–1997.
137. Концертный альбом для скрипки и фортепиано: Рукопись, 1992–1997.
1. Соната<sup>195</sup>
  2. Семь прелюдий<sup>196</sup>
  3. Три вальса<sup>197</sup>
138. «Поэма о неизвестном солдате» для симфонического оркестра к 50-летию Победы Рукопись, 1992–1997.
139. Симфоническая поэма «Мираж» Рукопись, 1992–1997.
140. Симфония в 3 частях Рукопись, 1992–1997.
141. Вокальный цикл на стихи Самонов А. Вокальная лирика

<sup>195</sup> Год создания сонаты — 1981.

<sup>196</sup> Год создания — 1986.

<sup>197</sup> Год создания — 1985.

- Н. Гумилева: для голоса с фортепиано.  
 1. «Среди бесчисленных светил»; Предисловие Т. И. Евсеевой.  
 2. «Когда изнемогли от муки»; М.: НИЦ «Московская  
 3. «Лишь черный бархат» консерватория», 2009.
142. «Кровавые деньги», вокальный цикл Там же.  
 на слова У. Уитмена:  
 1. «Воспоминание»  
 2. «Капитан»  
 3. «Кровавые деньги»
143. Концерт для 2-х фортепиано соло Рукопись, 2011.  
 Самонов А. Концерт для 2-х  
 фортепиано соло. М.:  
 Композитор, 2013.
144. Квартет для четырех кларнетов Рукопись без датировки
145. Квинтет для пяти кларнетов Рукопись без датировки
146. «Маленький триптих» для четырех Рукопись без датировки  
 кларнетов
147. Прелюдии для скрипки и Рукопись без датировки  
 фортепиано. Посвящение  
 З. У. Шихмурзаевой
148. «Ретро-соната» для фортепиано. Рукопись без датировки  
 Посвящение памяти В. В. Нечаева,  
 А. А. Чичкина, М. И. Чулаки и  
 Ю. А. Фортунатова.
149. Семь прелюдий для виолончели и Рукопись без датировки  
 фортепиано
150. «Туча и солнце» для трубы и Рукопись без датировки  
 фортепиано
151. Увертюра для симфонического Рукопись без датировки  
 оркестра
152. «Хореографическая поэма» на Рукопись без датировки  
 русские темы для большого  
 симфонического оркестра
153. «Элегия» для фортепиано и Рукопись без датировки  
 большого симфонического оркестра