

11. Черноглазов А. Лакан. Приглашение к Реальному... — М.: Проект lettera.org, 2012.
12. Gunter von Hagens` Body Worlds. The Original Exhibition of Real Human Bodies [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bodyworlds.com/en.html>
13. «Доктор Смерть» — патологоанатом от искусства. Сенсационная выставка Гюнтера фон Хагенса «The Human Body» в Киеве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://uaparty.com/blog/art/7082.html>
14. Мороз О.В. Проблемы исполнительского искусства в современных арт-практиках // Художественная культура. 2012. № 5 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sias.ru/magazine/vypusk-5-2012/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/776.html>
15. Цивьян Т. Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре: сб. статей. — М.: Новое литературное обозрение, 2005.
16. Могутин Я. «Зоофрения» Олега Кулика оказалась заразной для многих американцев // Митин журнал [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/mogutin/kulik.shtml>
17. Гумбрехт Х.-У. «Современная история» в настоящем меняющегося хронотопа // НЛО. 2007. № 83 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/83/gu5.html>

[...явление]...

УДК 783.6
ББК 85.3

А.Б. КОВАЛЕВ

ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ «БОГОРОДИЧНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ» АНДРЕЯ МИКИТЫ: ЖАНРОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Жанр многочастного духовного концерта в творчестве одного из ведущих московских композиторов Андрея Микиты — предмет рассмотрения в настоящей статье. Концерт «Богородичные песнопения» написан для смешанного хора *a cappella* на богослужебные тексты богородичных праздников — Рождества Богородицы, Благовещения, Успения, Покрова. Жанровые и композиционные особенности духовного концерта А. Микиты связаны с наличием в нем, с одной стороны, элементов богослужебно-певческой традиции, с другой стороны — индивидуального авторского музыкального прочтения канонических текстов, чем в значительной степени обусловлена внебогослужебная жанровая ориентация хорового цикла.

Ключевые слова: духовный концерт, хор, богослужение, тропарь, кондак, стихира, знаменный распев, фольклор.

Андрей Иштванович Микита принадлежит к числу наиболее известных композиторов среднего поколения, работающих в жанровой сфере русской духовной музыки. Родился он в 1959 году в Ленинграде и первые шаги в искусстве делал в Специальной музыкальной школе при Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Вначале будущий композитор занимался только фортепиано, а с шестого класса и композицией. Среди его ленинградских учителей по композиции — Ю. Симакин, Б. Тищенко, а в Москве — Т. Хренников и А. Чайковский. Важно, что после переезда в Москву юноша полтора года учился у выдающегося мастера Станислава Нейгауза (до его кончины в 1980 году), оказавшего огромное влияние на форми-

рование творческого облика Андрея Микиты как пианиста и композитора. «Именно Станислав Нейгауз, — вспоминает Микита, — доказал мне, что фортепианная игра, исполнительство в целом — это не просто более менее адекватное воспроизведение нотного текста, но сотворчество, акт вдохновения, восприятие и передача Божественных энергий. Заставил задуматься о том, что интерпретация касается не только исполнителя по отношению к композитору, но и композитора по отношению к Божественным идеям. Ты сидишь на берегу Божественной реки, и тебе дают возможность зачерпнуть. Кому-то каплю, кому-то пригоршню. И тут важно не расплескать, не потерять, материализовать адекватно, в меру таланта, который и есть умение не расплескать и донести» [1].

Казалось бы, блестящее фортепианное образование стало залогом успешной карьеры Микиты как пианиста-виртуоза. Однако божьим промыслом, все сложилось иначе. По окончании консерватории он был призван в армию, суровые будни которой (в частности, длительные учения в зимнее время) негативно сказались на суставах рук. В результате карьера исполнителя мирового уровня стала для музыканта недостижимой. С другой стороны, став гастролирующим пианистом, как рассуждает сегодня сам Андрей Иштанович, он «не написал бы той музыки, которую написал» [1].

Сегодня А. Микита работает во многих музыкальных жанрах. Являясь председателем творческого объединения МОСТ (Музыкальное объединение «Современная традиция») при Союзе композиторов России, главным редактором сайта «Церковный композитор», он много сил отдает пропаганде новых сочинений отечественных композиторов-традиционалистов, не связанных узами приверженности к какому-либо «модному» художественному стилю в музыке. Однако сфера духовной музыки в широком смысле слова, пожалуй, является определяющей в его творчестве. Первое духовное сочинение Андрея Микиты — стихира Рождеству Христову появилось в канун празднования эпохальной даты 1000-летия Крещения Руси, и за четверть века композитором написано множество сочинений православной тематики. Сам композитор разделяет музыку, имеющую отношение к библейско-христианской тематике, на *духовную* и *религиозную*¹. К первому роду он относит хоровую музыку *a cappella* на богослужебный текст, изначально предназначенную для исполнения в храме. Ко второму — музыку для разных составов исполнителей, содержание которой связано с образами Священного писания или с воплощением идей духовно-нравственного характера в более широком смысле. Среди подобных сочинений назовем фортепианные пьесы «Утешение», «Знамение», сочинение для виолончели и фортепиано «Пресуществление», концерт для хора «Славянская душа». Отдельно хочется назвать кантату на стихи К. Бальмонта для солистов, хора и инструментального ансамбля «Литургия красоты»², в которой нашли отражение мысли и чувства, переживаемые композитором в тяжелейшие для страны 1990-е годы. Тогда многие талантливые люди по тем или иным причинам эмигрировали из России, а те, кто остались, стеснялись выражать свою любовь к родному Отечеству.

Духовно-хоровая музыка *a cappella* представлена в творчестве Микиты большим количеством сочинений на тексты трех основных гимнографических форм (тропарь, кондак, стихира), уходящих своими корнями к гимнотворчеству первых веков Нового Завета и прославляющих Господа, Пресвятую Богородицу, святых, просиявших в под-

виге и славе во имя Господа, в том числе святых угодников земли Русской. Назовем тропарь Вознесения Господня, гимн Пресвятой Богородице, тропарь равноапостольным Мефодию и Кириллу, тропарь преподобному Серафиму Саровскому, кондак Иллариону Новому Далмацкому, стиху святой мученице Татьяне и др.

Духовный концерт «Богородичные песнопения», написанный композитором в конце 90-х годов прошлого века, занимает особое место в творчестве А. Микиты. Сам жанр по своей структуре и изначальному предназначению восходит к традиции запричастных концертов, не предусмотренных Уставом, но вошедших в богослужение Литургии вместо протяженного пения причастного стиха на рубеже XVII—XVIII веков. Духовные концерты создавались композиторами чаще всего на тексты псалмов, а также отдельных молитвословий, песнопений праздников. И сегодня запричастный концерт востребован на церковном клиросе. Как считает С. Хватова, авторов этой жанровой разновидности духовной музыки сегодня привлекают «свобода авторского самовыражения, доступность самых смелых звуко сочетаний на всех уровнях» [2, с. 223].

На рубеже XX—XXI веков наряду с традиционной жанровой формой духовного концерта появился и иной его тип, представляющий собой многочастный хоровой цикл. Эту разновидность духовного концерта целесообразно отнести к жанровому типу с элементами традиционных и нетрадиционных жанров, так как, с одной стороны, в состав цикла входят песнопения, изначально предназначенные для пения за богослужением. С другой стороны, их тексты относятся к разным праздникам, разным богослужениям и не могут составлять единый богослужебный цикл подобно Литургии или Всенощному бдению. Таким образом, здесь используется не богослужебный, а тематический принцип композиционного построения. Среди подобного рода циклических произведений назовем концерт для женского хора в пяти частях «Тебе поем» петербургского композитора Д. Смирнова, включающий песнопения Литургии и Всенощной; духовный концерт Н. Сидельникова (одно из последних сочинений композитора), тематически выстроенный из покаянных песнопений Обихода и Постной Триоди.

Духовный концерт А. Микиты «Богородичные песнопения» включает в себя 12 частей, объединенных единым тематическим содержанием — текстами широко почитаемых на Руси богородичных праздников: Рождества Пресвятой Богородицы, Благовещения, Успения и Покрова. В то же время номерная структура хорового цикла представляется достаточно свободной: последование песнопений, относящихся к богородичным праздникам, не совпадает с их последованием в годовом календарном круге; гимнографические формы (тропарь, кондак, стихира) названных богородичных праздников берутся из разных мест богослужений вечерни и утрени. Схематически структуру содержания этого хорового цикла можно представить следующим образом:

¹ Здесь и в дальнейшем высказывания А. Микиты взяты из бесед автора этих строк с композитором в течение 2013 года.

² Входящее в название произведения слово «литургия» никак не связано с главным богослужением православной церкви, а использовано исключительно в метафорическом ключе.

№ цикла	Название по первым словам	Праздник	Гимнографическая форма и ее место в богослужении
1	Всемирная радость	Рождество Богородицы	Стихира на Стиховне, глас 4 (Вечерня)
2	В благознаменитый день	Рождество Богородицы	Стихира на Литии, Слава и ныне, глас 8 (Вечерня)
3	Рождество Твое	Рождество Богородицы	Тропарь, глас 4
4	Гавриил великий	Благовещение	Стихира на «Господи воззвах» Вечерни Собора Аристратига Гавриила, глас 1
5	В шестый месяц	Благовещение	Стихира на Стиховне, глас 4 (Вечерня)
6	С небесных кругов	Благовещение	Стихира на Хвалитех, глас 1 (Утреня)
7	Взбранной воеводе	Благовещение	Кондак, глас 8 (Утреня)
8	В Рождестве девство	Успение	Тропарь, глас 1
9	Дивны Твоя Тайны	Успение	Стихира на «Господи воззвах», глас 1 (Вечерня)
10	В молитвах неусыпающую	Успение	Кондак, глас 2 (Утреня)
11	Освящается небо и земля	Покров	Стихира на «Господи воззвах», глас 4 (Вечерня)
12	Дева днесь	Покров	Кондак, глас 3 (Утреня)

Тем не менее, в построении цикла можно проследить и некоторые закономерности. Так, например, количество песнопений, относящихся к тому или иному празднику, примерно, одинаковое (три песнопения Рождества Богородицы, четыре песнопения Благовещения, три песнопения Успения, и только праздник Покрова представлен двумя песнопениями). Также можно заметить, что «малые циклы» праздников заканчиваются либо тропарем, либо кондаком праздника — песнопениями, где наиболее сконцентрированно и обобщенно излагается содержание праздника.

Однако вновь стоит вернуться к жанровому определению рассматриваемого хорового цикла. Наименование «духовный концерт», данное самим композитором, и отсутствие богослужебного чинопоследования в организации цикла, думается, вполне определенно указывают на его внехрамовое предназначение. Тем не менее, создавая произведение на богослужебный текст, его автор, по всей вероятности, не мог не ощущать хотя бы отдаленной связи с церковной службой, певческой традицией, что опосредованно воплотилось в интонационном

строе, ритмике, особенностях хорового письма, прочих элементах музыкальной выразительности. Разумеется, жанровая ориентация духовно-музыкального сочинения на концертное исполнение предполагает довольно широкий круг эмоционально-ассоциативных восприятий слушателем сакрального смысла богослужения, тем и образов, заложенных в литургическом тексте. И все же исполнение духовно-музыкального произведения за пределами богослужения обусловлено выбором тех или иных музыкально-выразительных средств, подчиненных *онтологической* задаче — главенству бытийного, высшего начала, как общение человеческой души с божественной красотой, излияние Божией милости посредством музыкального языка.

Какими критериями следует руководствоваться при выявлении художественных особенностей духовно-музыкального произведения или хорового цикла в его тяготении к богослужебному или внебогослужебному жанровому полюсу? Особо важные из них: *организация богослужебного текста* в его сочетании с музыкальной композицией; *ритмика*; особенности *интонационного*

строю, хоровой фактуры. То есть те критерии, которые в той или иной степени характеризуют феномен авторского духовно-музыкального произведения и на основании которых можно получить представление о том, как содержание, истина божественного откровения, Божьего слова сочетаются со спецификой индивидуального художественного мышления композитора, с глубиной его сокровенных чувств и переживаний.

Организация богослужебного текста, его связь с музыкальной композицией имеют для русской духовной музыки определяющее начало в ее жанровой ориентации. В произведениях, предназначенных для богослужения или тяготеющих к богослужебному полюсу, взаимодействие слова с музыкой воспринимается подобно распевному чтению, где музыкальный элемент способствует различной степени протяженности слова. Крупнейший историк русского богослужебного пения И. Гарднер утверждает, что церковное (богослужебное) пение есть «во всех случаях и всегда — поемое или в о з г л а ш а е м о е слово» [3, с. 64]. Поэтому традиционное церковное пение не допускает повтора слов или разновременного их произнесения, что является искажением гимнографического первоисточника. Напротив, использование слова или словосочетания в качестве яркой художественной метафоры, предполагая широту ассоциативного восприятия связанных с ним образов, его подчинение музыкальным задачам в зависимости от характера личного переживания автором музыки содержания песнопения, приближает произведение к противоположному, внебогослужебному жанровому полюсу. Здесь может быть не только повтор отдельных слов, но и оstinatное повторение целых словосочетаний, произнесение разных строк текста в связи с наложением полифонических пластов³. Так, например, в открывающем духовный концерт № 1 «Всемирная радость» наблюдается оstinatное проведение на достаточно большом отрезке формы ключевых по смыслу словосочетаний: «Всемирная радость» (в партии сопрано), и «миру мир ниспосли» (в партии теноров), с интонацией оpeвания тонов главных трезвучий лада.

Возможно, используя подобный художественный прием, композитор хотел создать образ торжественного богослужения, с переливчатым звучанием малых колоколов. И в то же время, колышущее волнообразное звучание словесно-музыкального оstinато напоминает начало большого народного праздника, радостное оживление огромной массы людей, пришедших поклониться Божией Матери.

Как арочное обрамление всего циклического последования выстраивается связь начального и заключительного песнопений. В № 12 «Дева днесь» упомянутый прием словесно-музыкального оstinато достигает апогея.

Словосочетание «Дева днесь», проходящее в разных голосах с использованием эхообразного эффекта, а также, казалось бы, уходящее в бесконечность повторяющиеся заключительные строки «нас бо ради молит Богородица» и «Превечнаго Бога», динамично звучащие у хора tutti, воспринимаются как торжественно-ликующий эпилог, прославляющий Господа Бога, Богородицу, великую Россию, находящуюся под Ее Божественным Покровом. Тем самым, ощущается просветительский характер сочинения Андрея Микиты, призванного приобщить народ к великим национальным традициям, привести на порог православной церкви, ощутить ни с чем несравнимую радость соединения с Богом.

Большое значение для жанровой характеристики данного концерта (хорового цикла) имеет *ритмика*. Композитор использует как регулярный, так и нерегулярный (несимметричный) ритм, подчиненный словесной организации. Использование приема многоплановой регулярности ритма⁴ в ранее упомянутом № 1 «Всемирная радость» способствует впечатлению мощной эмоциональной энергетики, что в сочетании со словесно-музыкальным оstinато усиливает радостное чувство сопричастности большому народному празднеству (пример № 1). А в № 3 «Рождество Твое Богородице Дево» плавно покачивающееся мелодическое движение в размере 6/8 создает образ совершенно иного характера — нежной колыбельной, передавая всю любовь и добрые сердечные чувства к Богоматери.

В № 2 «В благознаменитый день» А. Микита довольно смело использует ритмо-интонации наигрыша, народных припевок, что вносит в хоровое звучание совершенно неожиданные краски, сближая церковное песнопение с народной песней или даже с разыгрываемым обрядовым действием.

Интересно, что использование ритмо-интонации наигрыша связано с историей замысла этого сочинения. В конце 80-х годов прошлого века Микита, будучи где-то в глуши, попал на службу в сельскую церквушку. На клиросе пели три старушки, очень просто и искренне, в сочетании с экзотическими возгласами священника. Но что особенно поразило композитора, который только начал тогда работать в жанрах духовной музыки, старушки пели не в привычной для современного клиросного пения академической манере, а в народной. Как признается сам композитор, это произвело на него тогда неизгладимое эстетическое впечатление; ему захотелось создать духовно-музыкальное произведение, где можно было бы наполнить привычное звучание академического хора ритмо-интонациями русского фольклора⁵.

³ Характерный пример — № 12 *Славословие великое* из Всенощного бдения С.В. Рахманинова, где у хора мальчиков звучит текст: «На всяк день благословлю тя» и одновременно у мужского хора — «Сподоби Господи в день сей...».

⁴ По одному из определений В. Холоповой, многоплановой регулярностью ритма является одновременное использование в музыкальной ткани иерархии различных кратных друг другу ритмических длительностей. См.: [4, с. 83].

⁵ В произведении на текст песнопения Панихиды «Сам един еси безсмертный», написанном чуть позже, в начале 2000-х годов, Микита наряду с пением академического хора использовал и народные голоса.

Связь с церковно-певческими традициями в духовном концерте «Богородичные песнопения» особенно ярко проявляется в использовании самых различных *ритмо-мелодических формул* как интонационных элементов знаменного роспева, типа *тонем*⁶, графически выраженных тем или иным знаменем безлинейной нотации — «два в челну» Щ ё|орг| , «тряска» Дз ё|Ло||8| , стрела громосветлая :я2 ё|олщ||| , попевки «дербица» :! ё|ролд|д8||| и др. Наиболее часто в самом различном музыкальном контексте встречается ритмо-мелодическая формула «два в челну». В № 7 «Взбранной воеводе» в сочетании с синкопированным ритмом и крещендированием на выдержанном звуке эта формула становится своего рода тематическим ядром, придающим всему песнопению динамический импульс. Но наиболее яркий пример использования ритмо-мелодических формул знаменного роспева обнаруживается в № 5 «В шестый месяц», № 6 «С небесных кругов», где богослужебные тексты повествуют о благовестии Архангела Гавриила Пресвятой Богородице. Не случайно, думается, эти песнопения расположены в центральной зоне цикла, и именно они, по-видимому, ближе всего стоят к богослужебному жанровому полюсу. В № 5 центральной ритмо-мелодической интонацией становится «тряска», почти точно воспроизводящая представленное в переводе в линейную нотацию соответствующее знамя-тонеми.

И эта формула проходит через все песнопение, переходя из голоса в голос, как в основной теме, так и в подголоске. В № 6 просматриваются ритмо-мелодические формулы, подобные уже упоминавшемуся знамени «два в челну», а также знаменам «стрела громосветлая», попевке «дербица».

Таким образом, *интонации* знаменного роспева как стречевого направления древнерусской церковно-певческой культуры занимают немаловажное место в хоровом цикле, наряду с интонациями наигрыша, перезвона малых и больших колоколов, клича ярмарочного зазывалы, колыбельной, протяжной лирической песни.

В № 1 «Всемирная радость» торжественная тема, звучащая у басов на фоне подобия перезвона малых колоколов (в партиях женского хора), представляет собой сплав интонаций канта и величальной песни. А основная тема партии сопрано в № 8 «В Рождестве девство», построенная на поступенных нисходящих / восходящих тонах опеваания и захватывающая довольно большой диапазон в полторы октавы (до первой октавы — *соль* второй октавы), подобна нежной величальной песни с оттенками плача. Такому впечатлению в немалой степени способствуют часто встречающиеся нисходящие секундовые интонации, которые к тому же создают изобразительный характер тонко сплетенного кружевного узора, народного орнамента.

В особенностях *фактуры, хорового изложения* песнопений цикла заметно сочетание элементов богослужебного и внебогослужебного полюсов, древнерусской и западноевропейской культуры. При преобладании собственной русской музыки подголосочности — по Вл. Протопопову «постоянного многоголосия» — с одновременным произнесением слов во всех голосах, характерного для партесного пения второй половины XVII—XVIII веков, здесь встречаются в отдельных случаях имитации (начало № 9 «Дивны Твоя Тайны», где тема переходит от теноров к первым басам), контрапункт (Тенорі — соло и Soprani — соло в заключительном разделе № 10 «В молитвах не усыпающую») и даже фугато (начало второго раздела № 10 на словах «гроб и умершвление»). Наиболее часто используется композитором эффект «эхо» в переключках мужского и женского хоров, неполного смешанного хора и отдельной партии и т. д.

Особый интерес вызывает пространственное решение № 6 «С небесных кругов».

Вступительный раздел, исполняемый четырехголосным женским хором, пронизан интонацией протяжной песни, а линейность фактуры напоминает раннее русское многоголосие. Основной раздел исполняется шестиголосным смешанным хором, где партия теноров с мелодически узорчатым кружением и словесным остинато «радуйся» становится своеобразной осью симметрии в общей хоровой фактуре. Основная тема отмечена широким дыханием. Развивающаяся в поступенном движении и стилизованная под знаменный роспев, она звучит сначала у первых басов, потом переходит к женскому хору. Сопрано и альты по типу древнерусского монодийного пения звучат в унисон. Басы же делятся на три партии. Низкий бас в течение всего основного раздела держит основной тонический звук *фа*, что создает подобие гулкому звучанию большого колокола. Высокий бас образует довольно развитый мелодически подголосок к «знаменной» теме женского хора, становясь как бы ее инвариантом. Средний бас заполняет собой вертикаль, подстраиваясь под нижний голос и образуя с ним чистые интервалы — квинты и квинты, а также сексты. В заключительном разделе использован эффект эхо как ответ-отголосок женского хора. В более мелких длительностях он накладывается на аккордовый фундамент смешанного хора. Заключительные слова, как и в большинстве песнопений цикла, содержащие воззвание к Божией Матери — «радуйся Чистая», или прошение о милости к людям — «подай миру Тобою велию милость», «и душам нашим велию милость» — интонационно и по типу изложения хоровой фактуры напоминают хорал.

Духовный концерт «Богородичные песнопения» достаточно богат примерами, свидетельствующими о том, насколько свободно и смело автор использует средства художественной выразительности, определяющие жанровую специфику этого произведения. И все же при явном тяготении композитора к внебогослужебному жанровому полюсу нельзя не ощутить его

⁶ Тонемой, по определению крупнейшего ученого в области теории богослужебного пения Божидара Карастоянова, является кратчайшая структурная единица роспева, интонационный ход, графически выраженный тем или иным знаменем. См.: [5, с. 148—155].

глубокую связь с богослужебно-певческой традицией, и особенно — с творческим наследием композиторов Нового направления: А. Гречанинова, А. Никольского, П. Чеснокова и других, имея в виду синтез роспева, народной песенности и профессионального музыкального искусства. В духовном концерте «Богородичные песнопения» также предстает и облик современного композитора, автора духовной музыки, для которого грамотность в богословских вопросах, знание и понимание богослужебно-певческих традиций органично сочетаются с понятиями сердечной чуткости, участливого отношения к таким извечным понятиям, как сострадание и совестливость, красота и доброта, любовь и человечность.

Список литературы

1. *Андрей Микита* о современных технологиях и храмовой музыке [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.pravmir.ru/andrej-mikita-o-sovremennykh-technologiyax-i-xramovoj-muzyke-audio/>
2. *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX—XXI столетий. — Майкоп, 2011.
3. *Гарднер И.* Богослужбное пение Русской православной церкви. Т.1. — Сергиев Посад, 1998.
4. *Холопова В.Н.* Музыкальные эмоции. — М., 2010.
5. *Карастоянов Б.* Тонемы и просодемы знаменного роспева // Первый всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. Материалы. — Ереван, 1977.

УДК 792.56.03(44)
ББК 85.335.43

А.Г. КОЛЕСНИКОВ

ТАНЕЦ В ОПЕРЕТТАХ ФРАНЦА ЛЕГАРА

Статья посвящена роли и значению танца в сценических сочинениях классика неовенской оперетты Франца Легара. В данном аспекте анализируются оперетты «Веселая вдова», «Фраскита», «Джудитта», зингшпиль «Фридерика». Ставится проблема их интерпретации режиссерами и хореографами.

Ключевые слова: неовенская оперетта, музыкальная драматургия, композитор, сценический танец, хореография, интерпретация, Легар Ф.

Танцевальная музыка в творчестве классика неовенской оперетты Франца Легара появляется на ранних этапах композиторской деятельности, носит преимущественно прикладной, почти утилитарный характер и связана с его 17-летней службой армейским капельмейстером. В культурной политике Австро-Венгерской монархии это положение весьма значимое. Стоящий во главе полкового оркестра не просто универсальный музыкант, обязанный писать музыку, оркестровать, муштровывать коллектив, овладевать обширным репертуаром для обслуживания военных парадов и плац-концертов и пр. Лучшие из капельмейстеров становились, по сути, музыкальными директорами города, где дислоцировалось их подразделение.

Молодой Легар, выпускник Пражской консерватории по классу скрипки (1888), затем первый концертмейстер театрального оркестра в Бармен-Эльберфельде (ныне Вуперталь, Германия), возглавлял оркестры в Лошонце (Венгрия), Поле (Хорватия), Будапеште, наконец, Вене и повсюду преображал службу в творческий акт. Переход к театральной карьере совершается органично. Композитор приносит с собой огромный опыт *современной* музыки, очень высокое оркестровое мастерство, жанровое многообразие — в нем танец не только не теряется из виду,

