

Российская академия музыки
имени Гнесиных
Кафедра истории музыки

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
1917–1985

Выпуск 2



Издательство «Музыка» Москва
2002

АВТОРЫ УЧЕБНИКА

ЛЕЙБЕ Т. Е. (глава I — «Д. Д. Шостакович»); КЕЛЛЕ В. М. (глава II — «А. И. Хачатурян» и материал о Б. А. Чайковском в главе IV); МАСЛОВСКАЯ Т. Ю. (глава III — «Г. В. Свиридов»); ДУРАНДИНА Е. Е. (От редактора-составителя; глава IV — «Отечественная музыка в 1960 — 1980-х годах», разделы: «Основные тенденции развития»; «В. А. Гаврилин»; «Р. К. Щедрин»; совместно с КАЗУРОВОЙ А. С. — «А. Г. Шнитке»)

Редактор-составитель Е. Е. ДУРАНДИНА

Издание выпущено при финансовой поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора-составителя	5
Глава I. Д. Д. ШОСТАКОВИЧ	7
1. Жизненный и творческий путь	13
2. Симфоническое творчество	62
Первая симфония	62
Пятая симфония	71
Седьмая симфония	80
Восьмая симфония	87
Одиннадцатая симфония «1905 год»	95
Четырнадцатая симфония	102
3. Камерно-инструментальное творчество	109
Восьмой квартет	109
Глава II. А. И. ХАЧАТУРЯН	117
1. Жизненный и творческий путь	117
2. Концерт для скрипки с оркестром	138
Глава III. Г. В. СВИРИДОВ	151
1. Жизненный и творческий путь	151
2. Кантатно-ораториальное творчество	166
«Поэма памяти Сергея Есенина»	167
Хоровые произведения 60-х годов. «Курские песни»	179
Хоровые произведения 70-х годов. «Пушкинский венок»	184
3. Камерные вокальные произведения	190

Глава IV. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКА в 1960—1980-х годах

1. Основные тенденции развития	209
2. В. А. Гаврилин	252
3. А. Г. Шнитке	264
4. Р. К. Щедрин	291

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Во втором выпуске учебника «Отечественная музыкальная литература: 1917—1985» авторы развивают методику подачи материала, разработанную в первом выпуске.

Современные оценки музыкальных процессов и явлений позволяют рассматривать отечественную музыку в широком контексте мировой музыкальной культуры завершившегося XX века. Наряду с признанными композиторами-классиками, чьи имена всемирно известны, — Д. Шостаковичем, А. Хачатуряном, Г. Свиридовым, творчеству которых посвящены центральные монографические главы, в учебник для музыкальных училищ впервые введен раздел о музыке 1960—1980-х годов.

Авторы сочли необходимым включить в главу о современной отечественной музыке краткий обзор фактов и явлений, рассмотрев их в срезе основных музыкальных жанров и стилевых черт музыкального творчества. Авторы стремились подчеркнуть значение многих знаковых фигур отечественной музыкальной культуры последней трети XX века: М. Вайнберга и С. Слонимского, Б. Чайковского и Б. Тищенко, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Эшпая и других. При этом мы осознаем, что анализ современного творчества требует особого внимания и есть настоятельная необходимость в его продолжении. В IV главу помещены три очерка-портрета — о композиторах В. Гаврилине, А. Шнитке и Р. Щедрине.

Таким образом, второй выпуск учебника «Отечественная музыкальная литература», как и первый, представлен тремя типами изложения материала — монографии, обзоры, творческие портреты.

Монографические главы (I, II, III — о Шостаковиче, Хачатуряне, Свиридове) завершают раздел о музыке советской классики. IV глава принципиально незамкнута, ее можно в дальнейшем дополнить или преобразовать. Мы определяем данную главу лишь как первую попытку аналитических обобщений относительно сложно-

го современного периода отечественного музыкального творчества. Формально мы ограничили обозреваемую музыку 1985 годом. Однако в монографических разделах и обзорной статье IV главы затрагиваются некоторые проблемы, явления, факты, произведения и более позднего времени — последних 15-ти лет XX века.

Каждая монографическая глава учебника завершается информационным блоком — это хронограф жизни и творчества, списки сочинений представляемых композиторов и литература о них. Небольшой список литературы включен и в обзорный раздел IV главы.

Учебник подготовлен на кафедре истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных коллективом авторов — профессоров и доцентов Российской академии музыки. В работе над очерком о Шнитке принимала участие А. С. Казурова — доцент Института музыки имени А. Шнитке.

Коллектив авторов благодарит педагогов Московского музыкального училища-колледжа имени Гнесиных И. А. Писаревскую, Г. А. Додонова, преподавателя Музыкального колледжа имени Ипполитова-Иванова М. А. Витте за доброжелательную заинтересованность, проявленную при обсуждении работы, и профессиональную критику.

Авторы благодарят рецензентов — коллектив кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории, а также преподавателя Музыкального училища при Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Галину Арсеньевну Савоскину.

Приносим глубокую благодарность всем коллегам по кафедре истории музыки Российской академии музыки, кто принимал заинтересованное участие в обсуждении данного труда.

Глава I

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ (1906 — 1975)

Дмитрий Дмитриевич Шостакович — выдающийся представитель отечественной музыкальной культуры. Его творчество органично вошло в «золотой фонд» музыкальной классики XX столетия.

Размах жизненных и творческих интересов и широта жанрового охвата музыки композитора могут ошеломить. Его перу принадлежат симфонии, увертюры, сюиты для симфонического оркестра, концерты для различных инструментов с оркестром, камерно-инструментальные ансамбли разного состава, произведения для сцены (оперы, балеты, оперетта), вокально-хоровые и камерно-вокальные произведения, множество произведений для фортепиано, музыка к кинофильмам и драматическим спектаклям. Все это — свидетельство необычайной интенсивности его творчества. Как неоднократно говорил сам композитор, он мог сочинять в любой обстановке (во время прогулки, в поезде): произведение до мелочей созревало в сознании, и последующая запись его сводилась к чисто техническому оформлению нот на бумаге.

Очень верно подметил уникальные стороны таланта Шостаковича Г. Г. Нейгауз, когда в 1941 году писал: «Его память, слух, чувство звука любых инструментов и их сочетаний, точность мысли и быстрота соображения, безошибочность в выборе средств, умение сразу найти нужное, не тратя много времени на поиски, легкость и непринужденность творчества, неисчерпаемое обилие постоянно творимого материала, — во всех этих и многих других качествах он почти не имеет себе равных»¹.

¹ Нейгауз Г. Дмитрий Шостакович//Дмитрий Шостакович: Сб. статей/Сост. Г. Орджоникидзе. М., 1967. С. 44.

Сильнейшее качество композитора — симфонизм, а определяющим в расцвете симфонизма как творческого метода всегда были дух времени, атмосфера эпохи, мысли и чувства миллионов. Ведь главный носитель этого метода — симфония способна обобщенно воплотить самые разнообразные жизненные коллизии в их сложнейшем переплетении. «...Симфония — развитие, а значит — жизнь, — писал Б. В. Асафьев. — Тема или темы — вспышки энергии, сконцентрированные мысли и концентрированная эмоция — неразрывно спаяны с развитием как состоянием музыки, и сами — развитие»².

Неодолимая сила музыки Шостаковича в ее социальной значимости и «современности, понимаемой в расширенном смысле, то есть резюмирующей прошлое», несущей в себе опыт предыдущих поколений, всей предшествующей культуры и в силу своей духовной мощи «далеко заглядывающей в будущее»³.

Если бетховенский гений воплотил достижения симфонизма периода венского классицизма, произведения Чайковского — русской музыки второй половины XIX столетия, то симфонизм Шостаковича стал одной из вершин мирового симфонизма XX века.

Пятнадцать симфоний Шостаковича — это пятнадцать разных по масштабу, образному строю музыкальных драм, повествующих об авторе и его времени. В каждой из них необычайно полно проявилось прирожденное качество Шостаковича, уникального драматурга и режиссера: как бы на глазах у слушателей создает он музыкальный тематизм своих произведений, а затем незримо и властно управляет всем потоком свободно льющегося звукового материала, безошибочно возводя целостное, совершенное по архитектонике здание.

Господство руководящей идеи, целого над частями и общего над деталями — обнаружение не только признаков характерного для Шостаковича дедуктивного метода драматургии, но и типичного для XX века качества музыки, утверждающего «примат мысли над всеми другими проявлениями человеческого духа... Иногда кажется, что еще не было музыки, в которой человеческий ум, его сила сказывались бы так ярко. Музыка мысли, музыка умная насквозь — это вовсе не значит — сухая, как думают некоторые наивные люди»⁴.

² Асафьев Б. В. Симфония // Асафьев Б. В. Избр. труды. М., 1957. Т. 5. С. 88.

³ Нейгауз Г. Дмитрий Шостакович. С. 45.

⁴ Там же. С. 46.

Но музыке Шостаковича чужд холодный рационализм, как и келейная замкнутость, рафинированность. Ее автор широким взглядом смотрит на мир. Поэтому его музыка «с одинаковой силой отображает и внутренний и внешний мир человека. Наряду с торжественными монологами, с песнями, которые, пожалуй, со времен Бетховена так не звучали в музыке, наряду с философской созерцательностью (буквально „слышишь“ напряжение мысли), наряду с глубокой сосредоточенной скорбью сколько ликования, веселья, юмора, сколько задора, сколько „улицы“, „толпы“ в этой музыке! Рядом с жалостью — насмешка, рядом с нежностью — едкое остроумие. Да, все это именно так и бывает у людей...»⁵

Подобно великим драматургам-мыслителям прошлого, Шостакович развил в своем творчестве жанр симфонии-трагедии, повествующей о величии человеческого духа, становлении нравственного начала, борьбе за гуманизм, за непреходящие духовные ценности в нашем бытии. Главная тема творчества Шостаковича — тема обличения зла и защиты человека. Как пишет Л. А. Мазель, «во многих своих произведениях — отнюдь не только в тех, где есть сюжетная программа, — композитор повествует о том, как в осмысленный человеческий мир (будь то мир печальных и сосредоточенных раздумий или активной созидательной деятельности, мир тревог и волнений или беззаботной радости) вторгается враждебное человеку начало и как человек реагирует: страдает и гневно протестует, скорбит и призывает к мщению, взывает к разуму и совести, борется, мужает в борьбе и страдании, надеется, верит в будущее»⁶.

На протяжении всего творческого пути художника духовный, высоконравственный потенциал его сочинений олицетворял своего рода вершину нашей музыкальной культуры, на высочайший уровень которой равнялись все современники. Испытав творческое влияние многих художественных течений и отдельных творческих личностей⁷, Шостакович тем не менее оказался ярким новатором, пересмотревшим, по существу, всю систему выразительных средств, из-

⁵ Нейгауз Г. Дмитрий Шостакович. С. 47.

⁶ Мазель Л. О стиле Шостаковича// Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 237.

⁷ Среди наиболее очевидных его «музыкальных предков» можно назвать Баха, Моцарта, Бетховена, Глинку, Чайковского, Мусоргского, а из старших современников — Стравинского и Прокофьева

менившим представления о принципах формообразования, характере тематизма, типах мелодики⁸.

Будучи прямым продолжателем и выразителем драматургических принципов лирико-психологического отечественного и мирового симфонизма XIX века, композитор в то же время испытал на себе влияние и эпического симфонизма⁹, создав новый, оригинальный тип симфонической драматургии. Такая синтетичность, полярная конфликтность образных средств и творческих принципов — типичная черта творческого стиля Шостаковича. Ее всегда ощущали слушатели («его психика, нервная, утонченная, то привлекает к себе, то отпугивает»¹⁰, — писал Асафьев). Это дало возможность В. П. Бобровскому по поводу Одиннадцатого квартета Шостаковича написать: «Композитор в этом произведении парадоксально сочетает, казалось бы, несовместимое — истовую эпичность и нервную экспрессивность»¹¹.

В творческом методе композитора постоянно шли рядом в нерасторжимом единении и другие, казалось бы, взаимоисключающие моменты. Например, для него характерна предельная обобщенность в воплощении художественной идеи, ее философская концепционность при необычайной конкретности, зрительной осязаемости возникающих образно-тематических ассоциаций¹².

Композитор не разделял жанры и используемые в тематизме интонационные истоки на «высокие» и «низкие». Поэтому в его произведениях можно встретить и самые изысканные и нарочито сниженные, даже банальные интонации, поданные в зависимости от замысла как всерьез, так и с гротескно-обличительным подтекстом, в чистом виде и в сложных жанровых сплавах. Характерная черта

⁸ См. об этом подробнее: *Мазель Л.* О стиле Шостаковича. С. 221—244; *Мазель Л.* Наблюдения над музыкальным языком Д. Шостаковича // *Мазель Л.* Этюды о Шостаковиче. М., 1986. С. 33—82.

⁹ Под эпическим мы подразумеваем здесь саму идею передачи коллективного, обобщенного, массового в лучшем смысле слова образного начала, а под лирико-драматическим — предельно напряженное качество личностного, экспрессивно заостренного типа высказывания.

¹⁰ *Асафьев Б.* О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Шостакович: Статьи и материалы / Сост. и ред. Г. М. Шнейерсон. М., 1976. С. 151—152.

¹¹ *Бобровский В.* О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. Ст. 1-я // Музыка и современность: Сб. статей. М., 1974. Вып. 8. С. 200.

¹² В этом смысле Шостакович был одним из наиболее театральных композиторов своего времени.

драматургии композитора — разного рода жанровые преобразования тематизма, способствующие конфликтности развития.

Особого рассмотрения требует оркестр Шостаковича. Композитор мыслил оркестрово звучащими образами. Его оркестр — сложная звуковая палитра художника, светящаяся богатством и разнообразием индивидуальных звуковых красок, чистых и смешанных тембров. Выразительные инструментальные соло его оркестра — олицетворение индивидуального начала и одновременно средство доверительного обращения к каждому слушателю, к его сердцу и разуму. Мощные tutti почти зрительно передают ужасающие катаклизмы окружающего нас мира, гневно, яростно и страстно выражают протест против бесправия, страданий и горя.

Излагающий тематический материал в различном тембровом освещении оркестр — активный участник драматургического процесса, процесса формообразования. Без характерного фактурно-тембрового воплощения не были бы столь действенными коренные тематические преобразования-переосмысления тематизма в сонатных репризах Шостаковича. Точно так же постепенно истаивающие (типичная авторская ремарка — *morendo*), проникновенные коды сонатных форм, передающие катарсис, духовное обновление после пережитой в разработке катастрофы — важный ключ к постижению у Шостаковича всей драматургической концепции целого.

Чрезвычайно разнообразны фактурные решения композитора, объединяющие жанрово-характеристические гомофонные формулы, приемы подголосочной и разнотемной полифонии, индивидуально претворенные одноголосные речитативы и сверхмощное многоголосие (в разработках симфоний). Но при всем этом разнообразии Шостакович обнаруживает большее стремление к полифоническому, нежели гомофонно-гармоническому типу изложения. Именно полифонический тип тематического развития оказался наиболее пригодным для передачи процесса становления тематизма, постепенного развертывания мысли, процесса (дления) эмоционального развития.

В связи с полифоническим, линейным, монодийным в своей основе типом изложения музыка Шостаковича больше тяготеет к мелодической, модальной, децентрализованной, нежели тональной, централизованной организации. Хотя, безусловно, музыкальный язык композитора постоянно развивался и никогда не был закоснело единообразным и застывшим. В сфере гармонии для него изна-

чально были характерны, например, такие признаки, как расширенная и модально окрашенная тональность, диатоника, полиладовость, но очень скоро были освоены хроматическая тональность, политональность, атональность, сложнολадовая организация, а в самых поздних сочинениях — закономерность техники двенадцатитоновых «рядов».

Особенно своеобразна ладовая организация. В ней слышны как исконно национальные истоки русского народного и классического профессионального искусства (прежде всего творчество Мусоргского), так и оригинальные авторские черты. Вероятно, в связи с формированием трагической направленности в творчестве начиная с 30-х годов композитор использует в своих сочинениях выразительность минорного лада с понижающей альтерацией II, IV и VIII ступеней. Это качество лада привело к октавной разомкнутости звукоряда, появлению обостренной выразительности малых и уменьшенных интервалов вверх от I ступени¹³. Помимо этих своеобразных ладовых разновидностей, Шостакович активно пользуется и традиционными диатоническими средствами, хотя и вносит в них индивидуальные оттенки.

Разнообразна мелодика композитора, содержащая как самые «общительные», бытовые, так и предельно обобщенные, нейтрально звучащие интонации, типично вокальные мелодии широкого дыхания и речитативные, свободно льющиеся, кантиленного типа и широко распластанные темы, состоящие из отдельных интонаций-попевок, разбросанных по всему диапазону. Во всех типах мелодий композитор воплотил интонационный строй музыки своего времени, а подчас предвосхитил многое из того, что стало активно развиваться в нашей музыке 20—30 лет спустя. Так композитор участвовал в формировании интонационного словаря своего времени, своей эпохи.

Очень важна процессуально-временная сторона музыки Шостаковича. При том что композитор использует практически все типы ритмической организации, определяющим для него

¹³ См более подробно об этом в работах А Н Должанского, опубликованных в сборниках *Черты стиля Д Шостаковича/Сост и ред Л Бергер М, 1962*, *Дмитрий Шостакович/Сост Г Орджоникидзе*, а также в статье *Холопов Ю Н* *Лады Шостаковича структура и систематика/Шостаковичу посвящается 1906—1966 Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора/Сост Е Долинская М, 1997*

всегда был наиболее свободный от классической акцентности тип «нерегулярно времяизмерительный» (по терминологии В. Н. Холоповой)¹⁴. Это качество ритмики Шостаковича прямо связано с процессуально-динамическим развитием его музыки, с господствующим в ней полифоническим типом развертывания.

Полное гуманизма искусство Шостаковича получило широчайшее признание на родине и за рубежом еще при его жизни. Он был удостоен Ленинской, Государственной премий, звания Героя Социалистического Труда, награжден двумя орденами Ленина, орденом Трудового Красного Знамени. Проявлением глубокого уважения к композитору явилось избрание его доктором Оксфордского университета, членом Шведской академии наук, Итальянской академии наук Санта Чечилия, Почетным членом Английской королевской академии, Американской академии наук и Американского института литературы и искусств и многих других зарубежных организаций.

1. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Высоко нравственные устои личности Шостаковича, безупречность человеческих качеств, величие гражданских помыслов, многогранность творческой природы композитора, широта и глубина его интересов становятся понятными при знакомстве с жизненными корнями композитора. Он происходил из глубоко интеллигентной семьи, известной своей революционно-практической и музыкально-общественной деятельностью. Со стороны отца в ней было много ученых-естественников разных специальностей, окончивших физико-математический факультет Петербургского университета. Материнская линия, помимо представителей научного мира, внесла профессионально-музыкальные истоки¹⁵.

По отцовской линии род Шостаковичей прослеживается еще с XV века в составе посольства, направленного князем Литовским к великому князю Московскому Василию III (отцу Ивана Грозного), был Михаил Шостакович Прадед ком-

¹⁴ Исследование вопросов ритмики у Шостаковича см в работах В. Н. Холоповой. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. С. 283—308, Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971. С. 100—143.

¹⁵ Подробно о родословной Шостаковича читайте в работе Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Л., 1985. Т. 1. С. 15—58, изд. 2-е, доп. М., 1996. Т. 1. С. 11—50.

позитора (Петр Михайлович) происходил из крестьян, но как ветеринар окончил вольнослушателем Виленскую медико-хирургическую академию. За революционную деятельность в Польше и Литве он был выслан на Урал, в Екатеринбург. Незаурядной личностью был и его сын (дед композитора) Болеслав Шостакович, в юности входивший в состав спасательного отряда московской организации «Земля и воля» и оказывавший активную помощь тем ее членам, которым угрожала опасность со стороны полиции и жандармерии.

Активную помощь Б. П. Шостаковичу оказывала Варвара Гавриловна Шапошникова (в первом браке Калистова) — будущая его жена (бабушка композитора). Она близко знала семью Н. Г. Чернышевского и в Москве была главой швейной мастерской у Кузнецкого моста, организованной по принципам, описанным в романе «Что делать?».

Болеслав Петрович Шостакович вел жизнь профессионального революционера не только в Москве и Петербурге, но и в Казани, где был арестован в связи с процессом над каракозовцами. Четырежды его имя упоминалось в герценовском «Колоколе» вместе с именами других заключенных. Он был выслан в Сибирь, где в 1875 году родился сын Дмитрий. Супруги Шостаковичи вели духовно богатую жизнь. Болеслав Петрович изучал политэкономии, географию, ботанику, природные богатства местного края, переводил труды польских историков, составлял первый русско-литовский и литовско-русский словарь. В Иркутске, куда семья переехала после освобождения от политического надзора, он сотрудничал в газете «Восточное обозрение», увлекался географическими исследованиями Сибири. Размах деятельности Б. П. Шостаковича был столь велик, что его, ссыльного, ввели в распорядительный комитет Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества. В конце 80-х годов он поступил на службу в Иркутское отделение Сибирского торгового банка и был назначен управляющим.

Много сил и времени в семье отдавали воспитанию детей. В доме занимались литературой, музыкой, любили театр, садоводство. Иркутское музыкальное общество устраивало в доме Шостаковичей музыкальные и литературные вечера. В качестве певца-любителя выступал Дмитрий Болеславович — отец будущего композитора. Он получил прекрасное образование, окончив естественное отделение физико-математического факультета Петербургского университета, и работал в Главной палате мер и весов под прямым руководством Д. И. Менделеева.

Данные о предках Д. Д. Шостаковича по материнской линии более скупы, но известно, что дед В. Я. Кокоулин работал управляющим на сибирских золотых приисках Бодайбо и принял большое участие в их хозяйственном преобразовании: было введено медицинское обслуживание рабочих, открыта школа для детей и т. д. По всей Сибири славился организованный его женой Александрой Петровной самодельный оркестр. Она же приобщила к музыке и одну из дочерей, Софью Васильевну Кокоулину (будущую мать композитора). Последняя, блестяще закончив Иркутский институт благородных девиц, получила право на продолжение образования в Петербургской консерватории, где занималась по классу фортепиано сначала у ученицы А. Г. Рубинштейна С. А. Малоземовой, а затем у А. А. Розановой.

Таким образом, родители композитора происходили из Сибири, а прямое знакомство и сближение их возникло на почве общих музыкальных интересов. Дмитрий Болеславович как певец-любитель принимал участие в вечерах, на которых аккомпанировала Софья Васильевна.

Брак оказался счастливым. В семье установился дух доброты, взаимопонимания. Дом слыл хлебосольным и гостеприимным. Среди особенно близких семье была детская писательница Клавдия Лукашевич, во многом способствовавшая приобщению детей к чтению.

Из троих детей Дмитрий, родившийся 25 сентября 1906 года, был средним между сестрами — Марией (1904) и Зоей (1909). С фотографий тех лет на нас смотрит кроткий светловолосый мальчик. Во всем его облике ощущается состояние детской безмятежности — следствие внимания окружающих. Детей в доме любили и воспитанием их занимались серьезно. В доме было много книг, в том числе детских.

Как и во многих других интеллигентных домах того времени, естественной и органичной частью семейного быта Шостаковичей являлось музицирование. Под гитару и с фортепиано пел городские романсы Дмитрий Болеславович. Произведения из консерваторской программы исполняла Софья Васильевна. Иногда с участием соседа, страстного любителя музыки и отличного виолончелиста, составлялся ансамбль — играли музыку Гайдна, Моцарта, Бородина и Чайковского.

Будущий композитор естественно впитывал разную по художественным достоинствам музыку. Исподволь развивались и его музыкальные способности. Однако, как вспоминал Шостакович, «до тех пор, пока не начал учиться музыке, желания учиться не выражал. Интерес к музыке некоторый чувствовал. Когда у соседей собирался квартет..., припадая ухом к стене, слушал.

Моя мать, С. В. Шостакович, видя это, настояла на том, чтобы я начал учиться игре на рояле. Я же всячески уклонялся. Весной 1915 года я в первый раз был в театре. Шла „Сказка о царе Салтане“. Мне опера понравилась, но все это не победило моего нежелания заниматься музыкой.

„Слишком корень ученья горек, чтобы стоило учиться играть“, — думал я. Но мать все же настояла и летом 1915 года стала давать мне уроки игры на рояле. Дело пошло очень быстро. Оказался у меня абсолютный слух и хорошая память. Я быстро выучил ноты, быстро запоминал и выучивал наизусть без заучивания — само запоминалось. Хорошо читал ноты. Тогда же были и первые попытки сочинения»¹⁶.

¹⁶ Д. Шостакович о времени и о себе. 1926—1975/Сост. М. Яковлев. М., 1980. С. 13.

Видя музыкальные успехи сына, мать отдала его в музыкальную школу И. А. Гляссера.

Музыкальное образование детей в то время еще мыслилось только как общее, а не профессиональное. В семье считали, что Митя должен стать инженером, для чего в том же 1915 году он был определен в коммерческое училище М. А. Шидловской. Но необыкновенные музыкальные успехи мальчика вносили коррективы в семейные планы. Едва ли не через полгода он сыграл на зачетном концерте почти половину пьес из «Детского альбома» Чайковского, перейдя через год в класс И. А. Гляссера (до того он занимался у его жены О. Ф. Гляссер), переиграл много сонат Моцарта и Гайдна.

В одиннадцать лет (1917) он сыграл все прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира» Баха, чем буквально всех ошеломил. Все говорило о необходимости выбора музыки в качестве специальности. Мальчика перевели в школу видного педагога М. Н. Стоюниной. Здесь работал коллектив прекрасных учителей, в том числе профессоров университета, которые успешно развивали у учеников творческое мышление, воспитывали у них воображение, любовь к естественным и гуманитарным предметам. Помимо занятий в школе, в дом Шостаковичей приглашали педагога по истории и литературе.

В занятиях музыкой постепенно формировались импровизаторские способности, склонность к сочинению, которые, к сожалению, не получили настоящей поддержки ни у Гляссера, ни у родных.

В свои 8—11 лет Шостакович был свидетелем Первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций. Тревожно-драматический пульс времени был четко уловлен и нашел не по годам глубокий отклик в его душе. Возникает желание отражать жизнь: таковы фортепианные пьесы «Солдат», «Гимн свободе», «Траурный марш памяти жертв революции» — робкие предвестники будущих гражданственно заостренных симфонических программных монументов. Иные впечатления откладываются глубоко в тайниках души «про запас», чтобы отчетливо всплыть через много лет (во Второй, Двенадцатой симфониях).

Уроки в школе Гляссера стали казаться скучными. Вместе с сестрой Марией Дмитрий Шостакович начинает заниматься у профессора Александры Александровны Розановой, бывшего педагога своей матери, чуткого и тонкого музыканта. Новая учительница сразу оценила степень одаренности ученика и, поддерживая композиторские опыты, завоевала его доверие. Он не только показывал, но и дарил ей свои сочинения¹⁷. Она же все сильнее настаивала на занятиях композицией.

¹⁷ В период ленинградской блокады А. А. Розанова, погибшая от дистрофии в 1942 году, сохранила как бесценные реликвии автографы бесхитростных фортепианных пьес юного композитора: Менуэта, Прелюдии и Интермеццо.

Мнение Розановой было поддержано А. К. Глазуновым, авторитет которого окончательно решил вопрос о специальности. За месяц до вступительных экзаменов Шостакович был вынужден пройти подготовку по импровизации (у Г. Ю. Бруни) и теоретическим предметам (у А. А. Петрова) и осенью 1919 года поступил в Петроградскую консерваторию в класс фортепиано Розановой и композиции М. О. Штейнберга. Начался новый этап в его жизни. А было ему 13 лет.

Максимилиан Осеевич Штейнберг преподавал основные теоретические предметы — гармонию, инструментовку, музыкальную форму, свободное сочинение. Педагоги по другим предметам — Н. А. Соколов (контрапункт и fuga), А. В. Оссовский (история музыки). Строгий традиционализм и даже академизм, сложившиеся за годы существования первой отечественной консерватории, были очень важны для воспитания у учеников крепких профессиональных основ.

Шостакович проявил неумную тягу к знаниям. «Учился я с большим увлечением, я бы сказал, даже восторженно. Все, чему меня учил Штейнберг, я воспринимал с жадностью, впитывая, как губка, все его указания и советы»¹⁸. После смерти Соколова его дисциплины продолжал вести Штейнберг. Поэтому сам Шостакович считал себя полностью учеником Штейнберга.

Творчески важным моментом явился переход Шостаковича по настоянию Розановой в класс Леонида Владимировича Николаева. Будучи по образованию не только пианистом, но и композитором, Николаев владел композиторской техникой и «участвовал в работе композиторских классов, в экзаменах по сочинению, охотно давал консультации по контрапункту, форме и даже практическому сочинению...»¹⁹. В учениках своего исполнительского класса он старался воспитать понимание внутреннего смысла произведения, логики его композиции и художественного замысла²⁰. «Восторг Шостаковича вызывало полифоническое мастерство Николаева, познания в контрапункте — он подсказывал подчас полифонические ходы и решения, которых не находил даже Штейнберг: следы обнаруживаются в самых ранних сочинениях, показанных Николаеву, — пре-

¹⁸ Д. Шостакович о времени и о себе. С. 193.

¹⁹ Хенцова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Л., 1985. Т. 1. С. 94.

²⁰ Класс Николаева окончили В. В. Софроницкий, М. В. Юдина, А. Д. Каменский.

людях, финале из Сюиты для двух фортепиано, Первом трио...»²¹. Позднее Шостакович напишет: «Очень много мне дали занятия с Л. В. Николаевым. Это был большой музыкант и великолепный педагог. Жаль, что он не преподавал композицию. Его советы в этой области всегда отличались тонким пониманием формы и стиля, безупречным вкусом»²².

Третья по счету общеобразовательная школа, в которую перешел Шостакович, была расположена ближе к дому, что существенно сэкономило силы. Она расширила круг знакомых и товарищей. Среди них выделилась семья художника Б. М. Кустодиева, с дочерью которого Шостакович учился. Маститый художник по достоинству оценил дарование молодого музыканта²³.

1922 год принес страшный удар. Умер отец. На семью обрушились огромные материальные лишения. Несмотря на юный возраст, Шостакович вынужден был работать иллюстратором в кинотеатрах. Эта сфера деятельности развила его импровизаторские способности, позволила познать «изнутри» специфику киноискусства, что пригодилось в дальнейшем при появлении звукового кино, но крайне отрицательно сказалось на собственном творчестве. Сочинять он не мог. Типизированная заштампованность музыкальных иллюстраций, сопровождающих изображение на экране «страстей человеческих», сковывала его творческую волю и воображение. Было подорвано здоровье. Постоянная спешка, стремление сделать максимально много и наилучшим образом вызвали нервное и физическое истощение. Нетрудно представить, к чему привели бы все эти трудности, если бы не активное вмешательство Глазунова. По его просьбе, направленной А. В. Луначарскому, Шостаковичу был назначен академический паек, позволивший уменьшить работу иллюстратора и заняться творчеством.

В 1923 году Шостакович блестяще окончил консерваторию по классу фортепиано: за экзамен по ансамблю и специальности стояло «5+». Началась широкая концертная деятельность. Занятия у Николаева были продолжены вначале на дому, а затем на двухгодичном академическом курсе (соответствует статусу современной аспирантуры). Продолжались и занятия по композиции. К этому

²¹ Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. I. С. 94.

²² Д. Шостакович о времени и о себе. С. 193.

²³ К этому времени относятся известный портрет и зарисовки юного композитора и его сестры, созданные Кустодиевым.

времени среди прочих сочинений написаны две басни Крылова («Стрекоза и Муравей» и «Осел и Соловей»), «Три фантастических танца» для фортепиано, Сюита для двух фортепиано (памяти отца) и другие произведения, обнаруживающие многие из типичных черт композиторского стиля — стремление к острой характерности, жанровой определенности, наличие элементов пародии, наконец, интерес к модальной окраске²⁴. «Фантастические танцы» исполнялись не только как фортепианный цикл, но и как хореографические миниатюры в постановке К. Голейзовского. Хореография отличалась изобилием элементов акробатики. Аккомпанировавший номеру автор таким образом прикоснулся к современной балетной пластике.

Итогом композиторской деятельности Шостаковича в консерватории стала Первая симфония, вызвавшая в консерваторской среде огромный интерес. Оценка ее профессорами была неравной: Штейнбергу не нравилась медленная часть, Глазунов советовал смягчить жесткости в гармонии, что было исполнено автором. За выдающиеся успехи композитор был оценен высшим баллом, а 20 апреля 1926 года Совет научно-композиторского факультета единогласно избрал его аспирантом по композиторскому отделению факультета.

С произведением познакомился Николай Андреевич Малько, профессор дирижерского класса консерватории и главный дирижер филармонии, и впервые за советский период существования консерватории дипломная работа выпускника была исполнена в открытом концерте. Это произошло 12 мая 1926 года на заключительном в сезоне 1925/26 года концерте Ассоциации современной музыки²⁵. Успех был невероятным. Скерцо бисировали. Автора много раз зывали. Вскоре симфония была исполнена в Москве, других городах и за рубежом.

Окончание консерватории совпало с периодом напряженных творческих исканий и «переоценки ценностей» не только у Шостаковича, но и во всей советской музыкальной культуре. Воспитанный на образцах академического искусства, Шостакович испытал

²⁴ Внимание к «фольклорному» началу, вероятно, было разбужено у Шостаковича общением с И. И. Крыжановским — учеником Римского-Корсакова, художником, талантливым врачом, увлекшимся анатомо-физиологической школой фортепианной игры и изучавшим фольклор.

²⁵ К концерту автор восстановил первоначальный вариант своего сочинения, сняв исправления, внесенные по совету Глазунова. Партитура и клавиры обрели тот чистовой вид, какой известен нам.

период сомнений, внутренней борьбы. В порыве отчаяния он однажды сжег рукописи многих своих произведений, о чем впоследствии жалел²⁶.

К 1926 году относится знакомство Шостаковича с Б. В. Асафьевым и И. И. Соллертинским. Эти музыканты сыграли огромную роль в формировании и развитии художественного мировоззрения композитора.

Асафьев был главным идеологом АСМ и серьезно увлекался современной западной музыкой. Он «преклонялся перед Стравинским, Шёнбергом, Кшеником, композиторами французской „Шестерки“. В меньшей степени его привлекали Барток и Хиндемит», — через 30 лет вспоминал Шостакович. «Под влиянием Асафьева я написал оперу „Нос“ и сюиту для фортепиано „Афоризмы“... В дальнейшем наши пути с Асафьевым разошлись. Я имел не раз случай убедиться в неустойчивости его позиций в вопросах искусства, хотя не переставал его уважать как крупного музыкального ученого»²⁷.

Борису Владимировичу Асафьеву (1884—1949) принадлежат основополагающие исследования по советской музыке 20—40-х годов. Среди них лучшие посвящены творчеству Шостаковича. Созданные при жизни композитора и часто под свежим впечатлением от только что исполненных произведений (см. работы об операх «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда», Восьмой симфонии), они отличаются тонким постижением музыки, глубоким слышанием того, о чем говорил композитор. Именно Асафьев понял творческий «нерв» Шостаковича, раскрыл читателю сатирическую направленность творчества, трагедийность его симфонических концепций.

Если Асафьев всегда был наставником, музыкантом и ученым старшего поколения, то близкий по возрасту Иван Иванович Соллертинский (1902—1944) оставался другом, товарищем, и значение общения с ним для Шостаковича состояло в другом. Шостакович писал: «Очень много мне дала дружба с Соллертинским, ярко одаренным человеком, талантливым музыковедом, обладающим поистине энциклопедическими знаниями и широким творческим кругозором. Соллертинский... всегда стремился расширить мой творческий кругозор; он помогал мне бороться за содержательность музыки, научил меня понимать и любить таких великих мастеров, как Брамс, Малер, Брукнер. Соллертинский прививал мне интерес к музыке, как говорится, „от Баха до Оффенбаха“. Раньше мне казалось странным, как может серьезный музыкант увлекаться музыкой Иоганна Штрауса или Оффенбаха. Соллертинский помог избавиться от этого снобиетского отношения к искусству»²⁸.

Произведения Шостаковича, созданные вслед за Первой симфонией, отражают сложный путь, который прошел композитор за десятилетие с 1926 по 1936 год. Это был путь поисков, экспериментов и творческих находок, период острой ассимиляции многих образцов современного западноевропейского искусства и постижения на практике основ смежных с музыкой областей творчества (через

²⁶ В их числе была и опера «Цыгане».

²⁷ Д. Шостакович о времени и о себе. С. 194.

²⁸ Там же. С. 194—195.

работу иллюстратора — с кино, через музыку к спектаклям — с драматическим театром). Это был период жадного впитывания всего нового и щедрой «пробы пера» во всех сферах музыкального искусства, в разных музыкальных жанрах. Симфонические, камерные произведения, оперы, балеты, киномузыка и музыка к драматическим спектаклям, инструментальный концерт — вот круг творческих свершений композитора. Очевидно при этом пристрастие Шостаковича к театральным жанрам (опере, балету). Сложность периода роста и формирования творческого кредо, переплетения всевозможных влияний и специфики, диктуемой разного рода жанрами, обусловили образную разноликость произведений этих лет, несмотря на общие черты, присущие им.

Первым произведением, в котором отчетливо ощущаются душевное состояние автора и характер его творческих поисков в то время, была одночастная Первая фортепианная соната (осень 1926 года). В ней обозначился резкий после Первой симфонии поворот «влево». Это слышится в страстности высказывания, необузданной стихийности ритмического напора, диссонантной остроте языка, как бы нарочито порывающей с академическими канонами, бросающей вызов, эпатирующей любые традиции и устоявшиеся правила. Эту сонату автор много играл.

Неожиданно на первый план выступает исполнительская деятельность Шостаковича. Он был заявлен участником Международного конкурса пианистов имени Шопена, приуроченного к открытию памятника великому композитору в Варшаве (январь 1927 года)²⁹. Успех советской исполнительской школы был ошеломляющим: первую премию присудили Л. Н. Оборину, четвертую — Г. Р. Гинзбургу, почетные дипломы — Шостаковичу и Ю. В. Брюшкову. При этом поэтическое, незаурядное исполнение Шостаковича отмечалось особо и слушателями и прессой.

Возвращение после конкурса и гастролей в Польше и Германии активизирует его деятельность. Впечатляет широта ее форм: исполнительство, сочинение, работа заведующим музыкальной частью в Театре В. Э. Мейерхольда, курсирование между разными городами и прежде всего Москвой и Ленинградом для показа сочинений, общения с музыкантами³⁰ и т. д. Многочисленны и разнообразны ком-

²⁹ Пятеро посланцев Советского Союза впервые представляли советское исполнительское искусство за рубежом и демонстрировали разные исполнительские школы Москвы и Ленинграда: Л. Оборин — класс К. Н. Игумнова, Г. Гинзбург — А. Б. Больденвейзера, Ю. Брюшков — К. А. Киппа, Д. Шостакович и И. Шварц — Л. В. Николаева.

³⁰ К 1927 году относится знакомство и с С. С. Прокофьевым, который выделил Шостаковича из всех ленинградских композиторов того времени.

позиторские идеи и их решения. И это все в сочетании с интенсивной исполнительской деятельностью (только с середины 30-х годов композитор ограничивал ее исполнением лишь своих сочинений).

Все произведения Шостаковича тех лет объединяет авангардная экспериментальность замыслов, начало которой было положено Первой сонатой. Такая стилистика будет характерна примерно до середины 30-х годов.

Примечателен в этом плане цикл «Афоризмы» (название принадлежит Б. Л. Яворскому), объединяющий десять жанрово-программных миниатюр: «Речитатив», «Серенада», «Ноктюрн», «Элегия», «Похоронный марш», «Этюд», «Пляска смерти», «Канон», «Легенда», «Колыбельная песня». Предельно заостренный язык: широко разбросанная, разорванная мелодическая линия, диссонантная вертикаль, острый ритмический рисунок, нарочито подчеркнутая нерегулярная ритмическая акцентность этих пьес — вступает в конфликт с их жанровой характеристичностью. Последняя достигается предельно обобщенными, хотя по-своему и выразительными средствами. Например, в «Серенаде» «сюжет» пьесы передан через «диалог» двух «персонажей» — интонационно родственных голосов, сначала изложенных последовательно, в контрастных регистрах, а затем объединяющихся в «дуэте согласия», по формуле суммирования ($A + B = \frac{B}{A}$), где каждый из голосов сохраняет свой уровень звучания. «Ноктюрн» — своего рода урбанистический пейзаж ночного города, передающий его контрасты и противоречия. Образ создается как бы от противоположного, наперекор устоявшейся романтической традиции. Отсюда импровизационный характер произведения, зафиксированный в полной метрической свободе записи (без тактовых черт) и по фактуре напоминающий атональные опусы нововенцев. То же и в «Похоронном марше» с его мажорным колоритом. В Этюде пародируется техническая сторона скучных трелеобразных фигур. Возникает мысль о пародии на школу фортепианной игры Гляссера, в основе которой лежал этот тип упражнений³¹.

Позднее такой же принцип характеристичности «от противоположного» мы находим в первой опере «Нос» и музыке к драматическим спектаклям «Клоп» в Театре Вс. Э. Мейерхольда и «Гамлет» в Театре имени Е. Б. Вахтангова в постановке Н. П. Акимова.

³¹ Изданное Гляссером учебное пособие по игре на фортепиано так и называлось: «Трели как основа фортепианной техники» (Пг., 1917).

Интересны и созданные в те годы две программные симфонии с участием хора — Вторая, «Посвящение Октябрю» (1927) и Третья, «Первомайская» (1929). Эти произведения родственны друг другу одночастной композицией с хоровым завершающим разделом и воплощением массово-плакатной идеи большого политического звучания. Обе симфонии в своей композиции подчинены развитию определенной программы-сюжета, тесно соприкасающейся с массовыми театрализованными формами искусства. Но воплощение сюжета в них различно. Программа Второй симфонии близка несколько схематизированным агитационным постановкам, которые были распространены в 20-е годы. Она отражает грандиозные масштабы замыслов, печать которых лежит на произведениях Маяковского того времени, а также и на многих других художественных созданиях, рождавшихся в те годы. Как символ нового времени в партитуре симфонии использован гудок.

Вторая симфония была заказана Шостаковичу Агитотделом музсектора Государственного издательства к юбилейной дате. Основная сюжетная канва симфонии раскрывала постепенный переход от мрака к свету, от хаоса к организованности, к достижению революционной сознательности. Воплощен этот отвлеченный план соединения полярных образных сфер применением дедуктивного метода развития: несколько начальных тематических элементов, непрерывно преобразуясь, приводят в конце к качественно новому, образно конкретному музыкальному материалу (хоровой раздел).

Большую роль в тематическом развитии симфонии играет ритм. В усилении конструктивно-ритмического начала как следствия подчинения бурным ритмам и темпу жизни (урбанизм) Асафьев видел одну из главных черт музыки 20-х годов. Показателен материал хорового раздела. Его музыкальная выразительность полностью зависит от интонации слова, от ритма стиха: ритм вокальной партии точно соответствует чеканному ритму стихов А. Безыменского, распев слогов отсутствует. Заключительные слова хора «Вот знамя, вот имя живых поколений: Октябрь, Коммуна, Ленин» уже не поются, а ритмически произносятся.

В основе содержания Третьей симфонии лежит не обобщенная идея, а ряд зарисовок советского быта, связанных с днем Первого мая. Замысел произведения обусловил индуктивный метод его воплощения. Симфония состоит из ряда контрастных эпизодов. Интонационное содержание ее тематизма рождается как бы «на ходу», подчиняясь сквозной стихии развития. При отсутствии точных реприз-повторов многие темы роднят отдельные обороты-попевки, создающие интонационное единство материала симфонии³².

Образная конкретность музыки особенно примечательна в эпизоде митинга. Средствами оркестра композитор мастерски воплощает жест, движение слушающей людской массы, речь трибуна-оратора, шум толпы, выкрик из нее участника митинга³³ (см. партитуру начиная с ц. 90). Степень обобщенности интонаций здесь

³² По воспоминаниям В. Я. Шебалина, Шостакович в период сочинения «Первомайской симфонии» сказал ему однажды: «Интересно было бы написать симфонию, где бы ни одна тема не повторялась». (*Шебалин В. Я. Воспоминания // Литературное наследие. М., 1975. С. 41.*)

³³ Напрашивается аналогия этого эпизода с «надгробным соло тромбона» из «Траурно-триумфальной симфонии» Г. Берлиоза. Однако у Берлиоза нет противопоставления оратора и массы. У Шостаковича же ярко ощущается массовость, гражданственность замысла.

доведена до плакатной широты. О выразительной сущности интонационной природы Третьей симфонии Асафьев писал, что она — «едва ли не единичная попытка рождения симфонизма из динамики революционного ораторства, ораторской атмосферы, ораторских интонаций»³⁴.

Своеобразно трактован композитором заключительный хоровой раздел на текст С. Кирсанова. В нем значительно выявлены интонационные возможности не только стиха, но и собственно музыки. Декламационность музыкальная и речевая сливаются воедино в величавом звучании хора-славления, интонационно близкого не только современным песням, но и русским оперным «славам».

Творчески значительно обогатило Шостаковича и способствовало становлению его стиля сотрудничество с такими крупными режиссерами-новаторами в области театрального искусства, как Мейерхольд и Акимов. Шостакович очень высоко ценил спектакли Мейерхольда «Маскарад» Лермонтова, «Лес» Островского, оперы «Пиковая дама» и «Дон-Жуан», а в работе над «Клопом» Маяковского участвовал сам как автор музыки и пианист. Личные контакты при этом были самые тесные, ибо во время работы Шостакович жил на квартире Мейерхольда.

Можно утверждать, что дробность, фрагментарность в композиции Третьей симфонии, а позднее Первого фортепианного концерта и Четвертой симфонии, метод их драматургии прямо навеяны работами в театре Мейерхольда. Ведь для метода Мейерхольда было характерно расчленение драмы на отдельные эпизоды, из которых он сам монтировал спектакль как кинокартину. «Он развертывал тему не по линии последовательного сюжетного развития, а как сумму картин, построенных по ассоциации смежности и противоположности. Он смотрел на жизнь не в вертикальном, а горизонтальном разрезе. Он хотел охватить ее во всей широте, добываясь яркости и мощи соединением разнообразных и порой прямо противоположных сгущенных и выразительных эпизодов, на которые делил пьесы»³⁵.

Влияние творческого метода Мейерхольда было настолько сильным, что его можно обнаружить и в более поздних произведениях. Присущее композитору гоголевское сатирическое начало³⁶, едкая

³⁴ Асафьев Б. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда»//Д. Шостакович: Статьи и материалы. С. 151.

³⁵ Марков П. О Вс. Э. Мейерхольде//Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. М., 1967. С. 17.

³⁶ По-видимому, формированию этой черты способствовали запавшие в память композитора детские впечатления от домашних сенок-розыгрышей во время семейных торжеств.

ироничность и сарказм, направленные на высмеивание самых негативных сторон жизни, пошлости, часто получали свое воплощение через жанровую характеристичность галопа, канкана, ритмоинтонации которых проходят через все творчество композитора.

Наиболее «мейерхольдовским» произведением Шостаковича является опера «Нос» (1927), реализовавшая идею Асафьева об опере, которую надо задумывать изначально как спектакль. Характерно, что Шостакович сам нередко называл эту оперу спектаклем. Прямым стимулом к созданию оперы были постановки опер С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1926) и А. Берга «Воцтек» (1927), вызвавшие бурные споры о путях создания и развития оперного жанра. Последняя постановка привела к знакомству с приехавшим на премьеру своего произведения Бергом.

Авторы существенно расширили количество персонажей по сравнению с повестью Гоголя, для чего был вмонтирован текст из других произведений гениального писателя. Отдельные фразы заимствованы из «Старосветских помещиков», «Майской ночи», «Женитьбы», «Ночи перед Рождеством», «Мертвых душ», «Тараса Бульбы», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а текст песни Ивана, слуги Ковалева, — «Непобедимой силой прикован я к милой» — из «братьев Карамазовых» Достоевского. Введена также отсутствующая у Гоголя сцена проводов дилижанса, сцена, происходящая у Гоголя в Гостином дворе, перенесена в Казанский собор (что соответствовало первоначальному замыслу Гоголя, отвергнутому цензурой)

В конкретном музыкально-драматургическом воплощении оперы Шостаковича возникают прямые точки соприкосновения с драматургией Мейерхольда. Это касается принципов ритмической организации сценического действия, которое осуществляется на «стремительном развитии многоплановой ритмической полифонии контрастных эпизодов и сцен, вихревых нагнетаний и резких спадов»¹⁷, неожиданных взрывов и торможений и даже замираний, в воцарении на мгновение жутковатой тишины. Гоголевский «нерв» передается через перепады ритма.

Широко использует композитор и прием музыкальной пантомимы (см. 2-ю картину «Набережная» и последующий антракт для ударных). В стиле театральной реформы Мейерхольда в опере организованы массовые сцены и звучание вокальных партий. В них — многомерность сценического действия, его многоплановость с дифференциацией сценической характеристики групп персонажей, организация звучащей речи по принципам своеобразной речевой полифонии с передачей не столько текста, сколько характера его звучания, «биения текста» (ансамбль Дворников, 8-я картина — одновременное чтение писем Ковалевым и Подточной).

Премьера «Носа» состоялась в Ленинграде в Малом оперном театре в январе 1930 года, через полтора года после завершения оперы и вызвала противоречивые отклики критики и слушателей. Впер-

¹⁷ См. об этом подробнее в работе *Бубенникова П.* Мейерхольд и Шостакович (из истории создания оперы «Нос») // Советская музыка, 1973, № 3 С. 45

вые автор испытал сильнейшее непонимание своего замысла, языка, творческих устремлений. Шостаковича клеймили словом «анархист», его произведение едко высмеивалось³⁸. Но были и единомышленники, среди них представители разных творческих профессий — музыковед И. И. Соллертинский, кинорежиссер Л. З. Трауберг, участники постановки оперы — дирижер С. А. Самосуд, режиссер Н. В. Смолич, художник В. В. Дмитриев. Соллертинский писал, что «здесь мы встречаемся с беспримерной в истории оперы хоровой сатирой»³⁹.

Обогнавшая время, опера за два сезона выдержала 14 представлений и надолго сошла со сцены. Лишь в 60-х годах началось ее успешное возрождение в театрах Германии, Италии, а затем и Советского Союза (Камерный театр Б. Покровского, 1974).

В это же время композитор активно работает в сфере театра — драматического, балетного, оперного. В ленинградском Театре рабочей молодежи (ТРАМ) он заведует музыкальной частью (1930—1933) и пишет музыку к драматическим спектаклям («Выстрел», «Целина» и «Правь, Британия!»), повествующим о разных сторонах современной жизни: рабочей, колхозной и зарубежной. Параллельно шла работа и над балетами, несколько по-иному освещающими эти же стороны жизни: «Золотой век» (1930), «Болт» (1930), а позднее «Светлый ручей» (1935). Балеты не пользовались успехом, в чем были повинны, прежде всего, недостатки либретто и сценической разработки.

Автор хотел создать музыку, наполненную симфонической напряженностью и драматургическим развитием. «Золотой век» для композитора важен и как опыт в балетном жанре, и в плане создания острохарактеристических зарисовок, и как поиск в сфере оркестровки: партитура дополнена двумя саксофонами, балалайками,

³⁸ Позднее Асафьев с сожалением писал о первой опере Шостаковича: «Судьба талантливой оперы „Нос“ глубоко печальна. Когда юноша-композитор осмелился раскрыть музыкой подлинную гоголевскую жизнь и через то „разделаться“ с тревожившими его воображение „образами прошлого“, то вместо тщательной оценки его раскритиковали „оглоблей“, просто обвинили в формализме... Очевидно, если бы Шостакович рассказал эту новеллу Гоголя идилически наивным музыкальным языком „Майской ночи“ Римского-Корсакова — он не был бы формалистом...» (Асафьев Б. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Шостакович. Статьи и материалы). С. 151.

³⁹ Соллертинский И. «Нос» — орудие дальнбойное // Рабочий и театр, 1930, № 7. С. 7.

банджо и девятью медными инструментами. «Болт» интересен замыслом воплотить советскую производственную тематику⁴⁰.

Многообразной и интенсивной была деятельность Шостаковича в сфере прикладной музыки. За 1929—1931 годы композитор написал музыку к фильмам «Новый Вавилон» (1929)⁴¹, «Одна» (1931)⁴² и «Златые горы» (1931), поэтому он считается основоположником музыки советского кино. Исполнение музыки к этим фильмам должно было осуществляться по ходу картин небольшими оркестрами в кинотеатрах. Это был промежуточный этап в развитии музыки кино на пути от иллюстраторства к полному звуковому кино.

Музыка писалась Шостаковичем в прямом контакте с другими создателями фильмов — Козинцевым и Траубергом. Козинцев в дальнейшем вспоминал: «Мысли были общими: не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего»⁴³. «Златые горы» были уже полностью звуковым фильмом и интересны тем, что в их музыкальном ряду осуществлялась идея целостного развития с использованием системы лейтмотивов. По мнению автора, эта картина вместе со «Встречным» (1932) была для него переломной в сфере киномузыки.

Важный поворот в сторону трагедийности и лирико-психологического начала в творчестве Шостаковича связан с созданием оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

С творчеством Лескова композитор был знаком давно, иллюстрации к очерку писателя создавались Кустодиевым в ту пору, когда молодой Шостакович бывал в его доме. Позже композитора потрясла экранизация «Леди Макбет». Внимание к творчеству писателя, непревзойденного стилиста, мастера русской прозы, было и в ли-

⁴⁰ Из музыки балетов сделаны две оркестровые сюиты — первая автором, вторая («Болт») — А. В. Гауком, — успешно исполнявшиеся в концертах. Возобновление балета «Золотой век» произошло уже в 80-е годы в Большом театре, но на иной сюжетной основе и с использованием музыки из других ранних сочинений композитора.

⁴¹ Сюжет «Нового Вавилона» повествует о трагической судьбе влюбленных во время Парижской коммуны — продавщицы парижского магазина «Новый Вавилон» Луизы и солдата Жана, оказавшихся по разные стороны баррикад.

⁴² Премьера кинокартины «Одна» произошла почти одновременно с «Путевкой в жизнь» — первой озвученной советской кинокартиной (режиссер — Н. Экк, композитор — Я. Столяр).

⁴³ Козинцев Г. М. Глубокий экран // Козинцев Г. М. Собр. соч. В 5-ти т. Л., 1982. Т. 1/Сост. В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский. С. 156.

тературной среде: Горький призывал учиться на произведениях Лескова. Прямым поводом для выбора сюжета была покупка книги Лескова с прекрасными иллюстрациями Кустодиева, как память о художнике. «Я прочел „Леди Макбет Мценского уезда“ Лескова. Произведение меня поразило. Так родился оперный спектакль „Катерина Измайлова“»⁴⁴.

Опера сочинялась в общей сложности два года и два месяца — непомерно долгий для композитора срок и в то же время удивительно маленький, если учесть, что параллельно шла работа почти над десятком больших театральных и кинопроизведений. План оперы был быстро составлен, а либретто писалось автором совместно с молодым ленинградским драматургом А. Г. Прейсом. Авторы либретто более половины текста написали заново. Только сюжетно опера почти целиком построена по Лескову, за исключением III акта: введена сцена в полицейском участке, выброшено убийство племянника Катерины Львовны.

«Я пытался дать психологическую характеристику основным действующим лицам трагедии и в то же время в ряде сцен обрисовать социальный фон Руси той эпохи»⁴⁵, — пояснял автор. Действие оперы разворачивается как бы в трех планах: лирико-трагедийном (связанном с линией Катерины Львовны), сатирическом (купеческая среда, полицейские) и эпическом (в сцене каторжной пересылки IV акта).

Асафьев первым обратил внимание на то, что в разработке характеров оперы многое добавлено от сатиры Салтыкова-Щедрина. Несколько изменены расстановка действующих лиц и их характеры. Героиня оперы рассматривалась Шостаковичем как женщина умная, талантливая, страдающая в условиях окружающего ее «темного царства». Трагичность образа героини заключена в незащищенности и неодолимости ее чувства к Сергею, неотвратимо рождающего как свою противоположность жестокость, преступление и как исход — закономерную трагическую развязку.

Музыкальная характеристика Катерины Львовны очень богата, чутко следует за изгибами сюжета: от печального ариозо (романс «Я однажды в окошко увидела»), полного напевности, интонационных переливов, через наигранные интонации причитаний в сцене смерти Бориса Тимофеевича (ц. 26б) к трагической вершине — рассказу о «черном лесном озере», отражающем ее «черную душу»:

⁴⁴ Д. Шостакович о времени и о себе. С. 288.

⁴⁵ Там же. С. 35—36.

1

Adagio $\text{♩} = 84$

144

Кат Льв

Я од - на - жды во - кош - ко у -

The first system of the musical score for 'Кат Льв' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics 'Я од - на - жды во - кош - ко у -' are written below the notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The piano part features a steady bass line with chords in the right hand.

- ви - де - ла есть под кры - ше - ю гнез - дыш - ко

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics '- ви - де - ла есть под кры - ше - ю гнез - дыш - ко'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

2

[Largo $\text{♩} = 66$]

493

Кат Льв

В ле - су в са - мой ча - ше есть о - зе - ро.

The first system of the second piece, 'Кат Льв', is marked 'Largo' with a tempo of $\text{♩} = 66$. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'В ле - су в са - мой ча - ше есть о - зе - ро.' The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The piano part includes some chromatic passages in the bass line.

Со - всем круг - ло - е

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics 'Со - всем круг - ло - е'. The piano accompaniment continues with its characteristic chromatic bass line.

Как «гнуснейший преступник», опутывающий Катерину Львовну своими чарами, трактован Шостаковичем Сергей. Осмеяно и значительно социально заострено купеческое окружение героини (свекор-снохач Борис Тимофеевич и муж Зиновий Борисович), а также священник, полицейские, приказчики — потенциальные купцы-мироды. Их характеристики предельно точны и выразительны. Тяжелая поступь купца-деспота слышна в мрачной лейттеме Бориса Тимофеевича:

3
 15 Largo ♩ = 58

Полна гротеска сцена отпевания отравленного Бориса Тимофеевича. Здесь использовано парадоксальное несоответствие сначала двух жанровых пластов в музыкальной ткани — притворные причитания Катерины Львовны на фоне танцевального оркестрового сопровождения, а далее музыкального материала и сценической ситуации (игривая танцевальность в теме священника на слова: «И точно. Ох, уж эти мне грибки да ботвиньи, как сказал Николай Васильевич Гоголь, великий писатель земли русской!») — с залихватским отыгрышем оркестра (ц. 268). Сам композитор называл оперу трагическо-сатирической. «Этот гротеск нужен Шостаковичу, — писал Соллертинский, — чтобы показать малые масштабы уездного купеческого мира, а главное — чтобы лишить этот мир всякого оттенка идилличности, сытого добродушия, патриархальной степенности, добротности, незыблемости»⁴⁶.

⁴⁶ Соллертинский И. «Леди Макбет Мценского уезда»//Д. Шостакович. Статьи и материалы. С. 162.

Скорбные хоровые сцены каторжан, обрамляющие все последнее действие оперы, воскрешают традиции Мусоргского: индивидуализированная характеристика солистов хоров — Старого каторжника и Каторжницы, наполненная сценическим движением сцена глумления над Катериной Львовной. Они подчеркивают психологически сложный облик всех действующих лиц оперы: полные неизбывной нежности интонации Катерины Львовны «Сережа, хороший мой» (ц. 454) и ее же трагический монолог о лесном озере, лживые уверения Сергея и вызывающе наглые реплики Сонетки.

Сюжет оперы и его разработка были знаменательными для композитора. «...До сих пор в творчестве Шостаковича... не было женщины-человека, ее психики, тепла ее эмоций». Образ Катерины внес в музыку композитора «новое ценное качество, до сих пор почти стоявшее в тени: напевность, мелодическое развитие, теплоту, а вместе с тем и женственность, ласковость»⁴⁷. В то время автор писал: «Мое глубокое убеждение, что в опере должны петь. И все вокальные партии в „Леди Макбет“ певучи и кантиленны»⁴⁸.

В отличие от «Носа», выдержанного в рамках авангардной оперной сатиры, «Леди Макбет» обнаруживает массу стилевых, жанровых и интонационных исторических прототипов. Общий интонационный строй оперы связан с русскими фольклорными жанровыми истоками городского типа. И концепционно опера близка литературным и музыкальным произведениям русской классики, сострадающим женской тяжелой доле (от Настасьи Филипповны Достоевского до «Чародейки» Чайковского и «Царской невесты» Римского-Корсакова). Соллертинский писал, что в образе «Задрипанного мужичонка» «есть немножко и от Юродивого из „Бориса Годунова“, и даже от Гришки Кутерьмы»⁴⁹. Психологическая и эпическая интонационная наполненность музыки оперы обнаруживает связи с Мусоргским. Наконец, Соллертинский справедливо отмечал экспрессивность языка оперы, испытавшей влияние «Воццека» Берга.

Необычайно велика в опере роль оркестра, который существенно расширен автором (введен даже духовой оркестр) и соответствует значительной симфонизации произведения, буквально досказы-

⁴⁷ Асафьев Б. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда»//Д. Шостакович. Статьи и материалы. С. 153, 156.

⁴⁸ Д. Шостакович о времени и о себе. С. 31.

⁴⁹ Соллертинский И. «Леди Макбет Мценского уезда»//Д. Шостакович. Статьи и материалы. С. 163.

вая и развивая то, что заложено в словах и сценической ситуации. Этому же способствуют и симфонические антракты (пять), связывающие картины действия в единый акт музыкальной драмы. Большинство антрактов вписывается в сатирическую линию оперы. Но центральный третий антракт, связывающий трагические по событиям 4-ю и 5-ю картины, — пассакалья, открывающая собой череду трагических пассакалий композитора (Восьмая симфония, Фортепианное трио, Первый скрипичный концерт и др.). Примечательно и вступление к 8-й картине (свадьба) — фугато на теме будущего хора гостей.

Премьера оперы состоялась с большим успехом почти одновременно в двух оперных театрах: ленинградском Малом оперном и московском имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко соответственно 22 и 24 января 1934 года⁵⁰. Эти разные по концепции постановки, каждая по-своему, раскрыли особенности произведения. На трактовку оперы в Ленинграде как лирико-сатирической социальной драмы, безусловно, оказали огромное влияние общее музыкальное руководство спектаклем выдающегося советского дирижера С. А. Самосуда и режиссура Н. В. Смолича, в то время как в Москве определяющим было решение спектакля В. И. Немировичем-Данченко в лучших традициях трагедийности и психологического реализма МХАТа (опера шла с купюрами и перемонтажом сцен, например II акта, и называлась «Катерина Измайлова»).

Произведение быстро вошло в репертуар многих оперных театров страны и за рубежом. Его успех укрепил в авторе уверенность в своих творческих силах. Он задумывает написать оперную трилогию и даже тетралогию, повествующую о русской женщине разных эпох: из народовольческого движения и советского времени. К сожалению, замыслу не суждено было осуществиться.

Шостакович обуреваем массой планов — опера, симфония, инструментальные миниатюры. Вся его композиторская работа неизменно переплетается с активной исполнительской и общественной деятельностью: участие в жюри Второго всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, гастроли по городам Советского Союза и за рубеж (Турция), публицистическая деятельность, творческая по-

⁵⁰ За время подготовки премьеры «Леди Макбет», в которой активно участвовал и композитор, он сумел создать цикл фортепианных прелюдий, ор. 34 и Первый фортепианный концерт, ор. 35, раскрывшие сильную лирическую сторону его дарования.

мощь товарищам по перу в овладении профессиональным мастерством (немалая помощь была оказана, в частности, композитору И. И. Дзержинскому в создании оперы «Тихий Дон»).

Продолжалась работа на Ленфильме, где до конца 30-х годов композитор написал музыку к десяти фильмам, среди них — трилогия о Максиме, «Человек с ружьем», «Великий гражданин» (две серии). С увлечением создавалась мультипликационная опера «Сказка о попе и о работнике его Балде» по Пушкину: зрительный ряд создавался после того, как музыка с текстом были написаны. Но произведение осталось незаконченным. Параллельно Шостакович пишет Сонату для виолончели и фортепиано, навеянную общением с известным советским виолончелистом В. Л. Кубацким, первым исполнителем Сонаты (ему она и посвящена автором). Это произведение открыло дорогу целой сфере камерно-инструментальных произведений, которые со второй половины 30-х годов стали еще одной областью творческой деятельности композитора.

Важной по жизненным и творческим последствиям была работа над третьим балетом — «С в е т л ы й р у ч ь е й» (окончен в конце 1934 года), самым жизнерадостным из сценических произведений Шостаковича. Либретто, написанное Ф. В. Лопуховым и А. И. Пятровским, повествовало о колхозе, в который приезжает бригада артистов, и о перипетиях в жизни колхозников и артистов. Балет имел зрительский успех в Малом оперном театре в Ленинграде (4 июня 1935 года), а затем в Большом театре в Москве (15 октября 1935 года). Однако надуманная фабула произведения прежде всего и ее музыкальное воплощение (композитор встал на путь дивертисментной драматургии, используя частично музыку из балета «Болт») не получили единодушного одобрения музыкантов. Кроме того, возникли непредвиденные обстоятельства.

26 декабря 1935 года И. В. Сталин посетил спектакль «Леди Макбет» в филиале Большого театра. Через месяц, 28 января 1936 года в «Правде» появилась редакционная статья «Сумбур вместо музыки» с резкой критикой оперы Шостаковича, а 6 февраля — также редакционная статья «Балетная фальшь» о балете «Светлый ручей», исполненном на гастролях в Москве труппой ленинградского Малого оперного театра.

Сразу же начались заседания различных организаций деятелей музыкальной культуры с обсуждением редакционных статей «Правды». В центре жесткой и несправедливой критики был Шостако-

вич⁵¹. Композитор мужественно переносит критику. Большую моральную помощь оказывают ему друзья, особенно Соллертинский и Тухачевский. По-видимому, долгая и напряженная беседа с последним была решающей для Шостаковича, вновь обретшего творческие силы. Но что-то в композиторе было сломлено: страстно стремившийся к опере, он после «Леди Макбет» не реализовал ни одного замысла.

В творчестве это время связано с Четвертой и Пятой симфониями. Четвертая симфония была задумана автором еще весной 1934 года: «это должна быть монументальная... вещь больших мыслей и больших страстей»⁵². Вплотную начало работы относится к сентябрю 1935 года, а к концу года были в основном закончены две первые части. Таким образом, события, связанные с критикой творчества, ворвались в процесс создания произведения и не могли не отразиться на его концепции.

Четвертая симфония продолжила плеяду непрограммных симфоний, открытых Первой. Она неожиданно вскрыла близость творческой натуры Шостаковича миру малеровской экспрессии чувств, выражающейся в неуправляемом, как бы импровизационном потоке тематизма, воплощенного в огромном по масштабам симфоническом полотне. Грандиозностью замысла, высотой трагического накала, многоликостью образного строя она преломила жизнь в драматически мрачном и ироничном («ярмарка жизни») ключе. Это первое и самое трагедийное из всех симфонических произведений композитора. Непосредственно трагедия воплощена в гениальном траурном марше и заключении финала, но незримо она присутствует во всех частях, сцепляя концепционно весь калейдоскоп тематизма.

Для симфонии характерна образная емкость тематизма в пределах одной жанровой основы. Например, эпизод польки в финале (ц 191), сочетающий в себе «насмешку и глубокую скорбь» (В. П. Бобровский), или следующий за ним вальс (ц 192), нежно пленительный и одновременно грустный, растворяющийся, словно призрачное чудное видение (ц 198). Типична и жанровая емкость тематизма, когда в одной теме соседствуют признаки нескольких контрастных жанров или происходит жанровая модуляция.

Именно огромная контрастность образов-тем и их перевоплощений в развивающихся моментах формы (включая жанровую трансформацию), отражающие необычайную широту охвата жизненных явлений в Четвертой симфонии, позволили Бобровскому метко назвать Шостаковича «крупнейшим музыкальным режиссером, умеющим создавать единое целостное полотно из отдельных, по существу разобщенных фрагментов»⁵³.

⁵¹ Грозные тучи сгустились над головами выдающихся деятелей культуры 14 марта Мейерхольд в Ленинграде выступает с докладом «Мейерхольд против мейерхольдовщины», на котором присутствовал и Шостакович. В 1939 году великий реформатор сцены был арестован и погиб. Репрессированы и погибли некоторые близкие и друзья композитора (М. Н. Тухачевский, Н. С. Жилиев).

⁵² Д. Шостакович о времени и о себе. С. 45.

⁵³ Бобровский В. После первого исполнения Четвертой//Советская музыка, 1962, № 4. С. 12.

Необычна судьба произведения. Симфония была показана друзьям композитора в четырехручном исполнении (неизгладимое впечатление произвела она на выдающегося дирижера О. Клемперера, пожелавшего получить ноты для зарубежной премьеры). Стала готовиться оркестровая премьера под управлением Ф. Штидри. После двух репетиций I части («исполнение было сумбурное. Штидри явно не понимал музыки, а оркестр играл грязно. Впечатление было тяжелое...»⁵⁴) автор снял симфонию с исполнения. Она прозвучала лишь четверть века спустя. Так Четвертая симфония открыла счет произведениям, исполнение которых автор сознательно осуществлял через много лет после их создания.

Четвертая симфония явилась итогом обширного периода творчества композитора. Вместе с тем она соседствует с Пятой (1937) и Шестой (1939) симфониями. Лирико-драматическая Пятая симфония контрастна предыдущей. «Просто удивительно, как один и тот же человек мог написать оба сочинения — Четвертую, идейно насыщенную, полную силы, бьющей через край, от избытка чувств порой доходящую до неистовства, однако с постоянно сдерживающей эти чувства музыкальной душой, и Пятую — где нет ни одного пустого или бесцельного мазка, на редкость сдержанную, классическую, аккуратную, несмотря на всю ее внутреннюю энергию»⁵⁵, — писал позднее Б. Бриттен.

Основное различие симфоний проявляется в характере их тематического развития, которое Бобровский сформулировал так: «...непрерывный слитный поток как бы нанизываемых на одну нить контрастных тем в Четвертой и непрерывный слитный поток „тем-эмбрионов“, порожденных одной начальной темой-импульсом, в Пятой. Множественность, охватываемая единым процессом развития, и единый процесс развития, растекающийся на множество протоков и излучин»⁵⁶. В дальнейшем, в Шестой симфонии композитор вернулся к прежнему методу. В своем необычном трехчастном цикле, организованном по принципу двухфазности, эта симфония обобщила черты драматургии, присущие Четвертой (II, III части) и Пятой (I часть) симфониям. «В трактовке сонатной формы Шестой симфонии можно наблюдать организующее влияние Пятой, но в строении цикла, наоборот, ощущается опосредованное воздействие Четвертой... Можно сказать, что по принципам сонатной формы Шестая симфония примерно так же относится к Пятой, как Шестая относится к Четвертой по принципам циклической формы. Если в Четвертой симфонии Шостакович выступает в роли режиссера, то в Пятой он предстает перед нами скорее как философ (лишь в скерцо композитор вновь обращается к театральным приемам). В Шестой оба эти начала объединяются, создавая дуплановую композицию.

Таким образом, Четвертая, Пятая и Шестая симфонии образуют своего рода триаду и некоторое подобие цикла в крупном плане»⁵⁷.

Пятая симфония была с небывалым успехом исполнена в Ленинграде. Дирижировал Е. А. Мравинский, на долгие годы ставший первым интерпретатором произведений Шостаковича. «Во время

⁵⁴ Гаук А. В. Творческие встречи//Александр Васильевич Гаук: Мемуары. М., 1975. С. 223.

⁵⁵ Бриттен Бенджамин. Без названия//Дмитрий Шостакович: Сб. статей/Сост. Г. Орджоникидзе. С. 83.

⁵⁶ Бобровский В. После первого исполнения Четвертой//Советская музыка, 1962, № 4. С. 14.

⁵⁷ Там же. С. 17.

финала многие слушатели один за другим начали непроизвольно подниматься со своих мест. Так бывало только на спектаклях Ермоловой. Музыка какой-то поистине электрической силой заставила к концу встать весь зал. Головокружительный грохот оваций сотряс колонны белого филармонического зала, и Мравинский поднял партитуру высоко над головой, как бы указывая, что не ему, дирижеру, принадлежит эта буря рукоплесканий и криков и не оркестру, а музыке — музыке! — создателю Пятой симфонии Шостаковичу»⁵⁸.

Премьера вызвала бурю откликов, симфония стала выдающимся явлением советской и мировой культуры.

«Леди Макбет Мценского уезда» была предвестницей зрелого периода в творчестве Шостаковича. Пятая симфония утвердила его начало. Этот период, условно длящийся до середины 50-х годов, характеризуется рядом принципиальных черт музыкального языка композитора и его драматургии. Отныне в симфоническое творчество Шостаковича входит одна главная идея большого жизненного обобщения, важная этическая тема, требующая углубленного осмысления. Поэтому принцип фиксации и охвата единым процессом развития цепи явлений сменяется методом единого сквозного процесса концентрированного тематического развертывания, то есть дедуктивным методом. Последний же порождает строгую производность материала в его движении во времени, непрерывность в напряженном развитии. Трагедийность и обобщенная лирика как ведущие идеи прочно внедряются в концепции его произведений. Устанавливается принцип непрограммного симфонизма. Слово сохраняется лишь в сфере вокальной музыки. Одновременно полифония становится главенствующим принципом языка, а не только приемом, формой изложения.

Весной 1937 года Шостакович начал педагогическую деятельность в Ленинградской консерватории (с 23 мая 1939 года — профессор). Подготовкой к ней были многочисленные консультации, оказываемые Шостаковичем молодым членам Союза композиторов.

В классе Шостаковича царил творческая атмосфера. Педагог был безусловным авторитетом. Занятия строились свободно и представляли собой беседы, обсуждение сочинений, ознакомление с классическими и современными произведениями. Важным считалось хорошее владение фортепиано. Высоко ценились талант, интеллект,

⁵⁸ Глумов А. Н. Нестертые строки. М., 1977. С. 316.

заинтересованность в работе, трудолюбие. Музыкальные данные относились к необходимым, но развиваемым сторонам личности ученика.

Ученики могли посещать занятия других преподавателей и в случае надобности даже ездили в Москву (к Яворскому, Шебалину). И наоборот, ученики других классов могли получить у Шостаковича необходимый совет. Так класс становился школой, объединенной общими эстетическими установками. Вероятно, поэтому из него вышли столь разные по почерку композиторы, как Г. В. Свиридов, О. А. Евлахов, Ю. А. Левитин, Г. И. Устовльская, а позднее Б. А. Чайковский и А. Г. Чугаев.

Педагогическая работа была приятным для Шостаковича фоном его композиторской деятельности. После Пятой симфонии, потребовавшей невероятной затраты сил, наблюдается некоторый спад творческой активности. Может быть, это было связано с семейными переменами: счастливо женившись в 1932 году на Н. В. Варзар, композитор теперь испытал радость от рождения дочери (1936) и сына (1938). Во всяком случае, композитор признавался: «Целый год после сдачи Пятой симфонии я почти ничего не делал»⁵⁹. Возникающие в это время замыслы (опера «Маскарад», балет, оперетта «Двенадцать стульев») не осуществились.

Первым произведением (не считая прикладной музыки), созданным после Пятой симфонии, был П е р в ы й с т р у н н ы й к в а р т е т (1938) — произведение лучезарное, ясное по эмоциональному строю и языку. Слушатели сразу предположили близость его строя образам детства, что впоследствии подтвердил автор: «...сочиняя свой 1-й струнный квартет, я стремился передать в нем образы детства, несколько наивные, светлые, весенние настроения»⁶⁰. Первым исполнителем был квартет им. Глазунова в Ленинграде, через месяц его сыграл в Москве квартет им. Бетховена, ставший постоянным первым исполнителем камерно-инструментальных произведений Шостаковича.

Успех Первого квартета как бы вернул композитора к активной творческой деятельности. Вскоре возникает Шестая симфония, а в 1940 году — классически совершенный Ф о р т е п и а н н ы й к в и н т е т. Уравновешенность произведения повлекла за собой ряд критических замечаний, среди которых особенно выделялись слова

⁵⁹ Новые работы композитора Д. Шостаковича//Известия, 1938, 20 сент.

⁶⁰ Д. Шостакович о времени и о себе. С. 146.

С. Прокофьева, упрекавшего Шостаковича в недостатке устремлений и новаторских порывов. Прокофьеву отвечал Нейгауз, очень тонко и проникновенно изложивший свой взгляд на особенности стиля Шостаковича: «Да, у Шостаковича меньше иллюзий, больше скептицизма, меньше восторга, но больше знания, он, может быть, не дает чувствам полной воли, но зато и ум его никогда не дремлет.

Наше искусство стало старше, зрелее, это не значит, что оно стало суше и холоднее»⁶¹.

Богатый и сложный мир произведения выражен в пяти контрастных частях: величаво-энергичной и вместе с тем лирической прелюдии, задушевно-распевной фуге, жанрово-танцевальном скерцо, претворяющем интонации испанских танцев, лирически-возвышенном интермеццо и просветленно-идиллическом финале. Широка в нем и диапазон жанрово-стилистических истоков, вызывающих ассоциации со страницами баховского творчества, русской народной песни, испанскими танцевальными ритмами, современным музыкальным бытом. Столь же разнообразно использует композитор разные по выразительным возможностям типы формы и фактуры: фугу и сонатную форму, импровизационно развивающуюся линейно изложенную полифонию и строгую гомофонию. За Фортипианный квинтет Шостакович был удостоен первой из своих Государственных премий (1941).

Предвоенные годы озарены у Шостаковича общением с творчеством Мусоргского. В 1939 году, во время празднования столетия со дня рождения великого русского композитора Шостакович возглавлял юбилейный оргкомитет, стремившийся превратить юбилей во всенародный праздник музыки Мусоргского. К юбилею был приурочен конкурс вокалистов. Эти торжества послужили поводом для прямого обращения к творческому наследию композитора. Шостакович берется за оркестровку «Бориса Годунова». Опера в новой оркестровке, по его мнению, более отвечающей замыслу автора, была принята к постановке Большого театра в Москве и Театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде.

Возникают и новые планы. Создается музыка к театральной постановке Козинцева «Король Лир» Шекспира, в которой внутренняя философская идея трагедии решалась музыкой через образ Шута («шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира»⁶²). С этой целью для партии Шута было написано десять коротких песенок-притч, исполняемых по всей пьесе в различных ситуациях и раскрывающих подтекст событий.

Известие о начале войны пришло неожиданно, во время государственных экзаменов в консерватории, на которых Шостакович

⁶¹ Нейгауз Г. Г. Дмитрий Шостакович // Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1983. С. 186.

⁶² Д. Шостакович о времени и о себе. С. 86.

был председателем. Он несколько раз подавал заявление о призыве в армию, а когда это не удалось, вступил в народное ополчение. Педагоги и студенты консерватории строили в городе оборонительные сооружения. Шостакович вошел в состав пожарной команды, дежурившей на крыше консерватории. Когда сформировалась концертная бригада для культурного обслуживания фронта, композитор участвовал в создании для нее репертуара⁶³.

14 июля по радио было передано обращение Шостаковича к друзьям в США и Англии с призывом объединить свои усилия в борьбе с фашизмом.

Ленинград бомбили. На подступах к нему велись бои. В одном из них подорвали себя вместе с фашистским танком трое «консерваторцев», среди которых был ученик Шостаковича В. Флейшман⁶⁴. Город становился передовой. В эти дни трудно созрел замысел Седьмой симфонии — гениального памятника Великой Отечественной войне.

Начало окончательного варианта симфонии относится к 15 июля 1941 года, и далее ее сочинение шло как всегда напряженно, до конца года в тяжелейших условиях начавшейся блокады, постоянных бомбежек и голода. По мере окончания частей они показывались коллегам, знакомым, неизменно вызывая у них огромное потрясение. О симфонии неоднократно упоминалось по радио. Интерес к ней постоянно ощущался у жителей блокадного города.

29 сентября была закончена III часть. На следующий день самолетом вместе с семьей Шостакович был эвакуирован в Москву (от более ранней эвакуации он отказывался), а через две недели — в Куйбышев, где приступил к сочинению финала. 27 декабря — дата окончания произведения. На титульном листе Шостакович аккуратно написал: «Посвящается городу Ленинграду».

Вскоре начались репетиции силами оркестра Большого театра под управлением Самосуда. Премьера состоялась 5 марта 1942 года и транслировалась на всю страну. В репродукторе слышалось: «Го-

⁶³ Позднее Шостакович назначается руководителем музыкальной части в театре народного ополчения, ядро которого составляли актеры Большого драматического театра. Режиссером был Н. К. Черкасов. В театре ставились сценки с сатирическими песенками, подобно театральным миниатюрам с музыкой, популярным в 20-х годах.

⁶⁴ Оставшаяся после гибели молодого музыканта опера «Скрипка Ротшильда», создававшаяся в классе Шостаковича, была им закончена, оркестрована и подготовлена к исполнению (1944).

ворит Москва! Говорит Москва!» — так организаторы решили начать трансляцию, несмотря на то что она велась из Куйбышева. Несколько предваряющих исполнение слов сказал перед микрофоном автор. Исполнение вызвало общее впечатление радости и гордости за советскую культуру, стойчески борющуюся с врагом вместе с бойцами на фронте.

Через две недели после куйбышевской премьеры Шостакович, Самосуд и солисты оркестра Большого театра вылетели в Москву для подготовки московской премьеры объединенными силами оркестров Большого театра и Всесоюзного радио. Концерт состоялся в Колонном зале Дома союзов 29 марта 1942 года. Во время исполнения объявили воздушную тревогу, но концерт продолжался. Впоследствии кинодраматург А. Я. Каплер вспоминал: «Когда прозвучал последний аккорд, произошло то, что больше всего поразило меня: я открыл глаза и увидел, что белые мраморные колонны стоят на своих местах, спокойно свисают с потолка зажженные люстры, на эстраде сидят музыканты в черных костюмах, с инструментами в руках, зал полон народа... Сознание возвращалось из какого-то, черт знает какого дальнего далека, где только вот сию минуту рушились миры и из праха возникали новые...»⁶⁵.

Все отчетливо сознавали, какое важное художественное, нравственное, гражданское и политическое значение имеет это исполнение. Трансляцию московской премьеры слушали в блокадном Ленинграде, где зародилась мысль об организации у себя исполнения симфонии. Широко известны факты, повествующие о труднейшей подготовке этого исполнения, главной фигурой в которой был дирижер К. И. Элиасберг, и великолепной премьере, возможность проведения которой обеспечивали фронтовые артиллерийские части, проводившие специально разработанную операцию по обстрелу фашистских огневых и наблюдательных точек. Это было поразительное единение несгибаемой силы и воли автора, его музыки и города, которому она посвящена.

Концерт состоялся в воскресенье 9 августа 1942 года, на 355-й день блокады. Среди слушателей — деятели культуры, музыканты, руководители Ленинградской партийной организации и фронта. Всего симфония была исполнена в Ленинграде в сентябре семь раз.

⁶⁵ Каплер А. Я. Строка в старой записной книжке//Новый мир, 1978, № 11. С. 293.

Распространилась она и по другим городам. Триумфальное шествие симфонии по стране началось

Началось оно и по всему миру: в марте в Лондон была послана фотопленка, снятая с партитуры симфонии (премьера — 22 июня 1942 года, дирижер Г. Вуд). В июне фотокопия партитуры на военном корабле прибыла в Нью-Йорк к А. Тосканини (премьера — 19 июля). «В концертном сезоне 1942/43 года почти все оркестры США включили Симфонию в свой репертуар, сыграв ее в общей сложности 62 раза; в среднем она звучала ежемесячно по семь раз. 134 радиостанции Соединенных Штатов и 99 радиостанций Латинской Америки транслировали ее»⁶⁶. За дирижерским пультом в разных странах стояли лучшие музыканты с мировым именем: Л. Стоковский, А. Родзинский, Л. Митропулос и другие. Широко звучала симфония Шостаковича в городах Канады и стран Латинской Америки.

В апреле 1942 года за Седьмую симфонию Шостакович был удостоен Государственной премии первой степени.

В период больших хлопот по организации и помощи в исполнении Седьмой симфонии, регулярной занятости в Союзе композиторов Шостакович работает над оперой «Игроки» на неизменный текст Гоголя, замышляя произведение в характере своего оперного первенца как «театрально-музыкальную симфонию». Но опера не была закончена. Причину автор объяснил так: «Я неправильно стал писать эту оперу. Решил писать на неизменный текст Гоголя, не опуская ни одного слова. И когда я написал примерно страниц десять гоголевского текста, оказалось, что это уже идет у меня пятьдесят минут. А там оставалось страниц тридцать»⁶⁷.

Создаются романсы на стихи У. Ролея, Р. Бёрнса, У. Шекспира, ор. 62, для баса. Этот цикл раскрыл очень важную черту творчества Шостаковича — его исповедальность. Контрастная структура, отсутствие сюжетной связи между романсами при огромной внутренней логике и единстве характеризуют цикл. Последовательность отдельных романсов подобна инструментальному циклу: вступительное философское умно ироничное «Сыну», нежно трогательная песнь о любви «В полях под снегом», контрастное гротесковое скерцо «Макферсон перед казнью», лирическое скерцо-интермеццо «Дженни», трагически просветленное Largo — «Сонет 66»

⁶⁶ Хентова С Шостакович Жизнь и творчество Л, 1986 Т 2 С 117

⁶⁷ Цит по Хентова С Шостакович Жизнь и творчество Т 2 С 125

Шекспира и далее неоднозначный «Королевский поход», заключающий весь цикл, но не снимающий внутреннего напряжения от осознания его содержания. О многом говорят посвящения этих романсов близким друзьям: А. Т. Атовмяну, Н. В. Шостакович, И. Д. Гликману, Г. В. Свиридову, И. И. Соллертинскому и В. Я. Шебалину.

Вероятно, и автору этот цикл был очень дорог. Он его оркестровал (1943). В 70-е годы в связи с оркестровкой поздних вокальных циклов на стихи Марины Цветаевой и Микеланджело Буонарроти композитор сделал еще одну оркестровую редакцию цикла, уменьшив состав до камерного.

1943 год связан с переездом Шостаковича в Москву, хотя мысль о возвращении на родину в Ленинград не покидает его.

Военные годы связаны с появлением еще одной, Восьмой симфонии (1943) и нескольких камерных сочинений: Второй фортепианной сонаты (1943), Фортепианного трио и Второго струнного квартета (оба 1944).

Восьмая симфония была исполнена в Москве в дни празднования годовщины Октябрьской революции (3, 4, 10 и 19 ноября 1943 года) оркестром под управлением Мравинского. Этому дирижеру она и посвящена. Отзывы были противоречивыми. Симфонию не до конца поняли, в печати и при обсуждении слышались критические голоса. Долгое время Восьмая симфония исполнялась только оркестром под управлением Мравинского (Москва, Новосибирск, Ленинград). Другие отечественные дирижеры не брались за это произведение. Но симфония пересекла наши границы, и уже в 1944 году ее слышали 25 миллионов зарубежных слушателей. Весной 1945 года С. Кусевицкий исполнил I часть симфонии в дни, когда американский народ прощался с президентом Ф. Рузвельтом, подчеркивая этим вклад президента в борьбу с фашизмом в союзе с СССР. По свидетельству очевидцев, впечатление от этого исполнения было неизгладимым.

Вторая фортепианная соната и Фортепианное трио носят мемориальный характер. Соната посвящена памяти учителя Шостаковича Л. В. Николаева. Трехчастный цикл завершает финал, написанный в вариационной форме, которую любил Николаев и заняться которой очень советовал своему ученику.

Фортепианное трио посвящено памяти И. И. Соллертинского. Однако значение музыки шире, чем только выражение личного горя. Оно интересно и общим замыслом и интонационным колоритом.

Трагическим центром-кульминацией произведения является пассажа — плач о друге. Финал вводит в иное настроение (как и в Восьмой симфонии, три последние части трио идут без перерыва). В нем неожиданно возникают интонации еврейских песен. По версии С. М. Хентовой, эта интонационная сфера может ассоциироваться с фантасмагорией «картин Марка Шагала (земляка и одного из любимых художников Соллертинского) с их трагическими символами...»⁶⁸. Хентова указывает, что тема финала была сообщена Шостаковичу его другом с юношеских лет, учеником Шагала С. М. Гершовым, который знакомил композитора с образцами еврейского фольклора⁶⁹.

Не все произведения военного времени отражали трагические события тех лет (Второй квартет), но военная тема прочно вошла в творчество Шостаковича и присутствует во многих последующих произведениях — в музыке к кинофильмам из военного времени («Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Пять дней — пять ночей»), в камерных (Третий квартет) и симфонических произведениях (Девятая, Десятая, Четырнадцатая симфонии, Первый скрипичный концерт).

Девятая симфония, созданная в середине 1945 года, ожидалась как симфония на окончание войны. Предполагался большой состав оркестра и даже хор. Однако ожидания многих не оправдались. Симфония продолжительностью звучания в 22 минуты оказалась в целом светлой, но отнюдь не триумфально-монументальной и апофеозной. И I часть в характере гайдновского *allegro*, и кантатенная II часть, и «злое» скерцо, полное трагизма *Largo*, построенное на диалоге тяжелой меди и скорбной исповеди фагота, — воспоминания о трагическом прошлом, наконец, ироничный финал (V часть) с интонациями галопа и марша — все это оценивалось как только хорошая музыка, но не отвечающая грандиозности свершившегося. Симфонию хорошо приняли, но только как симфонию-скерцо, как «симфонический фелъетон»⁷⁰, предостерегающий от самоуспокоенности, самодовольства обывателя. Сбывались слова Шостаковича, предсказывавшего, что «музыканты будут ее играть с удовольствием, а критики — разносить»⁷¹. Противоречивые отзывы, и даже очень резкие, были и за рубежом⁷². Но симфонию играли охотно, с настроением.

1946—1947 годы прошли в больших хлопотах: Шостакович живет «на два дома»⁷³ — в Москве и Ленинграде. В марте 1948 года композитор пишет свой Первый скрипичный концерт, по-

⁶⁸ Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 178.

⁶⁹ Там же. С. 240.

⁷⁰ Мравинский Е. Тридцать лет с музыкой Шостаковича // Дмитрий Шостакович. Сб. статей / Сост. Г. Орджоникидзе. С. 106.

⁷¹ Цит. по Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. С. 216.

⁷² См. там же. С. 215—216.

⁷³ Лишь с 1948 года Шостакович прочно устранивается в Москве.

священный выдающемуся скрипачу современности Д. Ф. Ойстраху⁷⁴. Концерт оказался уникальной «симфонией с солирующей скрипкой» в четырех (даже в пяти — с учетом обширной каденции) частях, имеющих программно-жанровые названия: Ноктюрн, Скерцо, Пассакалья, Бурлеска. Структурой цикла композитор продолжил традиции Восьмой и Девятой симфоний, а по образному строю, характеру тематизма предвосхитил Десятую симфонию. Сделав посвящение концерта, автор передал рукопись Ойстраху, но исполнение отложил⁷⁵. Причиной тому было трехдневное совещание деятелей советской музыки, на котором выступили тридцать ораторов, в том числе и А. А. Жданов. Критике подверглась деятельность многих видных советских композиторов (в их первых рядах был Шостакович). Они обвинялись в модернизме, космополитизме и формализме, в отрыве от художественных запросов советского народа. С поразительным единодушием и легкостью жесточайшему порицанию подверглись Шестая, Восьмая, Девятая симфонии, Вторая фортепианная соната, опера «Леди Макбет Мценского уезда» (за исключением последнего акта). Даже в Седьмой симфонии положительно оценена была только I часть.

Композитор стойчески переносил шквал бездоказательных обвинений, в своих выступлениях благодарил за критику и заверял собравшихся, что будет создавать «произведения, понятные и близкие народу»⁷⁶. Но события продолжали развиваться. Совещание вылилось в постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели». В апреле 1948 года в Москве состоялся Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Подготовка его и проведение сопровождались публикацией крайне негативной статьи М. В. Коваля «Творческий путь Д. Шостаковича» (в журнале «Советская музыка», № 2—4). Анализируя произведения композитора в хронологическом порядке и критически оценивая их, Коваль в завершение пришел к выводу: «Многие годы творчества Шостаковича прошли преимущественно на холостом ходу...

⁷⁴ Вероятным поводом для написания произведения послужили впечатления от прослушанного в сезоне 1946/47 года грандиозного ойстраховского цикла «Развитие скрипичного концерта».

⁷⁵ Премьера состоялась лишь в октябре 1955 года в Ленинграде и в феврале 1956 года в Москве.

⁷⁶ Обсуждение постановления ЦК ВКП(б) московскими композиторами и музыковедами // Советская музыка, 1948, № 1. С. 79.

он не дал своей Родине того, чего ждала она от его большого дарования»⁷⁷.

Испытывавший и ранее несправедливую и жестокую критику, Шостакович очень больно ощущал предательство товарищей, выступление на съезде Асафьева, который, как и в 1936 году, не высказался против крайних суждений.

Постановление ЦК ВКП(б), съезд композиторов, статьи в прессе имели далеко идущие последствия: музыка Шостаковича практически полностью исключалась из концертного репертуара⁷⁸. Не звучали даже рекомендованные к исполнению Пятая и Седьмая симфонии: дирижеры боялись рисковать. Профессора Шостаковича уволили из Ленинградской консерватории «по сокращению штатов». После небывалого триумфа сочинений, посвященных Великой Отечественной войне, международного признания таланта, осознания прямой причастности к современной музыкальной отечественной культуре жизнь неожиданно опрокинула все сложившиеся представления и реалии, вновь возвращая к трагическим потрясениям 1937—1939 годов, и требовала поисков выхода из создавшегося положения.

Композитор шел путем выбора новой тематики и осмысления своих языковых средств, и в этом отражая общие тенденции в развитии советской музыки того времени, когда преобладали вокальные сочинения и киномузыка.

Познакомившись летом 1948 года во время отдыха со сборником стихов «Еврейские народные песни», композитор загорелся замыслом написать вокальный цикл. «Внимание Шостаковича привлекли краткие, емкие, колоритные сценки, напоминающие „Картинки с выставки“ М. П. Мусоргского — по живописной меткости — и повесть „Бедные люди“ Ф. М. Достоевского — по глубине сострадания»⁷⁹. Характерная черта цикла «Из еврейской народной поэзии» — прочная опора на классические традиции Даргомыжского, Мусоргского в общей психологической ориентации. Совершенно не используя фольклорных цитат, композитор ввел

⁷⁷ Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича//Советская музыка, 1948, № 4. С. 19.

⁷⁸ Лишь постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „Богдан Хмельницкий“ и „От всего сердца“» пересмотрело официальную оценку ряда музыкальных произведений и частично реабилитировало композиторов.

⁷⁹ Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 241.

элементы их интонаций в комплекс выразительных средств, что позднее стало творческим принципом многих отечественных композиторов «новой фольклорной волны»⁸⁰.

Из инструментальных сочинений к тому периоду принадлежат: Четвертый (1949), Пятый (1952) и Шестой (1956) квартеты; цикл «24 прелюдии и фуги» для фортепиано (1951), замысел которого возник после поездки в Германскую Демократическую Республику на празднование двухсотлетия со дня смерти И. С. Баха (1950) и Международный конкурс на лучшее исполнение сочинений Баха, в котором Шостакович был членом жюри.

Цикл «24 прелюдии и фуги» стал одним из самых популярных произведений композитора. Велико его значение и для учебно-педагогической практики. Со времени организации Международных конкурсов имени Чайковского стало традицией включать исполнение одного из малых циклов Шостаковича в программу выступления конкурсантов. Это сочинение показало, как важна опора современного композитора на традиции музыкальной классики, оплодотворяющей собственное творческое воображение автора, обогащающей его находки в сфере музыкального языка. Старая барочная форма цикла прелюдии и фуги была существенно преобразована композитором, обогащена его оригинальными принципами формообразования, тонального развития и новой по жанровой окраске интонационностью.

В эти годы небывало развивается международная общественная деятельность Шостаковича в защиту мира. Уже весной 1949 года в составе советской делегации он побывал в США на Всеамериканском конгрессе деятелей науки и культуры в защиту мира, а затем в Германии, Швеции, Исландии. С 1950 года поездки за рубеж на конгрессы, конференции, конкурсы становятся более частыми. Композитор входит в руководящие органы движения за мир, в Советский комитет защиты мира, много выступает в печати.

Кончина С. С. Прокофьева в марте 1953 года стала большим потрясением. Незадолго до этого впервые прозвучала его Седьмая симфония, которая очень взволновала Шостаковича. Он написал автору восторженное письмо. Смерть композитора была расценена как огромная потеря для всей советской музыкальной культуры⁸¹.

⁸⁰ Исполнение этого цикла состоялось лишь в 1955 году.

⁸¹ Двумя годами раньше такая же реакция у Шостаковича была на смерть Н. Я. Мясковского.

Данью огромного уважения к творчеству Прокофьева стал отказ Шостаковича баллотироваться на присуждение Ленинской премии, ибо он считал, что первым этого высокого звания должен быть удостоен именно Прокофьев.

Гражданственная тема, ответственность художника за судьбы мира и человечества, мысли о борьбе со вселенским злом получили свое воплощение в Десятой симфонии (1953). Симфония появилась после перерыва в восемь лет, отделявшего ее от предыдущей Девятой симфонии. Теперь в ней были слышны стилистические новации: общая проясненность языка, оркестровки, смягчение гармонической вертикали при заметном усилении лирического, песенного начала (итог активных поисков предшествующих лет), утверждение в качестве образного символа монограммы D-Es-C-H, вошедшей в музыку Шостаковича еще во Второй фортепианной сонате и активно развившейся в Первом скрипичном концерте. Этот символ синтезировал важные, напряженные интонации, среди них прежде всего уменьшенную кварту. По-новому звучала и тема главной партии в характере протяжной песни подголосочного типа. Повествование в Десятой симфонии велось более сдержанно, нежели в симфониях военной поры. Это были именно повествование, и споведь, диктовавшие сдержанность в последующем развитии тематизма, медленный темп, большую подвижность ритмической организации (переменность размеров, неквадратность тактовых группировок).

Четырехчастный цикл симфонии типичен для Шостаковича. Опорным в нем является начальное Moderato, наиболее объемное, концентрирующее сложные столкновения основных тем. II часть — вихревое скерцо. Allegretto выполняет функции медленной части, но, подобно I части, оно стягивает на себя напряженнейшее образно-тематическое и динамическое развитие. Именно в этой части тема-монограмма звучит как голос автора, с неустанным упорством повторяясь как своего рода *idée fixe*. Финал симфонии переключал внимание в сферу детской образности, но, несмотря на мажорность, полного оптимистического разрешения всем вопросам не давал. Г. М. Козинцев свое впечатление выразил словами: «Музыка с широкой песенной мелодичностью. Развитие фольклора. Гвозди в сердце»⁸².

⁸² Козинцев Г. О. Д. Шостаковиче // Козинцев Г. М. Собр. соч. В 5-ти т. Т. 2. С. 422.

На премьерe дирижировал Мравинский. Обсуждение симфонии (1954) вылилось в напряженную дискуссию по проблемам развития советской музыки, на которой было много критических выступлений. Однако произведение сразу прочно вошло в репертуар лучших симфонических коллективов в стране и за рубежом.

К 37-й годовщине Октябрьской революции по заказу Большого театра Шостакович пишет (менее чем за три дня) «Праздничную увертюру». Сочинение с успехом было исполнено 6 ноября 1954 года и с тех пор часто звучит в концертах и по радио в торжественных случаях. В этом же году композитор получает звание народного артиста СССР, а через два года (к пятидесятилетию) — второй орден Ленина.

Но 1954—1955 годы связаны и с большими личными потрясениями. В 1954 году скорпостижно скончалась Нина Васильевна Шостакович, известный физик, специализировавшаяся на изучении космических лучей, жена, незаменимый друг композитора, а через год умерла мать — Софья Васильевна. Эти утраты глубоко потрясли композитора. Долгое время Шостакович не мог вернуться к нормальной творческой деятельности. Он поглощен разнообразной общественной работой, много времени отдает публицистическим выступлениям в печати. Летом 1956 года возглавляет жюри композиторского конкурса на Международном фестивале молодежи, где первую премию присудили греческому композитору Микису Теодоракису.

Возвращение к активному творчеству знаменует просветленный Шестой квартет (1956). В начале 1957 года возникает «юношеский» Второй фортепианный концерт, посвященный сыну композитора Максиму. В этом произведении композитор преследовал педагогические цели. Как и созданное ранее Концерт и н о для двух роялей, концерт прочно вошел в исполнительский и педагогический репертуар.

Когда страна готовилась отмечать пятидесятилетие первой революции 1905 года, у Шостаковича возник замысел Оди н н а д ц а т о й с и м ф о н и и. Но завершилась работа только в 1956 году. Симфония с большим успехом была исполнена 30 октября 1957 года в Москве и 3 ноября в Ленинграде Государственным симфоническим оркестром под управлением Н. Г. Рахлина и вскоре зазвучала во многих других городах. Ее появлению сопутствовала дискуссия в Союзе композиторов и прессе, что уже стало традицией. Как всегда,

звучали критические выступления, но они полностью тонули в море восторженных высказываний. Выдающееся произведение великого мастера было оценено по достоинству. В апреле 1958 года за Одиннадцатую симфонию Шостакович удостоен Ленинской премии.

Однако за рубежом интерес к симфонии именно вследствие ее революционной тематики был поначалу невелик. Исключение составил Л. Стоковский, который исполнил произведение во время своих гастролей в СССР, а затем уже летом 1958 года в Америке. Дальнейшее распространение симфонии было стремительным и успешным. В Японии на гигантском стадионе Ясуси Акутагава продирижировал Одиннадцатой симфонией и «Песней о лесах» в исполнении оркестра и самодеятельного хора в две тысячи певцов⁸³.

Одиннадцатая симфония условно открывает собой поздний период творчества Шостаковича, для которого типично обращение к объявленной программности, включая использование текста, цитирование побочного, в том числе авторского материала из ранее написанных произведений, стремление к синтезу принципов автономных сфер композиторской деятельности — симфонической, инструментальной, вокальной, киномузыки. В симфонической и инструментальной драматургии — движение в сторону слияния частей в единой контрастно-составной композиции — моноцикле, стремление к обобщению накопленных всей предшествующей деятельностью творческих принципов и приемов. Вместе с тем это было и движение в русле усвоения новых тенденций, характерных для проникающих с Запада авангардных творческих устремлений.

1958 год полон активной и разносторонней деятельности. Весной состоялся I Международный конкурс имени П. И. Чайковского. Этим наша страна вернулась к созданной ею же традиции в проведении международных конкурсов исполнителей⁸⁴. Рождение конкурса, его высокий уровень и авторитет во всем мире неразрывно связаны с именем Шостаковича, который возглавлял оргкомитет конкурса и много сил отдал подготовке и его успешному и творчески полноценному проведению. По личному приглашению Шостакови-

⁸³ Образная пластичность и действенность драматургии Одиннадцатой симфонии вызвали интерес хореографов. Используя приемы графики Франса Мазереля, И. Д. Бельский поставил балет на ее музыку в ленинградском Малом театре оперы и балета.

⁸⁴ Россия была родиной первого международного конкурса, организованного по инициативе А. Г. Рубинштейна (утвержден в 1886 и состоялся в 1890 году).

ча согласились войти в состав жюри зарубежные музыканты с мировым именем: Г. Пятигорский, Е. Цимбалист, Дж. Джорджеску, Г. Бацевич и другие. Среди конкурсантов-пианистов сразу выделился Вэн Клайберн, в творческой судьбе которого конкурс сыграл особенно большую роль. Конкурс имел и политическое значение, способствовал серьезному налаживанию отношений между Советским Союзом и Америкой. Не без влияния Шостаковича авторитет Международного конкурса имени Чайковского укрепился настолько, что, помимо конкурса пианистов и скрипачей, были введены также конкурсы виолончелистов и вокалистов.

Не стояла на месте и творческая жизнь композитора. Давнее расположение к легкой музыке, джазу привели к мысли о пробе пера в жанре оперетты. Этому всячески способствовала активная инициатива исполнителей Театра оперетты во главе с главным дирижером Г. А. Столяровым. Либретто оперетты «Москва — Черемушки» написали В. З. Масс и М. А. Червинский. Сюжет был заимствован из жизни москвичей-новоселов, он развивал злободневную тему послевоенного строительства в столице времен Хрущева. В стилистике этого сочинения Шостакович развивал собственные традиции музыкального театра, близкие маскультуре.

Премьера оперетты состоялась 24 января 1959 года (ровно через четверть века после московской премьеры «Леди Макбет», которой дирижировал тогда тоже Столяров). Этим совпадением отмечался юбилей постановки гениальной, но все еще опальной оперы и одновременно выражалась надежда на новую ее постановку.

К 1959 году относится сочинение четырехчастного Первого виолончельного концерта, посвященного первому его исполнителю М. Л. Ростроповичу, а также новая редакция и оркестровка «Хованщины» Мусоргского. Не надеясь в ближайшее время увидеть свою редакцию «Хованщины» на оперной сцене, Шостакович осуществил ее для киноварианта. Успех фильма «Хованщина» на экране разрушил стереотип о невозможности полноценного исполнения авторской версии оперы. Осенью 1959 года Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова осуществил постановку оперы «Борис Годунов» в инструментовке Шостаковича, а через год и оперы «Хованщина» в его же редакции и оркестровке.

Насыщенным был 1960 год. Начало его прошло в интенсивной подготовке первого учредительного съезда Союза композиторов РСФСР, созданного при деятельном участии Шостаковича. Композитор выступал на съезде, был избран в состав правления, а на первом его заседании — первым секретарем правления Союза композиторов РСФСР.

Много было написано новой музыки: два квартета — небольшой Седьмой (памяти Н. В. Шостакович, к ее пятидесятилетию),

Восьмой (памяти жертв фашизма и войны), вокальный цикл «Сатиры» («Картинки прошлого») на стихи Саши Чёрного, музыка к кинофильму «Пять дней — пять ночей» и «Новороссийские куранты» для мемориала на Площади героев в Новороссийске.

Примечательно было обращение композитора в «С а т и р а х» к вокальному циклу после пятилетнего перерыва в вокальном творчестве. Пять отобранных стихотворений: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение», «Крейцера соната» — яркие образцы сатиры Саши Чёрного, вызвавшие у Шостаковича творческий отклик. Это было смелым художественным решением, так как сатирическое творчество поэта-эмигранта фактически находилось под запретом цензуры. Композитор создал своеобразный цикл, используя точные и простые средства. Музыкальная интонация в нем слита со словесной и максимально заострена. Все миниатюры разворачивают сюжет подобно развитию действия в театральных мизансценах, настолько ярко и выпукло «нарисованы» все персонажи. Композитор использует многие приемы, которые впервые выступают в комплексе выразительных средств: опора на сатирически заостренные жанры (галоп, вальс), пародийное цитирование известных тем из произведений классиков (романса «Весенние воды» Рахманинова, «Крейцеровой сонаты» Бетховена, арии Ленского «Что день грядущий мне готовит» из оперы «Евгений Онегин»), монотематизм (объединение цикла примитивными интонациями — «Чижика-пыжика» и «Собачьего вальса», сходными мелодико-гармоническими лейтмотивами вступлениями). Цикл посвящен Г. П. Вишневской.

К 1960 году относится замысел и Д в е н а д ц а т о й с и м ф о н и и , но двухмесячная поездка с оркестром Ленинградской филармонии во главе с Мравинским по странам Европы (Англия, Франция, Италия, Бельгия, Швейцария, Австрия) и болезнь задержали работу над произведением. По предварительному замыслу эта симфония должна была называться «1917 год» со следующей программой: I часть — приезд Ленина в Петроград, II — события 7 ноября 1917 года, III — гражданская война и IV — победа Великой Октябрьской социалистической революции в России. В процессе работы программа изменилась: I часть — Революционный Петроград, II — Разлив, III — «Аврора», IV — Заря человечества. Переключаясь с Одиннадцатой симфонией по революционной проблематике, Двенадцатая решала иные творческие задачи — на основе автор-

ского музыкального материала было создано эпическое сказание об исторических событиях, обусловившее интонационно обобщенный мелодизм, умеренный контраст тематизма, преобладание небыстрого темпа.

Пятилетие 1962—1967 годов было перенасыщено общественной работой, которую вел Шостакович, занимавший около десяти ответственных постов. Возглавляя московскую композиторскую организацию, он проводил пленумы, посвященные насущным вопросам развития музыкального искусства. Стиль работы был самый демократичный. Во все дела он досконально вникал сам, на заседаниях шел активный и естественный обмен мнениями. Много совершалось поездок по стране по делам композиторской организации. На одном из фестивалей в Горьком Шостакович попробовал свои силы как дирижер (с 1958 года у композитора стала проявляться неизвестная болезнь рук, и, чтобы как-то компенсировать угасание пианистической деятельности, он думал заняться дирижированием). Фестиваль 1964 года в Горьком был посвящен творчеству Шостаковича и его учеников.

Благодаря Шостаковичу была учреждена премия имени Глинки, присуждаемая ежегодно за лучшие музыкальные произведения и музыковедческие труды, созданные в РСФСР. Много душевного горения и внимания требовала и возобновившаяся педагогическая работа в Ленинградской консерватории с классом аспирантов.

Необычайную тщательность и ответственность проявлял композитор, выполняя свои депутатские обязанности. Он уже много лет был депутатом Верховного Совета РСФСР, теперь его выбрали депутатом в Совет Национальностей Верховного Совета СССР.

1962 год совпадает с активной работой над Тринадцатой симфонией. Целостный замысел симфонии сложился не сразу. В марте композитор написал самостоятельное хоровое произведение «Бабий яр» на стихи Е. Евтушенко, опубликованные в «Литературной газете». Идея продолжить работу связана со сборником «Взмах руки» молодого поэта. Композитор отобрал стихотворения «Юмор», «В магазине», «Карьера» и при этом почувствовал необходимость познакомиться с поэтом. Отбор стихотворений поразил Евтушенко своей разноликостью. Поэт ясно ощущал несовместимость их: «...реквиемность „Бабьего яра“ с публицистическим выходом в конце и щемящую простенькую интонацию стихов о женщинах, стоящих в очереди, ретроспекцию всем памятных стихов с залихватскими интонациями „Юмора“ и „Карьеры“»⁸⁵. Шостакович же, наоборот, чутко ощутил внутреннюю общность стихотворений как исповедь одного человека, страстно повествующего о разных сторонах нашей прошлой и настоящей жизни, с гневной публицистической беспощадностью рисующего разгул «черной сотни», фа-

⁸⁵ *Евтушенко Е.* Гений выше жанра // Юность, 1976, № 9. С. 66.

шистских молодчиков, ратующего за бессмертный юмор («он — мужественный человек»), сострадающего тяготам каждодневной жизни, клеймящего всякого рода приспособленчество. Вероятно, понимая некоторую приземленность сюжета стихотворения «В магазине», легшего в основу медленной части, композитор заказал поэту еще одно стихотворение, могущее стать в симфонии публицистическим размышлением. Так родились «Страхи», первоначально названные Евтушенко «Заклятье». Постепенно сложился пятичастный цикл, организованный по принципу привычного для композитора четырехчастного цикла: начальное Adagio, Allegro («Бабий яр»), скерцо («Юмор»), Largo («В магазине», «Страхи») и финал («Карьера»).

Премьера состоялась в декабре 1962 года. Отклики в печати были критическими, но в кругу друзей, композиторов признание было полным и восторженным.

Судьба Тринадцатой симфонии оказалась трудной. В 1964 году она не исполнялась нигде. Однако для композитора это было одно из любимых произведений. Свидетельство особой привязанности — ежегодное празднование Шостаковичем двух дат: 12 мая — премьеры Первой симфонии и 20 мая — окончания Тринадцатой.

Творческий контакт Шостаковича с Евтушенко оказал большое влияние на молодого поэта. Но и Шостакович не забыл молодого поэта и через год после Тринадцатой симфонии создает вокально-симфоническую поэму «Казнь Степана Разина» для баса, мужского хора и симфонического оркестра, используя в качестве поэтического текста главу из поэмы Евтушенко «Братская ГЭС» под названием «Казнь Стеньки Разина». В этом произведении он развивает проблему личности героя в истории, цены и смысла подвига. Эта поэма стала гигантской фреской, в величественном диалоге хора, солиста и оркестра повествующей, подобно оперной сцене, о разгуле, разнузданном веселье толпы («Стеньку Разина везут!»), о мыслях героя, оценивающего свою жизнь и свои дела (центральный монолог солиста), и казни, пробуждающей народное сознание.

Важной в биографии Шостаковича было возвращение на сцену оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Процесс был длительным и трудным. Попытки относились еще к 50-м годам и привели к творческому обращению автора к тексту любимого произведения. Основные изменения, внесенные Шостаковичем во вторую редакцию оперы, которую он считал окончательной, касались следующего:

была смягчена лексика, местами снижена тесситура вокальных партий, частично обновлена оркестровка (композитор отказался от некоторых инструментальных эффектов, уводящих от основной идеи), сочинены два новых по музыке симфонических антракта — между 1-й и 2-й и 7-й и 8-й картинами. Изменилось и название — «К а т е р и н а И з м а й л о в а».

Первые постановки оперы прошли в Познани и Дюссельдорфе. На родине возобновление оперы началось с Театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (премьера состоялась 8 января 1963 года). Исполнение в театре вызвало дополнительную авторскую правку второй редакции партитуры. В этой редакции опера была поставлена во многих оперных театрах страны и за рубежом. В подготовке премьер Шостакович принимал активное участие. Из всех постановок, кроме московской, автор особенно выделял две киевские — 1965 и 1974 года.

В 1964 году созданы два квартета — Девятый и Десятый, знаменующие стилистический поворот в камерном творчестве в сторону усложнения лексики, предельного насыщения выразительностью кратких мотивов-эмбрионов.

К этому же году относится работа над музыкой к кинофильму «Гамлет» (режиссер — Г. Козинцев). В «Гамлете» Шостакович использовал весь свой творческий опыт работы не только в кино, но и в симфоническом жанре (тип сопоставления и разработки тематического материала). В музыке кинофильма есть лейттемы: остинато Призрака, песенка Офелии, тема Гамлета. Предельно разработана партитура тембров, шумов, включая бытовые шумы (шум моря, шорох песка, крик чаек, ветер на рассвете и т. д.). Поэтому и «редкие мгновения молчания — ... часть звучащей партитуры, ее „единый звук“» (С. Хентова).

Юбилейный для Шостаковича 1966 год дал несколько творческих премьер: О д и н н а д ц а т ы й к в а р т е т из семи частей с программными названиями- (Вступление, Скерцо, Речитатив, Этюд, Юмореска, Элегия, Заключение), посвященный памяти исполнителя квартета имени Бетховена В. П. Ширинского (вторая скрипка), Второй виолончельный концерт.

Музыка Шостаковича обретает значение символа времени. Именно поэтому она звучит в отечественных кинолентах о Великой Отечественной войне (четырёхсерийный фильм по роману А. Чаковского «Блокада», «Посол Советского Союза» об А. М. Коллонтай, где есть сцена исполнения Седьмой симфонии в Швеции). С успехом продолжалась демонстрация фильма «Ленинградская симфония» по сценарию О. Ф. Берггольц и Г. Макогоненко, создавался

документальный фильм «Дмитрий Шостакович. Эскизы к портрету» (режиссер А. Гендельштейн) — страна готовилась достойно отпраздновать юбилей композитора. Этому были посвящены циклы концертов в городах страны, фестиваль «Белые ночи» и студенческий фестиваль в Ленинграде, а также многое другое.

Активному и полноценному участию Шостаковича в этих торжествах помешала болезнь (перенесенный 30 мая инфаркт миокарда), но композитор следил за всеми событиями музыкальной жизни. В этот год он первым из музыкантов был удостоен звания Героя Социалистического Труда, звания почетного профессора Ленинградской консерватории, награжден золотой медалью Английского королевского филармонического общества.

Время тяжелой болезни и восстановления сил после нее связано с активным чтением литературы. Среди многих авторов был выделен А. Блок, никогда ранее не привлекавший композитора. Обращение к лирике Блока знаменовало шаг к серьезному освоению романсовой лирики в позднем творчестве Шостаковича. Композитора заинтересовали ранние стихи Блока (1898—1902), из которых он отобрал семь, легших в основу его вокально-инструментальной сюиты «Семь стихотворений А. Блока» (1967) для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано.

Как в предшествующей Тринадцатой и последующей Четырнадцатой симфониях, стихотворения отбирались по контрасту, но не без четкой внутренней связи, обусловленной, помимо прочего, их музыкальностью и психологической тонкостью. Ведь композитор воплощал не столько текст, сколько подтекст стихотворений. Сюитный цикл объединяет романсы: пронизанную глубокой печалью «Песнь Офелии», грозный «Гамаюн, птица вещая», интимно-нежный «Мы были вместе», тоскливо-унылый пейзаж «Город спит» (образ родного Петербурга), неистовую, подобную «злым» симфоническим скерцо «Бурю» (название номеру дано композитором), таинственное Largo «Тайные знаки» (название тоже дано Шостаковичем) — первый случай использования композитором двенадцатитонового ряда и финальная часть «Музыка» (название композитора), повествующая о цели жизни и творчества.

Все романсы объединены общей интонационной сферой, включающей напряженно звучащие короткие интонации (кварта, уменьшенная кварта, малая терция, октава), кроме того, все романсы идут без перерыва. Изобретательно решена инструментовка цикла. Солирующее сопрано выступает в сопровождении различных инструментов или разных, причем не повторяющихся их комбинаций, образуя сначала «дуэты» (с виолончелью, фортепиано и скрипкой), далее «трио» (с виолончелью и фортепиано; скрипкой и фортепиано; скрипкой и виолончелью) и, наконец, «квартет» всех исполнителей. Цикл посвящен Г. П. Вишневской.

Творческая активность композитора все в большей степени оказывается зависимой от пошатнувшегося здоровья. Длительное ле-

чение в больницах требовало самоограничения во всем. В марте 1968 года состоялись последние занятия с аспирантами в Ленинградской консерватории, в начале мая Шостакович объявляет, что не может работать первым секретарем Союза композиторов РСФСР. Однако он остался секретарем правления и сохранил все другие общественные обязанности, которых было предостаточно, то есть практически живет прежней активной творческой жизнью: помогает всем, кто нуждается в его помощи, много выступает в печати.

С конца 60-х годов камерное творчество выходит на первый план: четыре квартета и две сонаты созданы с 1968 по 1975 год. К ним естественно примыкает и Четырнадцатая симфония: камерные жанры отвечают душевному настрою композитора в эти годы, тонко передавая все изгибы его душевных движений и самоанализа.

Еще после Седьмого квартета (1960) композитор объявил Д. М. Цыганову о своем желании написать цикл из двадцати четырех квартетов во всех тональностях. Кроме того, после кончины В. П. Ширинского и отхода по состоянию здоровья от исполнительской деятельности В. В. Борисовского Шостакович очень обеспокоен тем, как, постепенно обновляя состав, сохранить квартет им. Бетховена, с которым он был творчески связан. Одиннадцатый квартет (посвящен В. П. Ширинскому) открыл череду квартетов, посвященных персонально каждому из участников первого состава этого коллектива: Двенадцатый квартет (1968) — Д. М. Цыганову (первая скрипка), Тринадцатый (1970) — В. В. Борисовскому (альт), Четырнадцатый (1973) — С. П. Ширинскому (виолончель)⁸⁶.

Каждый из квартетов обладал яркой индивидуальностью замысла. Неустанно велись поиски в драматургии цикла и его структуры. Последние квартеты Шостаковича начиная с Девятого содержат разное количество частей: Девятый — пять, Десятый — четыре, Одиннадцатый — семь, Двенадцатый — две, Тринадцатый — одну, Четырнадцатый — три и Пятнадцатый — шесть.

Индивидуально решается и инструментовка квартетов, подчеркивающая преобладание того или иного инструмента — «героя» ансамбля и проясняющая посвящение. Так, одно из наиболее насыщенных по развитию, «симфоничных» произведений, Двенадцатый

⁸⁶ За Четырнадцатый квартет и хоровой цикл «Верность» композитор был удостоен Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки (1974).

квартет (подобно Третьему, Пятому, Девятому) еще косвенно отражает посвящение Цыганову (сам Цыганов считал, что в нем подчеркивалась как бы сущность его музыкальной природы, его вкус), но важно и то, что в начале квартета в течение тридцати трех тактов играют только три инструмента (без второй скрипки), как бы подчеркивая: после смерти В. П. Ширинского осталось трое исполнителей и «входит четвертый» (Н. Н. Забавников). В инструментовке Тринадцатого квартета очень важна роль альты, соло которого «открывает» и «завершает» квартет. В Четырнадцатом велика роль виолончели, но много и дуэтов виолончели с первой скрипкой, показывающих, что из старого состава исполнителей осталось уже двое. Кроме того, в финале квартета использована цитата из оперы «Катерина Измайлова» — «Сережа! Хороший мой!» (ц. 75) и многократно повторяется зашифрованная в звуках монограмма имени Ширинского Сережа: *dis [es] e d e g a* (ц. 60, 61, 66, 74, 85), проясняющие посвящение квартета С. Ширинскому.

Пятнадцатый квартет (1974) ми-бемоль минор венчает собой квартетное творчество композитора и потому занимает особое место. Подобно «Афоризмам», Второму и Одиннадцатому квартетам, он объединяет жанрово контрастные части: мрачно-сдержанную «Элегию», причудливо-острую «Серенаду», речитативно-декламационное «Интермеццо», лирический «Ноктюрн», трагический «Траурный марш» и завершающий «Эпилог». Но, подобно Восьмому или Одиннадцатому квартетам, все его части идут без перерыва, объединяясь единым медленным темпом⁸⁷ и скрепляясь начиная с III части тематически подготовками-предтечами последующей части. «Эпилог» методом реминисценций тематического материала всего цикла сводит его к некоему единству, поданному в трагическом аспекте.

Квартет стилистически обобщает творческие поиски композитора. Строгая диатоника характерна для начальной «Элегии», в которой имитационная главная партия не содержит ни одного случайного знака (подобно ми-минорной прелюдии 30-х годов и до-мажорной «белой» фуге). До предела здесь доведен метод мелодического «прорастания», интонационного обновления: каждый из «ответов» все меньше сохраняет облик исходного прототипа. Вместе с тем и

⁸⁷ Творческим импульсом для создания Пятнадцатого квартета был прослушанный Шостаковичем Третий квартет Б. А. Чайковского, все части которого выдержаны в медленном темпе

I часть проходит в развитии этап хроматизации. «Серенада» и последующие части используют технику двенадцатитоновых рядов в полном и частично усеченном виде, сочетая ее с элементами диатоники⁸⁸. По поводу обновления своих выразительных средств композитор неоднократно высказывался в печати. Например, о додекафонии и алеаторике он писал, что «использование... элементов этих сложных систем вполне оправдано, если оно диктуется мыслью сочинения»⁸⁹.

Шостакович интенсивно работает и в других сферах творчества. Так, 1968 год дал посвященную Д. Ф. Ойстраху Сонату для скрипки и фортепиано (по существу, дуэт для этих двух инструментов)⁹⁰, 1969 — Четырнадцатую симфонию.

Очень важным для композитора был 1970 год. 24 февраля в Москве ему вручена «Памятная медаль Моцарта», которой он награжден правлением Общества Моцарта в Вене, а на следующий день Шостакович отправился на лечение в Курган, в клинику прославленного хирурга-ортопеда Г. А. Илизарова.

Лечение потребовало от композитора большого физического напряжения и упорства и протекало в два этапа: три с половиной месяца весной и два — осенью. Восстановление здоровья шло планомерно и приносило хорошие результаты. Шостакович начал даже подумывать о возвращении к концертной деятельности.

Несмотря на болезнь, композитор урывками напряженно работает: пишет хоровой цикл «Верность», музыку к кинофильму «Король Лир», Тринадцатый квартет.

1971 год связан с началом работы над Пятнадцатой симфонией, задуманной первоначально «веселенькой», но в ходе работы преобразованной в симфонию — «проспект» жизни. Композитор возвращался в область чистого симфонизма, но в новом историческом контексте, в условиях нового мироощущения, новой стилистики. Никогда еще столь активно он не пользовался методом цитирования. Необычно было и строение цикла с опорной по значимости финальной частью. Премьера симфонии прошла в Москве 8 января 1972 года в исполнении оркестра Всесоюзного радио и те-

⁸⁸ Тяжело больной композитор не мог уже играть это произведение. Он передал его Цыганову для подготовки к исполнению. Однако репетиции откладывались (С. П. Ширинский перенес инфаркт). Думали о замене виолончелиста, но Ширинский приступил к репетициям, после одной из которых он скончался. Композитор передал партитуру ленинградскому квартету им. С. И. Танеева. В Москве его позднее сыграли «бетховенцы», у которых из старого состава остался только Цыганов.

⁸⁹ Д. Шостакович о времени и о себе. С. 308.

⁹⁰ Премьера состоялась в мае 1969 года в исполнении Д. Ойстраха и С. Рихтера.

левидения под управлением М. Шостаковича. Но до этого, в сентябре композитор перенес второй инфаркт, сведший на нет все, достигнутое лечением у Илизарова.

Отныне творческая деятельность композитора постоянно чередуется с пребыванием в больницах, санаториях, отдыхом в Домах творчества, на даче. В конце 1973 года при очередном обследовании у Шостаковича обнаружили раковую опухоль в легком.

Но даже в такой ситуации творчество не затухает. Еще летом по возвращении из США композитор обратился к стихам М. Цветаевой, познакомился с ее сестрой Анастасией Ивановной, передавшей ему свои воспоминания. Постепенно сложился новый вокальный цикл, и 31 июля в Пярну Шостакович принял его быстро записывать. «Писал так, чтобы по рукописи можно было работать исполнителям. 1 августа записал „Мои стихи“, 2-го — „Откуда такая нежность?“, 3-го — „Диалог Гамлета с совестью“, 6-го — даже два номера: „Поэт и царь“ и „Нет, бил барабан“, 7 августа 1973 года вокальный цикл „Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано“, соч. 143, был закончен»⁹¹.

После блоковского цикла прошло только шесть лет, но при сравнении этих двух произведений ясно видно усложнение средств вокальной выразительности, в частности хроматизация языка с вводом двенадцатитоновости. Кульминация цикла — «пушкинские стихи» Цветаевой. Для композитора это был самый сложный образ, передающий контрастные состояния в едином целом. Эпилог («Анне Ахматовой»), как и в блоковском цикле, объемнее своего названия — обращение «к самой Поэзии» (шире — к Творчеству)⁹².

В январе 1974 года композитор сделал оркестровую редакцию цикла (ор. 143а), а летом, после окончания Пятнадцатого квартета погрузился в творчество Микеланджело Буонарроти. Поводом послужило празднование пятисотлетия со дня рождения великого художника.

Для работы над вокальной Сюитой на стихи Микеланджело Буонарроти композитор пользовался старым переводом стихов А. М. Эфроса, который не во всем удовлетворял. Композитор обратился к поэту А. А. Вознесенскому с просьбой сде-

⁹¹ Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 569.

⁹² Премьера состоялась 27 декабря 1973 года в Малом зале Ленинградской консерватории. Исполнители — И. Богачева и С. Вакман.

лать новые переводы. Но работа над музыкой была столь стремительной, что, когда поэт принес новый текст, его трудно было «подогнать» к написанному. Ломать же и переделывать уже сделанное Шостакович не стал.

Сюита содержит одиннадцать контрастных по тексту, но единых по замыслу, концепции и стилю изложения частей: «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие» (все названия даны композитором). Исповедальность здесь доведена до предела и вылилась в монологическую форму. Голос поэта сливается с голосом композитора. Цикл — единый сплав поэзии и музыки, резкие сопоставления отсутствуют, хотя образная разработка чрезвычайно богата.

Внутренняя драматургия цикла подчиняется четкому плану с прологом («Истина») и эпилогом («Смерть» и «Бессмертие»). Группировка центральных частей возможна двоякая: по принципу двух триптихов (II—IV; V—VII) и диптиха (VIII, IX) или разделяя все восемь частей поровну (II—V, VI—IX).

Поразительно интонационное единство цикла: из начальной темы вырастает почти все мелодическое строение последующих частей, содержащих два типа интонаций (секундово-терцовый и кварто-квинтовый). Важны тематические «арки» внутри цикла: № 10 («Смерть») — тема «Истинь». Исследователи указывают, что цикл отмечен связями со многими более ранними произведениями: «...в начале третьего номера возникают фиоритур, как и в романсе „Мы были вместе“ из блоковского цикла, тональность „Утра“ ре-бемоль мажор аналогична тональности „О, Дельвиг, Дельвиг!“ из Четырнадцатой симфонии и „Мы были вместе“ (та же сфера лирики); в девятом номере, „Ночь“, — цитата из Ноктюрна Пятнадцатого квартета; в десятом номере, „Смерть“, слышится почти точная аналогия эпизоду „Смерть поэта“ из Четырнадцатой симфонии»⁹³. В «Бессмертие» введен мотив, сочиненный Шостаковичем в самом начале творческого пути, — звон колокольчика из детства (как и в начале Пятнадцатой симфонии) — олицетворение рождения жизни, бесконечной, вечной.

В сюите нет фортепианного в обычном смысле сопровождения. Как и во всем позднем творчестве, фортепиано выделена роль не сопровождения, а партнера в диалоге с солистом. И как во всех поздних циклах, композитор осуществил инструментовку произведения, ибо, по свидетельству Е. Е. Нестеренко, мыслил эти циклы как оркестровые, хотя и записывал в виде клавира, так как очень спешил — боялся не успеть зафиксировать.

Премьера состоялась в декабре 1974 года в Малом зале Ленинградской филармонии. Собравшиеся тогда в зале ленинградцы видели композитора в последний раз.

У Шостаковича возникают новые замыслы, среди них цикл на стихи Вознесенского. Шостакович рассказал поэту план «нового своего произведения, которое в уме уже написал, на темы семи... стихотворений, среди которых были „Плач по двум нерожденным поэмам“, „Порнография духа“ и др.»⁹⁴. Замысел не был реализован.

⁹³ Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 569.

⁹⁴ Вознесенский Андрей. О //Новый мир, 1982, № 11. С. 124.

В апреле 1975 года Нестеренко исполнил оркестровую версию «Песни о блохе» Мусоргского, сделанную Шостаковичем (из музыки к кинофильму 30-х годов «Приключение Корзинкиной»). В то же время были закончены и «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на слова из романа Достоевского «Бесы». Премьера состоялась 10 мая в Малом зале консерватории. Это был последний концерт, на котором присутствовал автор.

Летом у композитора созрел замысел Сонаты для альта и фортепиано⁹⁵, завершившей цикл сонат для струнных инструментов с фортепиано (виолончельная — 1934, скрипичная — 1968, альтовая — 1975).

Работу над произведением Шостакович начал под Москвой, в Жуковке. Сначала были написаны две части, в характере новеллы и скерцо. В I части композитор использовал цитаты из «Казни Степана Разина», интонации из Пятой симфонии. Почти вся II часть построена на материале оперы «Игроки» (вступление, часть диалога Алексея и Гаврюшки и т. д.), а также теме из ранней Сюиты для двух фортепиано, посвященной памяти отца.

Финальное *Adagio* — наиболее протяженная часть, — как и в Пятнадцатой симфонии, притягивающее к себе все предшествующее развитие музыки. Эта часть была написана за два дня. В ней использованы интонации I части «Лунной сонаты» Бетховена (незримое посвящение великому композитору, тоже измученному, но не сломленному болезнью).

Корректурная правка проводилась в больнице. Здесь композитор в последний раз посмотрел экземпляр сонаты и отослал ноты Ф. С. Дружинину — первому исполнителю произведения, которому оно и посвящено.

Альтовая соната стала последним сочинением Шостаковича. 9 августа 1975 года композитор скончался. Похороны состоялись 14 августа на Новодевичьем кладбище в Москве.

Чем дальше время отделяет нас от жизни этого замечательного музыканта, тем больше мы осознаем масштаб его дарования и величие осуществленных им дел. Шостакович обновил все музыкальные жанры, к которым прикоснулся в творчестве, и переосмыслил всю поэтику музыкально-выразительных средств. Но значение его не только в ярком новаторстве. Шостакович был великим музыкантом и великой личностью. Поэтому его музыка — страстный и бесценный документ музыкальной культуры XX века, летопись своего времени со всеми неслыханными его противоречиями. Она вся — образец страстного протеста против жестокости и беззакония, несправедливости и насилия, деспотизма, мещанского благополучия.

⁹⁵ Для этого трагического сочинения была избрана тональность до мажор. Своей просветленностью она объединила такие концепционно разные произведения, как «Весенний» Первый квартет и героическая Седьмая симфония.

и самоуспокоенности. Она не оставляет равнодушным слушателя, всегда будит мысль и будоражит душу в страстном сопереживании прошлому, заставляя по-новому осознать и настоящее.

2. СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Первая симфония

Первая симфония (ор. 10, фа минор, 1926) — дипломная работа композитора. Она очень четко выявляет те истоки и влияния, которые питали ее автора в годы учения в консерватории, и одновременно закладывает прочные основы многих стилистических признаков дальнейшего его творчества. Она подобна «зерну», из которого развилось могучее и сложное художественное явление, именуемое творчеством Шостаковича.

Соотнося Первую симфонию с последующими произведениями композитора, можно только удивляться тому, как творческая интуиция подсказала юному музыканту многое из того, что станет типичным в годы его зрелости. Внутри цикла здесь даже «намечены» общие линии развития от первого ко второму периоду творчества. Например, движение от тем с четкой жанровой характеристичностью (первые части) к темам, жанровые признаки которых менее заострены; тенденция к усилению лирической сферы (эволюция от лирики условного, марионеточного театра к лирике как выражению индивидуального, реального чувства), а также драматических и трагедийных моментов, столь важных для симфонической драматургии Шостаковича зрелого периода.

Образный строй симфонии неоднороден. Начало ее связано со сказочным миром, но не сферой бесплотной, эфемерной и призрачной фантастики, а вполне «предметным» миром комедии масок. В этом сказалось некоторое влияние Стравинского.

В Первой симфонии ярко обнаруживается особая зрительная конкретность образов. Это едва ли не самое театральное из всех симфонических произведений композитора. Темы в ней по своей роли в драматургии произведения приравниваются к значению персонажей, смена и взаимодействие которых подчиняются чисто театральным закономерностям сценической ситуации.

Таков образ, воплощенный композитором во вступлении I части (*Allegretto*, фа минор). Он импульсивен, порывист, эмоционально изменчив. Предельно выразительны стремительные пе-

реходы от фанфарного восклицания соло засурдиненной трубы с контрапунктом фагота к легкому движению (точно семящим шажкам) у виолончели *pizzicato* (ц. 1), а затем к дружному хору деревянных и струнных, резко заторможенному. Эти неожиданные и возникающие как-то вдруг алогичные сдвиги-смены — словно музыкальная фиксация поворотов в сценическом действии, запечатление его движения и остановок, настороженных и причудливых. Облик вступления близок традиционным маскам: французскому проказнику Полишинелю или русскому шутнику-зазывале Петрушке:

4a

Allegretto

Tr-ba con sord

46

2 [Allegretto]

Вступление играет важную роль в драматургии всей I части симфонии. Его образ выступает в значении едва ли не главного лица «спектакля», в роли Ведущего («от автора») и своего рода режиссера всех «сценических перипетий» внутри этой части. Подобно зрительщику, он открывает представление (фанфара трубы призывает к вниманию слушателей), а в конце I части лукаво прощается со зрителем. Более тусклый (чем у трубы) и «усталый» тембр кларнета, который исполняет эту тему в заключении, звучит и успокаивающе (как бы убеждая в условности всех предыдущих «событий», снимая серьезность предшествующего драматизма) и одновременно настойчиво, точно не досказывая всего до конца и намекая на скорое продолжение действия⁹⁶.

Как Ведущий, тема вступления «представляет» главных персонажей «спектакля», проходя перед каждой из тем экспозиции, а также комментирует и направляет ход событий.

Важен характерный призывно-повелительный тембр трубы, хорошо сочетающийся с драматургической ролью темы как режиссера событий.

Темы экспозиции тоже имеют яркую и точную характеристику. Их контраст соответствует классическому типу соотношения мужественно-волевой главной и женственно-лирической побочной темы. Однако этот контраст не достигает уровня противопоставления. Обе темы имеют прямые интонационные связи с элементами вступления, а через них, опосредованно, и между собой. Они поданы автором как равноправные персонажи комедии масок, а в создании особой иронически-театральной направленности всех тем ведущую роль играет все та же тема вступления. Основной контраст тем экспозиции достигается различными их жанровыми истоками. Главная партия с ее четким, графическим рисунком мелодии выдержана в характере марша (ц. 8), побочная — вальс, холодно-призрачный, капризный, в стиле танцев театрально-кукольных примадонн (ц. 13). Образ этот неживой, бесстрастный: решающую роль играет здесь тембр флейты, которая исполняет тему в самом первом ее проведении (в этом тоже чувствуется влияние партитуры «Петрушки» Стравинского):

⁹⁶ Нечто похожее будет и в конце II части симфонии.

5

Allegro non troppo

8

Cl. ----- 3

p

Archi

pp

6

[Allegro non troppo]

Fl. solo

p

В более позднем творчестве Шостаковича такую четкую структуру темы, как в главной партии (8 + 8), найти трудно. Квадратность и четкая периодичность побочной партии несколько замаскированы «выписанными» чувствительными ферматами в вершинах фраз.

Образный контраст тематического материала подчеркивался структурной обособленностью, замкнутостью как самих тем, так и крупных разделов формы. В крупном плане — это обрамление всей части тематически сходными вступлением и заключением. На уровне тематизма — четкая трехчастная структура вступления и главной партии, двухчастная репризная форма в побочной партии, помимо этого, у побочной партии есть дополнение (ц. 17), сообщающее всей экспозиции I части бóльшую композиционную замкнутость, отчлененность от разработки.

Из-за отсутствия конфликта в экспозиции он смещается в разработку, которая целиком противостоит экспозиции (важная черта симфонической драматургии зрелого периода). Разработка проходит несколько этапов развития. Вступительный раздел (в основном на материале темы вступления — второй и первый ее элементы) подводит к интенсивному развитию главной партии (ц. 22—23), а далее к первой кульминации, первому *tutti* части (ц. 24—26): побочная и главная партии звучат одновременно (в коде материал этого раздела повторяется — ц. 39—41). Правда, побочная партия звучит здесь как фон, контрапунктирующий маршеобразной главной партии, подчиняясь ее метру, но облик ее изменился. Из холодного, капризного вальса тема трансформируется в общие формы механического движения, однообразные и тупые. Мелодико-интервальная сторона темы при этом сохранена полностью. Налицо прообраз будущих жанровых трансформаций тем в разработках первых частей симфонического цикла Шостаковича.

Последний раздел разработки — подход к генеральной кульминации (ц. 27—28) и кульминация части (ц. 29). Фанфарная тема вступления звучит здесь с небывалым до того напряжением, обостренно, без гармонической поддержки, в унисонах верхнего регистра, звучит неистово и нарочито резко (каноническая имитация в верхнюю малую ноту), как провозглашение (тоже типичная черта поздних симфоний Шостаковича)⁹⁷. Появление темы вступления на гребне главной кульминации знаменует поворот в драматургическом развитии I части. Следует сокращенная реприза. Она быстро «гасит» достигнутое в разработке напряжение. Реприза сильно сокращена: от главной партии остается лишь репризный раздел, который и подводит к побочной партии; последняя, напротив, сохраняет свой облик, размеры, оркестровку (как будто «события» разработки не коснулись ее). Интересно, что между темами в экспозиции и репризе сохраняется неизменным тип тональных соотношений: f—As в экспозиции и d—F в репризе.

Кода в начальном своем разделе функционально аналогична разработке, но не только не достигает высот ее напряжения, а, наоборот, быстро «свертывает» ход событий.

II часть симфонии (*Allegro*, ля минор) продолжает линию сопоставления острохарактерных в жанровом отношении образов.

⁹⁷ В этом проведении темы слышится отголосок полных отчаяния проклятий Петрушки Стравинского.

Это скерцо. Как и в I части, композитор переносит принцип структурной замкнутости целого на строение отдельных разделов. Крайние разделы скерцо построены на стремительной теме в жанре галопа⁹⁸. Средний образует резкий контраст, развивая лирическую тему, эмоционально сложную, имеющую как бы психологически «чужой», инородный облик. В перезвонах треугольника и четких акцентах малого барабана есть что-то экзотическое, иноземное. Да и сам заунывный напев, казалось бы бесхитростный и простой (смесь наигрыша и колыбельной), эмоционально не однозначен. Сложна метрическая сторона темы. Записанная как трехдольная, она в своей основе четырехдольна и тем самым воспринимается как колыбельная. Фон же темы полиметричен. По-видимому, четкость метра с квадратностью структуры (4 + 4) была нежелательна для композитора. Стремясь к большей напевности, текучести в исполнении темы, он и ввел полиметрическую запись (см. ц. 6—7 партитуры). Однако четырехдольность темы реализуется позднее, в коде, где происходит жанровая ее трансформация: здесь она контрапунктически объединяется с темой галопа (ц. 21).

7

2 [Allegro]

V-ni

8

Meno mosso ♩ = 100

Fl. soli

p

7

Как ни странно, в скерцо с его танцевальной и песенной темами ярко проявилась склонность Шостаковича к полифоничности языка: каноническое проведение темы трио в репризном разделе (ц. 12) или самое начало, развивающий раздел трио (ц. 11) и завершение скерцо, являющиеся контрапунктом ритмически свободных вариантов одной мелодии.

III часть симфонии (Lento, ре-бемоль мажор), как и II часть, основана на сопоставлении нескольких контрастных тем, но образные сферы ее принципиально иного плана, чем в двух первых час-

⁹⁸ Характерно использование в оркестровке этой темы тембра фортепиано.

тях. Первая тема этой части глубоко лирична. Жанровую основу ее можно определить как ноктюрн. С жанром ноктюрна роднит ее широта дыхания мелодии, тембровое лирическое воплощение: гобой, виолончель, скрипка, унисоны струнных и деревянных духовых с выразительным подголоском у валторн, наконец, сама «ноктюрновая» тональность ре-бемоль мажор:

Lento ♩ = 76

9 Ob. I solo *p espr.*

Контраст главных тем III части — это контраст искреннего высказывания и эмоциональной сдержанности, субъективной непосредственности и объективизированного рационального осмысления. Именно известную объективность придают теме среднего раздела жанровые ее черты: подчеркнутая риторичность декламации сообщает теме особую патетику высказывания, пафос, а мерная поступь траурного марша — сдержанность, суровость:

10 **Largo**

9 Ob. solo *pp*

Большая размеренность, структурная квадратность темы здесь воспринимаются как четкость процесса осознания. В теме нет ничего лишнего; каждый шаг, каждая интонация строго выверены, каждый элемент ясен. Сама тема — не столько процесс размышления, сколько результат этого процесса, четко сложившийся и отстоявшийся.

Между этой темой и «ноктюрновой» нет коренного противопоставления. Экспозиционные проведения обеих тем исполняются одним и тем же инструментом (гобоем). Эти темы противопоставлены теме-кличу, воплощающей образ объективной роковой силы, романтического фатума, вторгающегося в развитие как первой, так и второй темы и образующей как бы второй план в драматургическом развитии III части симфонии. Не случайно каждая из основных

тем части или завершается или предвосхищается зловещим звучанием этого мотива, вносящего внутреннюю взрывчатость в тематизм и управляющего ходом его преобразований. Этим мотивом вызваны образные изменения главных тем в коде (ц. 20), где они звучат в контрапункте, точно сохраняя свою звуковысотную сторону. Характер же тем изменяется. Краски сгущены, омрачены. Главенствующей здесь можно назвать тему среднего раздела, звучащую более отчетливо и привычно для слуха у засурдиненной трубы (в этом тембре она уже проводилась в репризе средней части — ц. 12). Первая тема существенно изменена, приобретая в низком регистре виолончелей и контрабасов мрачный и суровый облик.

Ф и н а л (*Allegro molto*, фа минор), развивая то новое, что дала III часть (в этом смысле характерен переход аттасса от III части к финалу), удаляется, однако, от конкретных жанровых истоков в тематизме. Только во вступлении — переходе к финалу при смене нескольких эмоциональных сфер в каждой из них можно усмотреть более или менее точные жанровые истоки, но и здесь жанровые признаки выявляются достаточно обобщенно. Например, патетическая декламационность (ц. 1) сменяется возбужденной лирической темой, интонационно близкой ноктюрновой теме III части, затем слышатся аккорды хорального склада (ц. 5). То же можно сказать и о главных темах финала. Главная партия (ц. 6) выдержана в характере моторного, вихревого движения, побочная партия (ц. 18) при первом своем проведении подчиняется главной, звучит как страстное экстатическое провозглашение. При повторном проведении (ц. 20) она преобразуется, принимает характер лирической исповеди. Солирующая скрипка, исполняющая тему, чутко и проникновенно «реагирует» на все изгибы этой «бесконечной» мелодии, содержащей целую секвентную цепь романтических интонаций вопроса, которые в момент кульминации уступают место романсно-ариозным «зовам»:

11

Allegro molto
Cl. solo

12

Meno mosso $\text{♩} = 144$

20

V-no solo

V-1c
Cl.

Написанный в рондо-сонатной форме финал отмечен напряженным развитием. В кульминации его разработки звучит патетический монолог тромбонов (*Molto meno mosso*, ц. 34):

13

Molto meno mosso

34

Tr-ni a 3 soli

fff

fp

Этот речитатив — тема главной партии финала со значительными метроритмическими изменениями, но без малейших интонационных отклонений (звучит даже на той же тональной высоте, хотя и чуть в иной нотации). Сохраняются и особенности гармонического развития (ср. примеры 13 и 11). Этот монолог очень важен в драматургическом развитии финала. Возникая в кульминации разработки, он звучит на тональном уровне репризы и может быть расценен именно как реприза с учетом переменности функций формы. Безоговорочно реприза чувствуется лишь с момента проведения побочной партии (*Largo*, ц. 36). Эта сложная функция соло тромбонов перекликается с функцией побочной партии финала, которая в экспозиции, как указывалось, появляется дважды: первый раз (ц. 18) уже в своей ожидаемой тональности (ля мажор), но в образно-эмоцио-

нальном отношении подчиняясь главной партии (тонально-тематический контраст при отсутствии образного контраста); во второй раз тема звучит в той же тональности, но создавая образный контраст (ц. 20). Первое проведение темы — динамическое, второе — статическое, первое звучит как момент в развитии главной партии, второе — как результат этого развития. Во всем этом ярчайшие находки молодого Шостаковича — симфониста и драматурга.

«Романтический» тип цикла Первой симфонии (со скерцо на втором месте) характерен не только логикой внутреннего тематического развития. Тональный план цикла обнаруживает стремление композитора к колористическому, большепетрцовому соотношению тональностей (по увеличенному трезвучию): $f—a—Des—f$ ($A—f—F$).

Уже отмечались интонационные связи тем внутри частей и в цикле. Активно используются композитором и перекрестные тематические связи. Так, тема побочной партии финала является точным обращением темы среднего раздела медленной части, тема рока в IV части — обращение темы рока в III части. Показательно, что такая тематическая производность касается последних частей цикла, близких друг другу в образно-эмоциональном отношении. Важно и то, что мелодическое обращение совпадает с образной качественной «перелицовкой» тематизма.

Пятая симфония

С момента создания Пятая симфония (ор. 47, ре минор, 1937) утвердилась как произведение мирового значения. Современники оценивали ее как выдающееся явление среди симфоний последних двадцати лет (Е. А. Мравинский). Они услышали в ней простоту языка, напевность, «монолитность оркестрового воплощения» (М. И. Чулаки). Образный строй симфонии понимался как оптимистическая трагедия, воплощающая идею «становления человеческого духа» (А. Н. Толстой).

Однако было и другое понимание концепции симфонии. Иные из слушателей воспринимали финал как недостаточно органичное завершение произведения⁹⁹.

⁹⁹ Приведем отзыв Е. Мравинского: «Шостакович прилагает большие усилия, чтобы финал стал утверждением объективного положительного вывода... Это утверждение достигается в значительной степени внешними приемами» (цит. по: Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. Т. 1. С. 458).

Двойное слушательское восприятие сопровождает произведение на протяжении всей его жизни. Ведь лишенное объявленной программы, содержательно ёмкое, оно допускает и разные исполнительские трактовки. Примеры тому — яркое, однозначно оптимистическое, с лучезарным концом прочтение Л. Бернштейна и необыкновенно глубокая по мысли, по ощущению музыки Шостаковича, руководившего подготовкой премьеры, трактовка Мравинского, с подчеркнуто жестким, трагическим, хотя и мажорным концом.

Пятая симфония знаменует начало зрелого периода в творчестве композитора. После образной, тематической, композиционной «избыточности» Четвертой симфонии Пятая отточенностью языка, продуманностью общего замысла и деталей свидетельствует о серьезном пересмотре автором своих творческих установок.

Это была первая из исполненных сразу после своего создания симфонических трагедий Шостаковича — жанра, которому он оставался верен в дальнейшем в течение всей жизни, которому настойчиво завоевывал право на существование в советском музыкальном искусстве.

Пятая симфония — лирическая трагедия. Сам автор подчеркивал характер Пятой симфонии как произведения лирического: «Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения, лирического по своему складу от начала до конца»¹⁰⁰. Но через личное, субъективное был выражен «жизненный пульс современности... не отдельной личности, и не отдельных людей, а человечества»¹⁰¹.

Симфония четырехчастна. Наиболее динамичной является I часть (Moderato, ре минор). Написана она в сонатной форме, обнаруживающей типологические черты симфонической драматургии Шостаковича. Идея симфонии отразилась на особенностях тематического материала и процессе его развития.

В этом отношении очень характерна главная партия. Она внутренне контрастна, многоэлементна (состоит из трех элементов), рондообразна по изложению. Образ ее сложен. В теме слышны и императивно-волевые интонации («рефрен»), как бы воплощающие мучительно стоящий перед сознанием вопрос («Быть или не быть?»), и робкие интонации напевной, но безвольно никнущей мелодии («эпизоды»), и волевые возгласы труб (тоже «эпизод»):

¹⁰⁰ Шостакович Д. Мой творческий ответ // Вечерняя Москва, 1938, 25 янв

¹⁰¹ Асафьев Б. В. Три имени // Асафьев Б. В. Избр. труды Т. 5 С. 128

14

Moderato

Musical score for measures 14-15. The score is in 2/4 time and features two staves: Violin I (V-ni) and Violin/Celli/Bass (V-c., C-b.).

Measure 14: **f** (forte). The V-ni part has a melodic line with slurs and accents. The V-c., C-b. part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Measure 15: **dim.** (diminuendo) and **p** (piano). The V-ni part continues with slurs and accents. The V-c., C-b. part continues with slurs and accents.

15

[Moderato]

Musical score for measures 16-17. The score is in 2/4 time and features two staves: Violin I (V-ni I) and Violin/Celli/Bass (V-c., C-b.).

Measure 16: **p** (piano). The V-ni I part has a melodic line with slurs and accents. The V-c., C-b. part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Measure 17: The V-ni I part continues with slurs and accents. The V-c., C-b. part continues with slurs and accents.

Эта тема открыла сферу тематизма, в которой проявляется важный принцип творчества композитора, обусловленного особым типом его лирики. Данное качество можно назвать **монологичностью**. Под ней понимается как форма изложения мыслей, так и особое средство художественного обобщения. В связи с усилением этического, социально значимого начала и психологизма в содержании монологичность предполагает произнесение с пафосом или, наоборот, робко и чутко, в зависимости от существа выражаемого.

Монологичность проявляется в частом использовании соло или унисонного звучания группы однородных инструментов. Объективные, внеличные образы передаются звучанием группы или унисона инструментов (велика здесь роль тромбонов). Для выражения субъективных образов часто используются солирующие, обычно деревянные духовые инструменты. Особенно часто встречаются соло го-боя, английского рожка, фагота.

Во внутреннем тематическом богатстве и конфликтности главной партии заложена основа для дальнейшего драматургического развития музыки. Этому немало способствует ее полифонический склад (музыка как бы разворачивается на глазах) и структура: все элементы не просто экспонируются, а тесно переплетаются, взаимодействуют, интонационно вытекая из первого — «зерна» всей симфонии.

Побочная партия — широкая лирическая тема (ми-бемоль минор, ц. 9—15). Ясным гомофонным изложением и квадратностью она контрастна текучести главной партии, хотя и не вызывает, как во многих произведениях среднего периода, конкретных ассоциаций. Лишь отдаленно ощущается в ней песенное начало. В мелодике темы слышны интонации, общие с главной партией, но поданные в «выпрямленном» ритме. Побочная партия более статична, что структурно отражено в ее замкнутой трехчастности:

16

$\text{♩} = 84$

9

V-ni I, *espress.*

Archi

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a 'simile' marking above it, indicating a similar rhythmic pattern. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has an '8' marking above it, possibly indicating an eighth note or eighth rest. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Замечательная по мастерству выполнения разработка очень динамична: темы проходят интенсивное развитие, достигая огромной остроты. Они не столько сталкиваются, сколько преобразуются внутри путем жанровой трансформации, при которой превращаются в свою противоположность. Так, лирическая тема главной партии в самом начале разработки приобретает жестокий оттенок. Она излагается в ритмическом увеличении в мрачном тембре унисона валторн в низком регистре на «постукивающем», суховатом фоне из развивающего раздела побочной партии (ц. 17). Позже (ц. 22) в оркестровых голосах начинают мелькать элементы разных тем, сплавленные в одну мелодическую линию. В гармоническом фоне появляется ритм скачки. Следующий раздел разработки (ц. 27), основанный на втором элементе главной партии, излагает тему в новом жанровом освещении (бездушный марш). Благодаря жанровой трансформации тема преобразуется. Марш воспринимается как воплощение конкретного «зла», реальной социальной силы, а не абстрактной идеи-символа. Такое образное переосмысление тематизма методом жанровой его трансформации осуществлено композитором впервые. Лишь появление волевых интонаций главной партии, изложенной канонически (такт 3 ц. 29), знаменует собой возникновение противодействия, борьбы, а патетическое провозглашение главной и побочной партии в двойном каноне (такт 3 ц. 32) — начало активного отпора. Характер преобразования темы побочной партии близок жанровой трансформации главной.

Начало репризы (ц. 36) совпадает с кульминацией части (третий элемент главной партии). Ее сжатое, мощное, унисонное проведение резко отличается от экспозиционного: из лирически трепетной она превратилась в полный внутренней решимости, провозглашаемый монолог. Эта тема в репризе является единственным носителем волевого начала. Первый элемент главной партии в репризе звучит в варианте третьего рефренного проведения (начинается с нисходящей, а не восходящей интонации), знаменуя спад напряженности после разработки.

Преображается и побочная партия (ре мажор). Она звучит умиротворенно, с оттенком пасторальности (канон флейты и валторны на зыбком фоне струнных и арфы) и сокращенно: развивающий раздел подводит к коде, построенной на материале главной партии. Звучность ее постепенно затихает и словно растворяется в хроматических ходах челюсты (*morendo*).

II часть (*Allegretto*, ля минор) вносит момент жанрового отстранения, «сюжетного отвлечения» между лирико-философской I частью и лирико-драматической III, хотя и входит органично в целое как одно из его звеньев. Здесь господствуют трехдольные танцевальные ритмы, близкие лендлеру, вальсу, испанским танцам. Этим скерцо контрастирует остальным частям цикла, написанным в четных размерах. Очевидный жанрово-бытовой характер части (грубовато-сочная вступительная тема — ц. 48, валторновая — ц. 54, 56) в трио дан в гротесковом, ироническом преломлении: подчеркнутая акцентировка тяжелых долей, *glissando*, резкие повороты в развитии.

17

[*Allegretto*]

V-no solo 58

Arpe

pp

V-c. pizz.

gliss.

III часть (Largo, фа-диез минор) — лирико-драматическая кульминация симфонии. Мужественная собранность ее лирики, суровый и строгий интеллектуализм по своему характеру очень напоминает возвышенную патетику Баха, внутренне страстную и способную к длительному сосредоточению на одной эмоции. В развитии Largo можно усмотреть тенденцию: от сдержанных чувств, камерности к эмоциональной открытости и преодолению напряжения.

18

75 Largo ♩ = 50

The image shows a musical score for strings, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'Archi p espress.' and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is in a slow tempo, marked 'Largo' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes tied across measures. The second system continues the musical material with similar notation and dynamics.

В многотемном (три контрастных материала) Largo композитор использовал интересно трактованную сонатную форму на основе рондо (главная тема постоянно возникает между двумя побочными), что позволило добиться напряженного развития. Перестановка побочных тем в репризе вносит в композицию элементы концентрации.

Основное нагнетание драматизма происходит в главной теме. Второе проведение ее (ц. 81) приводит к первой кульминации части (Largamente, ц. 82). В репризе (ц. 87) на той же теме достигается центральная кульминация (ц. 89), на вершине которой начинается динамическая реприза второй побочной партии. Последнее проведение рефрена (ц. 93) образно готовит репризу первой побочной партии и коду, поэтому развитие ее идет по линии угасания (засурдиненные струнные, pianissimo, morendo).

Наименьшим изменениям подвергается первая побочная партия: ее характерный колорит звучания мало располагает к преобразованиям (ц. 79 и 94).

79 [Largo]

Fl.

Arpe

Зато вторая побочная партия получает подлинно симфоническое развитие от жалобного напева гобоя (ц. 84) до страстного патетического высказывания у виолончелей в репризе (ц. 90). Эта же тема возвышенно-просветленным звучанием в коде (челеста в сочетании с флажолетами арфы) завершает часть¹⁰¹.

20

[Largo]

V-ni

Arpe
Celesta

Финал симфонии (*Allegro non troppo*, ре минор — мажор) в динамическом плане воплощает то, что решает *Largo* в философски-обобщенном. Это делает логически оправданным резкий сдвиг, которым начинается финал: напористо-грузное («тяжелая медь») звучание главной партии на фоне бесстрастного пульса литавр (ц. 97), лихой посвист тират деревянных духовых, подобно музыке киноатак. Контрастно и последующее изложение экспозиции: стремительная главная партия (она рондообразна), побочная партия с ее

¹⁰¹ В. В. Протопопов усматривает в проведениях этой темы вариационный цикл, вклинивающийся в сонатную форму. См. его статью: Вторжение вариаций в сонатную форму // *Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи*. М., 1983. С. 151—159.

начальным образным подчинением главной (ц. 108), а затем и в самостоятельном, полном ликования виде (ц. 110).

21

Allegro non troppo

Tr-be
Tr-ni Tuba
Timp
ff marcato

22

108 Più mosso ♩ = 72

f Tr-ba solo

Финал написан в свободно трактованной рондо-сонатной форме. Сжатая разработка¹⁰² почти лишена чисто разработочного развития (что компенсируется интенсивным развитием внутри тем). В репризе от побочной партии сохраняется лишь небольшой мотив (ц. 128), а развивающий раздел главной партии перерастает постепенно в предыкт к коде (ц. 129).

Апофеозного типа кода (ц. 131) построена на фанфарном элементе главной партии у меди и тонико-доминантовом ритмическом остинато литавр (в самом конце к ним присоединяется большой барабан). Это однообразное остинато вместе с мучительно-напряженным достижением кульминации в теме и позволяет неоднозначно оценить концепцию всего произведения.

¹⁰² Наличие в разработке лирического эпизода, построенного на теме побочной партии (ц. 112), напоминает аналогичный момент в финале Первой симфонии.

При необычайном разнообразии тематизма Пятой симфонии вся она пронизана родственными мелодическими интонациями, что подтверждает ее симфоничность. Роль интонационного «зерна» при этом играет главная партия I части. Но есть и другие интонационные переклички: кульминация побочной партии I части напоминает звучание Largo (ц. 14), а фанфарный момент в развитии главной партии (такт 3 ц. 7) перекликается с кодой финала. Все эти и другие интонационные связи частей цикла активно способствуют их единству.

Седьмая симфония

Седьмая симфония (ор. 60, до мажор, 1942) — выдающееся произведение, прямой отклик Шостаковича на грозные события первых месяцев Великой Отечественной войны. В ней нашли отражение напряженная борьба с вражескими силами, скорбь об утратах и вера в грядущую победу, в торжество правого дела.

Седьмая симфония уникальна и по художественным средствам воплощения, по своему языку, новаторству композиции. Основной контраст образов войны и мира пронизывает все части произведения и получает прямое отражение в их драматургии. Важное значение при этом имеет жанровая характеристика тематизма.

Симфония четырехчастна. Как и в большинстве симфоний Шостаковича, наиболее важные «события» разворачиваются в I ч а с т и (Allegretto, до мажор). Но, в отличие от других произведений, I часть Седьмой симфонии имеет и чисто количественный, масштабный перевес над остальными частями цикла.

Закономерности композиции I части отражают тип драматургического конфликта, заложенного в симфонии в целом. Экспозиция не имеет вступления, а сразу начинается с изложения тем, не образующих конфликта. Их жанровая основа создает особый тип контраста при образном единстве (картины мирной Родины), а потому имеет огромное значение. Маршевость энергичной главной партии, воплощающая более четко организованное начало, и песенность побочной партии (состоящей из двух тем, ц. 6 и 8)¹⁰³ соотносятся как две стороны жизни человека — труд и отдых, активная деятельность и мечта. Эти темы и тонально связаны на основе классического соотношения тоники и доминанты (до мажор и соль мажор). Заверша-

¹⁰³ Чередование тем по принципу запев — припев образует двойную двухчастную форму: aba₁b₁.

ется экспозиция умиротворенным звучанием солирующей флейты и засурдиненной скрипки на фоне струнных, мягко перевода музыки в сферу параллельного минора (безмятежное мирное утро перед войной)¹⁰⁴:

23

Allegretto

f Archi

Tr-be

Timp.

24

Poco più mosso

pp

Celli

V-ni I

p sempre legato

¹⁰⁴ Тонкой находкой автора для воплощения предрассветной тишины является использование особого слухового эффекта вследствие введения после большой флейты малой. Более высокий регистр и еще более холодный тембр малой флейты вызывают эффект пространственного удаления.



Конфликт возникает не внутри экспозиции, а между всей экспозицией и разработкой. Образы экспозиции и разработки контрастны по своему существу, они несовместимы, как война и мир в жизни. Драматургическим противопоставлением экспозиции и разработки композитор достигает передачи внешнего характера конфликта (вторжение вражеского нашествия в мирную жизнь нашей Родины) и тем самым подчиняет закономерности музыкальной формы программному содержанию музыки.

Первый раздел разработки составляет «эпизод нашествия» (ц. 19—44), создающий образ-портрет врага. Эпизод построен как вариации на неизменную тему (сопрано остинато и остинатный ритмический фон). Это нарочито примитивный марш. Остинатность ритмического фона и неизменность мелодии вскрывают механистичность, внутреннюю статику образа, марионеточность фашистской машины, ее «окаменение». Общий принцип вариаций — оркестровое *crescendo* — позволяет создать иллюзию движения, приближения образа, раскрытия в нем все новых и новых черт: композитор не просто рисует, а со всей беспощадностью обличает врага, злую звериную, варварскую его сущность:

25

19 Poco più mosso

A musical score for a section titled 'Poco più mosso'. It consists of four staves of music. The first staff begins with the instruction 'pp secco col legno'. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes, creating a march-like quality. The dynamics are consistently piano (pp).



Второй раздел разработки — уже активное действие (собственно разработка, ц. 45—51). Здесь завязывается борьба, возникает активное сопротивление, перелом в развитии. Но силы сопротивления показаны опосредованно: темы экспозиции отсутствуют, тема, появляющаяся в ц. 45, интонационно связана с темой нашествия, да и во всем ее облике больше обреченности, нежели сопротивления. Но драматургический сдвиг ясно ощущается. С этого момента исчезает необратимость в характере нашествия, и хотя по-прежнему неуклонно звучит дробь малого барабана, но в завязавшейся борьбе тема нашествия начинает ломаться, дробиться, свертываться.

В момент наивысшей кульминации (это и начало репризы) возникает тема главной партии (*Moderato*, до минор, ц. 52). Появление главной партии в интонационно измененном виде на кульминации всей части вскрывает важный «оптимистический заряд», заложенный в программе симфонии: тема изменена, на ней лежит печать прошедшей борьбы, в ней отчетливо слышатся черты траурного марша (трансформация признаков внутри одного жанра марша), но она устояла в борьбе, выдержала вражеский натиск. Этот момент очень важен в драматургии части. Не случайно на него указывал автор во время первых репетиций своей симфонии:

26

52 *Moderato*

A musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many accents (v) and slurs. The bottom staff has a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes.

Трагически искаженной предстает и тема побочной партии (Adagio, ц. 60). Из свободно льющейся песенной мелодии она превращена в мрачный, надломленный монолог фагота, звучит во фригийском пониженном фа-диез миноре. Метрическая организация темы — периодическая («хромающая») переменность трех- и четырехчетвертного размера. Общие контуры мелодической линии сохраняются, однако в ней есть значительные интонационные изменения:

27

[Adagio ♩ = 92]

Musical score starting at measure 60. The top staff is for the Bassoon (Fag) and the bottom two staves are for the strings (Archi). The Bassoon part is marked *p* and *espress*. The string part is marked *Archi pizz.* and *P-no secco*. The score shows a melodic line for the Bassoon and accompaniment for the strings. The music is in a minor key and has a slow tempo (Adagio).

Обе темы, близкие в экспозиции, и в репризе переосмысливаются в сходном направлении: перенесены в минор, тонально предельно отдалены — звучат в тональностях, находящихся на расстоянии тритона. Характер репризы в целом мрачный. Лишь на момент в ней наступает просветление (переход к побочной партии на материале заключения из экспозиции, см. ц. 57—59 и 14—18).

Коду I части можно определить как воспоминание о прошедшем. Она обобщает материал части. Впервые после экспозиции темы главной и побочной партий здесь звучат в мажоре. Главная партия (ц. 66) приобретает эпическую широту, распевность, у побочной партии (ц. 68) и дополнения к ней (ц. 69) в тембре засурдиненных струнных появляется особая мягкость. Но трижды, словно пробуждая от светлых грез и возвращая к реальной действительности, перед темами возникает мрачный возглас (валторны, туба и литавры, перед ц. 66, 68, 78). В ответ на последний возглас в отдалении слышится тема нашествия соло засурдиненной трубы на фоне неизменной дроби малого барабана и аккордов *staccato* у фортепиано (ц. 70) и постепенно затихает (борьба еще не закончена).

В отличие от I части, в остальных частях Седьмой симфонии основной конфликт решен более обобщенно. Образы «негативного плана» лишены в них конкретности содержания.

II ч а с т ь (*Moderato poco allegretto*, си минор) — мягкое, лирическое скерцо, крайние разделы которого построены на двух лирических темах (ц. 72 и 76), эмоционально дополняющих друг друга и тонально объединенных. Средняя часть возвращает к образам негативного плана, данным здесь в гротескной, сатирической форме. Первая тема трио (ц. 82) — тип inferнального демонического скерцо, вторая тема (ц. 90) — злой военный марш. Как и в I части симфонии, темы первого раздела возвращаются в репризе заметно измененными, испытав воздействие музыки трио. Первая тема сокращена до размеров периода (ц. 96), вторая мрачно звучит у басового кларнета на жутковатом, призрачно мерцающем фоне флейт (ц. 97). Лишь в самом конце части восстанавливается первоначальное настроение (ц. 102).

III ч а с т ь — просветленное возвышенное *Adagio* (до-диез минор локрийский)¹⁰⁵. Медленно разворачивающемуся повествованию

¹⁰⁵ Главенствующая роль локрийского до-диез минора подтверждается многими: он — стабильный признак темы хорала, его звукоряд односоставен ре мажору второй темы, он функционально родствен тональностям эпизода (ми мажор) и трио (соль-диез минор).

его крайних частей (органно звучащий хорал деревянных, валторн и арф, чередующийся с выразительными соло струнных, и лирическая тема среднего раздела — ц. 112), как и во II части симфонии, противопоставлена напряженная драматическая музыка трио (*Moderato risoluto*, соль-диез минор, ц. 121)¹⁰⁶. И снова, как и в предыдущей части, возвращающиеся темы изменяются. Точно в порыве отчаяния, искажены темы струнных, теперь звучащие у труб. От целомудренного величественного звучания (как обращения к чему-то вечному, дающему силы в самые тяжелые минуты жизни) в них не осталось и следа. Напротив, появились нотки сарказма, издевательской гримасы (ц. 130) и нагловатой разухабистости (такт 5 ц. 131). Лишь немного спустя устанавливается равновесие духовных сил (такт 3 ц. 134).

Неоднозначно решена форма этой части — промежуточная между сложной трехчастной и сложным рондо. Сложность рондо состоит в том, что его рефрен и центральный эпизод имеют также рондообразное строение.

Без перерыва III часть переходит в ф и н а л симфонии (*Allegro non troppo*, до минор — мажор). По настроению он трагичен, но трагичность эта оптимистическая. Идеино-эмоциональная сторона финала заключена не в показе и столкновении противоборствующих сил, как это было в предшествующих частях, а в едином поступательном развитии, в раскрытии живого процесса жизни¹⁰⁷.

Процесс этот проходит несколько этапов: 1) вступительный, на видоизмененной теме побочной партии I части в чередовании с элементами главной темы финала на доминантовом органном пункте; 2) трехчастная экспозиция рефрена всей формы — главной темы финала (ц. 152—159), репризное проведение которой переходит в разработку-эпизод; 3) разработка из нескольких этапов. В начальном из них участвует весь прозвучавший до того материал (тема вступления, главная тема в канонических проведениях, мелодия из развивающего раздела главной темы, фанфара и т. д.). Далее начинается: 4) центральный траурный эпизод (*Moderato*, ц. 179—188). Музыка его полна суровой, строгой героики, но звучит более обоб-

¹⁰⁶ В симфонии образуется характерный триптих «отрицательных образов»: военный в I части, гротескно-скерцозный и военный — во II; военный, но сквозь призму философского обобщения — в III части.

¹⁰⁷ Отсюда и необычная композиция, не укладывающаяся в рамки ни одной привычной формы.

ценно, чем трагические моменты в предыдущих частях симфонии, не как реакция на только что случившееся, а как мысль об утратах, понесенных в борьбе (этому способствует жанровая форма сарабанды). Затем возвращается 5) тема рефрена в ритме сарабанды и начинается длительный подход к кульминации всей части, к коде (ц. 207). Здесь мощно звучит тема главной партии из I части, звучит как гимн, воспевающий силу и непобедимость Родины.

Цикл Седьмой симфонии организован по принципу крупной трехчастности (важным фактором объединения является переход III части в финал без перерыва). Связь финала с I частью цикла называется во многом. Здесь имеются тематические реминисценции I части: в коде (ц. 207) проходит тема главной партии I части, а тема вступления финала является преобразованной темой побочной партии I части. Эта тема появляется в переломные моменты развития: переходы к финалу, от первой кульминации к сарабанде (ц. 173, 175), то есть тема эта имеет скорее драматургическое, чем эмоционально-образное значение. Наконец, финал является тональной репризой I части. Средние части цикла написаны в тональностях, далеких тональностям крайних частей, находящимся с ними в полутоновом (в том числе однотерцовом) соотношении. В то же время между собой они связаны через тональное развитие внутри частей. До мажор крайних частей принципиально избегается в них, только раз появляясь в середине II части (ц. 90).

Восьмая симфония

Как и Седьмая симфония, Восьмая (ор. 65, до минор, 1943) навеяна событиями Великой Отечественной войны, но отразила их по-иному. В Восьмой симфонии события уже не столько «живописуются», сколько подвержены глубокому осмыслению. По словам Асафьева, эта симфония — «величавый трагический эпос... пережитой человечеством страшной поры», правдивое и суровое сказание об испытанном и «о безграничной выносливости человеческого сердца, не сгибаемого никакими ужасами»¹⁰⁸. Поэтому в образном строе, характере тематизма, драматургии симфонии нашли свое претворение черты, роднящие ее с наиболее философской из предшествующих симфоний — Пятой (тип I части, например) и частично Шес-

¹⁰⁸ Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича // Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 5. С. 132.

той (тоже I часть). Но она предстает более монументальной, грандиозной, чем Пятая симфония. Трагические краски в ней значительно сгущены, более острому преобразованию подвергается тематический материал (подобно I части Седьмой симфонии). То есть Восьмая симфония своеобразно синтезирует отдельные черты Пятой, Шестой и Седьмой симфоний.

Симфония пятичастна. Центром тяжести ее цикла является I часть (Adagio, до минор). Вся ее архитектура обнаруживает связь с I частью Пятой симфонии. Как и в Пятой симфонии, драматургическим ядром цикла является тема вступительного раздела главной партии, резко контрастная другим темам экспозиции. Органично вплетаясь в экспонирование главной партии, она своими патетически-страстными интонациями драматизирует ее, придает ей внутреннее напряжение:

28

Adagio $\text{♩} = 80$

Archi

ff

29

1 [Adagio]



Главная и побочная партии мало контрастны друг другу. Главная партия — типичная для Шостаковича тема размышления, раздумья. Побочная — песнь взволнованного сердца. По внешнему своему облику она очень похожа на побочную партию I части Пятой симфонии, но образ ее иной, она более ёмкая по содержанию: сложнее ее метрическая организация ($\frac{5}{4}$), прихотливой ритмика сопровождающего фона, она и структурно богаче (три предложения в экспозиционном периоде):

30

[Poco più mosso $\text{♩} = 72$]

Полностью в русле драматургических принципов Шостаковича бесконфликтная экспозиция противопоставлена напряженной разработке, образующей в своем развитии три динамические волны. Первый раздел, начинаясь после сокращенного репризного проведения побочной партии, возвращает к тематизму начала симфонии

(Adagio, ц. 17), а затем разрабатывает весь материал экспозиции, приводя к первой кульминации. Второй раздел является гротескным преобразованием темы вступительного раздела главной, а далее и побочной партий (ц. 25). В кульминационной зоне он выливается в 13-голосный канон (такт 5 ц. 28). Возникающий сразу после него третий раздел (ц. 29—33) излагает тему главной партии в жанрово трансформированном виде (марш):

31

Allegro $\text{♩} = 96$

Tr-be
Tr-ni

Реприза — генеральная кульминация части — является и трагическим венцом разработки. Гневно и страстно tutti оркестра провозглашает вступительную тему главной партии (ц. 34). В резком сопоставлении к ней подан остальной материал репризы: главная партия (скорбный монолог английского рожка, ц. 35), а затем (тоже у английского рожка) и побочная партия (ц. 38):

32

35 $\text{♩} = 56$
C. ingl. solo

т. 6
Вст. раздел ГП

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких систем нот. Включает ноты для скрипки (верхние стaves) и виолончели/контрабаса (нижние стaves). Видны триоlets, фразы, охватывающие несколько тактов, и различные динамические и артикуляционные знаки. В третьей системе есть пометка «Начало симфонии» и номер «36» в квадратике. В четвертой системе — пометка «т. 3. ц. 1».

Тембровая общность тематических проведений в репризе согласуется с их образным сходством. Главная партия фактически вливается в побочную, объединяясь с ней и тонально: вместо до минора и ми-бемоль минора в экспозиции обе темы здесь звучат в до миноре и имеют сходное гармоническое развитие. Характер преобразований тем в репризе Восьмой симфонии близок преобразованиям их в Седьмой симфонии.

Кода (ц. 43—45) — краткое послесловие в части — целиком построена на материале главной партии: вступительного раздела и основной темы. Как в Пятой симфонии, она подана в характере угасания (обращение восходящих интонаций) и приводит к умиротворенному катарсису в конце (до мажор).

II и III части симфонии полностью подчинены драматургической линии сквозного развития. Это скерцо, выполненные в гротесковом (II часть) и активно-действенном (III часть) плане.

II часть (*Allegretto*, ре-бемоль мажор) написана в сонатной форме. Ее главная партия (ре-бемоль мажор, ц. 47) — тупой, метрически четкий марш, интонационно близкий немецкой песне «Идем дальше, или Розамунда» — образцу пошлости и мещанства Третьей империи. Побочная партия — изломанная, с капризным мелодическим контуром (ля минор, ц. 53).

Разработка на темах экспозиции и предыкт приводят к более компактной (сокращенной) репризе. В ней темы тонально сближаются (звучат в однотерцовых тональностях ре-бемоль мажор и ре минор), мелодия побочной партии у струнной группы приобретает очертания недоброй летящей силы (штрих исполнения *marcatissimo*, *fff*). В коде (ц. 70) обе темы звучат одновременно в причудливо-хаотическом сочетании и в самом конце стремительно, словно страшное видение, исчезают¹⁰⁹.

III часть (*Allegro non troppo*, ми минор) — токката, огромное по силе эмоционального воздействия полотно, рисующее страшный образ разрушения. Остинатность ритма, претворяющая выразительный принцип «вечного движения», является важным моментом в создании образа этой части — механического чудовища, перемалывающего своими адскими жерновами человеческие жертвы. Средний раздел токкаты — «танец смерти», гарцующей над трупами своих жертв (ритмическая формула токкаты превратилась здесь в банальный аккомпанемент).

В репризном разделе III части музыка достигает еще не виданной до того силы напряжения: увеличивается общая динамика звучания (оркестровое *crescendo*), растет интенсивность в развитии за счет более компактного, сжатого, а потому и более действенного изложения материала первого раздела.

В момент мощной, леденяющей душу кульминации, заставляющей слушателя увидеть окружающий мир глазами через минуту гибнущей жертвы (это кульминация и всего цикла Восьмой симфонии), начинается пассакалья — IV часть (*Largo*, соль-диез минор). Начало пассакальи аккумулирует весь драматизм токкаты, но она быс-

¹⁰⁹ В коде обе темы излагаются в едином размере (4/4). Такое метрическое подчинение побочной партии главной сходно с аналогичным моментом в скерцо Первой симфонии.

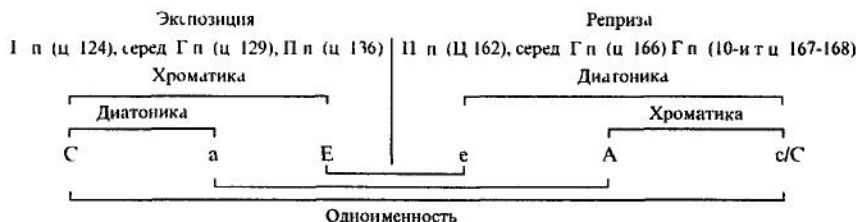
тро теряет энергию предыдущей части и становится скорбным монологом по поводу свершившейся трагедии.

В одиннадцати вариациях повторяется тема пассакальи, своей неизменностью создавая впечатление оцепенения после трагедии. Характер музыки (как и тональность соль-диез минор) остается почти неизменным. Лишь в самом конце части колорит несколько просветляется, изломанная, напряженная хроматика сменяется диатоникой, подготавливая пасторальность финала.

После мрачного оцепенения пассакальи начало финала (*Allegretto*, до мажор) — напев фагота — воспринимается как возрождение, чуть ли не в пантеистическом смысле, из пепла и руин. Вспоминаются слова Асафьева: «Вдруг, в тишине, будто бьется одно лишь сердце и поет просто и трогательно, как глубокий родник, струящийся среди грозных, суровых скал: „а я живу“»¹¹⁰. Этими словами Асафьев охарактеризовал начало репризы I части (соло английского рожка), но они могут быть отнесены и к началу финала. Естественно вытекая из развития предыдущей части (совершенно уникальное по простоте, но необыкновенно впечатляющее, эффективное по воздействию гармоническое соскальзывание из соль-диез минора в до мажор), финал логически завершает трагическую концепцию всей симфонии в целом. Мягкой просветленностью, пасторальностью музыки, в которой, однако, слышны зловещие отзвуки пронесшейся бури (разработка, приводящая к кульминации финала), он как бы отходит от трагедии сегодняшнего дня и является взглядом в будущее.

Несмотря на относительную образную простоту, финал композиционно довольно сложен. Он несколько эпичен, замедлен в развитии, что затрудняет восприятие всей конструкции при отсутствии контраста в тематизме. В целом форма финала рондо-сонатная (постоянное чередование темы главной партии с другими тематическими образованиями) с чертами концентричности (зеркальная реприза с обратным порядком изложения тем: побочная партия, тема из среднего раздела главной партии и сама главная партия). В этом смысле очень логичны тональные соотношения в тематизме финала, терцово-диатонические и хроматические внутри разделов формы и одноименные на расстоянии между тональностями соответствующих тем в экспозиции и репризе:

¹¹⁰ Асафьев Б. В. Восьмая симфония Шостаковича // Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 5. С. 133.



Средний раздел части — разработка. Она состоит из большого фугато на материале главной партии (рефрен, ре-бемоль мажор, ц. 141) и напряженного по динамике раздела, приводящего к кульминации финала. В ней как напоминание о напряженнейших моментах I части симфонии звучит ее главная тема (Adagio, ц. 159).

Восьмая симфония уникальна по драматургии, внутренней организации, по взаимодействию частей между собой. Являясь центром тяжести цикла, I часть контурами своего внутреннего становления предопределяет драматургию всего цикла: в I части предвосхищены основные образные моменты всей симфонии, развитие которой протекает как бы двумя большими кругами. Первый — начальное Adagio, второй — весь цикл в целом, где II часть развивает в грандиозных масштабах черты гротеска, заложенные во втором разделе разработки I части (ц. 25); III часть предвосхищается маршевым эпизодом ее разработки (ц. 29); пассакалья примерно соответствует началу репризы I части, а финал в целом — ее коде.

Цикл Восьмой симфонии объединяется многими мотивными связями. Тема вступительного раздела главной партии I части является «зерном» интонационного единства большинства тем (в этом проявляется сходство Восьмой симфонии с Пятой). Связи тем с главной партией Adagio здесь более сложные, чем в Пятой симфонии. Основное, что роднит эти темы, — опора на звуки тонической квинты с захватом звука VI ступени, секундовая интонация в характерном пунктирном ритме, которая в прямом или обращенном виде встречается почти во всех темах симфонии.

Восьмая симфония — одна из самых трагедийных инструментальных драм Шостаковича. Светлые образы в ее музыке эпизодичны и масштабно не уравновешивают мрачные. Но тем более они важны. Появляясь в моменты возвышенной лирики, они звучат как авторские послесловия к изображаемому. Такими очагами света являются кода I части (ко всей I части), пассакалья — ко II и III частям, кода финала — ко всему финалу, а сам финал — ко всему циклу. Финал является и тональной репризой в цикле, логически вытекает

из предыдущего и завершает трагическую концепцию симфонии мягкой, просветленной музыкой, несущей в себе то состояние душевной гармонии, тенденция к которому неуклонна во всем цикле и оказывается непобедимой, вопреки глубинной трагедийности произведения.

Одиннадцатая симфония «1905 год»

Одиннадцатая симфония (ор. 103, соль минор, 1957) начинается последний период в творческой эволюции стиля композитора, для которого характерно обращение к открыто объявленной программности, синтетичности выразительных средств и драматургических приемов. Тема большого революционного звучания сближает это произведение с другими программными симфониями Шостаковича: Второй («Посвящение Октябрю») и Третьей («Первомайской»), а из среднего периода творчества — с Седьмой. В ней ощущаются прямые интонационные связи с хоровой, вокально-инструментальной и киномузыкой композитора.

Эта симфония — пример симфонизма, в котором картинная обособленность, монументальная завершенность целого свидетельствуют об эпичности произведения, а необычайно напряженное, взрывчатое развитие музыки — о лирико-драматическом его существе. Впервые в этой симфонии композитор обращается не к современной, а к исторической программе, что уже само сообщило ей эпические черты (далее это будет продолжено в Двенадцатой симфонии). Программа отражена в названии всего цикла, в подзаголовках отдельных частей, что указывает на обобщенный ее тип. В то же время логика последования частей, конкретное содержание музыки говорят о сюжетном характере воплощения звеньев этой программы. Так, I часть («Дворцовая площадь») воссоздает место действия; II часть («9-е января») — картина мирной рабочей демонстрации и расстрела ее; III часть («Вечная память») — осознание сущности событий, а финал («Набат») — идейный итог всего цикла.

Почти весь тематический материал Одиннадцатой симфонии основан на цитатах. В I части это темы песен «Слушай», «Арестант», во II — темы, заимствованные из хоровой поэмы композитора «Девятое января» — «Гой ты, царь наш, батюшка» и «Обнажите головы», в III части — из песен «Вы жертвою пали» и «Здравствуй, свободы вольное слово», в IV — темы песен «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», а также тема из оперетты Г. Свиридова «Огоньки». Во всех пес-

нях важную роль играет не только их музыкальная сторона, но и текст, с которым они связаны: начинает мысленно звучать слово¹¹¹.

Особый интерес представляет работа композитора с заимствованным материалом. Фольклорные образцы Шостакович цитирует очень чутко, достаточно гибко, внося иногда ритмические и интонационные коррективы. Например, в теме «Варшавянки» он дробит мелодию на части, соответствующие строкам текста, и повторяет каждую из них. В ритмике темы усиливает пунктирность, распевность же переносит в конец предложений, подчиняя ее пунктирности ритма: создается почти зрительное ощущение мелькания строчных рядов.

Лирические напевные темы не подвергаются такого рода изменениям; «Слушай», «Арестант», «Вы жертвою пали» цитируются точно. Своеобразно использует автор и собственные темы. В теме «Гой ты, царь наш, батюшка» — точно сохраняет интонационно-жанровую основу: скорбный сказ-причет с характерным для русской поэзии второй половины XIX века дактилическим строением, но перегруппировывает трехтактовые фразы мелодии в структуру пары периодичностей: aa_1bb_1 вместо aba_1b_1 в хоровой поэме.

Тему «Обнажите головы» (в хоре эпиграфическая заставка, слово от автора) композитор проводит в том виде, в каком она звучит в конце поэмы, то есть с ритмическим увеличением окончания (ц. 59). Тенденция к ритмическому варьированию этого окончания проходит на протяжении всего сочинения и достигает апогея в коде финала.

Синтетичность Одиннадцатой симфонии сказывается во всем: в жанровой природе ее, в характере и методе воплощения программы, в характеристичности тематизма и методах его развития, наконец, в структуре цикла, в драматургической трактовке всей конструкции и ее частей.

И часть симфонии («Дворцовая площадь», Adagio, соль минор) — развитое вступление в цикле, пролог. Тематизм этой части складывается из комплекса Дворцовой площади (крайние разделы формы), интонаций песен «Слушай» и «Арестант» в среднем разделе композиции. Многотемность с характеристической дифференцированностью каждого из элементов — следствие образной сложности, сочетающей в себе моменты пейзажно-картинный (Дворцовая площадь как место действия) и философски-обобщенный, выразительный (Дворцовая площадь — символ царизма). Этим тем три:

¹¹¹ В Тринадцатой симфонии (1962) и в симфонической поэме «Казнь Степана Разина» (1964) слово уже открыто введено в музыку.

1-я — интонационно-гармонический комплекс Дворцовой площади, 2-я — мотив соло литавр (ц. 1) и 3-я — фанфара трубы на фоне тремоло малого барабана (ц. 2). 1-я тема — своего рода психологический пейзаж. Функция ее — создание пространственно-временной перспективы. Этому способствует широкое, «распластанное» изложение у засурдиненной струнной группы *divisi* в пятикратном удвоении (в пять «этажей») с поддержкой арф, что создает впечатление «стереофоничности» звучания. Особый бесплотный колорит передает фонизм пустых квинт. Застылость, оцепенение, опустошенность выражены в музыке. Статика образа подчеркнута также отсутствием реального мелодического развития: мелодия вьется вокруг звука *ре* (тоническая квинта дважды пониженного дорийского соль минора):

33

Adagio

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is marked 'pp' and 'Adagio'. The melody in the upper voice is characterized by wide intervals and a slow, steady progression. The lower voice provides a more rhythmic, textured accompaniment. The second system continues the same melodic and rhythmic patterns, with the upper voice moving towards a higher register and the lower voice maintaining its steady accompaniment.

Но при всей внешней застылости музыка не вызывает ощущения безмятежности, прочного покоя. В каждом звуке слышна настороженность. Этому способствует сумрачное звучание мотива литавр — спутника темы Дворцовой площади, а также то ладотональное развитие, которое проходит эта тема как рефрен в рондо, чередуясь с темой фанфар. Так, обращает на себя внимание соскальзывание устоя на полтона (*соль* — *фа-диез*) в дополнении (ц. 1). Во втором проведении (ц. 3) захватываются развитием два устоя (*си-бемоль* и *соль*, а в конце готовится *ми-бемоль* минор). В третьем возникает нисходящая малотерцовая цепь устоев (*си-бемоль* — *соль* — *ми*, ц. 6), в конце всей

I части (реприза) образуется еще один вариант — нисходящая большептерцовая цепь (соль — ми-бемоль — си, ц. 25).

Столь же последовательно развитие мотива фанфар. Он символизирует военную опору царизма (военный сигнал). Но призывное начало его неожиданно обретает страдальческие, «стонущие» интонации (ц. 2), причем в последующих проведениях это качество усиливается. Развитие осуществляется полифоническими и тембровыми средствами. В первом проведении мотив звучит в блестящем и несколько «объективном» тембре трубы (си-бемоль минор, ц. 2), далее — в более «теплом» тембре валторны, усугубляющем страдальческие интонации (ми-бемоль минор, ц. 15). В конце части (ц. 24) оба варианта «суммируются» в политонально-имитационном проведении у труб (си-бемоль минор и ми-бемоль минор). Дальнейший рост напряжения связан с сужением интервала имитации: перед началом разработки II части фанфара имитируется в большую терцию (до минор и ля-бемоль минор), а после разработки (ц. 94) — в малую терцию (соль минор и ми минор).

Огромную роль играет и мотив литавр, который проходит большое развитие внутри части и является одним из интонационных источников всего произведения. Содержащаяся в теме ключевая интонация (уменьшенная кварта, разрешающаяся в малую терцию) слышна в главной партии II части, эпизоде расстрела (ц. 85), в переходе к III части и ее кульминации (ц. 112—117), а также в финале, то есть проходит в кульминационные моменты произведения.

Тематизм Дворцовой площади звучит не только в крайних разделах I части, но и вклинивается в развитие среднего раздела (ц. 10), приобретая функцию рефрена. Цитируемые композитором песни каторги и ссылки («Слушай» и «Арестант») дополняют и конкретизируют образ, созданный комплексом тем Дворцовой площади. Они и тонально «прилегают» к нему на основе вводнотоновых соотношений (ля-бемоль мажор и фа-диез минор):

34

[Adagio] Fl 9

The image shows a musical score for Flute 9, marked [Adagio]. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. There are triplets marked with '3' and a dynamic marking 'p' (piano). The score is numbered 'Fl 9' in a box.

35

[Adagio]

II часть симфонии («9-е января», Allergo, соль минор) имеет ряд важных композиционных особенностей, продиктованных сле-

цифрой содержания. В основе части лежит драматическое соотношение двух программно-сюжетных ситуаций: мирного шествия народа и расстрела. Вследствие этого вся композиция членится на два крупных раздела, соответствующих экспозиции (ц. 27—70) и разработке (ц. 71—97) сонатной формы. Экспозиция при этом практически однотемна. Тема «Гой ты, царь наш, батюшка» используется композитором в двух образных планах: в главной партии как картина народного шествия, движения людской массы, а в побочной — как собственно обращение народа к царю (показателен двухголосный, дуэтный склад темы, выявляющий в ней свойства сказа, причета):

36

44 [Allegro]

V-ni

p espressivo

Timp

Каждая тема излагается в развитой трехчастной форме с разработкой в качестве среднего раздела. В то же время экспозиционное проведение главной партии рондообразно (рефрены в ц. 28, 32, 34, соль минор). Для обеих разработок характерны ритмическое и мо-

тивное дробление, активность общих форм движения, внедрение секвенционного развития и ритмического остигатного рисунка. Разработка главной партии приводит к обширному кульминационному проведению темы в ре-бемоль мажоре (ц. 39), а далее к краткой репризе (соль минор). В развитии побочной партии (си-бемоль минор) наблюдается сходная картина, только кульминация разработки совпадает с репризой внутри побочной партии (ц. 57).

Чрезвычайно важным для понимания программного замысла является проведение новой темы «Обнажите головы» перед экспозицией побочной партии (ц. 41) и перед ее внутренней разработкой (такт 9 ц. 47). С этого момента она все чаще начинает включаться в симфоническое развитие как страстный авторский комментарий. Не менее важно и то, что вся экспозиция II части не только образно, но и композиционно противопоставлена разработке, выделенной рефренными проведениями тем Дворцовой площади (ц. 69—70 и 91—97), подчеркивающими своим звучанием характер «места действия»: после напряженнейшей разработки (сцена расстрела) тема Дворцовой площади возникает в «мерцающей» звучности оркестра существенно измененная (ц. 91). Исследователь пишет: «Силуэты Дворцовой площади, обгащенной кровью, как бы теряют свою геометрическую строгость и расплываются в глазах, полных слез»¹¹². Этим проведением темы композитор с большим тактом решил сложную художественную и драматургическую задачу: тема Дворцовой площади заменила отсутствующую репризу, а собственно репризное проведение основных тем II части оттянуто к концу IV части.

Траурная III часть («Вечная память», Adagio, соль минор) — Largo в цикле. Крайние разделы этой части (соль минор) построены на теме «Вы жертвою пали» (ц. 99), исполнение которой поручено альтам. Средний раздел части звучит как траурное шествие (фа-диез минор, ц. 106). Просветленно проходит тема «Здравствуй, свободы вольное слово» (ля мажор, ц. 108), но вскоре за ее проведением возникает тема «Обнажите головы» (си минор, ц. 113), развитие которой вместе с мотивом литавр образует напряженную кульминационную зону этой части. Сокращенная реприза (тоже альты, соль минор, ц. 118) вбирает в себя в сжатом виде элементы развивающегося раздела экспозиции (ср. ц. 118—120 и ц. 102—105). Часть завершается тихо, музыка словно удаляется.

¹¹² Бер М. Г. Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. С. 214.

Финал симфонии («Набат», *Allegro non troppo*, си минор — соль минор) врывается решительным и повелительным провозглашением «Беснуйтесь, тираны» (ц. 121). Такое резкое начало заключительной части было только в Пятой симфонии Шостаковича. Экспозиционное проведение переходит в динамичную разработку, в которой, помимо темы финала, проходят тема литавр и «Обнажите головы» (ц. 136). Начало второго раздела связано с «Варшавянкой» (соль минор, ц. 140), в развитие которой включается цитата из оперетты Свиридова «Огоньки». Тематическое развитие, в котором, помимо тем финала, участвует тема фанфар из I части, приводит к кульминационному проведению главной партии II части (*Moderato*, ц. 159). После него наступает эпилог всей симфонии, по своему образному строю и драматургическому смыслу близкий к послекюльминационным разделам сонатных форм в симфониях Шостаковича (*Adagio*, ц. 162) и построенный на двух тематических рефренах цикла: Дворцовой площади и «Обнажите головы». На фоне темы Дворцовой площади в основной тональности цикла (соль минор) одиноко и скорбно «поет» английский рожок тему «Обнажите головы» (типичное для Шостаковича послекюльминационное лирическое послесловие). Впервые в симфонии эта тема звучит здесь полностью — как в хоровой поэме «Девятое января». Далее (ц. 171) и до конца произведения она страстно, призывно и гневно провозглашается всем оркестром (фоном служит материал, заимствованный из главной партии II части). В грандиозном оркестровом *crescendo* передается огромное эмоциональное нарастание, апогей гневного протеста против свершившегося злодеяния.

Четырнадцатая симфония

Четырнадцатая симфония (ор. 135, 1969) для сопрано, баса и камерного оркестра была задумана еще в 1962 году, когда композитор работал над оркестровкой вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти». Обращение к «вечной теме» жизни и смерти было подогрето также знакомством с «Военным реквиемом» Б. Бриттена, которому Шостакович посвятил свою симфонию, и многими другими произведениями русской и зарубежной музыкальной классики.

Как и предшествующая Тринадцатая, Четырнадцатая симфония вокальная, но написана на стихи не одного, а четырех поэтов, принадлежащих разным национальным культурам, эпохам и стилям:

Ф. Гарсиа Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р. М. Рильке. Выбор столь широкого диапазона поэтических истоков, его стилистическая разноплановость и даже пестрота не помешали композитору, используя содержащуюся в стихах символику, метафоричность, образную ассоциативность, добиться единства цикла.

Автор по-своему подошел к решению основной идеи. В одиннадцати частях композитор представил различные ипостаси смерти, картины встречи с нею людей разных эпох и возрастов.

I. «De profundis» (Гарсиа Лорка) — «Сто горячо влюбленных сном вековым уснули глубоко под сухой землею Андалузии».

II. «Малагенья» (Гарсиа Лорка) — «Смерть всё уходит и всё не уйдет из таверны».

III. «Лорелея» (Аполлинер) — рассказ о «белокурой колдунье из прирейнского края», к которой «шли мужчины толпой, от любви умирая» и которая сама, потеряв возлюбленного, бросается со скалы в Рейн.

IV. «Самоубийца» (Аполлинер) — пустота и одиночество на могиле самоубийцы, только холодные ветры сдувают позолоту с трех лилий, а «черное небо, пролившись дождем, их порой омывает».

V. «Начеку» (Аполлинер) — «В траншее он умрет до наступленья ночи, мой маленький солдат, чей утомленный взгляд из-за укрытия следил все дни подряд за Славой». Погибнет солдат, «любownik мой и брат».

VI. «Мадам, посмотрите!» (Аполлинер) — женщина страшно хохочет «над любовью, что скошена смертью». Она потеряла свое сердце.

VII. «В тюрьме Санте» (Аполлинер) — монолог узника.

VIII. «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» (Аполлинер) — издевательский, едкий смех — проклятие злому палачу Подолья.

IX. «О, Дельвиг, Дельвиг!» (Кюхельбекер) — обращение к другу¹¹².

Бессмертие равно удел
И смелых вдохновенных дел,
И сладостного песнопенья!
Так не умрет и наш союз,
Свободный, радостный и гордый!
И в счастье и в несчастье твердый,
Союз любимцев вечных муз!

¹¹² У Кюхельбекера стихотворение называется «Поэты» (1820). Обращаясь к Дельвигу, автор подразумевал и сосланного в то время на юг Пушкина.

X. «Смерть поэта» (Рильке) — «мир и он — всё было так едино: озера и ущелья, и равнина его лица и составляли суть. Лицо его и было тем простором, что тянется к нему и тщетно льнет, а эта маска робкая умрет... — на тленье обреченный нежный плод».

XI. «Заключение» (Рильке) — смерть неизбежна, не надо самообольщаться, надо ценить жизнь, какая она есть.

Всевластна смерть —
Она на страже и в счастья час.
В миг высшей жизни
Она в нас страдает, ждет нас
И жаждет — и плачет в нас.

В драматургии Четырнадцатой симфонии отразились принципы, характерные для многочастных камерно-инструментальных и вокальных произведений композитора в позднем творчестве. Литературно-авторская первооснова организует цикл симфонии по принципу обрамления: в центре — шесть стихотворений Аполлинера, по краям — по две части на стихи Гарсиа Лорки и Рильке; к последнему примыкает стихотворение Кюхельбекера.

Значительно сложнее целостная музыкальная драматургия произведения. Сам Шостакович отмечал, что музыка объединяет стихи в четыре части, имея в виду сгруппированность отдельных частей в крупные разделы на основе внутренней связи поэтических образов и их музыкального воплощения. Возможны несколько вариантов такого объединения. Опираясь на важный для композитора прием *attacca*, четырехчастность со вступлением (I) образуется из объединения частей сначала по три номера (II, III, IV и V, VI, VII), а затем по два (VIII, IX и X, XI). Однако более оправданным представляется иное членение: четыре номера (I, II, III, IV), два (V, VI), два (VII, VIII) и три (IX, X, XI). В этом случае первый раздел («малый круг» развития), подобно начальной части цикла, содержит все исходные импульсы, которые потом будут развиты в других разделах («большой круг»).

В «малом круге» формируются две основные образные сферы: медленная лирическая, выросшая из диатоники и к ней тяготеющая, и быстрая, тотально-хроматическая (соответственно: а) «*De profundis*», «Самоубийца» и б) «Малагенья»). Здесь же находится и первый драматургический центр произведения — III часть («Лорелея»). Эта часть совмещает в себе признаки оперной сцены (диалог солистов — персонажей «от автора», епископа и Лорелеи; яркий элемент сценического развития событий) и симфонического произведения с

экспозицией образов и их интенсивным развитием по схеме глобального рондо с кодой: А (начало — ц. 22) — В (ц. 29) — А₁ (ц. 34) — С (ц. 40) — А₂ (ц. 44) — Кода (ВСА — ц. 47). Разделы этого рондо ярко «персонифицированы» по драматургической функции, общему абрису материала и тембровому его решению. Рефрены представлены диалогами персонажей или словами «от автора», эпизоды — лирическими монологами Лорелеи. В рефренах заложено яркое динамическое начало (они содержат интенсивное разработочное развитие, включая фугато), эпизоды статичны¹¹³. Вместе с тем эти две драматургические сферы как бы идут навстречу друг другу: заключительный рефрен дает тембровую перекраску материала (речитатив «от автора» у сопрано), а кода обобщает прозвучавший ранее материал в едином образном качестве¹¹⁴.

IV часть («Самоубийца») по своему облику родственна медленным, тихим завершающим разделам первых частей цикла (коды). Она подхватывает настроение коды из предыдущей части и органично завершает развитие «малого круга».

V и VI части — типичные inferнально-гротесковые скерцо Шостаковича, развивающие уже на уровне всей циклической концепции то, что было заложено II частью («Малагенья»). Они возникают резким образным сдвигом после истаивающей звучности (солирующий контрабас и колокол на *pianissimo*) IV части. Но этот сдвиг будет превышен сопоставлением VII (медленной) и VIII (еще одно скерцо) частей.

VII часть («В тюрьме Сантэ») — философский центр произведения, его второй (после «Лорелеи») драматургический узел. «В какой-то яме, как медведь, хожу вперед-назад... Нас в камере только двое: я и рассудок мой», — поет солист. Это самая «рассудочная», изощренная по композиторской технике часть. Подхватывая на расстоянии полифонические идеи III части, VII развивает их в атональном сложнейшем фугато среднего раздела. В его пятиголосии сохраняются принципы полифонического письма Шостаковича, когда точнейшим образом удерживаются все противосложения, причем между темой и всеми противосложениями здесь связи по вре-

¹¹³ Характерно, что общие контуры целостной формы заложены в двойной двухчастности первого рефрена: речитация епископа — ц. 22, 25 и ариозные ответы Лорелеи — ц. 23—24 и 26.

¹¹⁴ Этот раздел близок интонационно и тембрально (чему способствует звучание вибратона и челесты) теме Офелии из блоковского цикла и из музыки к кинофильму «Гамлет».

мени и интервалу вступления очень свободные. Противосложение проводится в разный интервал, то предшествуя теме, то, наоборот, «запаздывая», то вместе с ней. В фугато сконцентрирован основной тематический материал этой части. В последующих репризном и завершающем разделах происходит прореживание фактуры. Насыщенно и комплексно звучащий в фугато тематизм вычленяется. Темы проводятся или целиком и даже в контрапункте, но все же менее напряженно (ц. 99) или же в виде отдельных интонаций сплавляются в единый мелодический материал (см. стретту, где в голосе сцеплены элементы темы, первого и второго противосложений — ц. 102).

Последние три части — завершение цикла. Возвышенная элегия IX части («О, Дельвиг, Дельвиг!») — образно-эмоциональный вывод произведения «о бессмертии человеческого духа, красоте человеческой мысли и дружбы» (Шостакович)¹¹⁵. Не случайно это единственная тонально цельная, уравновешенная часть в проникновенном ре-бемоль мажоре. После атональной VIII части она возникает как концепционно новое качество. Неспешным разворотом мысли романс-элегия корреспондирует с IV частью.

X и XI части — логический вывод-обобщение в цикле. X часть является по материалу варьированной репризой I части, а XI — смысловым выводом-заключением, хотя и она содержит репризный тематический материал: выразительный по оркестровке штрих окончания симфонии тонально неопределенным полиаккордом (как бы уход в неопределенность, небытие, лишенное опоры и материальности) переключается со сходным окончанием «Малагеньи».

Немалую роль играет вокально-тембровое сквозное решение цикла с тенденцией движения от преобладающей роли сопрано в начале цикла через диалог двух тембров к усилению роли баса (VII, VIII, IX) и слиянию голосов в финале в «дуэте согласия».

Язык Четырнадцатой симфонии типичен для всего позднего творчества композитора, когда, по словам В. Бобровского, «уменьшается роль выпуклого, ярко очерченного мелодического рельефа, внимание композитора устремляется в глубь процесса темообразования, создается богатая внутренняя жизнь внешне менее приметных тем, существо идейного содержания передается в модусе тончайших душевных движений. Они и определяют конечный интонационный итог»¹¹⁶. Высотную систему симфонии можно охарактери-

¹¹⁵ Цит. по: Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество. С. 531.

¹¹⁶ Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов // Музыка и современность. М., 1975. Вып. 9. С. 72.

зывать как полную и неполную двенадцатитоновость, проявляемую по-разному в разных градациях тональной организации (монотональность, тональная переменность, тональная децентрализация). В основе ее лежит модально-линейный принцип. Двенадцатитоновость может возникать вследствие интеграции мелких узкообъемных диатонических попевок, включая такие, как полутон — тон. Таково начало I части:

37

Adagio $\text{♩} = 126$

Образец двенадцатитоновой тональности с активным смещением промежуточных опор (включая малосекундовые и тритоновые) — начало IV части:

38

Adagio $\text{♩} = 160$

51

Сопрано

мо - ей без кре -

ста

52

В конце той же части возникает политональность в сочетании с ладовой и тональной переменностью:

39

Сопрано

Три ли - ли-и, три ли - ли-и Ли - ли - и

C-b solo

три на мо - ги - ле мо -

ей без кре - ста

Широко пользуется композитор техникой двенадцатитоновых рядов, которые образуются из комбинаций по горизонтали отрезков звукорядов, принадлежащих разным ладам или организованных по принципам додекафонной темы:

40a

Adagio $\text{♩} = 72$

87

Con sord

V-c

pp



406

65 Allegretto ♩ = 144



Вершиной использования двенадцатитоновых рядов является фугато VII части, в котором тема и все противосложения двенадцатитоновы (ц. 91—95).

Написанная для камерного оркестра и ударных, Четырнадцатая симфония близка ансамблевому изложению, сложному и разнообразному. Оркестровая партитура ее богата тембровыми находками (укажем на выразительное использование ксилофона в рефрене V части, струнной группы — в IX части) и фактурными решениями. Среди них проникновенные соло, дублировки в разные интервалы, образцы гомофонной и подголосочной фактуры, наконец, примеры высочайшей полифонической техники и мощного мелодического развития голосов. Столь же разнообразна и дифференцирована вертикаль, в сложных случаях приводящая к мощным кластерам, полиинтервальным образованиям.

3. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Восьмой квартет

Восьмой квартет (ор. 110, до минор, 1960) был написан в период работы композитора над музыкой к кинофильму «Пять дней — пять ночей», повествующему о спасении советскими солдатами картин Дрезденской галереи. В связи с этим Шостакович посетил Дрезден, еще носящий на себе следы прошедшей войны. Впечатления от увиденного навеяли мысль о новом сочинении. Квартет имеет авторское посвящение «Памяти жертв фашизма и войны». Однако произведение носит и автобиографический характер¹¹⁷. Это ясно обна-

¹¹⁷ Дочь композитора Галина Дмитриевна вспоминала, что, закончив квартет, Шостакович сказал «Я сочинил квартет, посвященный себе» (см. об этом Хентова С. В мире Шостаковича М., 1996 С. 85)

руживает себя через его тематизм, состоящий в основном из автоцитат. В значении сквозного интонационного материала выступает тема-монограмма композитора *D-Es-C-H*, принимающая различные образно-жанровые и ритмические очертания (типичный для композитора прием образно-жанровой трансформации тематизма).

Целостная идея цикла Восьмого квартета со сквозным преобразованием интонационного материала во многом близка Одиннадцатой симфонии. Квартет построен по принципу контрастно-составной формы (термин В. В. Протопопова): пять его частей следуют без перерыва, а сходные по характеру и материалу крайние части (*Largo*) концепционно объединяют весь цикл, выполняя в нем функции пролога и эпилога. Остальные три части образуют типичную для драматургии Шостаковича последовательность — два скерцо и *Largo*. Таким образом, в произведении преобладают медленный темп, образы размышления, а не действия.

Тональный план цикла состоит только из минорных тональностей, в последовании которых выявляется своя функциональная логика:

с	—	gis	—	g	—	cis	—	с.
I		VI _{мин.}		V		III.		I

I часть (*Largo*, до минор) начинается как четырехголосное фугато на скорбную тему-монограмму (главная партия), звучащую в характере баховской полифонической темы. Являясь основной интонационной идеей — стержнем части, эта тема, как рефрен в рондо, чередуется в дальнейшем с другими тематическими образованиями. В экспозиции это вступительная тема из Первой симфонии, приобретающая здесь скорбный облик (ц. 1), и лирическая тема побочной партии с жанровыми признаками плача (ц. 2):

41

[Largo]

V-no I

pp

В среднем разделе части (ц. 3) появляются интонации из сопровождения к теме нашествия Седьмой симфонии (такт 5 ц. 3) и про-

светленно звучащая в до мажоре тема главной партии Пятой симфонии (ц. 4—5). Тональный уровень *до* является господствующим во всей I части квартета. Однако в зеркальной репризе побочная партия звучит в ля миноре, чем нарушает идею тонального единства и создает стимул для последующего тонального движения.

Два скерцо квартета во многом родственны по внутренней драматургии. II часть (*Allegro molto*, соль-диез минор) — демоническая токката, построенная на двух темах. Первая из них (в дважды пониженном соль-диез миноре) ритмически и интонационно вытекает из завершающей I часть темы Седьмой симфонии. В ее развитие органично вкрапливаются интонации лейттемы цикла, которые потом вычлняются и активно разрабатываются, подводя к страстному скандированию, подобно *idée fixe* (ц. 17):

42

Allegro molto $\text{♩} = 120$

V-no I

ff

Вторая, «побочная» тема (ц. 21, до минор) — цитата из финала фортепианного трио. Эта тема также переходит в интенсивную разработку сонатного типа. В репризном разделе части темы сохраняют свой тональный уровень, но существенно сокращены.

Жанрово окрашенная III часть (*Allegretto*, соль минор) — завораживающий, структурно четко оформленный вальс — жанровый вариант лейттемы цикла. Но начинается часть «вызывающим» возгласом первой скрипки, подобно крику петуха из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова:

43

[Allegretto]

V-no I

p

V-la

V-c



Контрастная сфера центрального раздела объединяет три темы: выросшую из лейттемы, но поданную в фальшиво-политональном, банальном обличии (ц. 42), цитату из виолончельного концерта (ц. 43) и выразительную виолончельную тему во фригийском дважды пониженном си миноре (ц. 44). Репризный раздел части возвращает тематический материал без тональных изменений, но в сокращенном виде.

IV часть (Largo, до-диез минор) построена на цитатном материале. Звучащая в ее начале музыка производна от темы виолончельного концерта (ц. 53), но краски ее трагически заострены. Легкий галопирующий ритмический рисунок сопровождения темы-прототипа в концерте и цитатном варианте III части здесь преобразуется в зловещий «стук судьбы».

Во втором разделе части звучат цитата песни «Замучен тяжелой неволей» из Одиннадцатой симфонии (ц. 58) и просветленная тема из IV действия оперы «Катерина Измайлова» — «Сережа, хороший мой» (ц. 62):

44

[Largo]



Небольшая реприза — заключение части — «суммирует» материал ранее прозвучавших разделов (ц. 63—64).

Ф и н а л (Largo, до минор) возвращает к тематическому облику I части цикла. Это фугато, почти целиком построенное на теме-монограмме. Оно трехчленно. Экспозиционный раздел его содержит

тоники-доминантовые проведения темы. Разработка (ц. 67, 68), несмотря на небольшие размеры, близка разработкам фортепианных фуг композитора, образуя две пары симметричных проведений темы, охватывающих сферу субдоминантовых (ля-бемоль минор — ре-бемоль минор) и доминантовых (ми минор — си минор) соотношений тональностей, причем каждая пара проведений заканчивается тоналностью, вводнотоновой к главной (ре-бемоль минор и си минор).

Реприза (ц. 69) является варьированным повторением экспозиционного раздела I части квартета: тема проходит на уровне главных функциональных устоев (t—d—t—s—d—t). Далее намечается интонация вступительной темы Первой симфонии. Заключение части (ц. 72) объединяет лейтинтонацию цикла и фон темы нашествия Седьмой симфонии.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

1906	Рождение Д. Д. Шостаковича (Петербург, 25 сентября)
1915	Начало занятий музыкой под руководством матери, а затем на фортепианных курсах И. Гляссера
1919	Поступление в Петроградскую консерваторию
1923	Окончание Петроградской консерватории по классу фортепиано у Л. Николаева
1925	Окончание Первой симфонии
1926	Окончание консерватории по классу композиции М. Штейнберга
1927	Участие в конкурсе имени Ф. Шопена в Варшаве (диплом) Сочинение «Афоризмов» и Второй симфонии
1927—1928	Работа над оперой «Нос»
1929	Работа над Третьей симфонией
1930	Сочинение балета «Золотой век»
1930—1933	Заведование музыкальной частью ТРАМа
1932	Окончание работы над оперой «Леди Макбет Мценского уезда»
1933	Сочинение Прелюдий ор. 34 и Первого фортепианного концерта.
1934	Премьера оперы «Леди Макбет» в Ленинграде (22 января) и Москве (24 января). Сочинение сонаты для виолончели и фортепиано и балета «Светлый ручей»
1936	Редакционные статьи газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Окончание Четвертой симфонии
1937	Сочинение Пятой симфонии
1939	Сочинение Шестой симфонии
1940	Сочинение квинтета
1941	Создание Седьмой симфонии. Эвакуация с семьей в Куйбышев
1942	Премьера Седьмой симфонии в Куйбышеве (5 марта), Москве (29 марта) и Ленинграде (9 августа)

- 1943 Сочинение Второй фортепианной сонаты и Восьмой симфонии.
 1944 Создание фортепианного трио и Второго квартета.
 1945 Сочинение Девятой симфонии.
 1946 Сочинение Третьего квартета.
 1948 Завершение Первого скрипичного концерта, создание цикла «Из еврейской народной поэзии».
 1951 Завершение работы над сочинением фортепианного цикла прелюдий и фуг.
 1952 Сочинение Пятого квартета.
 1953 Создание Десятой симфонии и Четвертого квартета.
 1957 Сочинение Одиннадцатой симфонии.
 1958 Участие в работе I Международного конкурса им. П. И. Чайковского. Работа над опереттой «Москва, Черемушки».
 1960 Избрание Шостаковича первым секретарем правления Союза композиторов РСФСР. Вокальный цикл «Сатирь» и Восьмой квартет.
 1961 Создание Двенадцатой симфонии. Премьера Четвертой симфонии.
 1962 Создание Тринадцатой симфонии.
 1963 Окончание второй редакции оперы «Катерина Измайлова».
 1964 Сочинение Девятого, Десятого квартетов и поэмы «Казнь Степана Разина».
 1966 Создание Одиннадцатого квартета и Второго виолончельного концерта.
 1967 Сочинение цикла романсов на стихи А. Блока.
 1968 Создание Двенадцатого квартета и сонаты для скрипки и фортепиано.
 1969 Создание Четырнадцатой симфонии.
 1970 Сочинение Тринадцатого квартета и цикла «Верность».
 1971 Работа над Пятнадцатой симфонией.
 1973 Сочинение Четырнадцатого квартета и цикла на стихи М. Цветаевой.
 1974 Создание Пятнадцатого квартета и сюиты на стихи Микеланджело Буонарроти. Премьера оперы «Нос» в Московском музыкальном камерном театре (12 ноября).
 1975 Сочинение «Четырех стихотворений капитана Лебядкина» и Сонаты для альта и фортепиано, ор. 147.
 Смерть Д. Д. Шостаковича (9 августа).
 Похороны Д. Д. Шостаковича на Новодевичьем кладбище в Москве (14 августа).

Список основных произведений Д. Д. Шостаковича

Симфонии

- Первая, фа минор, ор. 10 (1924—1925)
 Вторая («Посвящение Октябрю»), си мажор, ор. 14 (1927)
 Третья («Первомайская») ми-бемоль мажор, ор. 20 (1929)
 Четвертая, до минор, ор. 43 (1935—1936)
 Пятая, ре минор, ор. 47 (1937)
 Шестая, си минор, ор. 54 (1939)
 Седьмая, до мажор, ор. 60 (1941)

Восьмая, до минор, ор. 65 (1943)
Девятая, ми-бемоль мажор, ор. 70 (1945)
Десятая, ми минор, ор. 93 (1953)
Одиннадцатая, соль минор, ор. 103 (1961)
Двенадцатая, ре минор, ор. 112 (1961)
Тринадцатая, си-бемоль минор, ор. 113 (1962)
Четырнадцатая, ор. 135 (1969)
Пятнадцатая, ля мажор, ор. 141 (1971)

Инструментальные концерты

Первый концерт для фортепиано с оркестром, до минор, ор. 35 (1933)
Второй концерт для фортепиано с оркестром, фа мажор, ор. 102 (1957)
Первый концерт для скрипки с оркестром, ля минор, ор. 77 (1948)
Второй концерт для скрипки с оркестром, ре-бемоль мажор, ор. 129 (1967)
Первый концерт для виолончели с оркестром, ми-бемоль мажор, ор. 107 (1959)
Второй концерт для виолончели с оркестром, соль мажор, ор. 126 (1966)

Камерно-инструментальные произведения

15 струнных квартетов, в том числе:

Первый, до мажор, ор. 49 (1938)
Третий, фа мажор, ор. 73 (1946)
Пятый, си-бемоль мажор, ор. 92 (1952)
Седьмой, фа-диез минор, ор. 108 (1960)
Восьмой, до минор, ор. 110 (1960)
Девятый, ми-бемоль мажор, ор. 117 (1964)
Десятый, ля-бемоль мажор, ор. 118 (1964)
Одиннадцатый, фа минор, ор. 122 (1966)
Двенадцатый, ре-бемоль мажор, ор. 133 (1968)
Тринадцатый, си-бемоль минор, ор. 138 (1970)
Четырнадцатый, фа-диез мажор, ор. 142 (1973)
Пятнадцатый, ми-бемоль минор, ор. 144 (1974)
Квintет для фортепиано и струнного квартета, соль минор, ор. 57 (1940)
Фортепианное трио, ми минор, ор. 67 (1944)
Соната для виолончели и фортепиано, ре минор, ор. 40 (1934)
Соната для скрипки и фортепиано, соль мажор, ор. 134 (1968)
Соната для альты и фортепиано, фа мажор, ор. 147 (1975)

Произведения для фортепиано

«Три фантастических танца», ор. 5 (1922)
Двадцать четыре прелюдии для фортепиано, ор. 34 (1933)
Вторая соната, си минор, ор. 61 (1943)
Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано, ор. 87 (1950—1951)

Оперы

«Нос», ор. 15 (1927—1928)
«Катерина Измайлова», ор. 29/114 (1956—1963)

Балеты

- «Золотой век», ор 22 (1929—1930)
«Болг», ор 27 (1930—1931)
«Светлый ручей», ор 39 (1934—1935)

Хоровые произведения

- Оратория «Песнь о лесах», ор 81 (1949)
Десять поэм для смешанного хора без сопровождения, ор 88 (1951)
Поэма «Казнь Степана Разина», ор 119 (1964)

Вокальные произведения

- Шесть романсов для голоса и фортепиано на слова У Ралея, Р Бернса и У Шекспира, ор 62 (1942)
Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии», ор 79 (1948)
Испанские песни, ор 100 (1956)
«Сатиры» («Картинки прошлого») на стихи Саша Черного, ор 109 (1960)
«Семь романсов на стихи А Блока», ор 127 (1967)
«Шесть стихотворений Марины Цветаевой», ор 143 (1973)
Сюита для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонарроти, ор 145 (1974)

Что читать о Д. Д. Шостаковиче

- Асафьев Б В* Восьмая симфония Шостаковича // *Асафьев Б В* Избр труды М, 1957 Т 5
Асафьев Б В Симфония // Там же
Асафьев Б В О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // *Асафьев Б В* Избр статьи Л, 1985
Бобровскии В Камерные инструментальные ансамбли Д Шостаковича Исследование М, 1961
Бобровский В О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов Статьи 1-я и 2-я // Музыка и современность Сборник статей М, 1974, 1975 Вып 8, 9
Лукьянова Н Дмитрий Дмитриевич Шостакович М, 1980
Богданова А Оперы и балеты Шостаковича М, 1979
Мазель Л О стиле Шостаковича // *Мазель Л* Статьи по теории и анализу музыки М, 1982
Мазель Л Этюды о Шостаковиче Статьи и заметки о творчестве М, 1986
Сабинина М Шостакович-симфонист М, 1976
Хентова С В мире Шостаковича Статьи и заметки о творчестве М, 1996
Хентова С Шостакович Жизнь и творчество В 2-х т Л, 1985, 1986 Изд 2-е, доп М, 1996
Дмитрий Шостакович Сборник статей / Ред Г Ш Орджоникидзе М, 1967
Д Шостакович Статьи и материалы / Сост и ред Г М Шнеерсон М, 1976
Д Шостакович о времени и о себе 1926—1975 / Сост М Яковлев М, 1980
Черты стиля Шостаковича Сборник статей / Сост и ред Л Бергер М, 1962
Письма к другу Письма Д Д Шостаковича к И Д Гликману / Сост и комментарии И Д Гликмана М — СПб, 1993
Шостаковичу посвящается 1906—1996 Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора / Сост Е Долинская М, 1997

Глава II

А. И. ХАЧАТУРЯН (1903—1978)

1. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Арам Ильич Хачатурян — одно из значительных художественных имен XX века. Свидетельств большой прижизненной славы композитора много. Балет «Спартак», не сходивший со сцен театров мира и прежде всего отечественной, балет, на который невозможно было попасть, «Танец с саблями» из «Гаянэ», согласно статистике побивший все рекорды по частоте появления в мировом радиоэфире, знакомая буквально каждому современнику композитора его музыка к лермонтовскому «Маскараду». Можно вспомнить, как С. Кусевицкий телеграфировал в Москву, продирижировав фортепианным концертом Хачатуряна в 1942 году в Бостоне, о том, что не помнит такого успеха нового сочинения за последние 20 лет своей деятельности.

Творческая судьба Хачатуряна похожа на увлекательную повесть. Приехав из Тифлиса в Москву, восемнадцатилетний армянский юноша, не знавший даже нотной грамоты, получил первоклассное музыкальное образование и вскоре заявил о себе как о зрелом, самобытном художнике. Хотя в Закавказье к тому времени уже сложилась профессиональная композиторская школа европейского типа, именно музыка Хачатуряна стала явлением мировой культуры и стимулировала важнейшую для музыкального искусства XX века тенденцию — выход за пределы европейской традиции к восточной (причем выход качественно иной, нежели западноевропейская или русская ориенталистика).

Вопрос взаимодействия художественных миров Запада и Востока достаточно сложный, не имеющий однозначного ответа. В ис-

тории советского государства по отношению к национальным традициям поначалу обладала политика нивелирования, приведения к некоей схеме реального многообразия. Имена прямых предшественников Хачатуряна в Армении — Комитас, А. Спендиаров, в Азербайджане — У. Гаджибеков, М. Магомаев, в Грузии — З. Палиашвили, Д. Аракишвили. Им пришлось нелегко, так как сторонники европоцентризма оспаривали некоторые специфические свойства восточных традиций, считая их примитивными. Созданное этими композиторами отошло сегодня на второй план. Однако чистота, безыскусность стиля и честность художественных намерений, наконец, талантливость не позволяют считать их музыку малоценной. Позднее, когда тенденция национально-почвенной культуры стала приоритетной, в этом русле было создано много конъюнктурных сочинений, эксплуатировавших саму идею национально-этнического. Вопрос о развитии восточной музыкальной культуры как идеологический и чисто теоретический отступает, когда мы имеем дело с таким феноменом, как музыка Арама Хачатуряна. Ярко индивидуальный, богатый, а также единый стиль композитора и содержит в себе ответ на вопрос, каким может быть национальный стиль, в частности художника середины XX века.

Родился Хачатурян 6 июня 1903 года в Тифлисе. О своей семье композитор писал: «Отец мой, Егия (Илья) Хачатурян происходил из крестьян, издавна проживавших в деревне Верхняя Аза Нахичеванского уезда, расположенной вблизи гор. По соседству с Верхней Азой находилась деревня Нижняя Аза, откуда родом моя мать. Думаю, тоже потомственная крестьянка»¹. Фотографии запечатлели облик родителей композитора. Необыкновенной красотой и мягкой одухотворенностью пленяет лицо матери — Кумаш Сергеевны. Полная грации, пластичности, природной музыкальности, мать Арама прекрасно танцевала и пела. Отец Хачатуряна, тринадцати лет покинув родную деревню, переселился в Тифлис, освоил профессию переплетчика и впоследствии смог приобрести переплетную мастерскую у своего бывшего хозяина.

Арам был пятым, младшим ребенком в семье. Рос, как это было характерно для многодетной семьи южного города, во дворе и на улице. А быт старого Тифлиса представлял собой весьма колоритную картину дореволюционного времени. «Старый Тифлис, — на-

¹ *Хачатурян А.* Статьи и воспоминания. М., 1980. С. 102.

пишет, вспоминая свое детство, композитор, — звучащий город». Здесь и поклонники хорового грузинского пения, и азербайджанские импровизаторы мугамов, и уличный шарманщик, наигрывающий модный вальс, и певцы-сказители, аккомпанирующие на народных инструментах — таре, сазе, кеманче. День начинался распевами-выкриками уличных торговцев, а кончался «сложной, многоголосной полифонией несущихся со всех сторон армянских, грузинских, русских напевов, обрывков из оперных арий, громоздких военных маршей, доносящихся из городского сада, где играет духовой оркестр»². Много позже всемирно известный композитор, ощущавший в детстве столь непосредственную пронизанность музыкой всего жизненного уклада, не будет проводить непроходимой грани между сугубо академической и бытовой музыкой: «...пуская музыка, которая создается в наше время, звучит на площадях, если это может увлечь массы и заразить их своими эмоциями. <...> Я не обижаюсь, когда мне говорят, что моя музыка для мюзик-холла»³. Естественно, в такой музыкальной атмосфере рано проявилась тяга мальчика к художественному самовыражению. Поначалу это было пение, приобщение к которому не ограничивалось семьей и улицей. Запомнились Хачатуряну уроки пения в частном пансионе княгини С. Аргутинской-Долгорукой, куда он был определен в восьмилетнем возрасте.

Арам вдохновенно выражал свою природную музыкальность, просиживая часами у старенького, выдавшего виды рояля. Он бойко играл популярные танцы и песни, слыл «пианистом» и был желанным гостем на вечеринках и балах Коммерческого училища, в которое поступил после двух лет обучения в пансионе. Овладев всего за несколько уроков приемами игры на теноре, Арам был принят в духовой оркестр училища. Играя довольно простые партии третьего тенора, юный оркестрант начал обогащать их незамысловатыми импровизациями и однажды за эту дерзость был изгнан из класса.

Единственным, но очень ярким соприкосновением с профессиональным искусством в период жизни в Тифлисе было знакомство с оперой «Абесалом и Этери» З. Палиашвили.

Весна 1921 года внесла огромные перемены в жизнь старого Тифлиса — в Грузии установилась советская власть. «Новое буйно

² Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 111.

³ Хачатурян А. Страницы жизни и творчества (из бесед с Г. М. Шнеерсоном). М., 1982. С. 127.

ворвалось в мою жизнь... Я стал активным участником группы деятелей армянской культуры, выехавшей из Тифлиса в Ереван со специальным агитпоездом»⁴. «Перед нашей группой стояла задача разъяснять населению городов и сел Армении великие идеи Октября, распространять листовки, брошюры, организовывать и проводить концерты-лекции»⁵. Выходец из бедной семьи, Хачатурян был полон романтического пафоса по отношению к новому строю.

1921 год стал поворотным для Хачатуряна еще и по другой причине. Брат Арама Сурен, который к тому времени окончил Московский университет и работал в Первой студии Московского Художественного театра и в созданной им Армянской драматической студии, увез с собой в Москву младших братьев — Левона и Арама. Нетрудно себе представить то ошеломляющее чувство, которое испытал юноша, попав из стихии народно-национальных форм музицирования и бытовой музыки в бурлящую противоречиями среду профессионального искусства. Из воспоминаний композитора мы узнаем, что его главные художественные впечатления того времени связаны с театральными постановками Большого, Малого, Художественного и Камерного театров, четырех студий Московского Художественного театра. В доме Сурена Ильича, где жил Арам, ему посчастливилось встречать Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, знаменитых московских актеров тех лет, слышать их горячие дискуссии. Хачатурян присутствовал на литературных вечерах, аплодировал Маяковскому.

По совету брата Сурена Ильича будущий композитор поступает на подготовительные курсы при Московском университете и после их окончания в 1922 году — на биологическое отделение физико-математического факультета.

Однажды Арам Хачатурян посетил концерт крупнейшего русского пианиста Николая Орлова. Воображение юноши покорили богатство и красота музыки и пианистического искусства, ведь до приезда в Москву ему не пришлось слышать ни большого симфонического оркестра, ни высококлассного пианиста. «Разве мог я, пианист-самоучка, предполагать, что наши десять пальцев обладают такой магической силой, беглостью, точностью, способностью к извлечению такого безграничного разнообразия тембров, ритмов,

⁴ Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С.115.

⁵ Хачатурян А. Из воспоминаний // Советская музыка, 1973, № 6. С. 34.

блистательных пассажей?»⁶ После этого первого в жизни Хачатуряна концерта его еще не вполне осознанная тяга к музыке стала неодолимой. Осенью 1922 года он держит экзамены в Музыкальный техникум имени Гнесиных.

Евгению Фабиановну Гнесину, проводившую экзаменационные испытания, вероятно, не очень смутило то обстоятельство, что двенадцатилетний поступающий, бойко играющий танцевальные мелодии на фортепиано, не имеет никакой теоретической подготовки. Зато он легко прошел проверку слуха, ритма и музыкальной памяти и был принят в техникум. Хачатуряну предложили посещать класс виолончели. Его первым наставником в освоении искусства виолончельной игры стал С. Ф. Бычков. На следующий год Арама берет в свой класс известный педагог А. А. Борисяк. Юноша столь быстро овладевает игрой на новом для него инструменте, что уже через два года выступает в составе ученического струнного квартета. Творческой энергии и молодого энтузиазма хватало и на класс виолончели, и на университетский курс. Но когда в 1925 году по инициативе М. Ф. Гнесина в Музыкальном техникуме открылось отделение композиции, Хачатурян перешел туда. Университет пришлось оставить: окончательный выбор профессии был сделан.

Жизнь молодого человека не ограничивалась только учебой: нужно было зарабатывать себе на жизнь. Первые годы пребывания в Москве он ходит грузить тюки и бутылки с вином в Государственном винном подвале Армении, по воскресеньям поет в хоре армянской церкви. После трех лет учебы подрабатывает репетиторством, занимаясь сольфеджио и теорией музыки с отстающими учениками техникума.

Ну и, конечно, жадно впитывает в себя события музыкальной жизни. Созвездие имен, с искусством которых Хачатурян знакомится в это время, впечатляет: К. Игумнов, М. Полякин, Н. Мильштейн, П. Монте во главе Бостонского оркестра, О. Клемперер. Большое влияние на формирование творческого склада Хачатуряна, по его собственному признанию, оказывали творческие связи с искусством Армении. Хачатурян сотрудничает с московским Домом культуры Советской Армении, встречается с артистами, художниками и музыкантами Армении. Но главная роль в становлении творческой природы композитора принадлежит его духовным наставникам. В

⁶ *Хачатурян А.* Статьи и воспоминания. С. 121.

техникуме это — М. Ф. Гнесин (класс композиции) и Р. М. Глиэр (класс инструментовки); в консерватории, куда Хачатурян поступает в 1929 году, — Н. Я. Мясковский (класс композиции), С. Н. Василенко (класс инструментовки), Г. Э. Конюс (класс полифонии).

Не все на пути овладения профессиональным мастерством было гладким и безупречным. И может быть, наиболее сложным стало для Хачатуряна осознание собственной творческой направленности. Народно-национальная музыкальная основа глубоко укоренилась в сознании Хачатуряна, и он не стремился освободиться от нее⁷. Но порой специфически восточные темы Хачатуряна входили в противоречие с европейскими типами форм, например, не укладывались в схему фуги по баховским канонам, которых просил придерживаться Гнесин. И все же в этих ранних полифонических образцах Хачатуряну удавалось достичь интересных результатов. К созданным в 1928 — 1929 годах фугам для фортепиано он возвратился почти через 40 лет и, подписав к каждой фуге развернутый речитатив, создал цикл «Семь речитативов и фуг». Неизвестные ранее из-за самокритичного отношения автора, фуги сразу же после опубликования вошли в исполнительский репертуар. И в декламационном складе речитативов, и в мелодико-ритмическом облике фуг непосредственно ощутимы народно-национальные музыкальные истоки.

Занятия в классе Николая Яковлевича Мясковского Хачатурян вспоминал как один из счастливейших периодов своей жизни. «Он был для меня больше чем педагогом по композиции. Он научил меня не только премудростям нашей профессии, не только воспитал во мне художественный вкус и понимание музыки „изнутри“, но и оказал сильное влияние на мое мировоззрение, на отношение к жизненным проблемам и творчеству»⁸. «Мясковский учил нас не только сочинять музыку. Он учил нас отношению к искусству, пониманию высокого долга художника перед народом, перед своим временем»⁹. В общении со студентами Николай Яковлевич проявлял необычно-

⁷ Хачатурян вспоминает, как Михаил Фабианович Гнесин задал своим ученикам написать — «каждый как хочет» — вариации на тему «Песни Сольвейг» Грига. «...Я сочинил две вариации, нечто вроде тарантеллы и лезгинки. Муж Бекман-Щербины (известной пианистки. — В. К.)... сказал по этому поводу: „Кто работает под кого, а Хачатурян под себя“» (*Хачатурян А.* Страницы жизни и творчества. С. 58).

⁸ *Хачатурян А.* Статьи и воспоминания. С. 166.

⁹ Там же. С. 12—13.

венную тактичность и высокую требовательность. Пытаясь разглядеть в студентах индивидуальные творческие склонности, он всегда поддерживал поиски самостоятельных средств выразительности (в частности, пристрастие Хачатуряна к гроздьям острозвучащих секунд). «Интересно заниматься со студентом, когда знаешь, чего он хочет, — говорил он в подобных случаях. — Я не могу решать за ученика. Важно, как он слышит»¹⁰.

Восприняв от своего учителя уважительное отношение к личности молодого композитора, Хачатурян придерживался в дальнейшем такого принципа отношения к работам молодых, как «терпимость и терпение».

Первые творческие опыты Хачатуряна — небольшие фортепианные и виолончельные пьесы, песни, музыка к театральным постановкам московского Дома культуры Советской Армении. Инструментальные сочинения этого периода (1926 — 1930) в основном остались неопубликованными. В них Хачатурян сплавляет привлекающие его слух истоки: кое-где ощущается увлеченность скрябинской гармонией, импрессионистской фактурой (яркий пример — «Вальс-каприз» для фортепиано, тема которого излагается в параллельных больших тонах, за что его часто называют «Вальсом в тонах»). Однако стилистическим фундаментом музыки Хачатуряна являются, безусловно, традиции Ближнего Востока. Выражая упрек некоторым исследователям, выискивающим с ненужной дотошностью аналогии его собственных тем-мелодий с народными, Хачатурян заметил: «...Мне кажется, некоторые „хачатуряноведы“ сильно преувеличивают роль ашугов в моей музыке». И добавил: «Вообще я считаю себя хозяином всего, что принадлежит народу. <...> Я сам ашуг!»¹¹. Список сочинений Арама Хачатуряна открывает пьеса для виолончели и фортепиано (1925) с симптоматичным названием — «Песня странствующего ашуга». Спустя четыре года Хачатурян написал Песню-поэму для скрипки и фортепиано с посвящением — в честь ашугов и, можно добавить, в стиле ашугов.

Из небольших концертных пьес раннего периода широкую известность получили виртуозный Танец для скрипки, мелодически щедрая Поэма для фортепиано и огненная фортепианная Токката. Первыми крупными сочинениями консерваторских лет стали орке-

¹⁰ Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 15.

¹¹ Хачатурян А. Страницы жизни и творчества. С. 76—77.

стровая «Танцевальная сюита» (1933), трио для кларнета, скрипки и фортепиано. Прокофьев, приехав в Москву, выразил желание посетить класс Мясковского. На занятиях он услышал трио Хачатуряна и увез его ноты с собой в Европу. Так с «легкой руки» Прокофьева в Париже прозвучала впервые музыка Хачатуряна.

Для дипломной работы Арам Хачатурян избрал форму трехчастной симфонии, дав ей такое образное толкование: «В своей музыке я... стремился передать горе, грусть прошлого, воплотить светлые образы настоящего, веру в прекрасное будущее. Прошлое и настоящее — вот что составляет содержание симфонии»¹². Автор признается, что переживал тогда немалые муки творчества, главным образом потому, что национально-характерный тематический материал требовал соответствующих форм развития в традиционной симфонической форме. По свидетельству Шостаковича, после ленинградской премьеры симфонии (1935) под управлением Фрица Штидри «ни у кого не осталось сомнений: в наше искусство пришел яркий, самобытный и сильный талант, которому суждено было открыть новые горизонты в музыке XX века, занять одно из самых почетных мест в ряду выдающихся творцов современной музыки»¹³.

Действительно, сочинения Хачатуряна консерваторских лет позволяют говорить если не о подлинной зрелости их автора, то, во всяком случае, о его огромном таланте. Многие из созданного Хачатуряном-студентом с первого же исполнения завоевало симпатии и исполнителей, и слушателей¹⁴. И неудивительно, что еще в студенческую пору, в 1932 году, Хачатурян был принят в члены Союза композиторов СССР. Через два года он с золотой медалью окончил консерваторию и совершенствовался в аспирантуре под руководством своего высокочтимого учителя Мясковского.

Ранние создания Хачатуряна, одухотворенные и светлые, начали триумфальное шествие по нашей стране и за рубежом. Таков Концерт для фортепиано с оркестром (1936). Непривычный язык его поначалу воспринимался как чрезмерно красочный, терпкий. Вот молодой автор демонстрирует сочинение в каби-

¹² Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 125.

¹³ Цит. по: Арам Ильич Хачатурян: Сб. статей / Ред.-сост. С. Рыбакова. М., 1975. С. 15.

¹⁴ Об огромной творческой активности и продуктивности Хачатуряна в пору ученичества свидетельствует количество созданных в разных жанрах сочинений — 50!

нете директора консерватории Г. Нейгауза. III часть написана очень дерзко. «...В оркестре до мажор, и пианист из крайних регистров „раскачивает“ до мажор и попадает, сдвигая руки, левой в *ми-бемоль*, а правой — в *ми-бикар*». Нейгауз восклицает: «Ах, этот фанатизм секунд!»¹⁵. Вскоре концерт покорила слушателей самых разных аудиторий. До нас дошли свидетельства грандиозного успеха этого сочинения, исполненного Львом Обориним, американскими пианистами Уильямом Капеллом, Артуром Рубинштейном.

Такое же всеобщее признание получил и написанный вскоре Концерт для скрипки с оркестром (1940), украсивший репертуар многих видных исполнителей. Концертный жанр влечет Хачатуряна. Ему запомнилось чье-то сравнение концерта с зажженной люстрой: что-то яркое, торжественное, светлое. Именно таковы шесть инструментальных концертов Хачатуряна: фортепианный, скрипичный и виолончельный (1946) и три концерта-рапсодии для тех же инструментов, написанные в период с 1961 по 1968 годы. Концерты Хачатуряна пользуются любовью исполнителей, ибо в них есть живая непосредственность и эмоциональный заряд, не оставляющий равнодушными.

В первой концертной триаде Хачатурян берет за эталон классическую структуру: сохраняет традиционную трехчастную форму, ориентируется на присущий классическому концерту принцип контрастно-симфонического развития. В концертах-рапсодиях композитор стремится к углублению особенностей, присущих восточным формам музицирования. Концерты-рапсодии одночастны. Их свободная форма основана на четырех структурных «блоках»: каденции солирующего инструмента, достигающей в виолончельном концерте значительных размеров; медленной и быстрой частей танцевального характера; большой синтетической коды.

Со Второй симфонией в музыку Хачатуряна вошло трагедийное начало. Композитор писал ее в годы Великой Отечественной войны, «писал с чувством гнева, протеста против несправедливости...»¹⁶. «...Создавая ее, — пишет композитор, — я стремился воплотить в обобщенных музыкальных образах те думы и чувства, которыми живет сегодня наш народ»¹⁷. Симфония не имеет литературной программы, однако в ней найдены средства, рождающие

¹⁵ Хачатурян А. Страницы жизни и творчества. С. 88—89.

¹⁶ Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 125.

¹⁷ Там же. С. 126.

яркие и точные образные ассоциации. Такова тема вступления I части: набат (удары колокола) и плач струнных. Медленная III часть — траурное шествие, в основе которого как общечеловеческие символы — армянская народная песня и секвенция *Dies irae*. Финал — жизнеутверждающая ода. «Симфония с колоколом» (такое название дал ей автор монографии о Хачатуряне Г. Хубов¹⁸) — монументальная эпопея. Образное развитие ее насыщено огромной трагической экспрессией, несвойственной предшествующим созданиям композитора.

Но Хачатурян не был бы Хачатуряном, если бы драматизму и скорби в его музыке не противостояло острое до самозабвения чувство радости жизни. Так, во II части симфонии (скерцо), основанной на контрасте огненной мужской и грациозной женской пляски, буйно прорывается вечная животворящая энергия. (Некоторые исследователи склонны явно преувеличивать нотки драматизма в этой части, называя скерцо даже *Danse macabre*.) Во Второй симфонии композитор использует различные приемы введения в звуковую ткань разнородных пластов, приводящих к полиритмическим и политональным наложениям. Колористическая выразительность полисредств, ярко проявившаяся в Фортепианном концерте, в симфонии получила иное образное наклонение. Так, необычайно сильное впечатление производит вторжение импульсивного мотива лезгинки в пронзительном тембре труб (тема крайних частей скерцо) в напряженный лирический монолог (середина скерцо). В финале на гимническое звучание до мажора накладывается ми-минорный мотив из вступления. В медленной части, при одновременном проведении армянской песни в ре фригийском, мотив *Dies irae* щемяще-остро звучит в ля-бемоль миноре. Можно вспомнить неожиданное, нетрадиционное образное переключение в I части: после огромного напряжения разработочного развития — введение перед репризой медленного скорбного эпизода.

В 1947 году в Большом зале Московской консерватории Е. Мравинский дирижировал Третьей симфонией Арама Хачатуряна. В масштабном одночастном произведении автор обращается к слушателю в торжественно-патетическом тоне, привлекая огромные оркестровые ресурсы: тройной состав оркестра с 15 трубами и органом. Однако это сочинение долгое время после премьеры не звучало, попав под обстрел в дискуссии о формализме. О ней гово-

¹⁸ Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1967.

рили, что будто бы не по таланту выбраны средства. Третья симфония получила клеймо слишком помпезной, «ненародной» (к 30-летию Октября!) работы мастера. Формализмом, однако, отмечена не симфония Хачатуряна, а высказывания выслуживающихся перед идеологической верхушкой коллег-музыкантов. Когда слушаешь эту гениальную партитуру, где 15 труб звучат столь изысканно, вызывая необыкновенный колористический и пространственный эффект, понимаешь, что композитор опередил многие сонористические новации второй половины века! И не ради оригинальных средств — музыки здесь вновь «поет гимн... возрождающейся жизни» (Б. Асафьев).

Важная страница творчества Хачатуряна — балет. Всеми необходимыми качествами для творчества в этом жанре композитор обладал сполна. Яркий эмоциональный мелодизм, многообразные виды танцевальности, тонко ощущаемая пластика музыкальных линий, щедрая красочность, роскошь оркестрового письма — «пир музыки», по выражению Асафьева. Наконец, владение образно многоплановыми формами большого дыхания — вот основа творческой «кладовой» Арама Ильича.

Первой работой в этом жанре был балет «Счастье» (1938). Сюжет, типичный для советского искусства 30-х годов, повествует о жизни и труде колхозников и пограничников. Балет был поставлен Ереванским театром оперы и балета. Критика того времени отмечала, что главное достоинство этого произведения — воссоздание богатых и красивых народно-танцевальных форм, однако как музыкально-сценическое сочинение балет страдает схематизмом характеров, рыхлостью драматургии. Тем не менее работа над «Счастьем» стала для композитора важным этапом.

Скоро он приступает к сочинению нового балета, близкого по теме первому, — «Гаянэ», в котором использует музыку балета «Счастье». Около семисот страниц партитуры Хачатурян написал за полгода в холодной гостиничной комнатке в военном 42-м году. «Все мы горели тогда желанием доказать, что хотя идет война, хотя враг и наступает, но культурная жизнь продолжается, создаются художественные ценности, дух народа крепок»¹⁹, — вспоминает композитор.

Балет «Гаянэ», удостоенный Государственной премии, завоевал широчайшую популярность и был поставлен на многих сценах

¹⁹ Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 132.

мира²⁰. Красочность и целомудренная поэтичность музыки «Гаянэ», какими-то таинственными нитями связанная с особенностями национальной жизни, ее природой, народным мироощущением, продолжает трогать и радовать слушателей.

Инициатива в выборе темы балета «С п а р т а к» принадлежала творческой мастерской Большого театра. Ее тогдашний руководитель Константин Владимиров говорил Хачатуряну: «„Спартак“ — это ваша тема, вы должны писать».

Непосредственным толчком к работе была поездка музыканта в Италию. Вглядываясь в сооружения Древнего Рима, созданные руками рабов, казармы гладиаторов, Колизей, Хачатурян настраивает свое воображение. На первой странице рукописи он пишет: «Приступаю с чувством огромного творческого волнения». Рождается музыка такого трагедийного пафоса и такой лирической пронзительности, какую, пожалуй, еще не создавал художник. И вот что поразительно. Повествуя о событиях рабовладельческого Рима, автор обходится без модернизации и без лишней архаизации, остается самим собой, то есть армянским композитором с присущим ему темпераментом и национально-своеобразным языком. Но этого как бы не сознаешь, настолько сильно воздействие музыки. Она главенствует в спектакле — синтетическом по природе жанре — при выразительнейшей хореографии и сценической зрелищности. Именно музыка дает первичный импульс и питает внутреннюю динамику всего развития. Следовательно, танец исходит из нее, а не наоборот.

У балетов Хачатуряна непростая сценическая судьба. «С балетмейстерами композитор должен объясняться только в суде!» — гневно бросил как-то Арам Ильич. Действительно, сюжет «Гаянэ» был каждый раз совершенно иным, частично менялась и музыка. В постановке 80-х годов балетмейстерами Н. Касаткиной и В. Васильевым были переосмыслены главные герои балета. На первом плане был некто в красных шароварах, названный Курдом. Определить, кто есть главные герои, в частности сама Гаянэ, было достаточно трудно. «Спартак» в постановке Л. Якобсона²¹ подвергся сильному вмешательству: переставлялись эпизоды, сокращалась музыка, а

²⁰ В театральном сезоне 1983/84 г. Большой театр Союза ССР возобновил постановку «Гаянэ» в новой сценической редакции.

²¹ Почти одновременно балет Хачатуряна был поставлен в нескольких театрах: премьера состоялась в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова в постановке Л. Якобсона в 1956 году, в Большом театре в его же постановке — в 1962. В 1958 году в Большом театре состоялась московская премьера «Спартак» в постановке И. Моисеева.

в отдельных номерах она монтировалась по кусочкам из разных мест. Якобсон исходил из идеи оживающих барельефов античного алтаря, на котором запечатлены эпизоды жизни Спартака и его жены Фригии. В этой постановке было много застывших сцен, «скульптурного элемента», что трудно себе представить в соединении со столь темпераментной, динамичной музыкой.

Есть и объективные сложности прочтения балетной партитуры «Спартака». Балет имеет самый общий план либретто и строится из протяженных танцевально-симфонических пластов, которые нуждаются в хореографической «расшифровке».

Хореографическая версия Ю. Григоровича (в этой постановке балет шел в Большом театре около 30 лет — с 1968 года; она же легла в основу фильма-балета) обладает неоспоримыми достоинствами. Григорович укрупнил и предельно заострил сюжетный конфликт: могущественный патрицианский Рим борется, по сути, с одним восставшим против него человеком. Безусловно, идея эта заложена в музыкальной драматургии сочинения Хачатуряна. Здесь конкретность, достоверность (Красс, Спартак и другие герои — это живые люди) соединяется с обобщенностью, даже символичностью: злу и насилию противостоят достоинство и независимость.

Главный принцип драматургического строения — контраст, причем в разных формах. Контраст как дополнение, освежение (танцы на пиру у Красса), контраст как переключение, стимул развития (в «Цирке»: пантомима «Похищение сабинянок» — гладиаторские бои), наконец, контраст-столкновение, конфликт (танец гадитанских дев — бой). Деления на собственно сюжетный и психологический планы действия здесь нет. Монументальные массовые сцены естественно переходят в сольные, монологические и наоборот. Главные и побочные линии неразрывны. Все завязано в один узел — судьба Спартака есть одновременно и судьба людей, попавших в рабство, — потому и нет отходов от основного драматургического стержня, стремительно движение к развязке конфликта. Каждое действие внутри себя также слитно и направлено к своей кульминации, находящейся в конце. Так, конец I действия — восставший Спартак, конец II — победивший, III — гибнущий и словно вознесенный²².

Драматургия балета скреплена основными лейттемами. В пронизанной мрачной торжественностью I-й картине («Триумф Рима»)

²² Это одна из самых ярких хореографических находок Григоровича: Спартак окружают, на мгновение он скрыт от зрителей. И вдруг внезапно его, пронзенного, поднимают на копыях.

сталкиваются некоторые из них: так называемая тема Рима — тяжеловесный, давящий марш, расцвеченный громогласными фанфарами (пример 45), и лейттемы Красса и Спартака. Обе темы — маршевые, мужественные. Хачатурян не принижает фигуру врага, не иронизирует над ним, тем самым возвеличивая героический облик Спартака. Тема Красса — уверенно-размашистая, жесткая, словно лишенная человеческого начала (пример 46). Сложнее и богаче по гамме психологических оттенков тема Спартака. В ней — суровость, сила, благородство и одновременно скорбное раздумье, тревога (пример 47):

45

[Allegro ma non troppo]

46

[Allegro ma non troppo]

Musical score for piano and trumpet. The piano part consists of three systems of staves. The trumpet part is a single staff with the instruction "poco sostenuto Tr-be" and "marcato". The music features triplets and various rhythmic patterns.

47

Musical score for piano and strings. The piano part consists of two systems of staves. The strings part is a single staff with the instruction "Poco meno mosso Archi" and "mf". The music features a melodic line in the strings and a rhythmic accompaniment in the piano.



В музыкальных темах «Спартака» заложена какая-то магическая сила — настолько они полнокровны и заразительны. В большой степени это идет от ритма. Слагаемые его просты, здесь нет ухищрений, Хачатурян верит в природную силу национального богатства. Основываясь даже на простом повторе кратких импульсивных мотивов, композитор достигает фантастического нагнетания энергии. Оstinатность, симметрия в музыке Хачатуряна сочетаются с их нарушением: синкопированием (часто затяжным, на несколько долей или неожиданным — провалом-паузой в каденции), резкими сменами ритмического рисунка и метра. Ярчайший пример магии хачатуряновского ритма — знаменитый «Танец с саблями» из «Гаянэ». В «Спартаке» это вариация Эгины и заключительная вакханалия из II действия. Богатству ритмики у Хачатуряна не уступают ни мелодическая роскошь, ни колоритная терпкая гармония, ни яркая оркестровка. Причем темы Хачатуряна в своей основе бывают поразительно просты. Но интонационное зерно их настолько экспрессивно, что даже один повтор (буквальный, секвенционный, вариантный) способен создать напряженное и длительное развитие. Примером такого пронзительного лирического тематизма, звучащего скорбным реквиемом в конце балета, может служить Adagio Спартака и Фригии. Воинственно-экспрессивному (Красс, легионеры) и чувственно-эротическому (Эгина, танцовщицы, гости) в балете противостоит не только героико-романтическое. Поэтичная тема Adagio

становится самой высокой, недостижимо-прекрасной точкой, символом подлинно человеческого, во имя которого идет борьба:

48

Lento

The image shows a musical score for Violin I (V-ni) in a Lento tempo. The score consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) in the first measure. The second system features a trill (*tr*) in the first measure. The third system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system ends with a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by a slow, expressive melody in the upper voice and a rich, textured accompaniment in the lower voice.

Арам Ильич Хачатурян был человеком ярко выраженного общественного темперамента. Он избирался депутатом Верховного Совета Армянской ССР, депутатом Верховного Совета СССР, участвовал в создании композиторской организации (сначала Московской, позже Всесоюзной), руководил работой Союза композиторов

СССР в качестве одного из секретарей. Творческая и общественная деятельность Хачатуряна получила высокое общественное признание. Ему были присвоены звания Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий. Как полпред советской страны и советского искусства Арам Ильич Хачатурян объездил буквально весь мир.

Однако сегодня для нас важны не только формальные факты признания. Гораздо важнее та нравственная позиция, которая определяла суть деяний этого обласканного прижизненной славой художника. Вспомним трудный период в жизни композитора, когда его критиковали за «беспроblemность» и «формализм». Насколько остро переживал Хачатурян сложившуюся ситуацию, можно судить хотя бы по реплике из интервью с ним: «Шостакович, когда его ругали, работал, а я хотел повеситься»²³. При обсуждении постановления ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» в 1948 году, а точнее, при осуждении ведущих мастеров, в атмосфере страха и лжи Хачатурян (один из немногих!) мужественно возражал, в частности, против утверждения, что советский симфонизм зашел в тупик, защищал творчество Мясковского и Шостаковича.

С 50-х годов композитор нередко вставал за дирижерский пульт в качестве интерпретатора своей музыки. В это же время началась педагогическая деятельность Хачатуряна в Московской консерватории и Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. В классе профессора А. И. Хачатуряна сформировались дарования композиторов не только различных республик страны, но и других государств. Учениками Хачатуряна были советские композиторы А. Эшпай, Л. Солин, К. Волков, А. Рыбников, Н. Габуня, Э. Оганесян, М. Таривердиев, Ф. Бахор, румын А. Виеру, японец Н. Тарахара, венесуэлка М. Бор де Санчес и многие другие.

Хачатурян-педагог радовался проявлению самостоятельности своих студентов, настороженно относился к внешним заимствованиям «чужих дерзостей» и «чужих открытий» и, как вспоминают его благодарные воспитанники, заражал своим неистово вдохновенным отношением к искусству, чутким — «от Бога» — музыкантским даром. Главное же, Арам Ильич стремился научить не только тайнам ремесла, но умению «слышать жизнь».

²³ Цит. по: Хентова С. Шостакович и Хачатурян: их сблизил 1948 год // Музыкальная жизнь, 1988, № 24. С. 10.

Интересно большое критическое наследие Хачатуряна. Темы публикаций — интервью, статей — не ограничиваются разговором о собственном творчестве композитора, что само по себе бесценно. Хачатуряна волновали самые разные проблемы музыкального искусства, что явствует из названий его статей: «Как я понимаю народность музыки», «О творческой смелости и вдохновении», «О музыке великой и прекрасной», «С мыслями о слушателе». Хачатурян внимательно и уважительно относился ко всем жанрам и видам музыки, считая, что они должны находиться в одинаковых условиях, быть равноправными: и духовой оркестр, и оркестр народных инструментов, и джаз. К ним необходимо применять требование высокого профессионализма. Побывав на концерте Дюка Эллингтона, Хачатурян воскликнул: «Вот за такой джаз я готов голосовать обеими руками...»²⁴. Справедливо призывая своих коллег-композиторов серьезно относиться к созданию эстрадной музыки, Хачатурян писал: «Нынешнюю нашу слабость я вижу в том, что мы чаще „переписываем“ уже созданное, нежели пытаемся найти новое...»²⁵. А ведь легкая музыка «может расширить кругозор человека, возбудить в нем аппетит ко всякой хорошей музыке, но она может также влить в сознание человека яд, который отвратит его от серьезного искусства»²⁶.

Сам Хачатурян много работал в так называемых массовых жанрах. Им написаны песни, пьесы для духового оркестра, музыка к кино и театру. Музыка к «Валенсианской вдове» Лопе де Вега (Театр имени Ленинского комсомола, Москва) и к «Маскараду» Лермонтова (Театр им. Вахтангова) живет самостоятельной жизнью.

Все сочинения Хачатуряна имеют ярко выраженный индивидуальный стиль. Однако сказав, что в основе их лежит национально-характерный тематизм, мы еще не объясним своеобразия его музыки. Да, Хачатурян использует подлинные народные напевы, хотя гораздо чаще сочиняет свои в духе народных. Но подобный тематизм — не новость для творческого метода композиторов и до и после Хачатуряна. Секрет же хачатуряновского стиля отчасти в том, что музыку его невозможно разделить на «свое» и «заимствованное», на цитату и обработку. Хачатуряну чужда позиция нарочитого эт-

²⁴ Хачатурян А. Страницы жизни и творчества. С. 189.

²⁵ Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 99.

²⁶ Там же.

нографизма, и находить в его сочинениях те или иные праобразы почти невозможно, так как даже подлинные напевы видоизменены. «Если... композитор прикрывает обращением к фольклору отсутствие мастерства, воображения, мелодической изобретательности, — рассуждает Хачатурян, — вряд ли он может называться творцом! Нельзя находиться на иждивении народной музыки»²⁷. Хачатурян представляет собой тип европейского композитора, потому что творит не по законам канона (как в фольклоре, мугамном творчестве), а подчиняет имеющееся этническое богатство свободному личному волеизъявлению.

Уже в ранних образцах Хачатурян по сравнению со своими предшественниками находит значительно более гибкие методы развития национально-характерного материала, не вступающие в противоречие с формообразованием европейского типа. В основе многих тем композитора — мелодика речитативно-патетического склада, которая излагается и развивается по принципу вариантно-фазовому. В зрелых сочинениях так достигается высшая органичность экспонирования тем и их развития. За хачатуряновским методом формотворчества закрепились такие определения, как непринужденность, импровизационность, поэдность, рапсодичность (два последних принадлежат, кстати, самому композитору).

Музыкальный слух Хачатуряна привлекали терпкость фактуры и гармонии, красочность тембров. «В поисках новых ладогармонических и колористических средств я не раз исходил из слуховых представлений о звучании народных инструментов Закавказья с их характерным строем и... шкалой обертонов»²⁸.

Стоит сказать и о пристрастии композитора к органным пунктам и терпким гармоническим созвучиям, в частности упоминавшимся секундовым призвукам. «Я наслаждаюсь этими звучаниями, воспринимая острые созвучия секунд как совершенные консонансы»²⁹. «Поэма» и Токката, созданные в молодые годы, поразили слушателей необычностью технических приемов, оригинальностью фортепианной фактуры, «которая сама по себе уже звучала очень „национально“»³⁰. И конечно, нельзя не отметить характерность хачатуряновской ритмики. При достаточном разнообразии конкретных

²⁷ Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 57.

²⁸ Там же. С. 27.

²⁹ Цит. по: Шнейерсон Г. Арам Хачатурян М., 1958. С. 21.

³⁰ Арам Хачатурян: Сб. статей. Ереван, 1972. С. 56.

творческих воплощений главное впечатление от нее — захватывающая стихия танцевальности. Анализ ритмической организации в музыке Хачатуряна выявляет такие принципы, которые лежат в русле ритмических новаций композиторов первой трети XX века. В частности, можно указать на сходные с ритмической системой Стравинского нарочитые нарушения ритмической регулярности, внесение ритмической асимметрии. Но любые общие принципы наполняются у Хачатуряна своеобразными жанровыми и ритмическими особенностями. Так, пронизывающая сочинения Хачатуряна токкатность соединяется с национальной танцевальной основой, например лезгинки.

Национальный ареал музыки Хачатуряна шире одной локальной традиции. Стиль его исходит из типического, и не одной только культуры Армении, а почти всей закавказской музыки. Хачатурян ассимилировал в своем творчестве различные исторические и жанровые пласты культуры Закавказья: крестьянский и городской фольклор, традиции профессиональных народных певцов (ашугов, гусанов), сложные формы азербайджанских мугамов, древние армянские образцы (средневековое искусство тагов). Не ограничивается он и закавказским регионом, претворяя фольклор узбекский, монгольский, русский, украинский. Целостная же художественная система композитора основана на слиянии музыкальной стихии Востока с традициями русской и — шире — европейской классики. Однако в искусстве всегда особенно дороги неповторимые нюансы, идущие как от национальной традиции, так и от особенностей индивидуального дара. Национально-традиционное у Хачатуряна представит не как объект пассивного любования, тем более насильственного преобразования. Национально-музыкальное сохраняет свой прямой — как образный, так и выразительный — смысл, однако проявляется всегда в форме непосредственного личного переживания. И потому для композитора, по его собственному признанию, «никогда не существовало вопроса — писать музыку в том или ином стиле, быть близким к народу, к его музыкальной речи или выдумывать какие-то новые формулы и приемы письма»³¹.

Художник огромного дарования, Хачатурян всю жизнь оставался верен глубоко прочувствованным им принципам. Он отвергал механическое конструирование звуков (музыкальный абстракцио-

³¹ Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 25.

низм, графоманию, по его определению), развивал глубинные нормы народно-национальной и классической музыки. Требовательность была неизменной нормой его труда. «Свое лучшее произведение я еще напишу»³², — говорил он. Стремясь к созданию произведений, по выражению Глинки, «равно докладных знатокам и простой публике», Хачатурян любил повторять: «Наше искусство должно быть источником радости, воспевать добро, нести людям счастье. Каждый художник в меру своих сил и таланта должен быть подобен солнцу»³³.

Жизненный путь Хачатуряна закончился 1 мая 1978 года. Прошедшее с этой печальной даты время позволяет укрепиться в оценке созданного им. По пути композитора пошли многие музыканты Закавказья. Ими, так же как и предшественниками, создано немало ярких сочинений, тем не менее художественная высота творений Арама Хачатуряна остается и на сегодняшний день непревзойденной, классической.

2. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

Концерт для скрипки с оркестром написан Хачатуряном в пору творческой молодости, в 1940 году. К этому времени композитор был автором большого числа инструментальных пьес (среди них популярные скрипичные — «Танец» и «Песня-поэма») и лишь двух крупных сочинений — симфонии и Фортепианного концерта. В первых образцах симфонического жанра, по ощущению самого автора, полностью откристаллизовался его почерк и художественное чувство формы.

Зрелый по мысли, чувству, словно выточенный по форме, Скрипичный концерт в чистом и совершенном виде воплощает самое «хачатуряновское» — страстное упоение земной красотой, рождающее в душе слушателя ответный восторг и восклицание: «Да будет свет! И да будет радость!»³⁴.

В целом художественный мир Хачатуряна шире, многообразнее запечатленного в Скрипичном концерте и характеризуется также понятиями «драматическое», «трагедийное». Но все же суть «ха-

³² Хачатурян А. Статьи и воспоминания. С. 140.

³³ Там же. С. 139.

³⁴ Эта фраза принадлежит Б. Асафьеву. Цит. по: Арам Ильич Хачатурян / Ред.-сост. С. Рыбакова. С. 9.

чатурияновского» составляют именно поющая, животворящая, лучезарная гармония и гедонизм. В этом смысле эстетический идеал его искусства сродни искусству Высокого Ренессанса³⁵.

Все исследователи творчества Хачатуряна, характеризуя музыку Скрипичного концерта, единодушно говорят о праздничном, приподнято-восторженном тоне, о возникающих ассоциациях с цветущей природой, о высшей степени поэтизации (и даже идеализации) бытия.

Начало концертной жизни сочинения положил Д. Ойстрах. Творческий контакт композитора с исполнителем установился еще в процессе сочинения в подмосковном Доме творчества композиторов «Руза» летом 1940-го. Осенью того же года в день открытия Декады советской музыки в только что отстроенном Концертном зале им. Чайковского прозвучало это новое сочинение Хачатуряна. Автор посвятил его Давиду Ойстраху.

Концерт для скрипки с оркестром написан Хачатуряном в ясной классически-традиционной форме: стремительное сонатное *Allegro*, вдохновенная лирика *Andante* (то мечтательная, то страстно-открытая, то тревожная) и радостно-упоительный, искрящийся виртуозным блеском финал. Стройный трехчастный цикл обрамлен небольшим оркестровым вступлением и кодой. С первой ноты до последней сочинение пронизано духом и стилем подлинной концертности.

Тема вступления I части лаконична (всего 9 тактов), точна по характеру (торжественно и гордо провозглашаемая речитативным унисоном *tutti*) и по своей функции — начинающаяся как бы в си-бемоль мажоре, она блуждает по разным тональностям и неожиданно приходит в основную тональность — ре-минор:

49

Allegro con fermezza



³⁵ Впервые такое сравнение высказал Асафьев. См.: Очерки советского музыкального творчества. Т. 1. М.; Л., 1947. С. 17.





Бурно прорывается радостная энергия главной темы. Первоначальный импульс ее исходит буквально из магии «голового ритма», точнее ритмодвижения³⁶. Напор его так силен, что требует безостановочного развертывания. Потому-то настойчивое ритмическое раскачивание в узком диапазоне стремительно и незаметно разворачивается в собственно мелодию:

50

[Allegro con fermezza]



³⁶ Характерный для темы остиатный ритм  будет излучать свою энергию на протяжении всей части, а также в финале (в условиях трехдольного метра он несколько видоизменен: ).

The image displays a musical score for violin and piano. It consists of four systems of staves. The first system is marked *smile*. The violin part (top staff of each system) features a main melody with eighth-note patterns and some triplet figures. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes sustained chords and rhythmic patterns, with some notes marked with a '7' and a '3' indicating specific techniques or fingerings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Тема главной партии столь свежа и оригинальна, что, однажды услышанная, она запоминается прочно и спутать ее ни с какой другой музыкальной темой уже невозможно. Главная партия свободно разворачивается во всем виртуозно-концертном блеске. Скрипка неизменно солирует, диапазон ее звучания охватывает более трех октав.

После небольшого связующего построения, устанавливающего более спокойное движение (*Poco meno mosso*), звучит побочная тема. Она не противопоставлена главному музыкальному образу, а гар-

монично дополняет его. Прихотливо вычерченный мелодический контур, мягкое синкопированное покачивание оstinатного ля (побочная партия изложена в тональности ля мажор), широкое и экспрессивное развитие — таковы приметы этой женственной песенно-танцевальной темы:

51

Poco meno mosso

mf espress

p

Небольшая заключительная партия (т. 102) не имеет законченной структуры с характерным для классической сонаты каденсированием в основной тональности. Начальный выразительный мотив переходит в свободную речитацию солирующего инструмента, вливающуюся в разработку.

Свойственное экспозиции образное соотношение по принципу контраста-дополнения всех тем сохраняется и в разработке. Более того, темы еще больше сближаются. Так, тема вступления «распрямляет» свой сжатый контур в широкие распевные и фигуративные линии (см. т. 131 — 180).

В разработке два раздела. В первом звучит тематизм вступления, главной и заключительной партий (т. 117—187), а также присутствует и образ побочной. О нем напоминают и синкопированное биение ритма, и широко распевное начало. Во втором разделе (т. 188 до конца каденции) господствует побочная тема. Так же как в экспо-

зиции, проведение ее выделяется темпом *meno mosso*. Тема звучит в высоком напряженном регистре виолончелей, опеваемая скрипичным подголоском.

В разработке богато проявляется метод вариационного преобразования. Темы вступления, главной и побочной партий приобретают по сравнению с экспозицией пышные и колоритные формы. Большая виртуозная каденция, развивающая тему побочной партии и элементы главной и заключительной, завершает разработку.

В репризе основной тематизм предстает в обновленном оркестровом виде и тех же тональных соотношениях, что и в экспозиции (ре минор — ля мажор). После томного звучания побочной темы вновь устанавливается радостно-энергичное движение, основанное на темах главной партии и вступления. Это кода (с т. 303).

Распевная II часть (*Andante sostenuto*) сменяет звучащую на едином дыхании первую. После задумчивого, несколько хмурого вступления у солирующей скрипки в полный голос звучит страстная песня любви. Инструментальная кантилена на фоне легкого, деликатного сопровождения струнных исполнена непосредственной чувственной красоты:

52

Andante sostenuto

The image shows a musical score for a section titled "Andante sostenuto". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with a dynamic marking of *mf* and the instruction *cantabile espress.* The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, showing further melodic development in the voice and harmonic support from the piano.

Варьируя мелодическую основу, насыщая ее кружевным орнаментом подпевающих голосов, интенсивным ладогармоническим развитием, оркестровыми перекрашиваниями, композитор достигает

ет огромного внутреннего напряжения, сохраняя естественность и непрерывность мелодического течения.

Сложная трехчастная форма *Andante* складывается из смен контрастных состояний. Основная тема (пример 52) написана в простой трехчастной форме. Середина ее (ц. 70), насыщенная хроматически извилистыми интонациями, устремленными вверх гаммообразными и ломаными нисходящими пассажами, звучит в далекой тональности фа-диез минор (основная тональность II части — ля минор).

Репризное звучание основной темы экспрессивнее экспозиционного. Исполдволь ускоряющееся движение, растущая взволнованность приводят к патетическому взрыву (т. 128), характерному для лирических тем Хачатуряна. Кульминационное напряжение находит разрядку в переключении состояния. Звучит сумеречно-тревожная музыка средней части, *Andante* (раздел *improvisato, con licenza* до *a tempo*), в основе его угадывается мотив вступления к этой части. Тематическое изложение его приближено к мугаму: длительный секвенционный поток, в основе которого — попевка речитативного склада с характерным сочетанием мелких длительностей, оплетающих выдержанные тона. Можно указать и на типичное для мугамной фактуры сочетание статичного бурдонного тона и подвижной мелодической декламации:

53

Andante

The musical score for Example 53, titled "Andante", is presented in three systems. The notation is for piano, with a 3/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line characterized by triplet patterns and accents, moving in a generally ascending and then descending chromatic fashion. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment, often using chords and single notes. The first system includes a dynamic marking of *mf* and a *p quasi pizz* instruction. The second and third systems continue the melodic and harmonic development with similar triplet patterns and dynamic markings.

В сокращенной репризе (средний и репризный разделы первой темы отсутствуют) основная тема-мелодия звучит в низком регистре (скрипка играет на струне Соль, так называемом баске), обретая характер зрелой сдержанности чувства. В изложении больше, чем в экспозиции, подчеркивается диалогичность (скрипке вторит кларнет). И еще ярче выписана кульминация темы — экспансивный взрыв чувства приводит к тому, что фактура от почти камерной мгновенно разрастается до полного состава оркестра. Не часто находится образец музыки, столь радостно-упоительной, искрящейся виртуозным блеском, какой представляет собой финал Скрипичного концерта Хачатуряна.

Громогласное вступление, основанное на ритмическом остинато, нагнетает энергию, готовит появление жанрово-танцевальных тем, вводит в мир обобщенно-народных образов.


Форма финала (*Allegro vivace*) — рондо-соната. Упругая, нарядно-игривая главная тема с характерной синкопой в конце каждого четырехтакта сменяется сразу, без всякой связки побочной (пример 55). Грациозная и более напевная, она вовлекается в общее стремительно-танцевальное движение:


54

Allegro vivace

dolce
p

Как свойственно рондо-сонате, на материале побочной партии строится связующее построение, приводящее к дополнительному проведению главной темы. Она изменена: за счет остроумного

расцвечивания каждого четвертого такта ее квадратная структура ломается, растягиваясь до пятитактовой. Главная партия проводится в основной тональности ре мажор, однако не имеет структурного завершения, переходя в связку к среднему эпизоду. Средний эпизод очень обширен и членится на три раздела. Он контрастирует с экспозицией прежде всего в плане тематизма. Начинается он изложением побочной темы I части (т. 288). Сохраняя свою кантиленную природу, тема трансформирована в метроритмическом плане: она проводится в размере 3/8 на типичной для закавказской народной музыки танцевальной ритмоформуле сопровождения: 

За небольшим связующим построением (соло скрипки) следует второй раздел. В нем излагается по существу новая тема, однако ее ткань напоена уже знакомыми интонациями I части и финала. Третий раздел среднего эпизода несет в себе явные черты разработки. Тема второго раздела получает здесь интенсивное развитие в двух ведущих пластах: у деревянных духовых мелодия соединяется с уже знакомой (сопровождение в первом разделе) ярко танцевальной ритмикой  ; у скрипки — виртуозные опевающие фигурации.

В репризе главная и побочная партии сохраняют свой облик и тональность³⁷. Кода начинается в далеком ми-бемоль миноре (в этой же тональности начиналась разработка I части) контрапунктом главной темы финала и побочной из I части в том ее виде, как она звучала в среднем эпизоде финала, только здесь в тональности соль-бемоль мажор. Это первое построение коды носит разработочный характер. С такта 799 устанавливается основная тональность. Построенные на интонациях вступления и главной партии I части обороты заключительного типа завершают музыкальное повествование. Многократным «вдалбливанием тоники» кончается сочинение. Хачатурян говорил, что любит ставить «жирную точку».

Скрипичный концерт Хачатуряна написан в середине XX века. С полной уверенностью можно сказать, что сочинение это не померкло с годами. Концерту Хачатуряна (как и всему созданному им) присущи высшая естественность, соразмерность, красота и общительность, равно покоряющие и знатоков, и неискушенного слушателя.

³⁷ Характерно, что в репризе I части тональные соотношения основных тем по сравнению с экспозицией тоже не менялись.

Солнечное сияние, вечная, не тускнеющая красота жизни, полная восторга и творческой энергии душа человека — вот что звучит в музыке концерта и продолжает питать духовный мир нашего современника.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. И. ХАЧАТУРЯНА

- 1903 24 мая/6 июня по новому стилю. Рождение А. И. Хачатуряна (Коджори, предместье Тбилиси).
- 1921 Окончание Коммерческого училища. Переезд в Москву.
- 1922 Поступление в Московский университет и в Музыкальный техникум им. Гнесиных.
- 1925 Прекращение учебы в университете и начало занятий по композиции у М. Гнесина.
- 1929 Поступление в Московскую консерваторию.
- 1934 Окончание консерватории, поступление в аспирантуру.
- 1936 Первый авторский вечер в московском Доме культуры Советской Армении.
- 1937 Первое исполнение Концерта для фортепиано с оркестром (дирижер Л. Штейнберг, солист Л. Оборин).
- 1940 Первое исполнение Концерта для скрипки с оркестром (дирижер А. Гаук, солист Д. Ойстрах).
- 1941 Присуждение Государственной премии СССР (повторно Государственные премии были присуждены Хачатуряну в 1943, 1946, 1950, 1971 годах)
- 1942 Премьера балета «Гаянэ» в Перми (в постановке Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова).
- 1943 Премьера Второй симфонии в Москве (дирижер Б. Хайкин).
- 1946 Первое исполнение Концерта для виолончели с оркестром (дирижер А. Гаук, солист С. Кнушевицкий).
- 1947 Первое исполнение Третьей симфонии (дирижер Е. Мравинский).
- 1950 Начало исполнительской деятельности в качестве дирижера и педагогической работы в ГМПИ им. Гнесиных и Московской консерватории.
- 1951 Присвоение звания народного артиста СССР.
- 1956 Премьера балета «Спартак» (Ленинградский академический театр оперы и балета им. Кирова, постановка Л. Якобсона).
- 1958 Премьера балета «Спартак» (Большой театр СССР, постановка И. Моисеева).
- 1959 Присуждение Ленинской премии.
- 1960 — 1971 Период интенсивных гастрольных поездок по всему миру с авторскими концертами.
- 1962 Первое исполнение Концерта-рапсодии для скрипки с оркестром (дирижер Ю. Гусман, солист Л. Коган).
- 1963 Цикл юбилейных авторских концертов в связи с 60-летием композитора (Москва, Ленинград, Киев, Харьков, Баку, Ереван, Тбилиси и др. города).

- 1964 Первое исполнение Концерта-рапсодии для виолончели с оркестром (дирижер Ю. Гусман, солист М. Ростропович).
- 1968 Премьера «Спартак» в Большом театре в новой хореографической редакции Ю. Григоровича. Первое исполнение Концерта-рапсодии для фортепиано с оркестром (дирижер Г. Рождественский, солист Н. Петров).
- 1973 Юбилейные авторские концерты и чествования в связи с 70-летием со дня рождения композитора (в нашей стране и за рубежом).
- 1978 Смерть А.И. Хачатуряна (1 мая). Похороны А. И. Хачатуряна в Пантеоне Еревана (6 мая).

Список основных произведений А. И. Хачатуряна

Балеты

- «Счастье» (1939)
 «Гаянэ» (1942)
 «Спартак» (1956)

Произведения для симфонического оркестра

- Танцевальная сюита (1933)
 Первая симфония (1934)
 Вторая симфония (1943)
 Три сюиты из балета «Гаянэ» (1943)
 Сюита из музыки к драме Лермонтова «Маскарад» (1944)
 «Русская фантазия» (1944)
 Третья симфония (Симфония-поэма) (1947)
 Три сюиты из балета «Спартак» (1955)

Инструментальные концерты

- Концерт для фортепиано с оркестром ре-бемоль мажор (1936)
 Концерт для скрипки с оркестром ре минор (1940)
 Концерт для виолончели с оркестром ми мажор (1946)
 Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром (1961)
 Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром (1963)
 Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром (1968)

Камерные инструментальные ансамбли

- Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1932)
 Соната для скрипки и фортепиано (1932)
 Двойная fuga для струнного квартета (1932)

Произведения для фортепиано

- Токката (1932)
 Сонатина до мажор (1959)
 Соната (1961)
 Сюита для двух фортепиано (1944)

Что читать о А. И. Хачатуряне

Хачатурян Арам. Страницы жизни и творчества (из бесед с Г. М. Шнеерсоном). М., 1982.

Хачатурян А. Статьи и воспоминания. М., 1980.

Хубов Г. Арам Хачатурян. М., 1967.

Арам Ильич Хачатурян: Сборник статей / Ред.-сост. С. Рыбакова. М., 1975.

Шахназарова Н. Хачатурян и музыка Советского Востока//Музыка и современность. М., 1963. Вып. 2.

Глава III

Г. В. СВИРИДОВ (1915—1998)

1. ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Нет в нашей стране человека, который никогда не слышал бы музыки из кинофильма «Время, вперед!». Мощь ее упругих ритмов, сила воздействия властно захватывающей мелодии таковы, что она воспринимается как выражение духа времени. Надо быть глубоко современным художником, чтобы так почувствовать динамику и пульс XX века. А рядом — не менее известные иллюстрации к пушкинской «Метели» — художественное отражение классической эпохи русской культуры. Эту музыку любят знатоки и самые неискушенные слушатели: секрет ее всенародной популярности, вероятно, в отзывчивости, естественной красоте и искренности выраженных в ней чувств...

Творчество Георгия Свиридова — новый поворот славного пути, который прошла русская классика. Он духовный наследник Глинки и Мусоргского, Бородина и Рахманинова. В его музыке слышны их голоса. И в то же время это художник, который жил всеми бедами и радостями своего времени. Поэтому его сочинения, если даже они ведут в глубь веков, к нашей древней истории, всегда современны. Композитор умел почувствовать ту «связь времен», которая отличает художников крупного масштаба. Какие разные, скажем, грандиозная «Патетическая оратория» на слова Маяковского и изысканные «Ночные облака», воскрешающие дух многозначной и сложной поэзии Блока; «Пушкинский венок» — микрокосм классической эпохи русской художественной культуры и маленькая хоровая поэма «Ладога» на слова А. Прокофьева, с ее безыскусной, свежей и благоуханной музыкой. И в то же время их объединяет одно очень важ-

ное свойство: все они посвящены России. «Чувство Родины — основное в моем творчестве»¹ — эти слова Есенина с полным основанием мог бы повторить и Свиридов. Это чувство в каждом закладывается с ранних лет, и, может быть, именно впечатления детства остаются решающими во всей дальнейшей жизни.

Георгий Васильевич Свиридов родился 16 декабря 1915 года под Курском, в маленьком городке с поэтичным названием Фатеж. «Бытовая интонационная среда русской провинциальной жизни начала нынешнего века была на редкость богатой и сложносоставной: старая крестьянская песня, сохранившая еще старые ладовые образования, более поздние народные песни разночинного слоя, дворянский романс, „цыганское“ пение, разнообразный гитарно-мандолинный репертуар, пение церковных и любительских хоров, творения русских классиков, отрывки оперной европейской музыки. Вся эта причудливая звуковая смесь наполняла жизнь тогдашнего русского человека. Пение было распространено повсеместно: в опере, оперетте, на концертной эстраде, в храме и клубе, почти в каждом доме — пели»², — вспоминал композитор. Эти ранние впечатления на фоне неповторимой природы средней степной полосы России дали потом яркие творческие всходы. Одно из замечательных произведений отечественной культуры — кантата «Курские песни», появление которой обозначило рубеж в современной музыке, — несомненный результат глубокой непрерывающейся связи Свиридова со своей «малой родиной». «В соприкосновении со звуковой средой русской провинции Свиридов обрел и через всю жизнь пронес любовь к мелосу, вокальным жанрам, крепкий, устойчивый ладовый слух, прочное ощущение тональности»³.

Детство композитора совпало с годами революции и гражданской войны. Суровое и трагическое дыхание времени вторглось и в его семью: деникинцами был убит отец (мальчику в то время было всего три года). «В девятнадцатом году половина нашего рода сгинула в гражданской войне. Брат отца и брат матери погибли на стороне белых, а отец — на стороне красных, и я остался сиротой»⁴, —

¹ Цит. по: *Розенов Иван*. Есенин о себе и о других. М., 1962. С. 13.

² Цит. по: *Белоненко А.* Начало пути (К истории свиридовского стиля)//Музыкальный мир Георгия Свиридова. М., 1990. С. 148.

³ Там же. С. 149.

⁴ «Из города Китежа» Беседа с Д. Кирнарской//Московские новости, № 85, 10—17 декабря 1995 г.

рассказывал Свиридов в одном из интервью. Революция стала одной из важных тем творчества композитора, он обращался к ней и в крупных ораториальных произведениях, и в хорах, пытаясь осмыслить всю сложность исторического перелома, трагедию братоубийства («Повстречался сын с отцом» из Пяти хоров на стихи русских поэтов), прозреть, вслед за Есениным, «в развороченном бурей бытге» путь, по которому «рок событий» повлек Россию. Одна из самых трагических страниц музыки композитора так и называется «1919...» (VII часть «Поэмы памяти Сергея Есенина»).

Родители Свиридова — выходцы из крестьянской среды — были людьми образованными и культурными. Отец служил директором почты, мать — учительницей, и именно по ее горячему желанию сын начал учиться музыке.

И в Фатеже, и в Курске, куда семья переехала в 1924 году, мальчик брал уроки игры на фортепиано, сначала у домашней учительницы, потом — в музыкальной школе. В Курске круг музыкальных интересов расширился. Этому способствовала более богатая и разнообразная культурная жизнь города. Свиридов слушал много музыки: гастролеров, среди которых были знаменитые музыканты (А. Нежданова, Л. Собинов, А. Пирогов, пианист Ю. Брюшков и др.); разнообразные программы духового оркестра в городском саду, спектакли передвижной оперы и оперетты. Часто бывал он и в музыкальном магазине, где, разбирая ноты, открывал для себя много новой музыки. Огромное впечатление произвели на мальчика сочинения Бетховена, Шуберта, Шумана, Грига, именно в те годы он «открыл» для себя Дебюсси. Несмотря на совершенно иной стиль собственного творчества, у Свиридова нет-нет да и мелькнет импрессионистический блик, отзвук того детского увлечения Дебюсси: в фортепианной партии некоторых романсов, в «Курских песнях», в тонких хоровых красках кантаты «Ночные облака». Пестрая звуковая атмосфера тех лет исподволь формировала музыкальные вкусы будущего композитора и будила творческие отклики: мальчик начал пробовать сочинять сам.

Музыкальная школа была первой ступенью профессионального образования. Три года принесли несомненную пользу: окончательно созрело решение посвятить себя музыке. В 1932 году Свиридов уезжает из Курска в Ленинград и становится студентом Первого музыкального техникума, сначала как пианист (класс проф. И. А. Браудо), а затем и как композитор, в классе М. А. Юдина. Пер-

вый музыкальный техникум переживал в те годы свой расцвет. Выдающиеся педагогические кадры (некоторые педагоги работали одновременно и в Ленинградской консерватории) воспитали плеяду талантливых выпускников, многие из которых стали известными музыкальными деятелями у себя в стране и за рубежом. Вот только несколько имен: В. Соловьев-Седой, И. Дзержинский, Н. Богословский, А. Баланчивадзе, Ниязи, А. Должанский...

Свиридову очень нелегко жилось в Ленинграде, но он проявлял необычайную жажду знаний и трудолюбие. Были написаны десятки сочинений, некоторые из них получили признание и известность, исполнялись в концертах и по радио (квартет, скрипичная соната, фортепианная сонатина). Но особенный успех выпал на долю Шести романсов на стихи Пушкина (1935), которым суждено было стать одним из самых известных и любимых произведений Свиридова, войти в число лучших сочинений камерной вокальной музыки. Сразу же после их появления 19-летний композитор обратил на себя внимание. Пушкинские романсы запели наши прославленные певцы: С. Лемешев, А. Пирогов, С. Мигай. Свиридов был принят в члены Союза композиторов СССР и поступил в консерваторию в класс П. Б. Рязанова уже известным композитором. Но главным было не широкое общественное признание, а то особое значение, которое имело это сочинение для молодого автора. С него начался большой путь свиридовской музыки.

Пушкинский цикл определил приоритет вокального жанра в творчестве Свиридова и глубоко этическую, серьезную тему, которая затем продолжала развиваться в следующих его вокальных сочинениях. Он стал камертоном в выборе поэтического источника, задав с самого начала высокохудожественный, чистый и благородный тон. Наконец, явил вполне оригинальные, непохожие черты стилистического облика, предоставив главную роль мелодии как основе свиридовской музыки. Сорок лет спустя эта первая юношеская встреча с Пушкиным откликнулась в произведении, подытожившем глубокие, никогда не прерывающиеся контакты с творчеством великого поэта, — в замечательном хоровом концерте «Пушкинский венок», где соединилось множество разнообразных граней пушкинской поэзии.

Годы учебы в Ленинградской консерватории и общение с Д. Д. Шостаковичем, в класс которого Свиридов попал одним из

первых, были и плодотворными, и интересными. Начало творческого общения Шостаковича и Свиридова было ознаменовано важным событием: на Декаде советской музыки в 1937 году впервые прозвучала Пятая симфония Шостаковича и был представлен фортепианный концерт Свиридова, который в исполнении П. Серебрякова и симфонического оркестра под управлением Е. Мравинского имел значительный успех (рукопись утеряна).

Сила и обаяние личности Шостаковича были так велики, что ученики совершенно естественно попадали под влияние мастера и стилистических особенностей его музыки. В классе и во всей консерватории царила удивительно творческая атмосфера. Ученики классов М. Ф. Гнесина, Х. С. Кушнарёва, М. О. Штейнберга, М. А. Юдина и Д. Д. Шостаковича тесно общались между собой, обогащаясь достижениями друг друга. Для Свиридова Шостакович был больше чем педагог: «Встреча с Д. Д. Шостаковичем, а позднее и И. И. Соллертинским имела громадное значение для всей моей жизни. Влияние этих двух людей на меня было очень велико, и я в значительной степени как человек и музыкант формировался под их воздействием»⁵. В свою очередь Шостакович очень высоко ценил талантливого ученика-друга, до последних дней живо интересуясь его творческой жизнью, откликаясь (иногда первым, как это было с «Поэмой памяти Сергея Есенина») на появление новых сочинений. Вспоминая о занятиях со Свиридовым, он писал: «Он всегда поражал... меня своим творчеством. Он отличался необыкновенной активностью..., очень быстро писал. На каждый, буквально каждый урок он приносил что-нибудь новое — пьесу для фортепиано, романс, песню. Кстати, Свиридов всегда очень хорошо играл на рояле — превосходный пианист! — и очень выразительно пел»⁶.

Годы учебы — не только пытлиное и глубокое изучение музыки, первые творческие победы и достижения — это и накопление общекультурного багажа. Нет, пожалуй, ни одного человека, когда-либо беседовавшего со Свиридовым, кто не отметил бы его высочайшую эрудицию, глубокие знания истории, литературы, зарубежной и русской, цитирование наизусть стихотворений и целых отрывков прозы, оригинальность и глубину суждений и оценок, порой парадоксальных. Это и результат самообразования, питаемого с дет-

⁵ Цит. по: Сахар А. Георгий Свиридов. М., 1972. С. 11.

⁶ Там же.

ства живой любознательностью и жадой знаний, и следствие всей высокодуховной атмосферы, царившей в Ленинградской консерватории. Шостакович, Гнесин, Соллертинский, Щербачев, люди большой культуры, подлинны интеллигенты, воспитали и подобных себе учеников.

В консерваторские годы проявилось и еще одно важное качество Свиридова, которое было присуще ему до последних дней жизни, — суровая требовательность к себе. Уже тогда были сочинения, которые, несмотря на их успех, не удовлетворяли композитора, переделывались, переоркестровывались, а то и уничтожались. И в дальнейшем далеко не всё из написанного выносилось на суд публики, многие произведения до сих пор не исполнены, а те, что вошли в нашу жизнь, годами совершенствовались и отшлифовывались.

В консерваторские годы появляются две группы произведений: вокальные (начиная с пушкинских романсов), где сразу ярко обозначилась индивидуальность композитора, и инструментальные, в которых сильнее ощущается влияние Шостаковича. Такая пестрая жанровая и стилевая картина в творчестве молодого композитора вполне объяснима. Это неизбежный период поисков, пробы сил, освоения форм, выработки мастерства, не прошедший даром. В течение довольно долгого времени Свиридов пишет в основном инструментальную музыку. Несмотря на явно ощутимые отголоски стиля Шостаковича, в этих произведениях налицо искренность, талант и мастерство молодого автора. В квинтете, например, уже вполне определенно вырисовывается неповторимый облик того Свиридова, который известен по своим зрелым сочинениям (третья, существенно переработанная редакция квинтета позже стала «Музыкой для камерного оркестра»). Почти не обращаясь в зрелом творчестве к жанрам инструментальной музыки, Свиридов вместе с тем обнаружил превосходное мастерство владения оркестром в крупных ораториальных произведениях и поздних немногочисленных симфонических опусах, таких, как «Маленький триптих», сюиты «Метель» и «Время, вперед!». В характерном для композитора строгом отборе средств, тонкости и мастерстве инструментальной сферы его зрелых сочинений сказалась пройденная в начале пути школа камерной инструментальной музыки. Впрочем, ряд инструментальных произведений, созданных в 40-е годы, — фортепианная соната, посвященная памяти Соллертинского, фортепианное трио, продолжа-

ющее традицию русских элегических трио (Чайковский — Рахманинов — Аренский — Шостакович), квинтет, фортепианная партия — исполняется и в наши дни. Фортепианное трио, рожденное единым вдохновенным порывом, удостоено в 1946 году Государственной премии.

Долгое время создание инструментальных и вокальных сочинений шло параллельно, не пересекаясь; были годы, когда преимущество отдавалось либо одной, либо другой области, были и такие периоды, когда вокальные жанры практически исчезали из поля зрения композитора. И все же именно в них постепенно вырисовывалось многое из того, что станет в дальнейшем определяющим. За пушкинским циклом последовали романсы на стихи Лермонтова (1938). Однако не только качество стихов, но и поиск мыслей, созвучных своим, играли важную роль в отношении к тому или иному поэту. Лермонтов остался «эпизодом» в творческой жизни Свиридова, вероятно, из-за остроиндивидуалистической, субъективной окраски его поэзии. А вот песни на стихи советского поэта А. Прокофьева (много позже составившие цикл «Слободская лирика») оказались важным этапом в становлении самобытного, ярко национального стиля Свиридова. Герои здесь — жители городского пригорода. Слобода как перекресток разных влияний и интонаций: крестьянский и городской фольклор, романс, лирические песни тех лет — определяет характер музыкальной речи. Молодой композитор приводит в свою музыку разноголосицу бытующих народных интонаций, ищет характерность современного живого музыкального языка на основе разнородного сплава (свободно соединяя в одной мелодии обороты крестьянской, городской, советской массовой песенности или сочетая крестьянские интонации с ритмикой городской песни, широко включая инструментальные наигрыши, особенно «гармошечность»). Впервые средством развертывания образа становится вариантность, интонационная и ритмическая, что впоследствии станет главным приемом развития в произведениях композитора. Песни на слова Прокофьева — опыт оригинальный и ни на кого не похожий. Другие композиторы в это время (1938) либо продолжают традиции русской романсовой лирики, либо создают массовые песни. Творческие контакты с поэзией Прокофьева тоже найдут продолжение спустя сорок с лишним лет — в поэтической хорошей поэме «Ладога».

В эти годы появляются первые обработки народных песен — свидетельство интереса молодого композитора к важному пласту музыкальной культуры, который станет одной из основ его стиля. От них тянется нить к «Курским песням». Хоры занимали совсем незначительное место, и вряд ли кто-нибудь мог тогда предположить, какую важную, если не сказать — главную роль предстоит хоровым произведениям сыграть впоследствии в свиридовском творчестве.

В годы войны, живя в Новосибирске, а затем в Ленинграде, Свиридов расширяет жанровые границы своего творчества. Он обращается к массовым песням и театральным жанрам: появляется музыкальная комедия «Раскинулось море широко», музыка к театральным спектаклям и кинофильмам (музыка к кинофильму «Поднятая целина» была создана еще до войны, в 1939 году). Это стимулировалось тем, что в Новосибирск были эвакуированы многие театры, в том числе Ленинградский академический театр драмы им. Пушкина, Ленинградская филармония, в Барнауле находился Московский камерный театр А. Таирова. Свиридов написал музыку ко многим спектаклям этих театров.

Продолжается работа в сфере театральной и киномузыки и после войны. Исследователи не проявляли большого интереса к этой области свиридовского творчества, считая ее, вероятно, «прикладной», побочной. Действительно, она разнообразна по сюжетам и пестра по стилю (музыка к спектаклям «Отелло» и «Рюи Блаз», «На бойком месте» Островского и к кинофильму «Поднятая целина»). Но эти работы сыграли свою роль в формировании композитора, расширив его творческие горизонты, обогатив стиль, сообщив ему демократичность и театральную, зримую конкретность.

В целом жанровая «иерархия» раннего свиридовского творчества оказывается совсем иной, чем в послевоенные годы. Первые два десятилетия дают огромное разнообразие жанров, при этом инструментальные сочинения и музыка к спектаклям и фильмам явно доминируют, а среди вокальных сочинений — отдельные песни, циклы, обработки и почти полное отсутствие хоровой музыки. Начиная же с 50-х годов внимание композитора почти целиком сосредоточивается на вокальной музыке, в которой особенно важную роль играют именно хоровые произведения, а инструментальная музыка представлена лишь несколькими сочинениями, в основном вырос-

шими из музыки к кинофильмам. Рубежом, обозначившим резкий поворот в творчестве Свиридова, и по существу началом зрелого этапа его творчества можно считать поэму на слова армянского поэта А. Исаакяна «Страна отца» для тенора, баса и фортепиано (1950). Одно за другим появляются произведения, каждое из которых становится событием музыкальной жизни: Песни на слова Р. Бернса — чуткое и глубокое проникновение русского художника в иную национальную культуру, «Поэма памяти Сергея Есенина», вокальный цикл «У меня отец — крестьянин» на слова Есенина, Пять хоров без сопровождения на стихи русских поэтов, «Патетическая оратория». И все это создано в одно десятилетие! Словно долго скованный подземный ключ наконец вырвался на свободу и разлился мощным потоком.

После переезда в Москву, в 1956 году, большой размах приобретает и музыкально-общественная деятельность Свиридова: он избирается в правление Союза композиторов РСФСР, а в 1968 — 1973 годах возглавляет Союз композиторов РСФСР, выступает в печати со статьями, много делает для возрождения русской хоровой культуры. Особенно плодотворной была его дружба и совместная деятельность с замечательным, рано умершим хормейстером А. Юрловым, огромным энтузиастом хорового дела. Триумфальный успех хоровых сочинений Свиридова, в частности «Патетической оратории», исполненной у нас и за рубежом, — это и успех Юрлова.

Постепенно складывается круг исполнителей-вокалистов, многие из которых по сей день верны музыке Свиридова: А. Ведерников, А. Масленников, Е. Образцова, Е. Нестеренко, И. Архипова, позже Д. Хворостовский. Часто они выступали в ансамбле с автором, который был известен как тонкий интерпретатор не только своей музыки, но и романсов Глинки, Бородина, Мусоргского. Однако вся эта разносторонняя деятельность не могла отвлечь композитора от главного дела жизни. После небольшой паузы, в начале 60-х годов, когда осмысливались и постепенно входили в практику новые жанровые и стилевые открытия, так же как и в 50-е годы, начали появляться, буквально тесня друг друга, новые сочинения: вокальный цикл для четырех солистов, фортепиано, скрипки и виолончели «Петербургские песни» на слова Блока (1961—1963), маленькая кантата на слова Есенина «Деревянная Русь» (1964),

кантата «Курские песни», удостоенная Государственной премии СССР (1964), оркестровые сочинения: Маленький триптих и Музыка для камерного оркестра (1964), маленькая кантата на слова Пастернака «С нег идет» (1965), музыка к кинофильмам «Метель» (1965—1974), «Время, вперед!» (1967), два хора на стихи Есенина. А кроме этого ряд сочинений, которые до сих пор не исполнены⁷. Произведения 60-х годов имеют ряд особенностей. В творчестве Свиридова, как и в искусстве тех лет, ясно проступает стремление к камерности. Появляются маленькие кантаты (жанровая разновидность, введенная в отечественную музыку Свиридовым). Каждое сочинение отмечено оригинальностью композиции, исполнительского и стилистического решения.

Последние десятилетия дают уже гораздо меньше премьер, но каждое сочинение — единство вдохновения и мастерства, значительности содержания и отточенности формы. Это, прежде всего, хоровой концерт «Пушкинский венок» (1978), кантаты «Ночные облака» (1979) и «Песни безвременья» (1981) — обе на слова Блока, поэма для голоса с фортепиано «Отчалившая Русь» на стихи Есенина (1977). 90-е годы ознаменовались премьерными «Песнопений и молитв» для большого хора (1991—1994) и поэмы «Петербург» для баритона и фортепиано (1995). Торжественно отмечался в 1995 году 80-летний юбилей Г. В. Свиридова. В Москве и Петербурге проводился грандиозный фестиваль его музыки; радио и телевидение транслировали концерты и готовили специальные передачи о его творчестве; залы, где звучали свиридовские сочинения, были переполнены. Юбилей стал не просто официальной датой, но событием огромного культурного и национального значения, изъявлением народной благодарности и любви.

Умер Георгий Васильевич Свиридов 6 января 1998 года, став еще при жизни признанным классиком русской музыки.

Однако гораздо раньше, уже в 60—70-е годы музыка Свиридова получает широкое международное признание. О ней пишет известный французский музыковед, знаток русской музыки М.-Р. Гофман, высоко отзываясь о «Поэме памяти Сергея Есенина» побывавший в 1962 году в СССР И. Стравинский, английские и японские слушатели стоя приветствуют исполнение «Патетической оратории».

⁷ К примеру, маленькая кантата «Грустные песни» (1965) на слова Блока была исполнена лишь в 1999 году, после смерти композитора

Но подлинным триумфом стал фестиваль русской и советской музыки во Франции (1969), где огромный успех имели «Курские песни», хоры и Маленький триптих. Ряд сочинений был записан на пластинки, которые получили Большой приз Французской музыкальной академии им. Шарля Кро и Академии вокальной музыки. Тогда же появились восторженные рецензии, в которых есть знаменательные и ценные впечатления: «Вот русский, влюбленный в свою родную землю! Когда слушаешь музыку Свиридова, перед тобой возникает Россия во всей ее грандиозной и непреходящей мощи... Перед этой блистательной музыкой все наши вопросы о стиле, сочинительстве, технике или эстетике кажутся ничтожными и смешными. С совершенной естественностью Свиридов превозносит простые тональности и мелодические линии, полные чистой диатонической гармонии...» («Гармония», май 1972).

Итак, что же это за музыка, которая и для соотечественников, и для зарубежных слушателей олицетворяет Россию, ее историю и современность? Что позволяет ей в наше время стать музыкальным символом России?

В 50-е годы сложились все основные черты творчества композитора — темы, жанры, стиль, которые затем лишь варьировались, по существу оставаясь устойчивыми и неизменными. При всем разнообразии произведений, созданных на протяжении почти пяти десятилетий, на них лежит печать неповторимого свиридовского интонационного облика, угадываемого с первых же звуков. Словно после беспокойных исканий, странствий по разным стилям и жанрам композитор наконец безошибочно и на всю жизнь нашел свою дорогу. Основные черты эволюции схематично можно представить так: от многотемности — к сосредоточенности на одной главной идее; от многожанровости — к двум любимым жанрам: хоровому и камерно-вокальному; от разностильности — ко все более цельному национальному стилю.

Темы свиридовского творчества так или иначе связаны с широко трактуемой темой Родины, которая освещает и подчиняет себе все другие: Россия и ее история, природа, обычаи, судьба личная и народная, искусство и его этическая роль. Нетрудно заметить, что эти темы стояли в центре внимания русских классиков: писателей, художников, композиторов. К ним прибавилась еще тема револю-

ции — грандиозного трагического перелома в истории России. Не менее важной становится для композитора тема Поэта, его предназначения — тоже по существу ветвь основной патриотической идеи. Поэт как голос и совесть своего народа, как наиболее совершенное и высокое выражение черт национального характера — главный герой почти всех крупных произведений Свиридова. Первой «ласточкой» здесь был еще пушкинский цикл, а с появлением поэмы «Страна отцов» эта тема становится ведущей и композитор следует ей неуклонно. Но Поэт — не единственное «действующее лицо» свиридовских произведений. В его песнях, романах, циклах мы найдем множество метких портретных зарисовок, сделанных с любовью и психологической глубиной. Эта человечность одухотворяет все написанное им, от скромной песни до монументальной оратории.

После бёрнсовского цикла Свиридов целиком сосредоточивается на национальных сюжетах, на русской поэзии. Блок говорил о своей лирике: «Это всё о России». То же можно сказать и о музыке Свиридова, что заметно даже в такой побочной для него области, как музыка к спектаклям и кинофильмам. В 60-е годы композитор пишет музыку только на русские сюжеты, будь то классика или современность (фильм «Воскресение» по Л. Толстому, «Метель» по Пушкину, «Русский лес» по Л. Леонову, «Время, вперед!» В. Катаева). Венцом стала музыка к спектаклю Малого театра «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (1973) — результат глубокого постижения композитором древнерусской музыкальной культуры⁸. В области художественного освоения древних традиций Свиридову среди композиторов принадлежит бесспорно ведущее место. В течение многих лет серьезно изучая древнерусскую культуру (в этом ему помогло общение с выдающимся знатоком древнерусской музыки М. Бражниковым), Свиридов в своем творчестве испытал ее могучее воздействие. Это сказалось и в общем возвышенном, несуетном тоне многих страниц его музыки, и в построении крупных сочинений, и в особенностях языка. А завершением творческого пути стало создание оригинальных духовных композиций.

Свиридов продолжает и развивает заветы русских классиков, прежде всего Глинки и Кюккистов. Вслед за ними он отстаивает ис-

⁸ В 90-е годы Свиридов написал музыку к I и III частям трилогии А. К. Толстого: «Смерть Иоанна Грозного» (1995) и «Царь Борис» (1993). В 1995 году на сцене Малого театра знаменитый исторический триптих был показан целиком.

куство высокой этической пробы с его культом добра и красоты, высокой простоты и ясности. Вновь обратимся к отзывам французских музыкантов. «Свиридов подобен Мусоргскому в том смысле, что он является большим музыкантом и большим поэтом современной России... Невозможно не любить искренность его музыки, ее чистую простоту, ее подлинность» («Диаметр», № 167, май 1972). Свиридов «наследует традиции великих русских композиторов. Это бесспорно большой поэт, знающий, как передать нам наполняющие его чувства» (журнал «Ревю дю сон», июнь 1972). «Редко музыка так глубоко уходила корнями в родную землю и национальную культуру. Свиридов — духовный наследник Мусоргского, и его музыка — песнь любви вечной России» («Тетрадь пластинок», май 1972). Не случайны повторы слов: «большой поэт». Тонкий знаток музыки Свиридова и его единомышленник композитор В. Гаврилин говорил о том же: «Он блестящий поэт... Есть у нас прекрасные композиторы — трагики, драматурги, романисты, а поэт, я думаю, один»⁹. Не случайно и частое сравнение с Мусоргским. Действительно, из современных композиторов Свиридов, пожалуй, единственный, кто сосредоточил свое внимание почти исключительно на вокальной музыке, кто так тесно связан с поэтическим словом. И так же как Мусоргский, он в каждом новом произведении постоянно искал выразительность интонации, правду музыкального «произнесения» слова. Само обращение Свиридова к вокальной музыке есть следствие его глубокой национальной «укорененности». Известно, что вся древняя профессиональная музыка и музыка народная была связана со словом, пелась. Песня в широком значении этого понятия стала основой стиля Свиридова.

В зрелом творчестве Свиридова параллельно развивались две жанровые линии: камерная вокальная музыка (песни, романсы, циклы) и крупные хоровые сочинения. Между ними устанавливается много общего: круг тем, особенности драматургии (в циклах), принципы развития. Однако кантатно-ораториальные сочинения занимают совершенно особое место. Это центр художественного мира, средоточие раздумий, чувствований, стилистических находок композитора. Кантатно-ораториальный жанр — как бы пограничная полоса, где встретились и пересеклись индивидуальный композитор-

⁹ Гаврилин В. Размышления и высказывания о Свиридове и его произведениях // Книга о Свиридове / Сост. А. Золотов. М., 1983. С. 82.

ский стиль и широкие национальные художественные традиции, история и современность, народное и профессиональное.

Вокальное произведение — это всегда проблема слова и музыки. Свиридов превосходно знал русскую и зарубежную поэзию. Он первым ввел в музыку Б. Пастернака, Ф. Сологуба, В. Хлебникова, по-новому услышал Есенина и Блока, «распел» Маяковского, глубоко оригинально, глазами русского художника увидел Исаакяна, Бёрнса и Шекспира. Есть у него и свой круг поэтов, к которым он обращался чаще всего. Это Есенин, Блок, Пушкин. Каждый из них по-своему был близок и дорог Свиридову, прежде всего своим неповторимым чувством родины и национальной истории. Композитор как бы собирает у разных поэтов то, что созвучно его мыслям и чувствам, создавая широкую панораму России. Во «взаимоотношениях» с поэтами у Свиридова наблюдается определенная закономерность. Композитор постепенно «укрупняет» связь с творчеством того или иного поэта, ведет нить от отдельных песен к циклам, а затем к крупным ораториальным сочинениям на его стихи. В этом отразилась общая эволюция творчества композитора: от частного к обобщениям.

Музыка Свиридова обладает свойством вызывать непосредственный душевный отклик как что-то знакомое, как будто бы уже слышанное, и в то же время она всегда неожиданна в свежести интонаций, гармоний, в искусном плетении хоровых голосов. Говоря о стиле музыки Свиридова, отмечают прежде всего необычный сплав простоты и новизны, неповторимый творческий почерк. Однако не всегда композитор встречал понимание. Некоторые музыканты считали и считают, что в наш век поисков нового языка, необычных выразительных средств его музыка слишком проста, традиционна. Но Свиридов неуклонно следовал давно выработанному «непреложному правилу творческой практики: если есть возможность изложить одну и ту же мысль более или менее сложно — всегда нужно без колебаний выбрать второе»¹⁰. Простота и естественность музыки Свиридова вырастает из опоры на национальные традиции. Еще Б. В. Асафьев говорил о простоте как «основной категории русской эстетики и первокачестве классического русского стиля, в особенности в его монументально-пластических проявлениях: ибо тут сходятся и новгородские и владими́ро-ростовско-суздальские соборы и

¹⁰ Свиридов Г. Слава человеку // Советская культура, 1960, 1 мая.

фрески, и Лев Толстой... и Глинка с Бородиным, и Репин, Суриков... и философия эпической красоты русского подвига»¹¹.

Ощущение русской национальной природы музыки Свиридова возникает из множества слагаемых. Почти не цитируя фольклорных мелодий, композитор свободно растворяет в своей музыке интонации крестьянской и городской песенности, знаменного распева и духовного стиха, революционных и массовых песен. Важнейшую выразительную нагрузку несет мелодия. Свиридов — один из немногих современных композиторов, кто вернул мелодии ее главенствующую роль. Даже гармония во многом диктуется мелодией. Это так называемая резонирующая гармония, включающая и как бы продлевающая звучание всех тонов мелодии. Отсюда ее необычное строение, часто кварто-секундовое в своей основе. Гармония играет не функциональную, а фоническую роль: в ней — ощущение огромных пространств, звучащих далей, колокольных звонов. Таковую же колористическую роль играет и оркестр, прозрачный, раскинутый по разным регистрам, часто включающий необычные инструменты. У Свиридова немного симфонических сочинений, а между тем он создал свой оркестровый стиль, в котором удивительным образом сочетается ощущение вокального, хорового звучания с чисто инструментальными наигрышами и звонами. Это оркестр глубокий и мощный и одновременно лирический, почти аскетически строгий и праздничный, сверкающий, звенящий.

Но особенно много нового внес композитор в сферу хоровой звукописи. Он довел до совершенства звучание хора, которому оказались подвластны самые тонкие, дотоле неизвестные приемы и оттенки. В последних произведениях трактовка хора а cappella особенно новаторская и виртуозная. На нем лежит вся выразительная и колористическая нагрузка, ведь оркестр в этих сочинениях отсутствует.

В песнях, романсах, отдельных частях крупных хоровых сочинений Свиридов пользуется простыми традиционными формами: двух- и трехчастными и особенно куплетными, которые, однако, творчески развивает. Благодаря постоянной, пронизывающей все произведение вариантности его формы становятся сквозными, и чаще всего итогом выступает последний раздел или куплет. Композиция же кантатно-ораториальных сочинений — новаторская, гибкая, хотя и

¹¹ Асафьев Б. Мысли и думы // Советская музыка. 1983, № 2 С 24

опирающаяся на прочные народно-национальные традиции. Каждый раз иная, в зависимости от замысла, она в то же время имеет во всех произведениях устойчивые, повторяющиеся черты.

2. КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

В советской музыке было два периода расцвета кантаты и оратории: 30-е годы и середина 50-х¹². Началом и вершиной второй волны, обозначившей новую тенденцию в развитии этого жанра, стали вокально-симфонические произведения Свиридова. В конце 40-х — начале 50-х годов композиторы потеряли к ораториальности всякий интерес: она дискредитировала себя засильем парадности, юбилейного прославления, бесконфликтностью. «Поэма памяти Сергея Есенина», а вслед за ней «Патетическая оратория» открыли новые пути и богатейшие возможности кантаты и оратории. Одно за другим появляются замечательные вокально-симфонические произведения В. Салманова, О. Тактакишвили, Э. Бальсиса, С. Слонимского, Р. Щедрина, В. Рубина, В. Тормиса.

Кантатно-ораториальные композиции 50—60-х годов принципиально отличаются от кантат и ораторий 30-х, прежде всего произведений С. Прокофьева и Ю. Шапорина («Александр Невский», «На поле Куликовом»), в которых, несмотря на индивидуальность каждого художественного решения, отчетливо вырисовываются некоторые общие черты. В каждом повествуется о конкретном историческом событии, в обоих есть реальные исторические персонажи. Части сочинения следуют друг за другом в сюжетном, хронологическом порядке. Музыкальное развитие подчиняется законам драмы, везде есть экспозиция, кульминация (во всех сочинениях это картина битвы), развязка и конечное торжество основной идеи. Поэтому в таком сочинении сильна роль симфонических или оперных принципов. В основе крупных вокально-симфонических произведений Свиридова — тоже историческое событие, но главным становится не повествование о нем, а его осмысление, эмоциональное переживание. В вокально-симфонических произведениях этих лет

¹² Жанровые определения «кантата» и «оратория» условны. Уже в 30-е годы их невозможно было разграничить. Особенно возрастает трудность четких жанровых определений в современной музыке, где жанры стремятся к синтезу друг с другом. Поэтому в дальнейшем «кантата», «оратория» и «вокально-симфоническое произведение» — синонимы. «Поэма» — одна из частных жанровых разновидностей.

нет целеустремленно развивающегося сюжета, нет конкретных исторических героев. Поэт — обобщенный, собирательный образ. Отсюда и определенный тип драматургии: не поток драматического действия, втягивающий побочные линии и устремленный к цели, а обширная панорама с постепенным добавлением то одной, то другой детали, из которых и выстраивается объемное целое, «живое движущееся единство». Такой тип композиции ведет свою историю и от древних литературных эпических произведений, и от эпических традиций русской музыкальной классики. Вместе с тем Свиридов широко использует прием монтажа, проникший почти во все области современного искусства, особенно театра и кино. Он предоставляет композитору большие возможности. Неторопливо, обстоятельно разворачивается каждая часть крупных сочинений, но остроконтрастное, «монтажное» сцепление частей, без связок и переходов, создает картину многогранную и предельно насыщенную.

Свиридов с новых позиций подошел к кантатно-ораториальному жанру, придал ему характерные национальные черты, сделал его гибким, вбирающим в себя и драматизм живого театрального действия, и тонкий лиризм камерного сочинения, и монументальность эпики. Ярко современные, его сочинения тесно связаны с фольклором, древнерусским искусством, действиями и мистериями, русской оперной классикой.

«Поэма памяти Сергея Есенина»

...Более всего
Любовь к родному краю
Меня томила,
Мучила и жгла.

С. Есенин. «Стансы»

Слова эпитафия, который Свиридов предпослал «Поэме», в равной степени выражают чувства и поэта, и композитора. Сочинялось произведение вдохновенно, на одном дыхании, в течение всего двух недель. По свидетельству Свиридова, он случайно открыл для себя Есенина. Но сейчас кажется, что иначе и быть не могло — столько общего было у обоих художников в их отношении к родине, народной, крестьянской жизни, природе. Это долгое творческое «содружество» подарило много чудесных произведений, увенчавшихся в конце 70-х годов поэмой для голоса с фортепиано «Отчавившая Русь».

«Поэма памяти Сергея Есенина» — своеобразный микрокосмос жизни России в ее самый сложный, переломный революционный период. Все характерное — от русского пейзажа, обряда, картины крестьянского труда до разоренной войной страны с ее бедами и страданиями и стихийным разливом народных сил — вместилось в рамки «Поэмы». Свиридов опроверг распространенный взгляд на Есенина как на чистого лирика, увидев в нем большого эпического поэта, певца родной земли¹³. Так в сочинение входит центральная тема композитора — Поэт и Родина.

Из отдельных лирических стихотворений и отрывков из поэм Есенина, написанных в разные годы, Свиридов строит широкий эпический «свод», сложный и многозначный. (Во всех кантатно-ораториальных сочинениях этот принцип будет сохранен, при всем своеобразии каждого драматургического решения.) Каждая часть — особый мир, «замкнутое пространство». Она не дает представления о целом, которое рождается лишь из сцепления всех деталей картины. События чередуются свободно, иногда непосредственно следующие друг за другом части не связаны между собой. Так, купальская обрядовая сценка никак сюжетно не вытекает из картины молотбы, а причитания по разоренной земле («1919...») — из рассказа о рождении Поэта. Целое организует иная сила, вырастающая из законов эпического жанра, общих во многом и для фольклора, и для литературной эпики, и для древнерусского изобразительного искусства. Как отмечалось исследователями, в «Поэме» есть скрытый сюжет, подчиненный основной идее сочинения. Революция, которая провела черту между прошлым и будущим, прошла и через судьбы людей. Эта грань проходит сквозь «Поэму», деля ее на две неравные части, которые можно назвать по аналогии с произведениями Есенина «Русь уходящая» и «Русь советская». У разных исследователей можно встретить разную трактовку разделов и номеров.

Наиболее распространенная следующая: первый раздел, включающий четыре номера, посвящен крестьянской Руси, ее природе, исконному труду русского земледельца — той России, которую поэт любил и знал. Пятый номер, включающийся в общую картину русской жизни и образующий одну из ее важных граней — традицию поверий и обрядов, — одновременно подготавливает переломный

¹³ Любопытно, что вначале «Поэма» задумывалась (подобно «Стране отцов») как камерный цикл для голоса и фортепиано. Но масштабы сочинения, широта и многообразие его образов продиктовали иное решение.

драматургический момент — рождение Поэта. После этой первой лирико-эпической вершины как будто бы продолжает развертываться панорама русской народной жизни, но она уже совсем иная — «взметенная» революцией и гражданской войной. Две части: «1919...» и «Крестьянские ребята» — разные стороны этого сложного времени: горе разоренной земли и опьянение свободой и борьбой — выражение того «бессмысленного и беспощадного» бунта (Пушкин), который с такой трагической силой показал Мусоргский в «Борисе Годунове» и «Хованщине».

Последние финальные части воспринимаются как сложное диалектическое единство — смерть Поэта и его духовное бессмертие.

Сюжетный конфликт строится из двух самостоятельных линий (условно назовем их «хоровой» и «сольной»). Для удобства приводим названия частей по порядку:

- № 1 — «Край ты мой заброшенный»
- № 2 — «Поет зима»
- № 3 — «В том краю»
- № 4 — «Молотьба»
- № 5 — «Ночь под Ивана Купала»
- № 6 — Продолжение «Ночи под Ивана Купала»
- № 7 — «1919...»
- № 8 — «Крестьянские ребята»
- № 9 — «Я последний поэт деревни»
- № 10 — «Небо — как колокол»

Открывающий «Поэму» номер «Край ты мой заброшенный» — своего рода неторопливый лирико-эпический зачин — широкий охват единым взором родной земли. Текучая подвижность как будто бы разобщенных впечатлений, когда взгляд останавливается то на одном, то на другом («сенкос не кошени, лес, монастырь, черемуха, избы...») складывается в собирательный, одновременно печальный и дорогой образ России, обобщенный еще и благодаря устойчивости, характерности именно такого образа почти для всех русских поэтов (Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Блок...). От этой части тянутся нити ко многим эпизодам «Поэмы» — к № 3, 7 и особенно к № 9.

Как же развиваются «хоровая» и «сольная» линии?

Первый чисто хоровой эпизод — «Поет зима» (№ 2) — не просто (как в стихотворении Есенина) картина русской природы. В грозной «музыке зимы», в повороте к весне с ее звонкими зовами, пол-

ными новых сил голосами земли — предчувствие потрясений и перемен в судьбах людей и мира. Стихотворение Есенина не имеет этого скрытого смысла, такое значение оно приобретает лишь в общем контексте «Поэмы», откликнувшись эхом в № 8, где эти скрытые, еще неясные силы пришли в буйное неукротимое движение. В этой переключке подмечен свойственный народному искусству параллелизм образов — природа и человек, — лежащий в основе множества песен.

В следующем хоровом номере — «Молотьба» (№ 4) — с любовью поэтизируется деревенская жизнь, дружная традиционная крестьянская работа. И вдруг после этой сцены — купальская ночь, таинственная и прекрасная, обьятая удивительным колдовством («Ночь под Ивана Купала», № 5). Такой поворот — преддверие важнейшего момента «Поэмы»: рассказа о рождении Поэта, рождении словно из самых недр древних народных традиций своего певца. Здесь две линии, до этого развертывающиеся независимо друг от друга, соединились. Свиридов тонко воспроизводит характерную черту есенинской поэзии — связь всего живого, чувство родства человека и природы.

Следующие хоровые эпизоды — уже за гранью прежней жизни. Они приводят к мощному хоровому финалу.

«Личный план» — судьба Поэта — организован очень свободно. После первого сольного номера, который играет роль эпического введения, следующий («В том краю», № 3) еще более усугубляет печальный, трагический настрой. Здесь — пророчество гибели от безысходности и тоски старой жизни (бредущие на каторгу ссыльные вызывают у Поэта мысль о возможности и для себя подобной участи). Однако пророчество не сбывается: Поэт уходит из жизни из-за невозможности примирить новое со старым — об этом монолог «Я последний поэт деревни». А между этими трагическими сольными эпизодами — все вокруг осветившее сказание о рождении Поэта. Таким образом, композитор как бы отмечает здесь основные вехи жизни своего героя. В процессе перехода от девятой части к заключительной, от трагического прощания с жизнью и уходящей Русью к мощной колокольности финала произошел перелом, катарсис. И в этом — неумирающая жизнь традиций: «Ведь весь русский богатырский эпос... включает в себе удивительную способность народных художников касаться мрачных, мучительных

столкновений и преодолевать их, преобразовать в красочное, праздничное зрелище»¹⁴.

Самобытный, ярко национальный стиль музыки композитора впервые наиболее полно выразил себя именно в «Поэме памяти Сергея Есенина».

«Хоровая» и «сольная» линии, на сплетении которых строится драматургия произведения, развиваются по-разному. В хоровых эпизодах — динамика, резкость образных и интонационных переключений, в сольных — статика, единство и обобщенность интонационного содержания, крупно очерчивающие облик центральной фигуры произведения — Поэта.

Каждый из хоровых эпизодов развивает вполне конкретный образ (пейзаж, молотья, обряд...). Хоровые номера, с одной стороны, определены и однозначны по содержанию, с другой — внутренне подвижны. Композитор свободно вводит в процессе развития новые интонационные и жанровые элементы, «микроэпизоды» в иной метроритмической организации. Таков, например, эпизод в «Молотье», передающий четкий ритм общей работы. Он обретает свою выразительность вслед за широким распевом предыдущего раздела.

Сольные номера отличаются цельностью интонационного содержания, обобщенным выражением национального стиля. В них трудно найти конкретные жанровые прообразы: не песня, не романс, не оперный монолог — скорее, развернутое сказание, одушевленное теплом лирического чувства. Свиридов соединяет в музыкальном языке сольных частей типичные интонации крестьянской песни и городского романса, вводит такие приемы, которые, с одной стороны, идут от древних традиций, с другой — свойственны современным произведениям, например, сопереживающий хор-стон в кульминации части «Я последний поэт деревни», или вступление хора без слов в рассказе о рождении Поэта, или введение хора в № 1, подчеркивающее характер обобщенного эпического зачина всей «Поэмы».

Разделы сочинения связаны между собой интонационным родством, главным образом, благодаря скрепляющей почти все части кварто-квинтовой интонации. Она проходит в различных вариантах сквозь всю «Поэму», приобретая лейтмотивное значение.

¹⁴ Аллатов М. Этюды по истории русского искусства. В 2-х т. М., 1967. Т. 2. С. 328.

Можно отметить и ладогармоническое единство «Поэмы»: в качестве лейтгармонии выступает септаккорд, образованный наложением двух трезвучий — минорного и параллельного ему мажорного. Не случайно в качестве лейтинтонации звучит кварта — интонация древняя, отличающаяся большой образной емкостью. Здесь она выступает в разном освещении, в зависимости от содержания. В хоро-вых эпизодах кварта близка своему изначальному значению: клич, призыв, возглас. «Поет зима», «Ночь под Ивана Купала», «1919...», «Небо — как колокол» — здесь кварта дается в самом начале, определенно и рельефно как тезис. Но проявляет она себя в разных номерах по-разному. В обрядовой сценке характер звучания кварт-овых (и квинтовых) интонаций связывается с заклинательностью. В максимальной простоте интонации, которая полностью берет на себя всю выразительную нагрузку, в оттеняющем ее оркестровом фоне, нежно мерцающем и таинственно приглушенном — атмосфера древних обрядовых действ. В № 2, «Поет зима», выразительность квар-ты раскрывается лишь в процессе развития. Включенная в изобре-зительный фон, она создает пейзаж-настроение. Рождаясь из гроз-ной музыки зимы, кварта несет в себе энергию всего интонацион-ного развития части. Начальный кварттовый импульс влечет цепь звеньев, в сцеплении которых все более нарастает интенсивность динамического потока:

56

Allegro non troppo

По - ет зи - ма, а - у - ка - ет, мох -
на - тый лес ба - ю - ка - ет сто - зво - ном сос - ня - ка

В этой части квартовые и квинтовые интонации играют и кон-структивную роль: ими начинается и завершается почти каждая фраза. Частота их возрастает к кульминации и спадает в конце, ра-створяясь в нежных весенних звучаниях.

В заключительном номере квартовая интонация играет совсем иную роль: ее мерное раскачивание, с возвращением к одним и тем же звукам, наполняет пространство торжественной призывной колоколь-

ностью. Мерность и острота маршевой поступи (♩ ♪ ♪ | ♩. ♪ ♪), утвердительность в крепкой опоре на сильную долю такта, интонационная арка (кварта в начале и конце строфы), которая держит мелодию в одной высотной плоскости, — все участвует в создании особого, гимнического настроения этого «вселенского» финала:

57

Largo maestoso

ff

Не - бо как ко - ло - кол, ме - сяц --- я - зык.
Мать мо - я ро - ди - на, я боль - ше - вик

Образная сфера сольных эпизодов подвижна благодаря сложности психологических состояний и тонкой изменчивости настроений. Здесь также ощущается опора на кварттовую интонацию, однако в сольных номерах она рождается в процессе движения мысли, постепенно выводится на первый план. Наиболее наглядно это прослеживается в № 3, «В том краю». Здесь каждая последующая строфа дает все более определенное положение кварттовой интонации. Завуалированная звучанием на слабой доле в начале, она во второй строфе уже завоевывает сильную долю, а в третьей — настойчиво и неоднократно повторяется:

58а

[Andantino]

1-я строфа

p

58б

2-я строфа

58в

3-я строфа

mf

В мелодии тоника окружена квартами. Этот мелодический рельеф концентрируется, «обнажается» в вертикалях инструментального вступления. Здесь уже ясно виден важнейший принцип гармонии Свиридова — собирать все звуки мелодии в одновременном звучании:

59

Andantino

pp espress.

Интересно, что в № 6 квартные интонации, окружающие тонике, появляются в самый поэтически-торжественный момент, когда провозглашается рождение Поэта. Постепенную кристаллизацию лейтинтонации можно увидеть и в крайних частях сольной сферы: в № 1 и № 9. Скрытая вначале интонация подчеркивается в наиболее важные смысловые моменты: в № 1 — в коде, на словах, подтверждающих эпическое значение зачина («Уж не сказ ли в прутнике жисть твоя и был...»); в № 9 — в момент определенно, остро выраженной мысли о смерти («И луны часы деревянные прохрипят мой двенадцатый час»):

60а

[Andantino con moto]

ppp

Уж не сказ ли в прут-ни - ке жисть тво - я а и

pp

быль, что под ве - чер пу - тни - ку

[Largo]

pp

И лу - ны ча - сы де - ре - вя - ны - е
про-хри - пят мой две - над - ца - тый час.

Интонационная общность первого (пример 61 а) и последнего (пример 61 б) сольных эпизодов способствует композиционной стройности всей сольной сферы. Родственны начальные фразы в объеме кварты, октавный «горизонт» напева, характер кадансов, пустые квинты в сопровождении, создающие настроение одиночества и больших пространств:

61а

[Andantino con moto]

Лес да мо - на - стыр

61б

[Largo]

ка - дя - щих лист - вой бе - рез

Тонкие интонационные связи всех частей «Поэмы», большая внутренняя цельность рождают чувство «всеобщности мира» произведения, словно подтверждающая мысль писателя М. Пришвина, что «для художника жизнь на земле — это единство, и каждое событие в ней есть явление целого»¹⁵.

Естественное слияние поэзии и музыки, которое произошло в «Поэме», возникло благодаря родственности многих творческих принципов композитора и поэта. Это касается и песенной стихии

¹⁵ Цит. по: Гей Н. Слово полноценное и слово обесцененное// Новый мир, 1977, № 3. С. 236.

поэзии и музыки, и свободного сплетения «деревенской» и «городской» традиций в творчестве обоих художников. Свиридов, например, свободно соединяет (даже в пределах одного эпизода, в развитии одного напева) интонации из разных источников. Так, в № 3 городское, романсовое начало в процессе распевания подчиняется приемам развития протяжной песни.

В № 7 («1919...») неожиданное сочетание частушки, причитания и протяжной придает свиридовскому напеву редкую выразительность; сохраняя песенную природу, он обретает образную емкость, словно каждый жанр приносит свою «долю» в эту многоплановую картину. Поэтический текст указывает на частушечный прообраз: «Ой ты, синяя сирень, голубой полисад...», и композитор вначале как будто следует ему. Но четкость, частота частушечной ритмики нарушаются плавной трехдольностью. Поэтому естественно звучит завершающий первую строфу горестный распев-причитание: «Ой, никто жить не рад». А напев второй строфы, при сохранении начального «частушечного» интонационного рисунка, приобретает совершенно иную смысловую направленность, иными становятся и жанровые аналогии: лишенный острого пунктира, обрастающий подголосками, продолженный в плавном ритмическом движении, он тяготеет к протяжной песне.

62а

1-я строфа
molto tenuto
ff marc

Ой, ты си - ня - я си - рень, го - лу - бой по - ли -
- сад Ой, ни - кто жить не рад

62б

2-я строфа
pp molto tenuto *ppp (как эхо)*

О - пус - те - ти о - го - ро - ды, О - пус -



В «Крестьянских ребятах» частушка — средство создания динамической сцены (характерные ее признаки присутствуют и в интонациях, и в ритмике напева). Связанные с частушкой ассоциации (озорство, удаль, ирония, энергия, заключенные в предельной простоте напева, в условной гармошечности оркестрового сопровождения) как нельзя лучше служат созданию обобщенного образа буйной раскованной народной стихии.

Песенность, ставшая основой композиторского стиля Свиридова, диктует и условия своего существования. Она исключает динамичное, целеустремленное развитие, «разработочность». Самая естественная форма ее жизни — варианты преобразования с возвращением к основному интонационному зерну. В этом — сочетание цельности образа и его постоянной изменчивости, подвижности. Тип такого развития впервые последовательно и полно проявился именно в «Поэме». Лишь один пример: в № 3 ни одна из семи строф не повторяется точно, интенсивность вариантов преобразований увеличивается с каждой строфой, однако интонационная цельность образа сохраняется благодаря постоянному возвращению к начальной интонации. Форма части — трехчастная с динамической репризой и кодой, но из-за постоянного вариантного развития внимание не фиксируется на границах формы. Так внутренняя подвижность образа сочетается с цельностью и стройностью формы.

Вариантность в музыке Свиридова носит «всеобщий» характер, влияя на все компоненты его музыкального языка, в том числе и на гармонию. Если композитор выводит гармонию из мелодии, словно «сжимая» ее, переводя в одновременное звучание опорные ее звуки, значит гармония становится еще одним, «вертикальным», вариантом мелодического образа.

В «Поэме» во всем блеске предстал и оркестр Свиридова. В одних номерах он аскетичный, строгий, лишь поддерживающий мелодию, как, например, в № 1, где, пожалуй, единственный выразительный штрих — далекое звучание монастырского колокола. В других — сверкающий разными красками. В огромной степени благодаря оркестру создается сначала постепенно просветляющаяся, затем сияющая атмосфера пробуждения весенних голосов природы в № 2, таинственный завораживающий колорит ночных мерцаний (оркестр наполняется переливами и звонами колокольчиков, челесты, арфы), призрачного девичьего танца в купальской сцене, мощная колокольность финала. Очень выразителен оркестр в «Молотьбе», где он не только передает динамичный, захватывающий ритм общей работы (большую роль здесь играют ударные), но и изобразительные моменты. Свиридов вводит ряд необычных инструментов: деревянный брусок, цеп (ударяемые друг о друга две сухие палки), молоток. В такой богатой и колористически разнообразной трактовке инструментов, особенно ударных¹⁶, ясно ощутимы манера и опыт композитора XX века.

Сразу после премьеры «Поэма памяти Сергея Есенина» стала произведением известным и любимым. Вот что сказал о ней английский композитор Алан Буш: «Поэма, богатая поэтическими образами, блестяще оркестрованная, принадлежит к наиболее самобытным, национально почвенным произведениям автора... по моему мнению, поэма эта — вершина, которую до сих пор не превзошел в вокально-симфоническом жанре... кто-либо из ныне живущих композиторов западного мира»¹⁷.

Единство крупного циклического произведения, скрепленное интонационными связями, — после «Поэмы памяти Сергея Есенина» это стало одной из определяющих примет творчества Свиридова. Даже в «Курских песнях», где композитор берет самостоятельные, не связанные друг с другом народные напевы, он строит целое таким образом, что связывает всю композицию интонационным единством.

¹⁶ Здесь отразились детские впечатления «от общения с сельской природой, с крестьянским бытом». По словам самого композитора, в части «Молотьба» «в точности воспроизведен ритм ударов цепями, которыми молотили зерно на гумне» (Белоненко А. Начало пути. С. 149).

¹⁷ Буш Алан. Дни музыки СССР//Советская музыка, 1973, № 8. С. 133.

Хоровые произведения 60-х годов. «Курские песни»

60-е годы — новый этап творчества Свиридова. Появление иных жанровых разновидностей, необычных, оригинальных исполнительских составов, внимание к камерности, к лаконизму и строгому отбору выразительных средств, интерес к древним пластам народного и профессионального искусства отличает произведения этих лет. Среди них особый успех и признание выпали на долю кантаты «Курские песни» (1964) — произведения блестящего по мастерству, которому суждено было стать началом новой традиции в советской хоровой музыке. Биограф Свиридова А. Н. Сохор утверждал, что «вспышка интереса к русскому фольклору в 50—60-е годы... произошла под воздействием открытий Свиридова»¹⁸. Вслед за «Курскими песнями» появляются «Гурийские» и «Менгрельские» О. Тахтакишвили, «Мужские песни» В. Тормиса, «Лакские песни» Ш. Чалаева, «Свадебные песни» Ю. Буцко и многое другое.

Вот как описывает первое впечатление от «Курских песен» А. И. Руднева, составитель сборника «Народные песни Курской области», откуда Свиридов взял напевы своей родины: «будто распахнули окно и в комнату ворвался свежий ветер..., что-то такое чудесное, чего я давно-давно не испытывала»¹⁹. Действительно, взяв за основу принцип обработки народной песни, потерявший к этому времени привлекательность для композиторов, Свиридов вдохнул в него новую жизнь. Особенности народного творчества и собственный композиторский стиль счастливо соединились здесь в естественной природной гармонии, дав прекрасный по художественному совершенству результат. Бережно сохраняя существо песен, композитор внес в них когда еле заметные, а когда и довольно значительные изменения. Они коснулись жанра, темпа, хоровой фактуры и в гораздо меньшей степени мелодики некоторых песен. Драматургия же целого полностью зависела от композитора: семь песен, соединенные в определенной последовательности, обрисовали контуры своеобразного сюжета — своего рода «Любовь и жизнь женщины» в старой России, развернутая на широком фоне народной жизни.

I часть — «Зелёный дубок»

II часть — «Ты воспой, жавороночек...»

III часть — «В городе звоны звонют»

¹⁸ Сохор А. Об идейно-эстетических принципах советской музыки//Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 13.

¹⁹ Руднева А. «Курские песни»//Книга о Свиридове. М., 1983. С. 148.

IV часть — «Ой, горе, горе лебедоньку моему»

V часть — «Купил Ванька себе косу»

VI часть — «Соловей мой смутный»

VII часть — «За речкою, за быстрою...»

Первые две песни, в которых даны разные оттенки весенних настроений, сразу направляют движение сюжета по двум параллельным руслам: лирическому, созерцательному («Зелёный дубок») и энергичному, действенному («Ты воспой, жавороночек...»). В дальнейшем песни так и чередуются по контрасту. Последние две части завершают развитие этих линий. VI часть — «Соловей мой смутный» — самая печальная песня лирической сферы — грустный итог «невольной» жизни, а вслед за ним, словно разом раздвинув стенки «золотой клетки», вырывается наружу вихрь буйных народных сил. Как и в других кантатных сочинениях Свиридова, горе одного человека разрешается здесь катарсисом «всеобщего», в вечный поток жизни вливаются отдельные ручейки человеческих судеб. Такая простая народная философия крестьянской жизни «на миру» давала силы выстоять.

Особое положение занимает III часть — «В городе звоны звонют» — благословение дочери к венцу, по существу, символ свадебного обряда. И в некоторых других кантатных сочинениях Свиридова в центре помещен обряд (купальский в «Поэме памяти Сергея Есенина», свадебный — в «Весенней кантате»). Это напоминает о драматургии опер Римского-Корсакова, где обрядовые сцены тоже занимают центральное место, и придает сочинению глубоко национальный облик, ощущение эпической устойчивости.

Семь песен составляют стройную композицию, основанную на переключках и контрастах. Объединяющим фактором становится и тональный план, но особенно важно ладовое родство ряда песен. Свиридов выбрал из сборника в основном песни старинные, и три из них построены на своеобразном звукоряде, состоящем из четырех звуков, расположенных по целым тонам в объеме тритона. Они были найдены именно в Курской области, поэтому такой звукоряд иногда называют «курским», хотя песни подобной ладовой организации издавна бытовали и в некоторых других областях. В кантате песни, основанные на увеличенном звукоряде, играют роль рефрена, чередуясь с напевами в мажоро-миноре²⁰. Интересно, что «про-

²⁰ На это явление обратил внимание В. П. Бобровский в статье «Драгоценная простота» // Георгий Свиридов: Статьи и исследования / Сост. и общ. ред. Р. Леденева. М., 1979.

пущенный» рефрен (V часть) хотя и не строится на увеличенном тетрахорде, однако опирается на два устоя в диапазоне кварты, как бы включаясь таким образом в общую цепь. Важно подчеркнуть, что, выбирая песни в соответствии со своим замыслом, Свиридов располагает их именно по рондообразному принципу, отвечая одной из самых древних и естественных форм организации народной песни.

Композитор сохраняет в песне ее куплетное строение, но тонкими штрихами добивается разнообразия, непрерывного внутреннего движения напева. Он расцвечивает мелодию подголосками, повторяет отдельные слова, вводит дополняющие фразы. Иногда благодаря этим изменениям песня превращается в почти оперную сценку с чередованием групп участников, с динамично развивающимся сюжетом. Именно так разворачивается V часть («Купил Ванька себе косу»), где не только рассказывается о событии, но дается реакция на него и молодой женщины, и всего крестьянского «мира». Последняя осуждающая фраза (отсутствующая в народной песне) внушительна, она выражает общую точку зрения.

Композитор свободно и поистине виртуозно пользуется возможностями хорового звучания. Хор выступает и от лица героини, он и комментирует действие, и сопереживает. Такая трактовка хора, ведущая к древним традициям, возродилась примерно в те же годы и в современной опере. Мощно, в полный голос («с грозной удалью» — ремарка композитора) звучит хор в заключительной части, создавая сцену богатырской силы и большого размаха. Энергичный унисонный запев басов, подхваченный всеми хоровыми голосами, вместе с аккордами оркестра (их диапазон — четыре с половиной октавы!) дают ощущение огромного звукового пространства. Динамика и мощь звучания нарастают к концу, когда и запев и припев поет весь хор — неизменно на *fortissimo*. Тот же принцип сольного запева и хорового подхвата в предыдущей песне играет совсем иную роль. Мягкому грустному напеву альты сочувственно отвечает нежное звучание женских голосов. Господствуют распевность, широкое дыхание, мягкие приглушенные тона. Так же как в финале безусловно преобладает *ff*, здесь на всем протяжении — *pp*.

Самая аскетическая по характеру — III часть («В городе звоны звонют»). Сурово, архаично звучит унисонный напев в «курском» ладу у одних басов, поддержанный крайне скупыми гармониями. Однако сам напев постоянно изменяется, еле заметно варьируется:

63а

Сосредоточенно и таинственно

1-й куплет

mp *molto tenuto*

В го - ро - де зво - ны зво - нят!

В те - ре - ме све - чн те - п' - лют - са.

63б

2-й куплет

mf

Ма - туш - ка Бо - гу мо - лит - са,

ма - туш - ка Бо - гу мо - лит - са.

Особый эффект — внезапная смена басового напева робкой и светлой мольбой сопрановых голосов: «Благослови, благослови меня, матушка...» (контраст усиливается и благодаря смене увеличенного тетрахорда «обычными» квартами и терциями у женского хора).

Самобытна гармония «Курских песен». Часто (особенно в песнях «курского» звукоряда) композитор соединяет в гармонии все звуки мелодии:

64

Нежно, прихотливо

pp *dolce*

Зе - ле - ный ду - бо - к', зе - ле - ный ду - бо - о - к'

Fl., Cl.

В других частях свежо звучат кварттовые и секундовые созвучия, разного рода полифункциональные колористические гармонии, далекие от традиционного европейского мажоро-минора.

Оркестр в этой кантате отличается необычной красочностью и лаконизмом. Он совсем иной, чем в «Патетической оратории» или в «Поэме». Прозрачность, экономия, самоценность каждого тембра, особенно ударных, арфы, челесты — качества оркестрового «наряда» многих сочинений 60-х годов (кантат «Снег идет», «Весенней», оркестровых произведений).

В «Курских песнях» оркестр еще более подчеркивает красоту напева и во многом способствует созданию нового образа. Так произошло, например, с песней «Ты воспой, жавороночек», которая из печальной протяжной превратилась в радостный звонкий призыв весны. Не только изменением темпа, но в огромной степени благодаря звенящей, трепещущей множеству крыльев оркестровой интерлюдии, каждый раз следующей за коротким хоровым запевом, создается задуманное композитором настроение светлой праздничности. А в первой песне арфа, челеста, деревянные духовые рисуют поистине волшебную картину расцвета весенней природы.

В «Курских песнях» словно ожило первозданное, радостное, чистое ощущение природы, что вместе с родными напевами пришло из первых детских впечатлений. Вот свидетельство композитора: «Я... родился в Курской губернии. Здесь очень интересный местный фольклор, который пробудил меня к созданию вокальных сочинений. Я ощущаю глубокую привязанность к этой народной музыке, которую очень люблю. В кантате „Курские песни“ я попытался соединить элементы курского песенного фольклора со своим собственным музыкальным языком. Так я, например, установил, что среди этих народных напевов есть несколько таких, которые основаны на звукоряде, состоящем из последовательности четырех целых тонов... Этим песням присущ аромат старины. Их своеобразная мелодика должна была сохраниться в моей музыке. В результате передо мной открылись интересные гармонические возможности. Я попытался с помощью инструментовки, звукокрасочных контрастов и динамики еще более подчеркнуть оригинальность этих песен»²¹.

²¹ Свиридов Г. Из интервью зарубежным журналистам // Книга о Свиридове. С. 254.

Но оркестр «Курских песен» и вполне современный. Недаром у многих он вызвал ассоциации с К. Орфом и И. Стравинским. Так произведение глубоко национальное, бережно хранящее в себе душу народного искусства, ответило художественным исканиям своего времени, включившись в общее русло развития современной музыки.

Хоровые произведения 70-х годов. «Пушкинский венок»

Хоровые произведения рубежа 70—80-х годов, продолжая традиции предшествующего периода творчества, обнаруживают новые черты.

Еще более расширяются жанровые границы хоровых сочинений. Появляется «Пушкинский венок», хоровой концерт, приближающийся по жанру к кантатно-ораториальным произведениям, по существу их новая разновидность; маленькая хоровая поэма «Ладoga» на слова А. Прокофьева (ее соотношение с «большой» «Поэмой памяти Сергея Есенина» то же, что и между маленькими и «большими» кантатами и ораториями 50—60-х годов); хоровой триптих «Гимны Родине» (на слова Ф. Сологуба, поэта конца XIX — начала XX века, стихи которого Свиридов впервые ввел в современную музыку).

Если в кантатах и ораториях 50—60-х годов роль солиста очень значительна: он и герой сочинения — Поэт, и рассказчик, то в последних хоровых произведениях солист фактически отсутствует (исключение — единственный сольный номер «Зорю бьют» в «Пушкинском венке» и соло баса в финале «Ладоги»). Грань между личным и общим часто едва уловима.

Иной стала и функция оркестра. Играя полноправную роль в кантатно-ораториальных сочинениях центрального периода, инструментальная сфера сузилась до небольшого ансамбля необычного состава или вовсе исчезла из произведений 70-х годов. В финале поэмы «Ладoga» звучат четыре баяна, в «Пушкинский венок» и «Ночные облака» введены фортепиано и разнообразные ударные. Инструменты звучат не на всем протяжении, а лишь в отдельных частях, сообщая дополнительные краски либо создавая атмосферу театральности. Всю выразительную нагрузку несет хор. В последних сочинениях хоровая фактура доводится до подлинного совершенства.

Трудно представить, что такого богатства оттенков, волшебства и вместе с тем мощи звучания может достичь академический хор а cappella.

Новые штрихи появились и в стилистике произведений этого времени. На смену интонационному единству, когда в сочинении существовала скрепляющая все части ведущая интонация, приходит бóльшая интонационная самостоятельность, обособленность каждой части, в некоторых моментах ощущается бóльшая сложность и даже изоциренность музыкального языка, дифференцируется и приобретает символическое значение диатоника и хроматика. В музыке Свиридова не часто появляются хроматизмы. Каждое выразительное средство, прием глубоко оправданы. Так, пентатоника для него — символ земли, не имеющей ни начала, ни конца. И если диатоника вообще — это вечное, устойчивое, то хроматика — меняющееся, временное, смертное, символ смятенности человеческой души. Есть еще и обертоновая, колокольная гармония неба (малый минорный ундецимаккорд)²². Символичность в последних сочинениях становится особенно тонкой и всепроникающей.

Из произведений 70-х годов самое крупное по масштабам и многогранное по содержанию — концерт для хора «Пушкинский венок» (1979).

Через сорок лет после первого цикла на стихи Пушкина Свиридов снова приходит к его поэзии, выражая через нее и свое понимание жизни, искусства, культуры, свой талант и мастерство — всё, чем обогатился его жизненный и творческий опыт за эти долгие годы. Первый вокальный цикл открывался печальной осенней элегией «Роняет лес багряный свой убор», хоровой концерт — сияющим «Зимним утром», торжественной прелюдией в духе пушкинской эпохи и приветливым приглашением в мир пушкинской поэзии. Это утро дня, утро года, утро жизни — с него начинается плетение «Пушкинского венка». И часть по своему облику более всего отвечает жанровому обозначению. В ней с первых звуков рождается атмосфера праздничной блестящей концертности.

Свиридов назвал свое сочинение хоровым концертом. Но эта форма имеет мало общего с традиционным русским хоровым концертом, каким он известен по произведениям Д. Бортнянского и М. Березовского. Скорее, композитор продолжает развивать откры-

²² «Аккорд синевы», по определению А. С. Белоненко.

тое им самим в прежних сочинениях: мир произведения рождается из множества граней. Здесь всё на контрастах: сияние утра и сумрак ночи («Зимнее утро» и «Восстань, боязливый...»), пышная вакхическая здравица («Греческий пир») и сосредоточенный уход в себя («Зорю бьют...»), русский фольклор («Колечушко, сердечушко») и прихотливая восточная орнаментика («Камфара и мускус»). И как в жизни, эти картины, состояния, впечатления, раздумья перекликаются, скрещиваются, дополняют друг друга.

Какие здесь разные оттенки любви: от нежного юношеского чувства в «Наташе», утонченной «европеизированной» застольной в честь возлюбленной («Мери»), через драму и горести разлуки до иронии над старческой влюбленностью («Камфара и мускус»). Десять разноликих, сплетенных в пестрый венок частей объединены одним основным чувством — гармонией. Впрочем, лучше всего об этом сказал сам композитор: «Пушкин жил в исключительно бурное время, богатое крупнейшими событиями и грандиозными потрясениями. Это была эпоха Великой французской революции и наполеоновских походов, эпоха Отечественной войны 1812 года и восстания декабристов. Именно в такие бурные времена возникают особо гармоничные художественные натуры, воплощающие в себе высшее устремление... к внутренней гармонии человеческой личности в противовес хаосу мира. Таким было искусство древних греков, ...европейского Возрождения, таким был наш Пушкин. Эта гармония внутреннего мира соединена с пониманием... трагичности жизни, но в то же время она является преодолением этого трагизма. Стремление к внутренней гармонии, сознание высокого предназначения человека — вот что сейчас особенно звучит для меня в Пушкине»²³.

Свиридов всегда вступает в сложные, истинно творческие отношения с поэтами, на стихи которых писал свои произведения. Так случилось и с текстами для «Пушкинского венка». Композитор взял стихотворения разных лет, от юношеских до 1836 года. Среди них — известные, когда-то положенные на музыку (на «Мери» написан романс Глинки; «Эхо» музыкально интерпретировали Римский-Корсаков, Танеев, Гречанинов; фрагменты двух неоконченных стихотворений Пушкина «Стрекотунья белобока» и «Колокольчики звенят») соединены уже были в свое время Мусоргским в романсе «Стре-

²³ Свиридов Г. Пушкинский венок // Книга о Свиридове. С. 255.

котунья белобока»). Свиридов добавил к ним поэтическую строчку из черновика поэта «Вези, не жалей, со мной ехать веселей!» (в финале своего хорового концерта) и мало или совсем неизвестные строки, найденные в поэтических набросках и фольклорных записях Пушкина. Соединенные вместе, они составили стройную композицию, где и день и год совершают свой круг, и жизнь человеческая проходит разные стадии.

В самом деле, открывшийся «Зимним утром» день постепенно склоняется к вечеру («Греческий пир»), все глубже погружается в ночную тьму и возрождается в новом утре (переход от части «Восстань, боязливый...») к финалу «Стрекотунья белобока»). Так же и год от зимы движется к осени («Вянет, вянет лето красно, улетают ясны дни...» — в «Наташе») и — опять к зиме, но уже новой и небывалой. При этом части соседствуют друг с другом в контрастах настроений и состояний (ясно заметен ритм нарушения гармонии и снова ее восстановления): за радостью и светом «Зимнего утра» — печаль и одиночество в «Колечушке-сердечушке», затем опять светлая и восторженная «Мери», а после нее — первое глубокое философско-поэтическое размышление о месте Поэта в мире — «Эхо», напряженность которого разрешается уравновешенной гармонией «Греческого пира». После «Пира» и единственной здесь сатирической части-отступления «Камфара и мускус» возобновляется череда контрастных настроений.

1. «Зимнее утро»
2. «Колечушко, сердечушко»
3. «Мери»
4. «Эхо»
5. «Греческий пир»
6. «Камфара и мускус»
7. «Зорю бьют...»
8. «Наташа»
9. «Восстань, боязливый...»
10. «Стрекотунья белобока»

Стройность композиции придает и то обстоятельство, что в центре располагается «Греческий пир». Пир — один из главных сюжетных мотивов эпоса. Подобно обряду в других свиридовских хоровах сочинениях, он тоже — знак незыблемости вечных жизненных устоев. Здесь это еще и высший гармонический идеал красоты, здоровья и дружбы, в честь которых поднимаются три чаши. Эпичность,

значительность этого центра подчеркнута стройностью его формы: три строфы, каждый раз предваряемые мерным звоном колоколов. Введение инструментов впервые именно в эту часть также указывает на ее особое место (Свиридов использовал инструментальный ансамбль только в V и VI частях. Он необычен по составу и звучанию: фортепиано, арфа, челеста, вибрафон, колокола, античные тарелки, деревянная коробочка, большой барабан, тарелка). Пир — центр, но не кульминация концерта. Три его драматургических узла: «Эхо», «Зорю бьют...» и «Восстань, боязливый...» — это и три вершины произведения, средоточие глубины мысли и мастерства. «Эхо» — не только выражение одной из главных тем свиридовского творчества, но и пример мастерства звукописи и хоровой фактуры. Превосходно найден композитором эффект двойного эха (хор, поющий за кулисами). Главный выразительный момент — смена полнозвучного (постепенно нарастающего от начала) хорового пения одиноким соло в конце: «Тебе ж нет отзыва...» и строгим резюме хора: «Таков и ты, поэт!»

Вторая вершина концерта — «Зорю бьют...» — единственный сольный номер, где неоконченное стихотворение Пушкина дало возможность развернуть целую сцену с глубоким подтекстом. Здесь столкнулось настоящее и прошедшее, воспоминания и трагические предчувствия, реальность и символика. Из трех музыкальных образов рождается этот мир: тихий печальный хорал, имитация звуков трубы у сопрано (в конце к ней присоединится вторая «труба» — альт) и медленная сосредоточенная речитация баса: «Зорю бьют... из рук моих ветхий Данте выпадает, на устах начатый стих недочитанный зatih — дух далёко улетает...» Доносящийся издали звук трубы в кульминации вдруг раздаётся неожиданно близко, тревожно и громко, из колористической детали, изобразительного штриха, реальной принадлежности времени превращаясь в грозный символ. А в конце всё затихает, и ответ у «альтовой» трубы (тоже эффект эха) тает в вечерней тишине...

И наконец, последняя кульминация концерта — «Восстань, боязливый...», написанная в не встречавшейся ранее у Свиридова форме фуги (правда, весьма свободной), — это призыв к внутреннему очищению и гармонии, главная мысль «Венка». Вероятно, для выражения этой строгой и чистой мысли выбрана и строгая, выкованная временем форма фуги. Поднимающийся из глубины простой напев

(полифоническая тема в старинном духе, построенная по тонам мажорного гексахорда, архаический переменный лад) растет в диапазоне и динамике звучания. Настойчиво и требовательно повторяется всякий раз призыв: «Восстань, боязливый!», доходя до кульминационного стретто — высочайшей степени напряжения. И вдруг звучание гаснет — сразу от *ff* до *pp*, и начинается кода, которую исполняют солирующие альт и сопрано на фоне долгой протянутой педали у теноров и басов. Это то гармоническое разрешение, тот катарсис, который обязательно присутствует во всех циклических произведениях Свиридова. Завершает всё «Стрекотунья белобока», как почти всегда у Свиридова — колокольный финал, но колокольность здесь не торжественная, а таинственная: «Колокольчик небывалый у меня звенит в ушах».

Финалы хорových произведений Свиридова — всегда достижение нового качества, часто — новая идея или образ. В поздних произведениях финалы особенно необычны: это и уникальная краткость и вместе мощь «Песни про бороду» — финала «Ладоги» (он длится всего минуту!), и театральность «Балаганчика» в «Ночных облаках», и загадочность «Стрекотуњи белобоки». Здесь в словах и в музыке — таинственность, недосказанность: неясные шорохи, стуки, вскрики, легкое метельное кружение. Вся выразительность достигается только необычным звучанием хора: он имитирует стук барабанчика и колокольчик и рисует всю эту разноголосую, живую и в то же время подернутую дымкой нереальности сценку. Это не тот финал, который ставит точку. Он весь — загадка, стремление в неизвестность, новогодняя надежда.

Трактовка хора в «Пушкинском венке» многообразна и виртуозна. Композитор достигает такой степени мастерства, когда все услышанное воспринимается легко и естественно, а если внимательно вслушаться и взглядеться в ноты — удивляют богатство оттенков, те выразительные возможности, которые извлекаются из камерного хора а *capella* (правда, в нескольких частях масштабы звучания расширяются присоединением второго камерного хора). Какие звучащие дали открываются в «Эхо» или «Зорю быют...»!

В этом сочинении Свиридов, идя за Пушкиным, расширил границы национального, вместившего отголоски мировых культур. Здесь сказалось свойство русской природы переплавлять разнообразные впечатления извне в свое, ярко самобытное высказывание. «Ве-

ликий и вечный Пушкин не принадлежит исключительно какому-либо времени, каждое время поет его по-своему. Поэтому, сочиняя музыку, я не хотел стилизовать ее под пушкинскую эпоху, а писал тем языком, который у меня сложился. Я не пытался также „осовременить“ Пушкина... а старался лишь идти за ним, в его недостижимую высоту, насколько хватит моих сил»²⁴.

3. КАМЕРНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Романс и песня — те жанры, с которых Свиридов начал свой композиторский путь и которые неизменно сопровождали его до конца жизни. Не только по количеству, но и по своей роли свиридовская камерная вокальная лирика — явление особое в отечественной музыке. «Трудно сыскать в современной камерной музыке собрание вокальных сочинений одного автора, аналогичное по богатству и разнообразию. Созданное Свиридовым по ценности и значению для нашего времени сопоставимо с шубертовским песенным наследием в европейском музыкальном искусстве XIX века»²⁵, — замечает один из исследователей.

Будучи вполне самостоятельной областью, камерная вокальная лирика родственна крупным хоровым произведениям композитора. Между ними много образных, сюжетных и стилистических перекличек. Много общего и в драматургии кантат и вокальных циклов. Это родство определяется единством давно очерченного круга тем и образов, типичных для свиридовского творчества. Не случайно традиционной для романсового жанра любовной лирике отводится весьма скромное место. В иной, камерной трактовке ставятся здесь те же проблемы: родина и ее судьба, художник и мир, добро и зло. Избирается тот же круг поэтов, к которым присоединяются еще поэты инонациональные: У. Шекспир, Р. Бёрнс, А. Исаакян. Сохраняя неповторимый облик каждого художника, Свиридов неожиданно находит между ними много общего. Тем более это относится к произведениям на стихи одного поэта, пронизанных — при оригинальности каждого музыкального решения — единством образного строя и поэтической манеры. Так сложились в музыке Свиридова портреты Пушкина, Бёрнса, Есенина... Именно портреты, потому что в центре каждого вокального цикла помимо «сверхтемы», какой по-

²⁴ Свиридов Г. Пушкинский венок // Книга о Свиридове. С. 255.

²⁵ Элик М. Песни и романсы Свиридова // Там же. С. 119.

что везде становится тема Родины в широком ее толковании, стоит герой — Поэт, «национальный художник, ...душа и мысль своего времени, своего народа. Тема поэта, его рождения, его судьбы, предназначения — одна из главных свиридовских тем. Сама по себе не новая в европейской музыкальной культуре..., в русской музыке впервые столь определенно прозвучала она именно у Свиридова»²⁶. Но наряду с главным «героем» в песнях и вокальных циклах (и в этом их отличие от крупных ораториальных сочинений) представлены и другие персонажи, чьи портреты иногда лишь эскизно намечены, но дают живое и яркое представление об облике и характере человека.

Жанровое деление на песни и романсы у Свиридова весьма условно. Вокальные циклы на стихи Пушкина ближе всего к жанровым и стилистическим традициям русского романса (элегия, монолог). А созданные в те же годы сочинения на слова А. Прокофьева развивают разнообразные, широко бытующие песенные интонации.

Далее границы вокальной лирики еще более расширяются, включая песни в народном духе, баллады, сценки, портреты, почти оперные монологи. И все больше в зрелом творчестве ощущается неразрывность романсовых и песенных признаков, так что становится невозможным дать тому или иному сочинению точное жанровое определение. Сам композитор все их называет песнями. Такая жанровая трактовка ближе всего к Мусоргскому. Ведь, скажем, «Песни и пляски смерти» гораздо сложнее общепризнанного толкования песенного жанра. То же и у Свиридова. Справедливо замечают исследователи, что его песни не менее глубоки по содержанию, чем крупные произведения.

Что же все-таки дает право называть их песнями? Прежде всего мелодия, иногда очень простая интонационно, в которой естественно распевается или «сказывается» поэтическое слово; часто строфическая или куплетная форма; вариантное (как в народной песне) развитие мелодии. Но именно в этой вариантности достигаются такие богатство и тонкость деталей и оттенков, которые необыкновенно расцветивают и усложняют обобщенный песенный образ.

Вот одно из поздних сочинений — «Невеста» на слова Блока, — и в стихах и в музыке загадочное, странным образом сплетающее бытовое и идеальное. Поначалу очень простая, напевная, дополненная подголоском в сопровождении мелодия постепенно в вариантных изменениях усложняется, включает декламационные, речита-

²⁶ Элик М. Песни и романсы Свиридова // Книга о Свиридове. С. 119.

тивные моменты, а затем разрешает все «сложности» в простом песенном кадансе и истаивает в тишине. Особую прелесть придает песне и общая приглушенная, словно за вуалью, звуковая атмосфера («убралась она фатой от пыли...») и мерность траурного шага в сопровождении:

65а

С движением, но не спеша

1-я строфа

p

Божь-я ма-терь „У-то-ли мо-и пе-
port. *pp dolce*
 -ча-ли, пе-ред гро-бом шла, ти-ха, свет-ла

65б

2-я строфа

p *port*

Был он толь-ко ли-те-ра-тор мол-ный, толь-ко
tr espr
 слов ко-шун-ствен-ных тво-рец, но мерт-вец

65в

3-я строфа

tr

И на-встре-чу кла-ня-лись, кре-сти-ли мно-го-
 дум-ный, мно-го-труд-ный лоб

Если окинуть мысленным взором все камерное вокальное творчество Свиридова, то прежде всего привлекают внимание не стремительная эволюционность стиля, поиски новизны формы и содержания в каждом следующем произведении, а напротив — та устойчивость основных принципов, цельность, которая роднит ранние и поздние сочинения. И в этом отношении первый цикл на стихи Пушкина — **Шесть романсов на слова А. Пушкина** — многое опреде-

лил в становлении вокальной лирики Свиридова. Прежде всего определяется главный герой — Поэт. Романсы, на первый взгляд, не связаны друг с другом по содержанию, но их последовательность очерчивает своеобразную композицию, где проходят чередой времена года (вспомним годовой круг позднего «Пушкинского венка»): от осенней элегии через зимние картины к весенней радости и свету; где впервые появляется почти неизбежный в свиридовских циклах и кантатах мотив дороги и где намечается тоже ставший затем традиционным драматургический перелом, катарсис в финале²⁷. Чередуются декламационные и более напевные, песенно-романсовые части. Музыкальный язык этого первого вполне зрелого сочинения юного композитора привлекает естественным соединением песенных и романсовых интонаций (что в дальнейшем тоже будет важным качеством стиля), гармонией вокальной и инструментальной партий. Главную роль несомненно играет мелодия, поддержанная скупым, безыскусным, но выразительным сопровождением, рисующим либо звуковой образ (бег тройки в «Зимней дороге» или звон колокольчиков в финале), либо дополняющим эмоциональный образ романса («Предчувствие»).

В элегии «Роняет лес багряный свой убор» дублирующие голос мелодические линии в сопровождении, раскинутые по разным регистрам, рожают ощущение широты пространства и одиночества. Этому впечатлению способствуют и широкие интервальные ходы в мелодии, где неуловимо переходят друг в друга декламационные, монологические и народно-песенные интонации:

66

Molto sostenuto

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Вокальная партия начинается с динамического обозначения *p* и имеет текст: «Ро - ня - ет лес ба - ря - ный свой у - бор». Фортепианное сопровождение представлено двумя станами: верхним (правая рука) и нижним (левая рука). Музыкальный стиль — *Molto sostenuto*.

²⁷ Романсы следуют друг за другом в таком порядке: 1. «Роняет лес багряный свой убор»; 2. «Зимняя дорога»; 3. «К няне»; 4. «Зимний вечер»; 5. «Предчувствие»; 6. «Подъезжая под Ижоры».

Такое же необычное и в то же время естественное сочетание можно видеть и в следующем романсе — «Зимняя дорога», где типичный для городского романса гармонический минор плавно переходит в «натуральный» песенный мелодический рисунок, а затем вновь возвращается в традиционно романсовом кадансе:

67

Allegro vivo

Сквозь вол - нис - ты - е ту - ма - ны
 про - би - ра - ет - ся лу - на,
 на пе - чаль - ны - е по - ля - ны
 льет пе - чаль - но свет о - на.

Весь цикл пронизывают общие стилистические приметы: обилие кварто-квинтовых интонаций (и дальше особенно любимых композитором), очерченность диапазона мелодии рамками октавы, тонико-субдоминантовые гармонические связи.

Но особенно свежо и неожиданно врывается финал — «Подъезжая под Ижору», свет которого кажется ослепительным после мрачных предчувствий пятого романса. Юный задор, сверкающая радость — эти настроения рождаются и стремительным взлетом мелодии вверх по квартам, и удивительной чистотой пентатонных оборотов, и ровно скачущим, звенящим бубенцами фортепианным фоном. Есть здесь и озорство, и легкая усмешка: в середине слышатся немного жеманные интонации салонного романса (сопровождение тоже становится нарочито романсовым). В конце средней части несколькими тонкими штрихами набрасывается портрет героини. Здесь Свиридов впервые обнаружил дар и мастерство музыкального портретиста — качество, блестяще развитое в следующих вокальных циклах:

[Vivace]

p

По - за - бу - ду, ве - ро - ят - но, ва - ши

rit. *p*

ми - лы - е чер - ты, лег - кий стан, дви - же - ний

p

строй - ность, ос - то - рож - ный раз - го - вор, э - ту

Allegretto *rit.*

скром - ну - ю спо - кой - ность, хит - рый смех и хит - рый взор.

Этот последний романс и по стилистике и по настроению, скорее, есенинский и как будто устремляется от пушкинского цикла к вокальному циклу на слова Есенина «У меня отец — крестьянин». Однако между ними было еще несколько важных творческих вех: лермонтовские романсы, «Страна отцов» на слова А. Исаакяна, Песни на слова Р. Бёрнса.

«Страна отцов» (1950) названа композитором не вокальным циклом, а поэмой, и не случайно: она стала прямой предшественницей крупных кантатных произведений — «Поэмы памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории». Несмотря на ряд общих моментов, вокальные циклы отличаются от кантатно-ораториальных произведений прежде всего отсутствием монументальности, «крупного штриха», той обобщенности, которая присуща хорошим произведениям композитора. Вокальные циклы «населены» разными действующими лицами, их композиция более пестрая, дробная. Поэма на слова Исаакяна стоит на перепутье между циклами и монументальными произведениями. В ней наряду с главным героем — Поэтом даны и портреты других персонажей, есть здесь разнообразные картины и сцены, но основная идея — Родина, ее историческая судьба, ее люди, занятые мирным или ратным трудом, увиденные глазами Поэта, осмыслены им. (В пушкинских, лермонтовских романсах и далее — в цикле «У меня отец — крестьянин» вни-

мание обращено прежде всего к личности, ее духовному миру.) Естественно, что и драматургия в «Стране отцов» близка крупным художественным сочинениям, прежде всего «Поэме памяти Сергея Есенина» (есть прямые сюжетные переключки: «Песнь о хлебе» и «Молотьяба», оба эпических зачина, оба финала).

Но «Страну отцов» многое роднит и с появившимися пятью годами позже «Песнями на слова Роберта Бёрнса» (1955) — подлинным шедевром Свиридовского творчества, с первого же появления завоевавшим большой и прочный успех. Снова композитор обращается к поэту иной национальности. И снова, рассказывая об иной национальной культуре, иных обычаях, он подчеркивает общечеловеческое, не стремясь к стилизации, к точному этнографическому воспроизведению особенностей армянской или шотландской музыки. Но удивительным образом и там и здесь присутствуют и национальный дух, и самобытный облик страны и ее певца. «Чтобы быть художником, надо пить из всех родников культуры»²⁸, — говорил А. Исаакян. Композитор своим творчеством подтвердил эту мысль.

Да, Свиридов не опирался на шотландский фольклор. Он шел прежде всего от поэзии Бёрнса в превосходных переводах С. Маршака. (Кстати, незадолго до того опубликованные переводы и стали непосредственным стимулом к созданию «Песен».) Его Шотландия близка «Шотландским песням» Бетховена. Но интуиция художника помогла ему почувствовать тонкости шотландской музыки, о чем с удивлением и восхищением написал композитору директор музея Роберта Бёрнса в Шотландии²⁹.

Главная мысль здесь, как и в «Стране отцов» — Родина, какой ее видит поэт. Но воплощена эта тема по-другому: «Там — монументальные „полотна“ и „фрески“, выходящие за границы камерного жанра. Здесь — всё скромнее: „портретные зарисовки“ и „сценки“... Там — события огромного исторического значения, эпос и героика, здесь — повседневная жизнь, быт и лирика. Там показаны

²⁸ Исаакян А. Из записных книжек // Новый мир, 1975, № 10. С. 224.

²⁹ «Я помню, — писал певец Е. Нестеренко, постоянный исполнитель свиридовской музыки, — с каким напряженным вниманием слушали любители музыки в Шотландии цикл Свиридова на слова Р. Бёрнса и какими бурными аплодисментами сопровождалось исполнение каждой пьесы. А ведь многие стихотворения, вошедшие в цикл, стали популярными народными песнями и поются, разумеется, на другие мелодии. Тем не менее музыка, сочиненная на эти тексты русским композитором, была безоговорочно принята шотландцами» («Георгию Васильевичу Свиридову — 60!» // Советская музыка, 1975, № 12. С. 32).

многолюдные массы и... герои, здесь — простые, обыкновенные люди»³⁰. Именно люди, меткие зарисовки их внешнего облика и характера стали основой цикла. И Поэт настолько близок своим героям, что временами то выступает на первый план, то словно «растворяется» среди соотечественников. Однако это не значит, что здесь нет своей философии, размышлений, обобщений. Но они (как и в поэзии Бёрнса) вырастают из конкретных жизненных проявлений. Так вырисовывается естественная и последовательная связь понятий: верность любимой — верность другу — верность Родине. И из отдельных образов, рассеянных в цикле, выводится мысль о «честной бедности» и человеческом достоинстве.

В «Песнях на слова Роберта Бёрнса» есть своя стройная и во многом характерная для Свиридовских произведений драматургия³¹.

Открывается цикл песней «Осень», в которой через распространенную аллегорическую природу и жизнь — проводится мысль о вечном и непрерывном течении времени и об осени в человеческой жизни. Это своего рода пролог цикла. Первая и последняя песни — самые обобщенные по содержанию. В них нет конкретных персонажей, нет действия. Вторая, «Возвращение солдата» — излюбленный Свиридовым мотив пути, в том или ином варианте встречающийся во всех циклических произведениях (пожалуй, за исключением поздних кантат «Ладога» и «Ночные облака»). Он зеркально отражен в восьмой песне, «Прощай», где герой, напротив, уходит из родного дома. Так образуется определенная симметрия. (Третья и седьмая песни тоже близки друг другу своей «основательностью», внутренней силой, в них велика роль декламационного начала.) Вместе с тем вторая песня открывает галерею портретных зарисовок. Центр цикла, пятая песня, «Горский парень» — символический и в то же время реальный, не лишенный конкретных деталей портрет гордого сына Шотландии. Как и во всех циклах Свиридова, здесь есть драматургический перелом, момент наиболее резкого контраста: после самой драматической седьмой песни, которая играет роль кульминации цикла, идет самая светлая лирическая песня «Прощай» — словно рассеивается мрак и всё заливают ласковый солнечный свет.

³⁰ *Сохор А.* Георгий Свиридов. С. 79.

³¹ Песни расположены в такой последовательности: 1. «Осень»; 2. «Возвращение солдата»; 3. «Джон Андерсон»; 4. «Робин»; 5. «Горский парень»; 6. «Финдлей»; 7. «Всю землю тьмой заволокло»; 8. «Прощай»; 9. «Честная бедность».

Не только сюжетные, драматургические, но и иные связи: жанровые, формообразующие, интонационные — соединяют разные песни цикла. Это именно песни, с их простой, главным образом куплетной формой, с простыми, сразу же запоминающимися интонациями, с ясными линиями вокальной мелодии и сопровождения. И в то же время их простота новаторская, свежая, сразу обратившая на себя внимание. Необычность — и в неожиданных мелодических поворотах, лишь намекающих на иную национальную культуру, в смелых тональных сдвигах, в оригинальных гармонических красках и в том, что песня, преодолевая куплетность, превращается в сквозную развивающуюся сцену.

Все эти качества прекрасно видны уже в первой песне — «О с е н ь», состоящей из двух крупных строф. Легкое, устремленное вверх движение по-песенному неприхотливой мелодии, свежий ладовый колорит (мелодический мажор), моторность, остинатность сопровождения, присущая почти всем песням цикла, — и неожиданные сопоставления далеких тональностей (без модуляционных переходов) как моментальная реакция на изменение содержания. Череда проходящих в воспоминаниях летних картин наталкивается на реальность: «Где этот летний рай?» Плавное течение мелодии сменяется речитативом, в сопровождении появляются застылые аккорды. А после этого недолгого эпизода с особенной надеждой и подъемом звучит своего рода припев: «Но снова май придет в наш край» — свободный вариант начальной мелодии. Мысль утверждается повтором, на секунду выше. Мелодия поднимается, словно делая долгий радостных вдох, и медленно опускается. После этого еще печальнее, на полтона ниже звучит второй куплет. В тех же печальных тонах, но спокойно и мудро завершает это размышление о жизни кода-резюме, дополненная большим фортепианным заключением.

Выразительная и почти театрально зримая сценка создана во второй песне, «В о з в р а щ е н и е с о л д а т а». С ней в цикл входит ритм марша — жанра, характерного для этого цикла (как позже — для «Патетической оратории»). Простая мелодия начинается с кварты (так начиналась первая песня, так будут начинаться четвертая, пятая, восьмая и девятая; это своего рода лейтинтонация цикла). Свежесть и национальное своеобразие придает ей фригийская и натуральная окраска минора. В сопровождении слышны и волыночные с форшлагом басы, и ритм барабана. В этой песне есть тоже неожиданные тональные сдвиги, самый яркий из которых — в сред-

ней части (Fes-dur): герой сна после разлуки видит знакомые места и погружается в светлые воспоминания. Мелодия этой песни соткана из постоянных вариантных преобразований основной интонации, поэтому она так чутко реагирует на все повороты поэтического текста. Особенно волнующей достоверности композитор достигает в кульминации песни:

69

[Allegretto marciale]

f

И вдруг, у-знав мо - и чер - ты под

simile

сло - ем се - рой пы - ли, о - на спро-си - ла:

„Э - то ты?“ По - том ска - за - ла

ff

„Вил - ли!“

f

ff marcattissimo

В «Горском парне» фоном для портрета тоже служит марш, но если во второй песне он был ритмом движения, шага, то здесь в нем нет устремленности вперед, он играет более символическую роль. Устойчивостью, утвердительностью веет и от вокальной партии, опирающейся на кварто-квинтовые интонации, на многократные повторы («славный парень, статный парень»). Особой уверенностью и значительностью дышит фраза: «Он с изменой незнаком», очерченная рамками октавы. Во второй части появляется иной образ — сигнал военной трубы. Пространство раздвигается, его простор подчеркивается далеким эхом (повтор фразы на октаву ниже и *pp*). Это не батальная картина, а символ патриотизма, верности и твердости. Самое лаконичное и аскетическое выражение этого символа — неколебимо устойчивые трехоктавные унисоны и аккорды во вступлении и заключении песни:

70

Grave

The image shows a musical score for a piece titled "Grave". It consists of two systems of staves. The first system has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass staff is marked with "f pesante" and "tenuto". The treble staff has a "v" marking above it. The second system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. Both staves in the second system have "v" markings above and below the notes. The music features long, sustained notes and chords, characteristic of a slow, solemn piece.

Очень лаконична третья песня, «Джон Андерсон» — тоже портрет и вместе с тем выражение идеи верной дружбы. Впечатление большой внутренней силы чувств, сдержанности и достоинства достигается, в сущности, очень простыми средствами. Спокойная повествовательная мелодия, в которой интонации речи, разговора, обращения к другу («Джон, подумай-ка, давно ль...») ничуть не мешают песенной плавности течения, периодичности структуры, во второй строфе под наплывом воспоминаний свободно варьируется, становится взволнованной, уходит в далекую тональность *Cis* (основная тональность *C-dur*). Неизменным же, как обет верности, ос-

тается припев, твердо опирающийся на устойчивые ступени лада и утвержденный устойчивым кадансом:

71

[Adagio non troppo]

Так будь же счаст - лив, ста - рый друг, мой

вер - ный друг, мой Джон!

Под стать вокальной партии и лаконичные аккорды фортепиано, лишь поддерживающие мелодию. Самостоятельная, интонационно очень простая, короткая мелодическая фраза дана лишь во вступлении (затем она повторяется в интерлюдии и заключении).

Полная противоположность «Джону Андерсону» — «Финдлей», прелестная лирическая сценка, написанная поэтом и композитором поэтично и с добрым юмором. Это самая театральная часть цикла. Сценка строится как диалог девушки и деревенского парня, и здесь композитор выступает прямым наследником вокальных принципов Даргомыжского и Мусоргского: для исполнения требуется не просто певец, но певец-актер, который должен передать и разговорную манеру двух героев, и их эмоциональное состояние, и внешний облик. Песенная мелодия уступает место чистому речитативу, с многократным повторением звуков, с тонкой фиксацией отдельных реп-

лик; куплетность — сквозному развитию, приводящему в конце к полному согласию «героев». Самостоятельный чарующий музыкальный образ создан в фортепианной партии: это одновременно и «тема любви», и ночной пейзаж, импрессионистически тонкий и совершенно «славянский» по своим интонациям:

72

Allegro non troppo

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro non troppo' and the dynamics are 'ppp dolce'. The score features a long melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the piece with similar textures and dynamics.

«Финдлей» — самый далекий уход от чистой песенности; прямое и непосредственное ее выражение — «Робин» и «Прощай», пожалуй, наиболее простые по форме и интонациям и самые популярные песни цикла. В «Р о б и н е», портрете будущего поэта (здесь, как и в «Поэме памяти Сергея Есенина», важный момент — рассказ о рождении поэта), рисуется образ очень цельный и потому, вероятно, здесь даны три интонационно неизменных куплета с припевами. Легкая вариантность присутствует лишь в фортепианной партии — остигатной, очень динамичной, возможно, в ритме быстрого марша, а скорее, просто символизирующей неумную энергию и вечное движение. «Робин» — пример музыки такого рода, когда при всей своей простоте она настолько самобытна и характерна, что почти без всяких внешних примет (может быть, самая заметная — натуральный минор и движение мелодии к IV повышенной ступени в фортепианном вступлении) воспринимается как естественное выражение национального духа. Не случайно финал, «Честная бедность», обобщающий основные черты этого цикла (роль квартовой интонации, характер мелодического рисунка, резкость тональных

сопоставлений, тип фортепианного сопровождения, маршевость, наконец, формообразующие особенности), более всего напоминает «Робина».

Несколько особняком стоит седьмая песня, «В с ю з е м л ю т ь м о й з а в о л о к л о» — драматическая вершина цикла. По внешним признакам это застольная, но поэтическое содержание ее, а главное, выраженные в музыке грозная сила и чувство протеста, доходящее до неистовства, выводят ее и за рамки жанра, и за рамки камерности. Это могла бы быть сцена из оперы, достойная Варлаама Мусоргского. Песня имеет свою неуклонную линию восхождения. Поначалу вполне спокойная, повествовательная (опять, как в «Джоне Андерсоне»), нераздельно соединены песенность и декламационность), вокальная мелодия уже в первом припеве обнаруживает свои скрытые возможности: в требовательных, поднимающихся уступами репликах с акцентом на первом коротком звуке чувствуется несокрушимая мощь, которая, все нарастая, выплескивается в яростных и «исступленных» (авторская ремарка в конце песни) вскриках (девять раз повторяется слово «Еще!»). В фортепианной партии нет моторики, в ней словно постоянно бродят, не задерживаясь на опорных звуках, и набирают силу те скрытые поначалу эмоции, которые разольются мощным потоком в конце, причем фортепианная партия играет здесь не менее важную и грозную роль, чем голос, — пример единства и взаимодополнения двух сфер, их равной доли в создании образа.

После «Песен на слова Роберта Бёрнса» Свиридов написал еще два вокальных цикла: «У меня отец — крестьянин» (1957) и «Петербургские песни» (1961—1963), в которых отразилось отношение композитора к двум ветвям национальной культуры — крестьянской и городской.

«У меня отец — крестьянин», появившийся вслед за «Поэмой памяти Сергея Есенина», дополняет поэтический облик Есенина новыми гранями: любовной лирикой, характерной для поэта темой прощания с юностью, но главным в обоих произведениях остается освещающий всё образ Родины. Центральная часть так и называется: «В сердце светит Русь». Многие сюжетные и драматургические мотивы сближают есенинский цикл с бёрнсовским. Это и герой — Поэт, и мотив дороги, тоже ведущей к родным местам, и тема прожитой жизни. Есть и более частные параллели, например вечерний пейзаж-сценка («Финдлей» — «Вечером»). Однако в есе-

нинском цикле нет того катарсиса, который был в предшествующих циклических произведениях. Самая драматическая и печальная часть — последняя, «Есть одна хорошая песня у соловушки». Музыкальный язык близок «Поэме»: те же жанровые истоки — крестьянская лирическая песня и городской романс, частушка и солдатская песня. И так же, как в «Поэме», часто невозможно разделить «крестьянские» и «городские» интонации, а главным средством развития тоже становится вариантность. Однако образы более детализированы и индивидуальны, как и должно быть в камерном цикле.

Особое место среди вокальных циклов занимают «Петербургские песни» на слова А. Блока для 4-х солистов. Уже исполнительский состав говорит о присутствии здесь разных персонажей и о большой доле театральности. Поэта же как центральной фигуры здесь нет. Он постоянно перевоплощается в своих героев и в то же время наблюдает их как бы со стороны, а герои его — жители петербургских подвалов и чердаков. Поэт видит их труд и бедность, любовь и смерть и редкие праздники (овечьи таинственной поэзией «Вербочки», характерная сценка «На Пасхе»). Есть здесь и лирическое отступление, тихая «Колыбельная» — словно ласковое слово сочувствия автора своим пострадавшим героям. В этом цикле Свиридов опирается на иные традиции русской музыкальной культуры и быта. Это прежде всего городской романс, шарманочные наигрыши, цыганская песенность, отголоски городских жанровых сценок Мусоргского.

«Петербургские песни» были последним вокальным циклом. Позже композитор составил из отдельных песен сборник «20 песен на стихи А. Блока», но между ними нет драматургических связей.

Последнее по времени создания крупное сочинение для голоса и фортепиано — поэма «Отчалившая Русь» на слова Есенина (1977). Как и первая поэма, «Страна отцов», это истинно эпическое произведение. В «Отчалившей Руси» всё происходящее в мире видится глазами единственного героя — Поэта, всё пропущено сквозь его сердце. Это не мешает развернуть широкую, противоречивую и трагическую картину эпохи — самой сложной в нашей истории (стихотворения, положенные в основу произведения, написаны Есениным в 1917—1920-х годах).

«Отчалившая Русь» видится итогом долголетних контактов Свиридова с поэзией Есенина. Здесь мы встречаем те же образы, что и в других «есенинских» произведениях, прежде всего в «Поэме»: род-

ной пейзаж, дорога, уводящая из отчего дома, пророчество о «железном госте», смерть поэта и его творческое бессмертие. И опять главная мысль — о России, ее настоящем и будущем. В кантате, цикле, песнях Свиридов, казалось бы, представил поэзию Есенина со всех сторон. И все-таки в последнем сочинении Есенин опять другой, непривычный. Здесь почти не слышно его лирики, совсем нет бытового; звучит поэзия трагическая, сложная по своей символике, наполненная образами космического масштаба. Размышляя о Есенине и его трагической судьбе, Свиридов заметил однажды: «Есенин стихийно нес в себе связь времен, поэтому он так болезненно ощущал ломку». И думается, чтобы удержаться в революционном вихре, понять истинно космический масштаб событий, он обращался к фольклорной традиции, опирался на надежные основы древнерусской мифологии. Это наложило особый отпечаток и на его религиозность, полуязыческую, крестьянскую (что тоже отражено в свиридовской поэме).

В «Отчалившей Руси» появились новые для Свиридова образы, подсказанные поэзией Есенина, — библейские («Симоне, Петр...»), апокалипсические («Трубит, трубит погибельный рог»). Другие — в том или ином варианте уже не раз встречались. Составляя композицию поэмы из разных стихотворений и отрывков из поэм Есенина, Свиридов вновь проявил себя настоящим драматургом: помимо традиционных для него лирико-эпического зачина, драматургической вершины, катарсиса, торжественного колокольного финала, здесь вся композиция пронизана единой символикой, переключками образов, сюжетных мотивов³². Такие же глубокие и сложные связи определяют и стилистический облик этого сочинения. После первого прослушивания произведение кажется во многом необычным для Свиридова, и в то же время в нем обобщены характерные для композитора интонации, гармонические и фактурные приемы. Как во всех поздних сочинениях, особенности музыки дифференцируются в зависимости от образа. Так, бесполутоновые интонации появляются в тех частях, где речь идет об объективном, вневременном, веч-

³² Последовательность частей такова: 1. «Осень»; 2. «Я покинул родимый дом»; 3. «Отвори мне, страж заоблачный...»; 4. «Серебристая дорога»; 5. «Отчалившая Русь»; 6. «Симоне, Петр...»; 7. «Где ты, где ты, отчий дом...»; 8. «Там, за млечными холмами...»; 9. «Трубит, трубит погибельный рог...»; 10. «По-осеннему кичет сова...»; 11. «О верю, верю, счастье есть!»; 12. «О родина, счастливый и неисходный час!».

ном (1-я и 11-я части). В других частях, посвященных личным переживаниям, более всего ощущается опора на романсовость с ее типичными признаками, например секстовостью (10-я часть), или лирическую песенность. Самую большую содержательную и эмоциональную нагрузку несут речитативные, монологические номера. На лаконичных, но предельно выразительных интонациях построены самые страшные, трагические части: «Симоне, Петр...» (6-я) и «Трубит, трубит...» (9-я).

Необычайно выразительна в поэме фортепианная партия. Иногда она лишь поддерживает мелодию (в «Осени» или «По-осеннему кычет сова...»), иногда совершенно уходит на задний план, давая полную свободу развитию вокальной интонации (своеобразная вокальная каденция «Серебристая дорога»), а в подвижных, наиболее светлых по настроению частях (2, 5, 8-й) она и наиболее изобразительна, конкретна, вплоть до иллюстрации отдельных образов текста (имитация гусяного крика в 5-й части — «Отчалившая Русь»). Это и мерный ритм шага, и устремленность полета, и безостановочный звон высоких мелких колокольчиков (8-я часть — «Там, за млечными холмами»). Но особенно сильное, неизменно волнующее впечатление производит колокольный звон в финале, где общее впечатление складывается из соединения вокального и фортепианного образа в единое целое. Порознь очень простые приемы и средства (что может быть проще куплетной, даже не варьированной формы, с трехкратным повторением запева и припева, безыскусных песенных интонаций, ровного ритмического рисунка, квадратности сходных фраз, наконец, единой на всем протяжении фактуры фортепианной партии), все они необходимы и незаменимы в создании именно этого образа. Мощный, неуклонно восходящий и заполняющий все пространство колокольный звон, благовест — один из самых ярких образов финала и всей поэмы. Прекрасны и волнующи слова, обращенные к Родине и троекратно повторяемые:

Тебе, твоим туманам
И овцам на полях
Несу, как сноп овсяный,
Я солнце на руках!

Они выражают суть не только поэта, но и композитора, все творчество которого — музыкальное приношение России.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Г. В. СВИРИДОВА

- 1915 Рождение Г. В. Свиридова (в г. Фатеже Курской губернии, 16 декабря).
1924 Переезд семьи в Курск.
1929 Поступление в музыкальную школу.
1932 Приезд в Ленинград и поступление в Первый музыкальный техникум (в класс фортепиано И. А. Браудо).
1933 Переход на композиторское отделение (класс М. А. Юдина).
1935 Шесть романсов на стихи А. Пушкина.
1936 Начало учебы в Ленинградской консерватории (класс П. Б. Рязанова, затем — Д. Д. Шостаковича). Вступление в Союз композиторов СССР.
1941 Окончание консерватории.
1941—1944 Эвакуация в Новосибирск.
1944 Возвращение в Ленинград. Фортепианная соната памяти И. И. Соллертинского. «Страна отцов» на слова А. Исаакяна.
1955 Песни на слова Р. Бёрнса.
1955—1956 «Поэма памяти Сергея Есенина».
1956 Переезд в Москву. Музыкально-общественная деятельность.
1959 «Патетическая оратория» на слова В. Маяковского (Ленинская премия).
1964 «Курские песни» (Государственная премия СССР). Произведения для оркестра «Маленький триптих» и Музыка для камерного оркестра.
1965 «Снег идет» на слова Б. Пастернака.
1965—1967 Музыка к кинофильмам «Метель» и «Время, вперед!».
1969 Триумф произведений Свиридова на фестивале русской и советской музыки во Франции. Большой приз Французской музыкальной академии им. Шарля Кро.
1973 Музыка к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».
1977 «Отчалившая Русь» на слова С. Есенина.
1978 «Пушкинский венок» (Государственная премия СССР).
1979 «Ночные облака» на слова А. Блока.
1991—1994 Песнопения и молитвы.
1995 Юбилейные концерты в Москве и Петербурге к 80-летию со дня рождения композитора. Государственная премия России.
1998 Смерть Г. В. Свиридова (6 января).

Список основных произведений Г. В. Свиридова

Оратории, кантаты, хоры

- «Поэма памяти Сергея Есенина», сл. С. Есенина. Для тенора, хора и симфонического оркестра (1956)
Пять хоров. Для смешанного хора без сопровождения (1958)
«Патетическая оратория», сл. В. Маяковского. Для баса, смешанного хора и большого симфонического оркестра (1959)
«Курские песни», сл. народные. Для хора и симфонического оркестра (1964)
«Деревянная Русь». Маленькая кантата для тенора, мужского хора и симфонического оркестра, сл. С. Есенина (1964)
«Снег идет». Маленькая кантата для хора и симфонического оркестра. Сл. Б. Пастернака (1965)

«Весенняя кантата». Памяти А. Т. Твардовского. Сл. Н. Некрасова. Для смешанного хора и симфонического оркестра (1972)
Три хора из музыки к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Для хора без сопровождения (1973)
Концерт памяти А. А. Юрлова. Для хора без сопровождения (1973)
«Гимны Родине», сл. Ф. Сологуба. Для смешанного хора без сопровождения (1978)
«Пушкинский венок», сл. А. Пушкина. Концерт для хора (1979)
«Ночные облака». Кантата. Сл. А. Блока. Для смешанного хора (1979)
«Ладога». Хоровая поэма, сл. А. Прокофьева. Для камерного хора (1980)
«Песни безвременья». Хоровой цикл. Сл. А. Блока. Для смешанного хора (1981)
Песнопения и молитвы. Для смешанного хора (1991—1994)

Вокальные произведения для голоса и фортепиано

Шесть романсов на сл. А. Пушкина (1935)
Романсы на сл. М. Лермонтова (1938)
«Страна отцов». Поэма для тенора и баса с фортепиано. Сл. А. Исаакяна (1950)
«Песни на сл. Роберта Бёрнса» в пер. С. Маршака (1955)
«У меня отец — крестьянин», сл. С. Есенина. Цикл песен для тенора и баритона с фортепиано (1957)
«Свободская лирика». Семь песен на сл. А. Прокофьева и М. Исаковского (1958)
«Петербургские песни», сл. А. Блока. Для сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса, в сопр. скрипки, виолончели и фортепиано (1961—1963)
«Отчалившая Русь», сл. С. Есенина. Поэма для голоса и фортепиано (1977)
«Петербург», сл. А. Блока. Поэма для голоса и фортепиано (1995)

Инструментальные произведения

Соната для фортепиано. Памяти И. И. Соллертинского (1944)
Квintет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1945)
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1945)
Двенадцать пьес для фортепиано (Партита, 1946)
Семь пьес для фортепиано (Партита фа минор, 1957)
Альбом пьес для детей. Для фортепиано (1957)
Музыка для камерного оркестра (1964)
Маленький триптих. Для симфонического оркестра (1964)
«Время вперед!». Сюита из музыки к кинофильму. Для симфонического оркестра (1967)
«Метель». Музыкальные иллюстрации к повести А. Пушкина. Для симфонического оркестра (1974)

Что читать о Г. В. Свиридове

Сахар А. Георгий Свиридов. М., 1972.
Георгий Свиридов: Сборник статей / Сост. и общая ред. Д. Фришмана. М., 1971.
Георгий Свиридов: Статьи и исследования / Сост. и общая ред. Р. Леденёва. М., 1979.
Полякова Л. Вокальные циклы Г. В. Свиридова. М., 1971.
Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей / Сост. А. Белоненко. М., 1990.
Книга о Свиридове: Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / Сост. А. Золотов. М., 1983.

Глава IV

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКА В 1960—1980-х ГОДАХ

1. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Переломное время на рубеже 50—60-х годов в нашей стране отразили все виды творчества.

Самые демократичные из них — кинематограф, песня — стали уходить от стереотипов «большого стиля». Молодой герой нового кино теперь уже не является олицетворением социального типажа, а прежде всего выступает как личность, человек («Я шагаю по Москве», «Баллада о солдате», «Застава Ильича», «Весна на Заречной улице», «Высота» и другие).

Песня-гимн, жанр общественный, коллективистский, начала трансформироваться в песню-монолог, песню-раздумье лирического героя («С чего начинается Родина» В. Баснера — М. Матусовского, «Русское поле» Я. Френкеля — И. Гофф). Лирическое «я» преобладает над безликим «мы» («Нежность» А. Пахмутовой — С. Гребенникова и Н. Добронравова).

Общие тенденции гуманизации творчества, отказ от безусловной (базисной) социальной ориентированности придают отечественному искусству этого времени новые черты: происходит поворот от экстравертности образов, зарисовок внешне обусловленного мира — к личности, человеческому характеру. Преобладающей становится интравертность, то есть внутренняя мотивация образов, сюжетов, художественной концепции.

Процессы сложного, мучительного поворота к Человеку, к его духовному миру сделались центральными в советской литературе, живописи, кинематографе и музыке 60 — 80-х годов. С приходом в литературу Ю. Трифонова и В. Астафьева, Ф. Абрамова и В. Распутина, В. Белова, В. Шукшина и В. Быкова, наконец, с явлением А. Солженицына постановка проблемы нравственности и духовных ценностей, смысла человеческого существования в мире становится

ся первостепенной. Многогранность характеров, жизненная достоверность, поэтичность, всеохватное ощущение мира-космоса утверждали прежде всего мастера «деревенской прозы» еще в 60-х годах. Сродни им психологически выверенное, тонкое искусство В. Шукшина. Повесть «Один день Ивана Денисовича» Александра Исаевича Солженицына потрясла глубиной проникновения в характер героя и трагические обстоятельства его лагерной жизни. Опубликованное в журнале «Новый мир» в 1962 году (№ 11), произведение Солженицына открыло эру принципиально правдивого искусства¹.

Поразительным образом процессы углубления нравственной темы смыкаются с социально-общественными проявлениями большого интереса к истории своей родины. «Незаметно для каждого из нас „учителем“ становится прошлое, история, и нужно учиться нравственной ответственности перед людьми будущего, для которых прошлое станет не менее важно, чем нам, а может быть, с общим подъемом культуры и умножением духовных запросов — даже важнее, чем нам»².

В музыке достижения связаны с развитием национальных культур: хоры В. Тормиса (Эстония) и П. Дамбиса (Латвия), инструментальные сочинения В. Баркаускаса (Литва), А. Пярта (Эстония); симфонические произведения композиторов Закавказья: симфонии Г. Канчели и С. Насидзе (Грузия), Э. Мирзояна и А. Тертеряна (Армения), партитуры Ф. Амирова и А. Меликова (Азербайджан). Отличительная особенность представителей национальных школ — своеобразие музыкального языка. При глубинной опоре на национальную традицию, индивидуальном стиле музыкальный язык этих художников отличается безусловной современностью. Эти мастера заново открыли архаичные пласты национальных культур, ранее мало изучаемые: эпохи Средневековья, дофеодальной языческой культуры. Последнее мы слышим в хорах Тормиса, в древних песнопениях симфоний Канчели и Тертеряна.

Дыхание русского Средневековья мощно ощущается в хоровых партитурах Г. Свиридова («Ночные облака», «Гимны», «Концерт памяти Юрлова» и других), Ю. Буцко, в инструментальных и хоро-

¹ Для писателя это имело печальные последствия — гонение и дальнейшая высылка из СССР; для журнала, опубликовавшего повесть, история обернулась разгромом его редакции и уходом главного редактора журнала А. Твардовского.

² Лихачев Д. Себе и потомкам // Правда, 1979, 1 окт. С. 4.

вых сочинениях Р. Щедрина. Подлинный интерес к истории своей культуры, стремление к сохранению памятников родной страны обогащают духовную жизнь современного гражданского общества.

Для отечественного музыкального искусства конца XX века эти тенденции обретают особый смысл, определяя мощное по силе воздействия художественное направление. Прежде всего речь идет о хоровой музыке Свиридова, В. Салманова, Щедрина, В. Рубина, Буцко, В. Гаврилина, Л. Пригожина, В. Калистратова, А. Ларина и других, чьи произведения развивают исконно русские традиции хорового пения, с его глубоким смыслом и высокой нравственностью.

Неофольклорные тенденции окрашивают ранние сочинения «шестидесятников» — Щедрина, С. Слонимского, Гаврилина, начавших в русле «новой фольклорной волны». Дальнейшее их творчество, однако, показало, что эти мастера не ограничены лишь горизонтами фольклора; их художественный диапазон неодномерен, у них появляются произведения с совсем иной стилистикой: балет «Икар» Слонимского, его оперы «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт»; Второй и Третий фортепианные концерты Щедрина; три вокальных цикла Гаврилина «Немецкая тетрадь» и др. И все же именно фольклор останется почвенной основой их музыки. Это показательно для Щедрина: «Озорные частушки», «Хороводы» — концерты для оркестра, «Фрески Дионисия» — для девяти инструментов; хоровые партитуры «Поэтория», «Казнь Пугачева», «Запечатленный ангел» (по Н. Лескову), «Стихира на тысячелетие Руси» для оркестра принадлежат к разным периодам творчества композитора³.

Блестяще и доказательно демонстрирует прочность и силу связей с почвенной национальной традицией музыка Свиридова. В хоровых циклах 70—80-х годов «Пушкинский венок», «Ладога» на тексты А. Прокофьева, «Гимны» на стихи Ф. Сологуба, в вокальной поэме «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина, в духовных сочинениях 80—90-х годов замечательный мастер лишний раз убеждает в неуязвимости понятия народности, неразрывности корневых систем собственного искусства и народного песнесложения⁴.

³ Неофольклорный пласт в отечественной музыке 70—80-х годов продолжает развиваться, не имея, правда, столь чистой формы выражения. Как важный компонент стиля он окрашивает произведения К. Волкова и А. Ларина, В. Довганя, В. Кикты, А. Вустина и многих других.

⁴ Более подробно о стилевых чертах музыки Свиридова и его поздних сочинениях см. в главе о его творчестве.

Одно из характерных явлений искусства нового времени — с т и л е в о й п л ю р а л и з м⁵. Такие направления, как неофольклоризм, неоклассицизм, а позднее, с 70-х годов — неоромантизм, становятся его выражением. Стилиевые модели барокко и классицизма, утверждаясь в музыкальных жанрах *concerto grosso*, ричеркара, реквиема, пассиона, выявляются как на уровне композиции и драматургии, так и музыкально-языковых средств. Отдельные признаки движения к стилиевым моделям прошлого были отмечены еще в 60-х годах, когда в моду вошел стиль «ретро»⁶. Однако общей музыкальной тенденцией это сделалось с 70-х годов. Сочинением, зафиксировавшим данную тенденцию, стал *Concerto grosso № 1* А. Шнитке (1977). Композитор первым выдвинул понятие полистилистики по отношению к современному музыкальному искусству. Свободная смена стилиевой манеры, «мышление стилями» (С. Савенко) становится в 80-е годы нормой.

Фактически работа с «моделью стиля» начиналась для молодых композиторов еще на рубеже 50 — 60-х годов в рамках «новой фольклорной волны». Приемы работы с фольклорным материалом опирались на принципы техники Стравинского, традиции Прокофьева. Отличительная черта метода — свободное обращение к источнику, исключаящее прямое цитирование. Так поступает Щедрин с частушкой (Первый концерт для фортепиано, концерт для оркестра «Озорные частушки», опера «Не только любовь»). Так «слышит» северные плачи Слонимский (вокальный цикл «Песни вольницы»), так воспринимает «деревенские страдания» Гаврилин (вокальный цикл «Русская тетрадь»). Неофольклоризм отнюдь не означает возврата к прошлому. Напротив. Разрабатывая архаичные пласты фольклора, композиторы с помощью современного языка и нотации воспроизводят, например, наиболее характерные приемы народного исполнительства: импровизационность, использование нетемперированного строя, неточное интонирование (детонацию), глиссандирование, сочетание напевной и говорной манер пения (часто звуковысотно нефиксированный говор). И Слонимский в опере

⁵ Плурализм (от *лат.* *pluralis* — множественный) в искусстве означает принципиальную возможность соединения разных стилиевых манер внутри одного стиля; может быть характерен для творчества одного мастера. Наиболее яркий пример в искусстве XX века — П. Пикассо; в музыке — И. Стравинский, М. Рeger, П. Хиндемит. В наше время — музыка А. Шнитке, живопись С. Дали, И. Глазунова.

⁶ Стиль «ретро» особенно распространен в быту (мебель, одежда). В культуре он проявился в живописи, танце, музыке.

«Виринея», в «Песнях вольницы», и Гаврилин в «Русской тетради», в хоровой симфонии-действе «Перезвоны», и Э. Денисов в «Плачах» широко это применяют. У Щедрина подобные приемы находят место в хоровых и оперных партитурах («Казнь Пугачева», «Мертвые души»).

Обратившись к пласту крестьянской песенности в опере «Мертвые души», Щедрин свободно деформирует напев протяжной «Не белы снеги», развивая его на двенадцатитоновой основе. М. Тараканов пишет: «Тем не менее русский колорит напева сохранен, и манера пения приближена к народной. В сочетании двух ведущих линий легко уловить характерные обороты, попевки диатонического строения, однако эта диатоника слегка „деформирована“ обильным внедрением ладовых хроматизмов»⁷.

73

Lento assai

sol (меццо-сопрано,
контрально)

quasi f



Не бе-лы, бе - лы сне - ги Ох, не бе - лы сне-ги



во чис - том по - ле

Coro piccolo in Orchestra

М

⁷ Тараканов М. О русском национальном начале в современной советской музыке // Советская музыка на современном этапе М., 1981 С 67

В музыкальном творчестве время 60-х годов совпало с освоением новых звукосистем, современных техник композиции. Исследователь пишет: «Новая выразительность конца 50-х — начала 60-х годов ассоциировалась со строгим расчетом в композиции, который должен был, по-видимому, объективировать неизбежное субъективное художественное высказывание. Рациональные тенденции были тесно связаны с распространившимся в те годы культом точного знания, с пристальным вниманием к людям естественных наук — их философии, образу мыслей...»⁸

Первым на этом пути был А. Волконский⁹. «„Musica stricta“ — так называется небольшой цикл пьес для фортепиано 1956 года, в котором композитор решительно вышел за пределы тонального строя... Сосредоточение на внутреннем, избегание ярких чувственных эффектов звучности, погружение в утонченный мир звуковысотных микросвязей — все это давало совершенно новое музыкальное впечатление. РОДИЛАСЬ НОВАЯ МУЗЫКА»¹⁰.

Наступил период открытого эксперимента. Произошел воистину «взрыв», экспериментальный бум, подобный которому (но в значительно меньших масштабах) отечественная музыка переживала лишь в 1920-е годы. Главную роль в революционно преобразующих процессах играла композиторская молодежь, наиболее открытая приятию нового. Время 60-х годов совпало со сменой творческих поколений. Тогда в нашей музыкальной жизни стали звучать новые имена — Родиона Щедрина и Бориса Тищенко, Сергея Слонимского и Альфреда Шнитке, Валерия Гаврилина и Софии Губайдулиной, Эдисона Денисова, Николая Сидельникова и многих других. Именно в это переломное время рубежа 50—60-х годов и начинался их творческий путь.

⁸ Савенко С. Портрет художника в зрелости // Советская музыка, 1981, № 9. С. 35.

⁹ Андрей Михайлович Волконский родился в Женеве в 1933 году. В 1947 году семья Волконских переехала в Россию. Музыкальное образование композитор получил в Женеве, Париже, а затем в Московской консерватории (1950—1954, класс Ю. А. Шапорина). Волконский известен как клавесинист, исполнитель старинной музыки. В 1964 году создал ансамбль старинной музыки «Мадригал». Творческие интересы композитора сосредоточены главным образом в сфере камерно-ансамблевой (оркестровой и вокальной) музыки. В 1973 году Волконский покинул Россию. Он продолжает пропаганду старинной музыки: в 1981 году создал ансамбль «Нос orpus».

¹⁰ Халопов Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 10.

И впервые за несколько десятилетий развития в отечественной музыкальной культуре открыто заговорили об авангарде¹¹. Он был представлен московскими композиторами (Э. Денисов¹², А. Шнитке, С. Губайдулина, Н. Каретников), ленинградскими (Б. Тищенко, С. Слонимский, чуть раньше — Г. Уствольская), киевскими (В. Сильвестров, Л. Грабовский) и несколько позднее белорусскими (Д. Смольский), композиторскими школами Прибалтики (Э. Пярт, А. Бальсис, В. Тормис), Закавказья (Э. Мирзоян и другие). Современные стилевые черты, техники композиции (серийная, сонорная, алеаторическая) превосходно «укладывались» в русло национальной традиции: хоры Дамбиса и Тормиса, оратория Бальсиса «Не троньте синий глобус» и другие.

Блистательно доказывала возможность синтеза современной техники и национального материала Третья симфония Кара Караева (1965). Построенная на соблюдении канонов ортодоксальной (то есть наиболее выдержанной) додекафонии, она включает материал ашугских напевов. Инструментальный концерт, вслед за симфонией, в 60—70-х годах также становится полем широких творческих

¹¹ Напомним, что само понятие «авангард» пришло к нам с Запада и принято в мировой культурной традиции относительно наиболее радикальных явлений и художественного творчества начиная с рубежа XIX—XX веков. Первой волной отечественного авангарда следует считать 1900—1920-е годы. Таким образом, 60-е годы в отечественной музыке представляют «вторую волну» авангарда. В контексте западной культуры употребимо более широкое понятие — поставангард.

¹² Эдисон Васильевич Денисов родился в 1929 году в Томске. Получил образование в Томском университете на физико-математическом факультете. Параллельно обучался в музыкальном училище. В 1951 году поступил на композиторское отделение Московской консерватории в класс В. Я. Шебалина. В консерваторию его рекомендовал после знакомства с начинающим музыкантом сам Шостакович. Окончив консерваторию в 1956 году, Денисов поступил в аспирантуру. Послеконсерваторский период (1959—1964) посвящен поискам собственного стиля, глубокому изучению музыки XX века (Бартока, Стравинского, Дебюсси, Хиндемита, Берга, Веберна, Шёнберга).

К середине 60-х годов Э. Денисов не только проявляет себя как создатель «новой музыки» (вокальная сюита «Солнце инков», 1964), но становится центральной фигурой движения молодых отечественных музыкантов. Велико его влияние на Шнитке. Среди учеников Денисова — Д. Смирнов, В. Тарнопольский, И. Соколов, Ю. Каспаров и другие. В 1990 году движение молодых композиторов оформилось в творческий союз, получивший название АСМ-2 (аналог Ассоциации современной музыки, существовавшей в 20-е годы).

Мировая известность пришла к Денисову в 70—80-х годах. Его сочинения (симфония, инструментальные концерты и камерные ансамбли, вокальные сюиты и циклы, опера «Пена дней») широко исполнялись в Европе. Но особенно тесными были связи мастера с Францией, верность которой он сохранил до последних дней жизни. Композитор похоронен в Париже (1996).

исканий: Шнитке, Денисов, Щедрин, А. Эшпай, Бальсис, В. Баркаускас, Б. Дварионас, С. Цинцадзе.

Отмечая особенности развития советской музыки 60-х годов, справедливо поставить проблему существования (точнее, сосуществования), порой в определенной конфронтации, двух направлений профессионального творчества: традиционного и новаторского. К традиции тяготели мастера старшего поколения: Д. Кабалевский и Т. Хренников, Г. Свиридов и Ю. Левитин, В. Салманов, К. Молчанов, Н. Пейко, В. Мурадели и многие другие. Заметим при этом, что «традиционное» — отнюдь не синоним «плохого» или «хорошего»: это не определение качества музыки, а только существенный признак стиля. Дальнейшее развитие отечественного музыкального искусства показало, что всяческие разделения в среде композиторов по их творческой ориентации всегда условны¹³. Композиторы всех поколений привержены приятию нового. Иное дело, что «новое» выявляется в творчестве традиционалистов отнюдь не в столь радикальных формах (симфонии Салманова, Пейко, оперы Молчанова, инструментальные концерты Хренникова). Однако новые стилевые черты заметно обогащали творчество признанных мастеров — М. Вайнберга, Шостаковича, Б. Чайковского и других.

Определенное «стилевое размежевание» в отечественной музыке 60-х годов отнюдь не означало для нее признаков упадка или спада. Напротив. Именно в этот период советская музыка, сумев сконцентрировать молодые силы в наиболее радикальных «узлах» стремительного движения, быстро преодолевала то отставание от уровня развития музыкального языка (формы), который являл нам Запад. К чести молодых музыкантов следует сказать, что в этом стремительном беге в новые звуковые и формотворческие сферы не было прямого копирования Запада. Именно поэтому к концу 80-х годов, когда отечественная музыка, в том числе и представителей поставангарда, широко зазвучала во всем мире (что пришло с государственной политикой гласности и открытости), она была признана эталонным подлинно современного художественного творчества: успех концерта Губайдулиной «Час души» на III Международном фести-

¹³ Об этом много говорил А. Шнитке в 80-х годах, отвергая заведомую узость и предвзятость подобных разделений. В то же время композиторы всегда отчетливо осознают свою принадлежность той или иной эпохе. Например, сегодня Р. Щедрин причисляет себя к представителям поставангарда. И это справедливо, так как в широком смысле определяет творческие принципы мастера. Заметим, что вторая половина XX века войдет в будущее, по-видимому, как эпоха постмодернизма.

вале современной музыки в Ленинграде в 1988 году, премьерные показы оперы «Пена дней» Денисова в Париже весной 1986 года, успех Бостонского фестиваля советской музыки в 1988 году и пр.

Однако, как всегда в истории, старое, то есть традиционное, порой с трудом уступало место новому, нетрадиционному искусству. Характерно это и для 60—70-х годов. Новое замалчивалось, ему не давали хода¹⁴. Так, исполнение Первой симфонии Шнитке в 1974 году в Горьком вызвало скандал, дальнейшие дискуссии и негласный запрет симфонии. В Москве симфония прозвучала лишь через двенадцать лет, в 1986 году, под управлением Г. Рождественского. Долго находилось вне поля зрения творчество Губайдулиной, получившее открытое признание только в 80-е годы, когда имя композитора уже стало всемирно известным.

«Новая музыка» широко зазвучала со второй половины 80-х годов. Именно тогда были организованы международные фестивали¹⁵ — «Альтернатива» (Москва), цикл международных фестивалей современной музыки, в том числе: «Альфред Шнитке — к 60-летию композитора» (Москва, 1994); «София Губайдулина и ее друзья» (С.-Петербург, 1993); «София Губайдулина — Арво Пярт — Валентин Сильвестров» (Москва, 1995) и другие.

К 70—80-м годам время открытого и глобального эксперимента уходит в прошлое, и художники, представлявшие в 60-х музыкальный авангард, в своих новых сочинениях опираются на все более глубокие и органичные концепции. Заметно возрастает удельный вес «большой симфонии», что связано с общими процессами советского искусства, с его необратимым поворотом к нравственно-философскому осмыслению действительности. Щедрин выразит особенности этого времени так: «...пора оркестровых кроссвордов, симфоний-кунштюков, мини-симфоний (а вместе с тем и мини-замыслов) безвозвратно уходит в прошлое. Композиторы вновь обращаются к симфонии для воплощения развернутых концепций, для выражения в звуках своего взгляда на мир, для масштабного высказывания по коренным вопросам бытия»¹⁶.

¹⁴ См. об этом в книгах Н. Каретникова «Тема с вариациями» (М., 1990), «Готовность к бытию» (М., 1994); в интервью А. Шнитке журналам «Огонек», 1988, № 20 и «Юность» («Приговорен к самому себе», 1988, № 5).

¹⁵ Первый международный фестиваль, где сумели показать свои сочинения молодые отечественные музыканты, — «Варшавская осень» (1954).

¹⁶ Щедрин Р. Быть достойным музыкальной славы Отечества // Советская музыка, 1985, № 2. С. 8.

Примеры новых подходов к творческим решениям дают прежде всего симфонии Шнитке. От Первой симфонии с образами и картинками всеобщей дисгармонии мира композитор приходит к значительно более органичной концепции «картины мира» в вокальных Второй и Четвертой симфониях, а также философски-классицистской Третьей (в ее основе — зашифрованные монограммы немецких композиторов).

Сохраняют приверженность большой симфонии Б. Чайковский и Эшпай: Вторая и Третья («Севастопольская») симфонии Чайковского; Пятая и Шестая («Литургическая») Эшпая. В том же направлении глубокой философии, романтически современного осмысления мира развивается композиторская мысль в симфониях Губайдулиной, Денисова, Каретникова, А. Караманова, Слонимского, В. Артёмова.

В период 60—70-х годов, когда симфония несколько «уступила позиции», плодотворно развивается камерная инструментальная и вокальная музыка. Данная закономерность отражает один из парадоксов нашего времени: в эпоху скоростей, потока информации и технологического наращивания потенциалов человек особенно нуждается в лирике, в размышлениях, которые дает искусство. Мы отмечали, например, что художественная проза и поэзия 70—80-х годов целиком повернулась к нравственной проблематике, а исповедальность стала одним из главных ориентиров большой литературы. В музыке с этим явлением корреспондирует особый пласт лирики размышлений, созерцаний или «лирики состояний», которую называют «медитативной»¹⁷.

«Зоны медитирования» значительно расширены в поздних сочинениях Шостаковича: Пятнадцатый квартет, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, вокальные сюиты «Семь стихотворений А. Блока», «Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти».

В отечественной музыке 70—80-х годов в отличие от экспериментального поиска 60-х все более слышна опора на тради-

¹⁷ Медитация (от *ital.* meditazione) — размышление, раздумье. Медитация в ее различных проявлениях свойственна музыке всех эпох, но при этом имеет разные формы выражения. В современной музыке характерные общие признаки — использование остинатных приемов развития, минимальные тематические средства, позволяющие захватить слушательское внимание, не отвлекая его; сосредоточенность на одном процессе-состоянии. Композиторы конца XX века широко используют технику минимализма (Н. Корндорф, В. Тарнопольский и другие).

ц и ю. Причем характерно, что «временной» разрыв эпох стал заметно сокращаться: от жанров барокко и классицизма современная музыка в диалоге культур все чаще обращается к не столь далекому прошлому (романтические традиции второй половины XIX века и рубежа XIX—XX веков). Показательна, например, стилевая эволюция музыки Щедрина, создавшего в 70—80-х годах партитуры романтических балетов («Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»). Поворот к романтизму совершает и Денисов (жанр инструментального концерта, опера по роману французского писателя Б. Виана «Пена дней»). Сохраняет постоянную верность романтическому строю музыка Р. Леденёва (в жанре хоровом, инструментального концерта, инструментального ансамбля). Страстный и мятежный дух романтизма окрашивает музыку Н. Сидельникова: «Романсеро о Любви и Смерти» — цикл хоровых поэм на стихи Гарсиа Лорки; вокальная симфония «Мятежный мир поэта» с текстами Лермонтова. В музыке более молодого поколения композиторов 70—80-х годов соединение классического и романтического также достаточно органично — творчество В. Рябова, В. Довганя, М. Ермолаева (Коллонтая), А. Головина, В. Лобанова, В. Сапожникова, В. Тарнопольского, А. Раскатова, Л. Десятникова и других.

Таковы общие тенденции, характерные для отечественной культуры 70—80-х годов: высвобождение личностного, индивидуального начала, свобода художественного выбора. «Разнообразие окружающего мира, отношений между явлениями и процессами выдвигали (и выдвигают. — *Е. Д.*) в качестве альтернативных канону гибкость и изменчивость художественного мышления, ставя на место жесткой типизации принцип индивидуализированного решения»¹⁸, — пишет исследователь.

Революционные преобразования в советском искусстве 60-х годов имели необратимый характер. Дальнейшее развитие музыкального творчества явилось тому подтверждением.

Значительно усложнился звуковой состав музыки, которая нас сегодня окружает. Широко привлекаются звуковые системы, явившиеся завоеванием композиторской техники XX века. Исследователь пишет: «Общеизвестно, что искусство создает своего зрителя и слушателя, формируя согласно своим эстетическим идеалам нормы и критерии восприятия. Наша эпоха в невиданных дотоле масш-

¹⁸ Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979. С. 10.

табах и формах подтверждает это наблюдение, ставя грандиозный эксперимент над способностями художественного восприятия и опровергая некогда сложившееся мнение о неизлечимом консерватизме слушателя»¹⁹.

Сложность современной музыки не случайно связывают с понятием *поли* (много): в ней звучат полиладовые комплексы, используются полифункциональные гармонии, полиритмы. Ей свойственна полижанровость.

Композиция музыкальных сочинений, их драматургия испытывает все более сильное влияние других искусств — кино, публицистики, документалистики, живописи и т. д. В частности, такие драматургические принципы, как «кадровый монтаж», «наплыв», двухплановость или многоплановость действия, пришли в музыку из киноискусства еще в 20—30-е годы, а утвердилась в ней окончательно именно начиная с 60-х годов.

Радикальные преобразования коснулись жанровой системы — этой фундаментальной основы музыкального искусства. Если произведения 30—50-х годов удобно «раскладывались по полочкам» неизменной жанровой иерархии, то с 60-х годов произошли перемены в сторону заметного жанрового усложнения — преобладают синтез жанров, смешанные жанры. Данный процесс захватил как музыку инструментальную и вокальную (вокальная симфония, вокально-инструментальный цикл), так и музыку театра (опера-симфония, опера-оратория, опера-балет и пр.).

Неканонизированные, индивидуальные творческие решения приводят к новым параметрам музыкального творчества, включая и общие, такие, как драматургия, образность, программность, и узкостилевые.

Абсолютно новое и крайне разнообразно реализуемое явление — инструментальный театр в музыке последних десятилетий²⁰. Пример тому давала Первая симфония Шнитке с перемещающимися на сцене музыкантами (см. очерк о Шнитке). «Инструментальный театр» помогает творчески осмыслить и использовать пространство сцены; он превращает музыкантов в актеров некоего «действия», в

¹⁹ Арановский М. На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки. Л., 1983. С. 37.

²⁰ Впрочем, в XX веке нет ничего абсолютно нового. Вспомним хотя бы финал «Прощальной симфонии» Гайдна — предтечи «инструментального театра» в музыке XX века.

сотворцов идеи-концепции исполняемого. Приемы театрализации используются в самых различных жанрах — от фортепианных пьес или концертов до инструментальных ансамблей разных составов, хоровых сочинений: например, Balletto В. Екимовского, хоральная прелюдия В. Тарнопольского «Jesu, deine tiefen Wunden», («Иисус, Твои глубокие раны...»), хоровое сочинение Губайдулиной «Теперь всегда снега» на стихи Г. Айги, ее симфония «Слышу... Умолкло...» и другие.

Особый смысл придает современной музыке обращенность к вечным темам. Прежде всего это триединство — Жизнь — Любовь — Смерть, хорошо знакомое по классическому искусству прошлых эпох, позволяющее отречься от сиюминутного, суетного, заставляющее философски осмысливать прошлое в настоящем и будущее — через прошлое-настоящее.

В приближении к вечным темам заметную роль играет программа. С помощью программы декларируется та «новая концепционность», которая утверждается в каждом опусе современной музыки. Нередко литературная программа основой имеет евангельские тексты, образы. Так, в музыке Губайдулиной: «Семь слов» — сюита для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) или «Offertorium» («Жертвоприношение») — концерт для скрипки с оркестром (1980—1986), трактуемый автором как часть инструментальной мессы.

«Новая концепционность» особенно свойственна композиторам поколений 70—80-х годов, представителям «новой волны» (АСМ-2): А. Вустину, А. Раскатову, В. Тарнопольскому, В. Екимовскому и другим.

Обратимся к некоторым стилевым чертам современной отечественной музыки.

Известно, что музыка XX века испытывала кризис тональной звуковой организации. Установление 12-тоновой системы, основанной на равенстве всех звуков, возникло в поисках принципов организации атональной музыки как альтернативы музыке с тональными (организующими) центрами. Параллельно с опытами нововенцев (А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна) и американца Ч. Айвза велись они и в России. В отечественной музыке 20-х годов опыты создания 12-тоновости принадлежали, например, Николаю Рославцу.

Ни Прокофьев, ни Шостакович не использовали атональность как ведущий принцип. Тональная система Прокофьева опиралась

на «сложную тонику» — суммы «тоник», которые могут быть построены на звуках хроматического звукоряда (по Ю. Холопову — «расширенной тональности»). В сложной по тональному составу музыке Прокофьева почти всегда ощутимы тяготения к тональным центрам. И Прокофьев, и Шостакович использовали битональность (наложение двух тоник). Шостакович, например, применил ее в Восьмой симфонии — центральном эпизоде разработки, гротескном марше (ц. 29). Атональные фрагменты музыки Шостаковича возникали порой как результат определенной полифонизации фактуры, полифонизированной структуры музыкальной ткани (начало Второй симфонии). Музыка ранней, во многом экспериментальной оперы Шостаковича «Нос» демонстрирует преимущественную атональность, однако вне какой-либо сконструированной системы.

Молодые композиторы наиболее радикального направления именно в середине 60-х годов приходят к своим экспериментальным опусам, основанным на принципах атональности и современных техник (додекафонии, алеаторики, сонорики). Назовем лишь некоторые из подобных сочинений: кантата «Солнце инков» Денисова (1964), «Концерт-буфф» Слонимского (1964), написанный в системе ортодоксальной додекафонии, электронная пьеса Шнитке «Поток» (1969), созданная в период работы композитора в электронной студии, пьеса для оркестра «Pianissimo» (1969). Экспериментальные произведения создает в 60—70-х годах и Щедрин («Сольфеджио» для голоса, Второй и Третий фортепианные концерты). Экспериментальны многие работы того времени, среди них — «Шесть картин для фортепиано» А. Бабаджаняна (1965), камерные симфонии М. Вайнберга (Седьмая, Десятая). Новые стилевые черты привносит в поздние сочинения и Шостакович: «тема-ряд» (поздние квартеты — Двенадцатый, Тринадцатый, Пятнадцатый, поздние симфонии — Четырнадцатая, Пятнадцатая); способы оркестровки (струнные и ударные — в сочетании, графически выверенном, порою предельно заостренном по звучанию); принципы мышления (медитативность).

Радикальные изменения в музыкальном языке начиная с 10—20-х годов XX века связаны с разрушением основ гомофонно-гармонического стиля, привнесением новых техник композиции. «Расширенно-тональный и модальный виды техники стали одним из распространенных, внутренне разветвленных путей, с богатыми возможностями индивидуальной дифференциации компо-

зиторских методов и результатов»²¹, — пишет исследователь. Техникой «расширенной тональности» пользовались Прокофьев и Барток, Дебюсси, Равель и другие композиторы XX века. Классическая додекафония²² пришла в отечественную музыку с конца 50-х годов (произведения Волконского, Денисова, Шнитке, Щедрина, Бабаджаняна и Караева, Грабовского, Сильвестрова, Слонимского, Тищенко, Н. Сидельникова, Пярта). В дальнейшем виды техник в творчестве этих и других композиторов уже заметно усложняются.

Так, например, создавая серийные опусы преимущественно в 60-х годах, в 70-х отечественные композиторы больше следуют модальности²³, что дает свободу и возможность работы в смешанной технике. Следует также сказать об особенностях применения в отечественной музыке алеаторики и сонористики²⁴. Отметим, что, избегая «тотальной алеаторики», многие используют данную технику как частный прием (особенно в жанре инструментальных и хоровых ансамблей, концертных пьес). В Прибалтике — Дамбис, Тормис, Бальсис и другие²⁵. Щедрин прибегает к алеаторике в отдельных фрагментах сочинений — Второй симфонии, прелюдии № 7. Приведем и другие примеры — у Вайнберга (Десятая симфония),

²¹ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 42.

²² Додекафония (от *греч.* двенадцать, букв. — двенадцатизвучие) — способ сочинять музыку, пользуясь системой двенадцати лишь между собой соотносенных тонов. Наиболее известна как метод Шёнберга — так называемая классическая додекафония.

На основе классической додекафонии возникла новая техника — сериальная, основанная на применении различных параметров: высоты, ритма, динамики, агогики, тембра. В современных партитурах разные выдерживаемые параметры нередко сочетаются.

²³ Модальность (от слова «модус») — специально создаваемые для данного сочинения или его разделов звуковысотные, ритмические или громкостно-динамические ряды. Частота и последовательность их звуков не зависят от серийной нормы (принципа неповторяемости), в этом заключается их отличие от серийной техники. Синтез серийности и модальности характерен для смешанных техник.

²⁴ Алеаторика (от *лат.* *alea* — игральная кость; случайность) — один из видов современной техники композиции, основанный на принципе случайности как главным в соотношении элементов формы. Возникла в 1950-х годах в ФРГ (К. Штокхаузен) и Франции (П. Булез). Предполагает собственную систему нотации.

Сонористика (от *лат.* *sonorus* — звонкий, звучный, шумный) — техника, предполагающая выдвигание на первый план краски звучания, собственно фонических средств. Пришла в музыку от сонорной гармонии (Скрябин, Дебюсси, Стравинский, Прокофьев, Веберн, Шёнберг).

²⁵ Подробнее см.: Советская музыкальная литература. М., 1979. Вып. 2, раздел «Музыка Латвии, Эстонии и Литвы». С. 136—179.

Слонимского («Концерт-буфф», каденция II части, ц. 31). Сонорная техника наиболее выразительна в музыке Денисова, Губайдулиной, больше, чем другие, работающих в области красочных, неисчерпаемых звуковых возможностей. Денисов пишет: «Как достичь сонорного эффекта — музыки звучностей, оперирующей материалом, в котором слух не различает отдельных звуковысот интервалов? Если мы хотим создать ощущение массы, нужно сделать детали почти неразличимыми»²⁶. «Тембр несет в себе не меньшую информацию, чем другие компоненты музыкальной речи. Он может стать даже более выразительным, чем интонация»²⁷.

Глобальные изменения звукового поля в современной музыке потребовали значительных перемен в отношении оркестровых звуковых параметров. Разнообразием отличаются составы современного оркестра (от увеличенного, грандиозного до сугубо камерного). Изменилась специфика звучания инструментов, усложнилась дифференциация внутри оркестровых групп, вводятся сложные приемы звукоизвлечения. Сегодня никого не удивляет часто употребляемый тембр низкой альтовой флейты (начало Пятой симфонии Эшпая) или, например, постоянное использование тембров, семантически связанных с музыкой прошлых эпох, — кларесин, виоль д'амур (поэма Б. Чайковского «Подросток» по Достоевскому). Классический состав оркестра бывает дополнен национальными инструментами. Так поступает А. Тертерян, у которого в симфониях звучат кеманча, тар и саз. В «Озорных частушках» Щедрин ввел в оркестр ложки; гусли использует Тищенко и т. д. Особое место занял баян в произведениях Губайдулиной (пьеса *De profundis*, соната), звучащий архисовременно: кластеры, разных видов *glissando* и другие сонорные приемы.

«Разорлись» и группы оркестра. Последнее особенно относится к группе ударных, которая обогатилась за счет инструментов легкожанровой музыки, а также стран внеевропейской культуры (Америка, Латинская Америка, афро-азиатские регионы). В группе ударных постоянно используются инструменты с фиксированной высотой звука (ксилофон, колокольчики, вибрафон, разновысотные барабаны, литавры, трубчатые колокола — многие их афро-азиатские разновидности). Вводятся челеста, фортепиано. В составе совре-

²⁶ Цит. по: *Ценова В.* Записные книжки Эдисона Денисова // *Неизвестный Денисов.* М., 1997. С. 31.

²⁷ Там же. С. 30.

менных оркестров — саксофоны, клавесин, электрогитара. Появился ряд новых инструментов, в частности электронных. Помимо разного рода синтезаторов применение находят изобретенные ранее — терменвокс, «волны Мартенó».

Практически все современные инструменты действуют в партитурах отечественных мастеров. Примеры введения экзотических тартаруки, кабацы (кубинские ударные инструменты) — в «Концерте-буфф» Слонимского. Соло маримбафона (набор деревянных пластинок) — в «Плачах» Денисова. Металлические колокольчики (ковбелл) — в партитуре Щедрина «Кармен-сюита»; здесь же звучат том-томы. Том-томы применил Шостакович в Четырнадцатой симфонии (№ 5, 11), вибрафон — в партитурах Четырнадцатой и Пятнадцатой симфоний. Тембр вибрафона драматургически важен во Второй симфонии Б. Чайковского (в I части звучит трижды). Таким образом, считавшиеся ранее редкими или экзотическими, непривычные для слуха оркестровые тембры приобрели сущностно новые функции. Этому способствуют и приемы звукоизвлечения. Так, для струнных становится нормой игра в предельных регистрах; значительно шире используются ранее применявшиеся в исключительных случаях игра *sul ponticello* (у подставки), *col legno* (древком смычка) или удары смычка по деке. Всё это сонорные приемы. Аналогично у арфы — пощелкивание ногтем по деке; у деревянных духовых — перестук клапанов. Для струнных типичны *glissando*, для духовых — *frullato*. В партитуре для духовых и струнных ставятся обозначения игры четвертитонами (микроинтервалами — $\frac{1}{4}$ т., $\frac{1}{2}$ т.).

Фортепиано, клавишембало, вводимые в оркестр, нередко извлекают звуки с помощью зашипывания струн. Функции этих инструментов, особенно фортепиано, порою сближены с ударными.

Новая музыка выработала и новую систему нотной графики. Так, повторяемые алеаторические фигуры не выписываются, а изображаются в виде лент или змеевидных графических фигур. Импровизационная сторона алеаторики выражена игрой по точно выписанным и затем повторяемым квадратам и т. д. К современной партитуре, таким образом, чаще всего прилагаются соответствующие авторские пояснения с расшифровкой нотографических обозначений.

В 70—90-х годах написано много музыки для одних ударных инструментов. Среди таких сочинений есть очень яркие — «В начале был ритм» Губайдулиной (1984) для семи литавр; «Успение» Екимовского для ансамбля ударных (1989) и другие.

Пьесы Губайдулиной²⁸ для ударных складываются в целый цикл: соната для ударных (1971), «Музыка для клавесина и ударных» (1971), «Шум и тишина» для клавесина и ударных (1974), «Юбилея» (1979). Яркая сонорность пьес часто создается причудливым сочетанием инструментов (китайские и античные тарелки, китайский колокол, среднеазиатские чанги — в пьесе «Музыка для клавесина и ударных»). В «Юбилея» перечень инструментов поражает: наряду с тарелками, том-томами, темпль-блоками есть и экзотические: китайские барабаны (чангу, тангу и др.), чукотский бубен, русские трещотки и колокольчики. Инструменты соединились в общей партитуре по принципу «высшей связи» — так в мире незримо связаны все народы.

Произведения Губайдулиной, как и Екимовского, создавались в тесном содружестве с великолепным ансамблем ударных инструментов под руководством М. Пекарского. Вообще исполителям принадлежит большое место в современном композиторском творчестве. Так, яркая индивидуальность Ф. Липса вызвала создание непревзойденных произведений Губайдулиной для баяна; скрипичные концерты и камерные ансамбли, например, Concerto grosso № 1 Шнитке писал в расчете на Г. Кремера и Т. Гринденко, а появление с 80-х годов значительных альтовых сочинений (Денисова и Шнитке, Канчели) связано с именем Ю. Башмета.

Остановимся несколько более подробно на процессах развития основных музыкальных жанров в отечественной музыке рассматриваемого периода.

Симфония, оставаясь принципиальной хранительницей высоких художественных идей, на рубеже 50—60-х годов испытывала некоторый спад. К этому времени завершилось творчество Н. Мяковского. Его концепционный симфонизм, будучи «сферой высоких помыслов» (Б. Асафьев), на протяжении 20—50-х годов во многом

²⁸ София Асгатовна Губайдулина родилась в г. Чистополь Татарской АССР в 1931 году. Закончила Казанскую консерваторию по классу фортепиано (1954). По композиции училась у А. С. Лемана. В 1954 году переехала в Москву, где окончила консерваторию по классу композиции у Н. И. Пейко (1959), а затем аспирантуру у В. Я. Шебалина (1963).

Имя Губайдулиной становится известным в 70—80-х годах, когда ее произведения получают международное признание. С 1991 года Губайдулина живет и работает в Германии.

отражал этапы и общие принципы развития советской симфонии. Поиски в области симфонического цикла, создание программных сочинений наряду с чисто инструментальными, стремление к демократичному, понятному широкому слушателю музыкальному языку — всё это не могло не влиять на развитие симфонического жанра.

Наряду с плодотворным художественным влиянием последних опусов Мясковского и Прокофьева отечественная симфония этого времени сильно ощущала магнетическое воздействие мощных токов «школы Шостаковича». Проявлялось это и непосредственно (симфонии Вайнберга, Тищенко) и более опосредованно.

В 60-х годах симфоническому методу Шостаковича оказался наиболее близок М. В а й н б е р г²⁹ в программных вокальных симфониях (Шестой, Восьмой, Девятой).

Центральное из этих сочинений — Восьмая симфония «Цветы Польши» (по поэме Ю. Тувима, 1964). Продолжая традиции большой симфонии, Вайнберг скрепляет сюитообразный цикл проведением сквозных интонаций-лейтмотивов. Расположенные по принципу контраста, десять частей симфонии представляют несомненное единство. В ясной драматургии выделены зоны экспозиции, кульминации (№ 6 и 7 — «Урок», «Варшавские собаки»), психологической реакции на кульминационную зону драматизма (№ 8 и 9 — «Мать», «Справедливость» — у Шостаковича обычно подобную роль выполняют медленные части цикла) и финал (№ 10 — «Воды Вислы»). Симфония Вайнберга продолжает гуманистическую миссию гражданственного симфонизма, открытую войной. Используется и модель Седьмой симфонии Шостаковича (тип конфликта, образной конфронтации). По времени Восьмая Вайнберга предшествовала Четырнадцатой симфонии Шостаковича (*заявлен тип многочастной вокальной симфонии*). Таким образом, творческие связи двух больших симфонистов были взаимообогащающими.

Заметим, что в плане углубленно-психологической трактовки нравственной темы Вайнберг обращается к образам войны еще не раз в симфоническом и оперном творчестве. Например, вокальная Пятнадцатая симфония «Я верю в эту землю!» создана на тексты М. Дудина, поэта-фронтовика. Восемнадцатая одночастная симфония (1984) посвящена памяти павших — на стихи С. Орлова, А. Твардовского, народные тексты. Для ретроспективно-психологического освещения

²⁹ Мечислав Самуилович Вайнберг (1919—1996) родился в Варшаве. Эмигрировал в СССР перед Второй мировой войной. Жил и работал в Минске (с 1939 года), затем в Москве (с 1943 года). Автор многих симфоний (более 20), камерных ансамблей, инструментальных концертов, фортепианных и вокальных циклов. Вайнбергу принадлежат оперы, среди них. «Пассажирка» (психологическая антифашистская драма); «Портрет» (по Гоголю), «Идиот» (по Достоевскому) и др., балет «Золотой ключик». Среди киномузыки Вайнберга такие известные работы, как «Летят журавли» и «Последний дюйм».

военной темы, как видим, композитор предпочитает тип смешанной симфонии. Это становится для отечественной симфонии своего рода традицией (хоровая симфония Ю. Левитана «Дни войны», 1975).

Среди военных симфоний 80-х годов особого внимания заслуживает Пятая симфония А. Эшпая (1985). Через несколько десятилетий, совершенно новаторски современно была воссоздана модель «Ленинградской симфонии» Шостаковича, усложненная привнесением в тематизм значимого эпического пласта, истоками восходящего к знаменному распеву. Последнее говорит также о воздействии эпической традиции Прокофьева.

Вернемся к проблемам симфонизма 60-х годов. Бесспорное влияние классиков (Мясковского, Прокофьева, Шостаковича) в этот период уже не могло затенить общей сложной картины состояния симфонического жанра.

В творчестве композиторов старшего и среднего поколений сохраняются традиции большой симфонии (Г. Попов, Н. Пейко, В. Салманов, А. Локшин). Однако резко обозначившаяся смена поколений несет новые тенденции. В общем плане их можно определить как разрушение академических норм, преодоление известных канонов. Сказывается это и в стремлении к обновлению цикла, его своеобразному «раскрепощению», в новом отношении к оркестру, в частности в свободном применении самых разных оркестровых составов. Процессы «размывания жанра» (М. Арановский) и одновременно его обновления сложны. Они не протекают гладко, на этом этапе есть даже потери. Художественные поиски, а порой и прямые эксперименты характерны для пришедших в сферу симфонизма Тищенко, Слонимского, Шнитке, Эшпая, Щедрина и многих других.

Резко изменились параметры симфонического жанра. Свободное сочетание в рамках одного сочинения тонального и атонального или политонального письма, применение современных техник вносит диалектику противоречивого развития, что проявляется в усложнении музыкального языка, с одной стороны, с другой — в заметном снижении канонических жанровых признаков. Действительно, с обращением к новым звукосистемам исчезали, стирались неизбежные и самые главные признаки сонатной формы — прежде всего тональный контраст двух образных сфер. Обращение к додекафонии диктовало иные принципы тематического развития, новые параметры биполярной, полярной, многополярной драматургии.

Подобные типы драматургии можно найти в симфониях Г. Канчели³⁰ и А. Тертеряна³¹. Сплав национального характера и мироощущения, национальных истоков и особенностей национального мышления с европейской традицией современного симфонизма дал ярчайшие результаты. Канчели отмечает следующее: «Называя свои труды симфониями, я понимаю, что не все из моих коллег разделяют это определение. Видимо, мои симфонические опусы не отвечают рамкам традиционных схем. Но в конце концов к какому жанру их отнести — не самое главное. Могу лишь сказать, что симфония остается для меня главной формой самовыражения»³². Действительно, драматургические принципы симфоний Канчели основаны не на привычной нам конфронтации сфер главной и побочной. Стержнем драматургии становятся полюсные образы-состояния, вне временных рамок и канонов сонатности. Ведущая идея симфонии нередко связана с архаикой народных песнопений (например, в Третьей симфонии, где мелодия древнего сванского напева поручена голосу) или обращает нас к стилям иных эпох (барочная тема-рефрен у клавесина в Пятой симфонии). Применительно к драматургическим особенностям симфоний Канчели в музыкознании употребляют понятие «динамической статики». «...Ценность художественного произведения определяется не простотой или сложностью выражения, а глубиной и значительностью мысли, способной увлечь и захватить слушательскую аудиторию! И если результат достигнут, средства выражения остаются предметом обсуждения специалистов» (Г. Канчели).

³⁰ Гия Канчели (родился в 1935 году в Тбилиси) — грузинский композитор, автор симфоний, оперы «Музыка для живых» (1984), оригинальных оркестровых и вокально-симфонических сочинений. Среди них: «Стикс» — литургия для альта, хора и симфонического оркестра, посвященная Ю. Башмету (1999), «Lament» для скрипки с оркестром, написанная для Г. Кремера. Канчели принадлежит музыка к популярным фильмам («Не горюй!», «Мимино», «Кин-дза-дза») и драматическим спектаклям («Ханумац», «Медя», «Я, бабушка, Илико и Илларион»). С 1991 года композитор работает и живет в Европе (в Германии — 1991—1995, Бельгии). Премьеры новых сочинений Канчели регулярно звучат в России.

³¹ Авет Тертерян (1929—1994) — армянский композитор, автор опер и балетов, восьми симфоний. Известна его опера «Огненное кольцо» (1967, по повести Б. Лавренева «Сорок первый»). Симфонии Тертеряна отличаются масштабностью замысла и оригинальностью их воплощения. В состав оркестра композитор вводит народные инструменты (дудуки и зурна в Третьей симфонии, 1975), голос и хор (Вторая симфония, 1972; Восьмая симфония, 1989). В Шестой симфонии (1981) использованы камерный оркестр, хор и девять фонограмм, среди которых запись церковного пения. Седьмая (1987) написана для симфонического оркестра и магнитной ленты. Оригиналлен состав Первой симфонии (1969) — для медных, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары.

³² Канчели Г. Нам досталось в наследство чудо // Советская культура, 1985, 24 окт.

Свободная трактовка симфонического цикла (многочастного или одночастного), нередкое присутствие признаков сюитности или полноты, появление во многих циклах «формы второго плана» (рондальность или вариационное развитие на уровне целого цикла и т. д.) — все эти новые качества ломают канонические представления о симфонии. И если те или иные симфонические партитуры 60-х годов обнаруживали просчеты (например, перенасыщенность языка и грандиозность размеров)³³, то все же каждый из подобных опытов был связан с решением определенной творческой задачи. Непременное осуществление ее и являлось главной целью на данном этапе.

Как уже упоминалось, выдающийся азербайджанский композитор Кара Караев построил свою Третью симфонию на додекафонной основе. Тем самым он показал возможность создания современного по языку произведения, которое бы сохраняло почвенные связи с народной музыкой. На вопрос, может ли серийная техника препятствовать проявлению национального своеобразия, композитор отвечал так: «Абсолютно нет. Почему одна техника должна этому препятствовать, а другая нет?.. В этой симфонии одна часть интонационно связана с ашугской музыкой (II ч., скерцо. — *Е. Д.*)... конечно, было у меня желание доказать, что, строго придерживаясь двенадцатитоновой техники, возможно написать национальную музыку, и даже не просто национальную, но и специфически ашугскую»³⁴. Эти слова мастера-симфониста адекватно отражают те проблемы, которые дискутировались с 60-х годов в среде музыкантов.

Прямым продолжением русского симфонизма, его коренной классической ветви является Борис Чайковский³⁵. В отличие

³³ Такова, например, Вторая симфония Щедрина «25 прелюдий для большого симфонического оркестра» (1965). Масштабный цикл прелюдий сгруппирован в пять частей, лишь внешне соответствующих симфоническому циклу.

³⁴ Из интервью с Кара Караевым // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 342.

³⁵ Борис Александрович Чайковский (1925—1996) родился в Москве. Окончил школу и техникум им. Гнесиных у педагогов Е. О. Месснера, В. Я. Шебалина (композиция), Е. Ф. Гнесиной (фортепиано). В 16-летнем возрасте поступил в Московскую консерваторию, занятия в которой были прерваны войной. Консерваторское обучение по композиции начал у Шебалина, по фортепиано — у Оборина. Два года занимался в классе Шостаковича, закончил курс в 1949 году у Мясковского. Первыми исполнителями Б. Чайковского были В. Гаук, Р. Баршай, В. Пикайзен, М. Ростропович. Позже — Г. Вишневская, К. Кондрашин, Г. Писаренко, Н. Шаховская, В. Федосеев, квартеты им. Бородина и им. Прокофьева. Б. Чайковский работал в Союзе композиторов СССР и Москвы, преподавал на кафедре композиции в РАМ им. Гнесиных (последние семь лет жизни).

от симфонизма, переосмысленного на основе полистилистической или сонорной драматургии, в творчестве Бориса Чайковского присутствуют типичные для русского симфонизма эпический и лирико-драматический виды. Но каждое сочинение являет собой образец неформального претворения традиционных драматургических принципов. Более того, ни одно сочинение Б. Чайковского, в частности симфонического жанра, не дублирует им же найденные принципы.

Эпические тенденции ярче проявляются в двух сочинениях Б. Чайковского: в «Севастопольской симфонии», представляющей собой редкий для второй половины XX века тип большой симфонии (хотя и одночастной), и в «Ветре Сибири», написанной в жанре поэмы. Оба сочинения проникнуты символами «вечного» и «бесконечного» (природа, жизнь на земле), опытом коллективного знания, преломленного сквозь острый лиризм повествования.

В других произведениях эпическое проявляется в синтезе с преобладающим драматическим началом. Такова Вторая симфония. Однако сама драматическая природа сочинений Б. Чайковского имеет особенность — при безусловном наличии контрастов, они обособлены и практически не имеют лобовых столкновений. По законам классической эстетики, открытые, кричащие, крайне экспрессивные точки лишь угадываются в динамике развития целого, а не присутствуют воочию.

Лирико-драматическая природа проявляется тоже в каждом случае по-разному. В симфонической поэме «Подросток» — в виде свободной поэмой композиции, в «Музыке для оркестра» — в форме программной многочастной симфонии (пронизанной монотематическим единством), в Камерной симфонии — по подобию сюиты, в скрипичном концерте — в виде свободно-вариационной монологической композиции.

Можно обратить внимание на то, что музыка Б. Чайковского содержит некие общие, сущностные принципы классического искусства, а не внешнюю академическую похожесть, схему. Нет у него общетиповых принципов строения музыкального целого. Перед нами — лишенное рассудочных стереотипов, равно как и спонтанного излияния (часто присутствующих у современных авторов и приводящих к рыхлой, размытой архитектонике), обладающее классической стройностью индивидуальное конструирование формы-процесса. Поэтому каждый раз форма сочинений Б. Чайковского предстает в неожиданном единственном ракурсе.

Например, очень своеобразна сонатная форма в I части В т о р о й с и м ф о н и и (1967). I часть по пропорциям в цикле — самая разросшаяся, в ней в виде варианта повторена экспозиция: сначала у одних струнных, при повторном проведении — у духовых и литавр (двойная экспозиция практически не встречается в XX веке!). Энергичная разработка начинается изложением новой темы. Небольшая реприза построена на одной побочной партии. Движение иставляет (соло челесты) и приводит к большому самостоятельному эпизоду, основанному на цитировании «чужой» мысли. Это Моцарт (квintет ля мажор с кларнетом), Бетховен (квартет до минор), Бах (ария альты из «Страстей по Матфею») и Шуман (фортепианная пьеса «Вечером»). Стремительная кода завершает I часть симфонии. При внешнем сходстве принцип цитирования в симфонии имеет оригинальные форму и смысл по сравнению с другими работами, использующими этот метод. Ясно, что к «чужой музыке» Б. Чайковский обращается не как к строительному материалу для своей композиции (композиционный тип коллажа), не для поиска нового типа контрастных сфер по принципу: мое — чужое, настоящее — прошлое, дисгармоническое, современное — недостижимо гармоничное, ушедшее. I часть симфонии и без цитат самодостаточна (кстати, композитор написал сначала эту часть без цитат). Звучащие цитаты суть самостоятельный эпизод, символизирующий непреходящие ценности. И автор берет намеренно очень известную музыку, у него нет задачи путать слушателя.

В построении музыкального целого «С е в а с т о п о л ь с к о й с и м ф о н и и» (1980) также соединяются различные принципы формoобразования. Контрастные музыкальные темы-образы (некоторые подвергаются интенсивному преобразованию, другие остаются почти неизменными, а есть такие, которые появляются лишь однажды) масштабного полотна живут одновременно по принципам сонатной, рондальной, вариационной форм, а также складываются в концентрическую композицию. В эпико-драматическом произведении — «тихая» кульминация, лирический центр — это соло альтерной флейты.

В сочинениях, имеющих несколько автономных, композиционно завершенных частей, очень сильны процессуальные токи. В «Теме и восьми вариациях» или в «Музыке для оркестра» законченность вариационных разделов и частей относительна, она разомкнута из-

нутри. Во-первых, в «Музыке» существуют монотематические линии (обусловленные скрытой программностью), во-вторых, внутри частей и разделов развитие столь полнокровно, психологически динамично, что образы-состояния каждой части, каждой вариации продолжают развиваться вне отведенных им рамок и соприкасаться множественными смыслами в ином психологически художественном пространстве.

Диапазон стилевых приемов Б. Чайковского в сочинениях для оркестра очень широк, но ограничен редкой чистотой стиля. В них присутствует опора на разные типы тематизма. В одних сочинениях тематизму присуща жанровая, структурная определенность (Симфонietta), в других — интонационная импульсивность, монотематическая непрерывность излияния (Скрипичный концерт), в третьих — «рассредоточенный» тип тем (главная партия Второй симфонии, тема и отдельные вариации). В симфонических вариациях порой понятие тематизма сливается с понятием фактуры («Интерлюдия» в Камерной симфонии, I часть Фортепианного концерта). Необычный тематический рельеф в «Ветре Сибири» создается опорой на краткие (иногда кратчайшие), чисто инструментальные тематические комплексы, в процессе развития приобретающие выразительность мотивов-символов.

Вспомним асафьевский критерий: «...настоящий композитор познается по своей способности создать самодовлеющий мелос»³⁶. Часто ли мы можем применить его по отношению к современной музыке? Борис Александрович Чайковский, безусловно, редкий мелодист. Практически любое сочинение композитора содержит классически законченные типы мелодий, в основе красоты которых лежит некая невидимая, но неизбежная закономерность расположения и слияния звуков. Назовем тему I части кларнетового концерта, соло альтовой флейты в «Севастопольской симфонии», медленную II часть Фортепианного концерта, пятый этюд из «Шести этюдов» для струнных и органа, Серенаду из Камерной симфонии и т. д. В «Подростке» основой свободной композиции служат большие сольные эпизоды, основанные на мелодиях широкого дыхания (дуэт виоль д'амур и рояля).

В связи с симфоническим творчеством Б. Чайковского естественно возникает вопрос о программности некоторых его созда-

³⁶ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 243.

ний. Программность его сочинений не предусматривает сюжетности или звукоизобразительности (если последняя и присутствует, то в весьма опосредованном опозитизированном виде — дуновение ветра в «Ветре Сибири», морское пространство, как бы крик чаек и «салют» в «Севастопольской симфонии»). Программные названия сочинений или их отдельных частей лишь подталкивают слушателя в желаемом для автора направлении, возбуждают необходимые ассоциации и мысли. Один тип ассоциаций носит историко-психологический подтекст, другой — автобиографический, как «Далекая дорога», «Провода поют», «Музыка для оркестра», «Осень» («Симфония с арфой»). Эпиграф «...Из подростков созидаются поколения» и название поэмы, совпадающее с названием литературного произведения Ф. Достоевского, обращено, скорее, к нашей нравственной природе. Есть и такой тип программы, который не может дать «подсказки», а лишь интригует. Такие зашифрованные названия, как «Четыре ноты» или «Терции и кварты», заставляют вспомнить шумановские «Танцующие буквы» или «Сфинксы» из «Карнавала» Шумана. Встречаются в произведениях композитора названия метафорические («Тени» в «Музыке для оркестра»), жанровые или жанрово-стилистические («Маршевые мотивы», «Хоральная музыка» из Камерной симфонии). Программность сочинений Б. Чайковского — наиважнейшее свойство его художественного мира. Композитор стремится не замыкаться в музыкально абстрагированном художественном мире (хотя преобладающее количество его произведений представляют собой «чистую» музыку, но полную внутреннего смысла), он верит, что искусство звуков, пробуждая глубокие слои памяти, верований, чувств и стремлений, может касаться мира идей. И мир (природный и человеческий), как это ни странно, на исходе столетия и тысячелетия нуждается в этой нравственной силе искусства. Борису Чайковскому, как мало кому во второй половине века, дано ощутить и воплотить в совершенной форме гармонию сущего, напомнить современникам и потомкам о непреходящих истинах и ценностях жизни каждого и жизни всеобщей.

Одна из важных особенностей развития симфонического жанра в 60—70-х годах — его заметный поворот в сторону камерности. В рамках камерной симфонии сильны эксперименты, ярко выявляются неоклассические тенденции. Последние остаются некими зна-

ками стабильности. В те годы известные камерные симфонии были написаны Вайнбергом (Седьмая, Десятая), Кара Караевым, Б. Чайковским, Б. Шнапером.

Камерный симфонизм в отечественной музыке 60—80-х годов становится широким понятием. Он включает и многочисленные сочинения, берущие начало от концертных жанров эпохи классицизма и барокко. Появляются промежуточные жанры, стоящие между симфонией и концертом для оркестра: «Концерт-буфф» Слонимского, *Concerti grossi* Шнитке и другие. В оркестр вводится клавесин. Его тембр несет определенную семантическую функцию, напоминая об эпохе XVII—XVIII веков. А само использование старинных концертных жанров, таких, как *concerto grosso*, заставляет не только прибегать к определенным исполнительским традициям ансамблевой игры (сопоставление *tutti* и *solì*), но и заметно усиливает черты сюитности многочастных циклов. В концертных симфонических жанрах широко практикуется импровизация (чему способствует техника алеаторики).

Процессы глубинной симфонизации делают жанр инструментального концерта все более близким симфонии. В сфере инструментального концерта, как и в симфонии, эволюция наиболее сложна, а стилевые процессы многообразны. Здесь есть свои особенности. Так, в 80-х годах выдвигается альт как сольный инструмент (что связано с деятельностью прекрасных исполнителей — Ф. Дружинина, а в последние годы — Ю. Башмета). Это вызывает приток концертной литературы (произведения Шостаковича, А. Чайковского, А. Головина, Денисова, Шнитке, Эшпая и других).

Инструментальных концертов написано множество. Они разные по композиции, драматургическому замыслу, средствам выражения. Бесспорные вершины в этом жанре — фортепианные концерты Хренникова и Щедрина, скрипичные и альтовый концерты Шнитке, гобойный и скрипичный концерты Эшпая, скрипичный и виолончельный Б. Чайковского. Концерты пишут композиторы разных поколений. Скажем о главном.

Инструментальный концерт в период 60—80-х годов наполняется драматизмом и психологизмом, идущими от симфонических принципов развития. Они заложены Шостаковичем, прежде всего его Первым скрипичным и Вторым виолончельным концертами. В

них цикл по масштабам приближен к полноценному симфоническому. Виртуозность, оставаясь прерогативой жанра, несет и содержательную функцию (пример — предфинальная каденция Первого скрипичного концерта Шостаковича). Благодаря глубинным содержательным изменениям стилевой облик нормативного праздничного концерта, хорошо знакомый по 40—50-м годам, сменяется, может быть, менее праздничным, но вызывающим более глубокое сопереживание и соразмышление. Многочастность и одночастность, монологичность как принцип инструментального развития, в частности в каденциях, наконец, значительность диалогов солиста и оркестра — всё это черты нового концертного стиля, тяготеющего к концепционности. Один из главных стилевых признаков — трактовка партии солиста как равноправного голоса общей сонорной ткани. Композиторы решают с помощью концертного жанра и особые технические задачи, например, Эшпай задумал и осуществил идею создания сольных концертов для всех инструментов оркестра, включая контрабас, фагот, тромбон.

В сфере концерта нередко эксперименты: визуальные каденции практикует Шнитке (Четвертый концерт для скрипки), сочетание классического и легкожанрового искусства характерны для концертов Щедрина и Эшпая (модуляция в джазовый стиль), приемы аллюзии и коллажа использует Денисов. Алеаторика, сонорика и додекафония, модальная техника являются, как правило, основой многих современных партитур.

Если в 60-х годах сфера камерного инструментального ансамбля нередко оставалась лишь полем для экспериментов, а содержательная сторона подчас отступала под натиском чисто технических задач, то начиная с 70-х годов положение изменилось. К камерной музыке «возвратились» присущие ей тонкость и глубина психологизма, способность раскрывать широкий спектр эмоций, утраченное пространство лирического диапазона. Вершинные произведения по глубине и сложности концепции не уступают симфонии.

Поздние струнные квартеты (Двенадцатый — Пятнадцатый) и Соната для альта и фортепиано Шостаковича, струнные квартеты Б. Чайковского и Шнитке, Вайнберга, ансамбли, написанные для разных составов, складываются в масштабную панораму. В этой сфере постоянно обновление, так как сами жанры отличает мобильность реакции на процессы, происходящие и в мире, и в стилевом музы-

кальном пространстве. Так, например, камерная музыка чутко реагирует на стилевые модуляции — неоромантизм, неоклассицизм. Подтверждения тому — произведения Р. Леденёва, А. Николаева, Э. Денисова, Л. Десятникова, лирическая аура которых свободно впитывает романтические традиции («Элегический секстет» Леденёва, 1982). Особое и важное место занимают инструментальные сонаты, например, фортепианные сонаты Г. Уствольской и Б. Тищенко. Для фортепиано созданы полифонические циклы — Щедриным, Слонимским.

Психологизм образов, безграничные возможности отражения сферы лирико-драматического утверждают и камерные вокальные жанры. Увлечение вокальной лирикой свойственно композиторам разных поколений. Это Н. Пейко и Б. Чайковский, Слонимский, Денисов, Гаврилин, Сильвестров, М. Таривердиев, А. Николаев и другие. Пьесы чаще всего объединяются в циклы, вокальные сюиты и нередко пишутся для голоса и камерного ансамбля. По существу, жанр вокального цикла сегодня принадлежит уже целиком области камерного ансамбля — по сложности лирико-философской идеи, симфонизации, единству драматургии и отсутствию разделения на вокальное и инструментальное начала. Данные принципы были заложены поздними циклами Шостаковича на стихи А. Блока, М. Цветаевой, на тексты сонетов Микеланджело.

Представляют заметный интерес вокальные жанры в творчестве Б. Чайковского: «Лирика Пушкина», «Знаки Зодиака», кантата на стихи Н. Заболоцкого и М. Цветаевой, «Последняя весна» (на стихи Заболоцкого), а также Слонимского: «Детские песни» (на стихи Д. Хармса), «Песни трубадуров», романсы на стихи А. Ахматовой. Известны пушкинские и блоковские циклы Денисова: «Твой облик милый» (Пушкин), «На снежном костре» (Блок); циклы Сильвестрова — «Тихие песни», «Ступени».

Большой вклад в развитие жанра внесло творчество В. Гаврилина: «Русская тетрадь», «Вечерок», «Времена года», три «Немецкие тетради» (см. очерк о В. Гаврилине).

Всеобъемлющим стал поэтический диапазон вокальной лирики — от куртуазной лирики Средневековья, поэзии трубадуров (Слонимский, Раскатов), восточной и европейской средневековой поэзии (Слонимский, Пейко) до отечественной и европейской классики; от фольклорных текстов до сложных фонем современной поэзии Ах-

матовой и Заболоцкого, Б. Пастернака и О. Мандельштама, В. Хлебникова, Цветаевой, Гарсиа Лорки («Сюита зеркал» Волконского), Г. Мистраль («Солнце инков» Денисова), Ф. Танцера («Три мадригала» Шнитке).

Особая роль принадлежит вокальному творчеству Свиридова и его есенинской поэме «Отчалившая Русь» (1977). Философия страстной преданности России и ее воспевание звучат в поэме. Произведение свидетельствует не только о поэтической чуткости, но и о величайшем мастерстве русского вокального лирика — классика XX века.

В хоровой и вокально-хоровой музыке 60—80-х годов сохраняется интерес к исторической теме («Казнь Степана Разина» Шостаковича, «Казнь Пугачева» Щедрина). В 70—80-е годы заявляют о себе жанры, освобожденные от пут официоза, знаменующие возрожденческие тенденции. Это мемориальные жанры: Реквием (Тищенко, Шнитке, Денисов, Артёмов), вокально-симфонические произведения, созданные на Тысячелетие крещения Руси (например, «Запечатленный ангел» Щедрина). Тема христианства, Древней Руси разрабатывается многими: произведения Ю. Буцко, К. Волкова, Н. Сидельникова. Тема России остается центральной для Свиридова, Гаврилина, Рубина и Калистатова, Буцко, Ларина и других. Жанрово-обрядовые картины (Буцко, Свиридов, Л. Пригожин), эпос, история сплетаются во многих сочинениях.

Расширился диапазон хорового творчества — от масштабных полотен — ораторий, реквиема, хоровой симфонии-действия («Перезвоны» Гаврилина), кантаты («История доктора Иоганна Фауста» Шнитке), хорового концерта («Пушкинский венок» Свиридова), цикла хоровых поэм («Романсеро о Любви и Смерти» Н. Сидельникова на стихи Гарсиа Лорки) — до циклов миниатюр («Строфы Онегина» Щедрина), маленькой кантаты («Снег идет» Свиридова).

Самую большую роль в сфере хоровой музыки играют такие мастера разных поколений, как Свиридов и Салманов, Щедрин, Н. Сидельников, Рубин, Буцко, Шнитке. В хоровой музыке заметно ощутимо влияние неофольклоризма (В. Салманов, Калистратов, Ларин) и неоромантизма (Караманов, Артёмов, Н. Сидельников, Слонимский). Значительна роль хоровой симфонии (Вайнберг, Тищенко, Шнитке, Н. Сидельников, Караманов, Локшин и другие).

В области хорового творчества в 60—80-х годах созданы подлинные шедевры: «Свадебные песни» Буцко, «Пушкинский венок»

Свиридова, «Перезвоны» Гаврилина, «Романсеро о Любви и Смерти» Н. Сидельникова, «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке, Реквием Денисова, Реквием Шнитке, «Аллилуйя» Губайдулиной.

Возрожденческие тенденции русской духовной музыки сказываются в развитии жанров хорового духовного концерта (А. Шнитке — Концерт на стихи из «Книги скорбных песнопений» Г. Нарекаци), духовной контаты (Ю. Буцко, Н. Сидельников), литургии (В. Мартынов), всенощного бдения (Г. Дмитриев, В. Успенский); страстей («Русские страсти» А. Ларина), созданных в 80—90-х годах и широко использующих канонические тексты.

К концу XX века в отечественной опере сложилась многообразная картина. Преобладают смешанные жанровые виды, среди них — опера-балет, опера-оратория, развиваются зонг- и рок-опера. Учитывая столь сильное действие процессов «размывания жанра», исследователь отечественной оперы М. Сабинаина справедливо полагает, что к концу века следует говорить не столько о жанре «чистой оперы», сколько в целом о жанровых разновидностях и процессах музыкального театра³⁷.

Основным жанром современного музыкального театра, безусловно, является психологическая драма. Ее мы находим и в сфере большой оперы: «Пена дней» Денисова, «Пассажирка» Вайнберга. Но особенно разнообразно проявляются ее черты в области камерного музыкального театра. К концу века большая лирико-эпическая опера заметно потеснилась, уступив место камерной, лирико-психологической или комедийно-бытовой. Стоит напомнить, что именно тип большой монументальной оперы на революционный или легендарно-исторический сюжет долгие годы господствовал в отечественном музыкальном театре («Мать» Хренникова, «Октябрь» Мурадели, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова, «Неизвестный солдат» К. Молчанова и другие), фактически являясь единственным носителем идеологии.

Тонкая психологизация образов, уход от прямолинейности в их характеристиках, отказ от обобщающего социально-общественного взгляда на действительность и ее «героев», словом, решительное отступление от стереотипов, сложившихся в советской опере, помогло музыкальному театру стать естественнее, человечнее. Этому способствует сосредоточение на внутреннем мире человека, опер-

³⁷ См.: Сабинаина М. Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. М., 1981.

ного героя: «Пена дней» Денисова (по роману Б. Виана), «Бедная Лиза» Десятникова (по Карамзину), «Бедные люди» Г. Седельникова (по Достоевскому), «Белые ночи» Буцко (по Достоевскому), «Шинель», «Братья Карамазовы» Холминова и другие. Значительное влияние на музыкальный театр 70—80-х годов оказывает «большая литература»: музыкальный театр обращается к классике. Злободневные остросоциальные темы сменяют классические и вечные темы любви, добра, жизни и смерти. Музыкальный театр исповедует непреходящие ценности: в классических сюжетах Пушкина и Гоголя, Блока и Цветаевой, Достоевского и Чехова, Булгакова, Шекспира он обретает высокие нравственные критерии, которые необходимы для жизни современного общества.

Все возрастающий удельный вес камерной оперы стал особенно очевиден с 70-х годов. За два десятилетия эта сфера обогатилась целым рядом талантливых сочинений. Теперь можно говорить о создании в отечественном музыкальном театре «малой оперы», оперы «малых жанров», разновидности которой многочисленны (моноопера, опера-дуэт и пр.)³⁸. В области камерной оперы работают Вайнберг и Буцко, Холминов и Таривердиев, Г. Фрид, В. Кобекин, А. Журбин, Г. Седельников, Л. Десятников и другие. Значительное влияние на создание и формирование оперного репертуара оказывает Московский камерный театр, возглавляемый Б. Покровским (открыт в 1972 году).

Наряду с академическими в музыкальном театре 60—80-х годов весьма успешно развивается направление, близкое к маскультуре (сфера поп- и рок-музыки). Представители данного направления талантливо работают в кино- и театральной музыке, пишут музыку к мультфильмам³⁹. Созданы популярные мюзиклы «„Юнона“ и „Авось“» А. Рыбникова, «Эвридика» А. Журбина. В популяризации мюзикла незаменима роль выдающихся режиссеров современного театра: постановка рок-оперы «„Юнона“ и „Авось“» (по поэме А. Вознесенского) в театре Ленком М. Захаровым (1981).

Приведем краткий перечень произведений музыкального театра, созданных на классические сюжеты.

По Пушкину:

«Пир во время чумы» (А. Николаев, В. Кобекин, Н. Корндорф)

«Граф Нулин» (А. Николаев)

³⁸ Создателем монооперы в отечественном театре был Ю. Буцко — «Записки сумасшедшего» (по Гоголю, 1964). Психологическая монодрама «Дневник Анны Франк», «Письма Ван Гога» Г. Фрида, «Из писем художника» Буцко построены на документах (последняя — по дневникам К. Коровина).

³⁹ Известны имена: Г. Гладков, В. Дашкевич, М. Минков, Ю. Саульский, М. Дунаевский, Е. Крылатов, И. Кагаев, Л. Солин, И. Якушин.

По Чехову:

«Ванька», (А. Холминов)

«Свадьба»

По Гоголю:

«Портрет» (М. Вайнберг)

«Шинель», (А. Холминов)

«Коляска»

«Записки сумасшедшего» (Ю. Буцко)

По Достоевскому:

«Бедные люди» (Г. Седелников)

«Белые ночи» (Ю. Буцко)

«Братья Карамазовы» (А. Холминов)

«Идиот» (М. Вайнберг)

«Н.Ф.Б.» (В. Кобекин)

По Блоку:

«Незнакомка», (Н. Богословский)

«Балаганчик»

В музыкальном театре 60—80-х годов действуют законы революционного обновления, связанные с движением мирового кинематографа, литературы и драмы. Произошло разрушение линейного сюжета. Свободно сочетаются эпос, лирика, драма, черты художественных и документальных жанров. В сюжет романа, киноленты встраивается притча, эпическое повествование со своим временем, пространством, своими героями и театром действия. Начало этим процессам в мировом театре положили пьесы Б. Брехта («Добрый человек из Сезуана», «Кавказский меловой круг», «Мамаша Кураж» и другие). В отечественном искусстве ярчайшим образцом многослойного, полифонического произведения стал роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

В музыке находит отражение разноплановое действие («вертикальный монтаж», идущий от кино); свобода временных переходов («горизонтальный монтаж»). И то и другое заложено было в советской музыке 40—50-х годов (оратория Ю. Шапорина «Сказание о битве за Русскую землю», опера Прокофьева «Повесть о настоящем человеке»). Но если раньше такие примеры являлись достаточно редкими, то начиная с 60-х годов подобные художественные приемы становятся нормой музыкального театра.

В сюжете (роман, драма, игровой кинематограф) реже действуют, точнее, ослаблены привычные нормы причинно-следственной связи, его логика подчинена сложной внутренней системе ассоциативных связей. В развитии сюжета, как правило, сильно смещены

функции экспозиции, завязки, финала. Имеет ли это значение для музыкального творчества? Да, и огромное. Композиторы нередко начинают оперное сочинение с высшей точки отсчета, с его кульминации. Причем если говорить о последовательности событий, то вначале может быть помещено послесловие или эпилог («Видения Иоанна Грозного» Слонимского). Финал выполняет прямо противоположную традиционной функцию — он уводит от окончательного решения. Теперь финал (а это в равной степени касается и симфонического цикла) не есть решение проблемы: не ставя всех точек над «i», он, как правило, дает слушателю возможность, домысливая, сопереживая, выдвинуть собственное, сугубо личностное решение⁴⁰.

Любое значительное музыкальное произведение заметно индивидуально, по-новому претворяет те или иные современные приемы композиции, драматургии. Например, отсутствие «линейного» сюжета характерно буквально для всякого современного произведения музыкального театра. Разные типы монтажа, соединения планов используют в своих операх Щедрин («Мертвые души»), Вайнберг («Пассажирка»), К. Волков («Живи и помни»), Кобекин («Пророк»), Рубин («Крылатый всадник»), Ш. Чалаев («Читая дневники поэта»). Так, в опере Щедрина «Мертвые души» вся композиция держится на принципиальном дуализме: пласт народный является главным, он «стоит над действием» (Э. Фрид). Второй пласт (Чичиков и его авантюрные похождения), нигде не пересекаясь с первым, крайне важен, так как именно он и является собственно сюжетным, определяя развитие действия. Блистательно это оригинальное драматургическое решение выявилось в сценографии В. Левенталя (в спектакле Большого театра 1977 года, поставленном Б. Покровским). Сцена разделена на два яруса — в верхнем мы видим дорогу, дали России, в нижнем помещаются интерьеры тех домов, где бывал Чичиков.

Интересно пространственно-временное решение лирических сцен в опере Волкова «Живи и помни» по повести В. Распутина: параллельное звучание диалогов-дуэтов молодых героев и родителей Андрея, разделенных мощным пространством реки Ангары. Разновременные эпохи соединил Кобекин в опере «Пророк», посвя-

⁴⁰ В этом и заключена эстетическая особенность так называемого открытого финала, характерного для творений великих мастеров второй половины XX века (фильмы Феллини, Тарковского, Шукшина, симфонии Шостаковича).

щенной Пушкину. В ней две части представляют как бы театр в театре и написаны на текст маленьких трагедий Пушкина «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Финал оперы — сценическая кантата в честь Пушкина: в ней использованы документы, письма, воспоминания друзей, рассказывающие о дуэли и гибели поэта.

Жанр большой оперы переживает видимые трудности и требует обновления⁴¹. Однако, несмотря на сложность современной ситуации, остаются мастера, преданные оперной сфере. К ним безусловно относится С. Слонимский⁴².

Творчество Слонимского отличает широкий круг интересов — музыкальный и инструментальный театр, восточная, европейская и отечественная поэзия. Он пишет музыку в разных жанрах — от вокальной миниатюры и инструментальных ансамблей до симфонии и большой оперы.

На рубеже 50—60-х годов талант композитора прежде всего проявился в сфере камерной музыки: им созданы вокальные циклы «Весна пришла» (1958, на стихи японских поэтов), «Песни вольницы» (1959—1961, на фольклорные тексты), а в дальнейшем — «Веселые песни» (1971, на стихи Д. Хармса), «Песни трубадуров» (1975). Слонимский обратился и к вокально-симфоническому жанру: «Голос из хора», кантата на стихи Блока (1963—1965).

В 80-х годах композитор успешно работает в симфоническом жанре: он является автором десяти симфоний.

Музыкальный язык Слонимского аккумулирует современные новации (микрочроматика, создание системы записи ритмических невм) при всегда ощущаемой связи с традицией. На рубеже 50—60-х годов творчество композитора в определенной мере развивалось в русле неофольклоризма. Авангардистские тенденции сказались в ряде сочинений этого же времени, например в «Концерте-буфф» для ансамбля солистов, написанном в чисто додекафонной технике (1 ч. — «Канонь»). Однако в целом композитор избирает путь более универсального следования классическим устоям (европейским и национальным), разумеется, в рамках современного языка.

Главное значение в творчестве Слонимского 60—90-х годов получает музыкальный театр. Поиски творческих и художественных задач в этой области весьма успешны. Композитор разрабатывает разные модели современного музыкального оперного спектакля — от большой оперы в русле отечественной традиции эпической народной драмы («Виринея») до камерной («Мастер и Маргарита» по М. Булгакову, 1972). И наконец, третья интереснейшая работа Слонимского — опера-баллада «Мария Стюарт» (1982) по мотивам С. Цвейга, а также историческим хроникам. Для театра Слонимским созданы балет «Икар» (1971); *dramma per musica*

⁴¹ Среди немногих произведений этого жанра — «Июльское воскресенье» В. Рубина (опера-оратория), «Петр I» А. Петрова.

⁴² Сергей Михайлович Слонимский родился в Ленинграде 12 августа 1932 года. В 1955 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции (у О. А. Евлахова) и фортепиано (у В. В. Нильсена). Защитил кандидатскую диссертацию (по теме — симфонизм Прокофьева), в 1964 году вышла книга Слонимского «Симфонии Прокофьева».

по Шекспиру «Гамлет» (1992); «Видения Иоанна Грозного» (1994), русская трагедия по историческим документам XVI века.

В 1967 году Слонимский написал оперу «В и р и н е я» (по повести Л. Сейфулиной). Создавалась она совместно с либреттистом С. Цениным по заказу Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

В опере рассказывается о драматических событиях в истории нашей страны — февральских потрясениях 1917 года. Действие происходит в глухой деревне Акгыровка. Главная героиня — Виринея — образ, привлекающий свободолобием. Независимая и обаятельная Вирка становится центром драмы. Ее судьба неотделима от событий, всколыхнувших деревенский люд (митинги, волнения охватывают деревенскую бедноту после Февральской революции). Слонимскому удалось создать превосходные хоровые сцены в лучших традициях русского оперного эпоса (хоровые антракты, сцены «Конец власти», «Сходы да митинги»).

Усиление функции хоровых антрактов, видимо, пришло к Слонимскому от «Катерины Измайловой» Шостаковича, с той разницей, что среди антрактов здесь два хоровых и лишь один (в III д.) симфонический. Особую роль играет хор в I-й картине — «Конец власти», построенной на сквозном развитии и дифференцированной характеристике разных групп народа (солдатское воинство, староверы во главе с Магарой, бедный деревенский люд). В хоры и хоровые ансамбли вводятся корифеи (Мокеиха, бабка Козлиха, молодой солдат). Картина завершается динамической кульминацией — хоровым антрактом «Метель», музыка которого рисует мятежный образ февральской стихии. Другой антракт, завершающий 2-ю картину («Конец семьи»), также драматургически важен. Это «Трепак», женский хор, говорящий о тяжелой женской доле. Тема хора развивается в вариациях. В отличие от «Метели», в которой основная тема героико-фанфарного характера ассоциировалась с оркестровым тембром (три трубы), тема «Трепака» интонационно близка народной плясовой, а в оркестровых вариациях сквозят легкость и изящество (пляс от отчаяния — народная традиция). «Трепак» служит обобщением-итогом личной драмы Виринеи — она уходит из семьи. Очень важную, можно сказать, главную роль символа судьбы героини играет женский хор в традициях плача-причета, заменяющий оркестровое вступление («Ах ты, матушка, сударушка моя»). Он выполняет функцию лирико-эпического обрамления: в финале звучит в сцене прощания с Вириней.

«Виринея» представляет тип эпической народной драмы, в которой раскрыты «судьба человеческая» и «судьба народная». Стилиевые истоки музыкального языка позволяют говорить о почвенной опоре на фольклор (молитва Мокеихи из 2-й картины, ария Виринеи из I д., ее попевочный тематизм, характеристика Василия). Крестьянский фольклор использован Слонимским широко и современно — кластерные гармонии, ультрахроматизмы, *glissando* и пр. К прямой цитате композитор обращается лишь один раз — в характеристике Виринеи — «Дума Виринеи» (из III д.) «Ты зарися, моя заря» — протяжная. Наряду с крестьянским фольклором мастерски использует композитор и жанры городского фольклора (4-я картина II д. — «Ох, и ночь!»; 2-я картина I д. — письмо-романс Аксиньи «Лети, лети, письмо»).

Оперные сочинения Слонимского свидетельствуют о практически неисчерпаемых возможностях современного музыкального спектакля как синтетического действия. Здесь, помимо высокого качества либретто (адаптация исторических хроник, легенды, психологическая драма), важны все компоненты спектакля — ре-

жиссерская экспликация (то есть разъяснение), организация сценического пространства, визуальный и световой ряды.

Балет принимает самое активное участие в общих процессах развития современного музыкального театра. Для него также характерны стремление к классическим сюжетам и глубокая симфонизация.

Как и в опере, определяющим жанровым видом с 70-х годов является психологическая драма. Это подтверждают балеты 70—80-х годов: «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» Щедрина, «Исповедь» Денисова (по роману А. Мюссе «Исповедь сына века», 1984). Как всякой хореодраме, подобного типа музыкальному сочинению свойственны детальная разработка сюжета, лейтмотивная основа развития.

В современном балете получают проекцию образы Шекспира («Макбет» К. Молчанова), Булгакова («Мастер и Маргарита» А. Петрова), Чехова («Анюта» В. Гаврилина, «Дама с собачкой» и «Чайка» Р. Щедрина), Л. Толстого («Анна Каренина» Щедрина). Наряду с балетом-трагедией, балетом-драмой осуществлены проекты в сфере комического балетного театра: «Ревизор» А. Чайковского, «Ревизская сказка» А. Шнитке (по Гоголю, Театр на Таганке, 1979). Популярны лирическая комедия «Любовью за любовь» Т. Хренникова (композитор использовал в ней собственную театральную музыку и киномузыку — к спектаклю Шекспира «Много шума из ничего» и фильму «Гусарская баллада»); балет-фарс «Сотворение мира» А. Петрова (по мотивам знаменитых рисунков Жана Эффеля, 1971).

Продолжая традиции героико-романтического отечественного балета, Слонимский создает балет «Икар» (1971) о легендарном мифочеловеке, дерзнувшем оторваться от Земли. Исторические мифообразы воскрешает балет Б. Тищенко «Ярославна» (по «Слову о полку Игореве», 1974).

В драматургии и стилистике балетов действуют средства современной театральности: кино, драмы, живописи. Жанровый музыкальный синтез отразили произведения Петрова: «Мастер и Маргарита» (балет-симфония), «Пушкин. Размышления о поэте» (балет — оратория — симфония). В партитуры балетов нередко вводится хор («Ярославна», «Икар», «Пер Гюнт» Шнитке, балеты Петрова).

Симфонизация предполагает в балете современность его музыкального языка, для которого характерны атональность, сложная

оркестрово-тембровая и фактурная разработка материала. Используются и серийность, и сонорика, и алеаторика. Многие оркестровые эпизоды балетов отличает оригинальность решений: «ковка крыльев» в балете «Икар», полипластовое остинато в финале «Анны Карениной» и другие. Разработанная лейтмотивная система характерна для «Икара» Слонимского (темы «мечты», «бессмертия», «полета»). В балетных партитурах используется полистилистика. Ее функции различны. Так, в балете «Анна Каренина» звучат темы, современные героине романа Толстого, — из музыки Чайковского; таким образом осуществляется «диалог эпох», своеобразная стилизация. В балете «Ревизор» А. Чайковский использует шаржированные цитаты из классики — Гайдна, Шопена, Чайковского и современной популярной музыки. Здесь цитаты, несомненно, функционально-жанровые (балет-фарс, сатира).

Таким образом, отечественный балет 60—80-х годов целиком встраивается в сложную ткань музыкального театра конца XX века.

В многосложной картине современной музыкально-общественной жизни много примечательных, новых по сути явлений, событий, фактов.

Знаменательны в музыкальной жизни Москвы ежегодные музыкальные фестивали — творческие отчеты «Московская осень», проводимые с 1978 года. А в Ленинграде традиционным с 60-х годов стал фестиваль «Ленинградская весна». В 80-х годах город на Неве открыл череду «Невских хоровых ассамблей». Велика роль региональных музыкальных форумов, проводимых по всей России (Нижний Новгород, Пермь, Самара, Саратов, Екатеринбург, Кемерово и др.). Они разнообразны по форме — жанровые, монографические, порой связаны с определенными исполнителями или коллективами. Многие музыкальные фестивали обретают статус международных, например проводимые в Москве и Петербурге с начала 80-х годов фестивали современной музыки. Как упоминалось, свободное волеизъявление современного музыканта может обретать самые разные формы: от показа альтернативного творчества (московские фестивали «Альтернатива») до единых акций признанных музыкантов академической школы и рок-певцов (концерт популярной блюзо-джазовой музыки в Большом зале консерватории в исполнении Л. Долиной, А. Градского и Государственного академического оркестра под управлением Е. Светланова). Это и составляет приметы нового времени.

В 1984 году в Перми с большим успехом прошел фестиваль, посвященный Прокофьеву. Итогом его стал показ многих ранее не звучавших или мало исполняемых произведений композитора, в частности, впервые в СССР была осуществлена постановка оперы Прокофьева «Огненный ангел» (режиссер Э. Пасынков).

Велик интерес слушателей разных стран к музыке Д. Шостаковича. В 1985 году состоялся Международный фестиваль, посвященный творчеству нашего великого соотечественника. Проходил он в ФРГ (г. Дуйсбург) и имел огромный резонанс во всем мире. В 1996 году музыкальная общественность отмечала 90-летие Шостаковича разнообразными акциями (нотные издания, научные публикации, конференции и выставки, показ фильмов с музыкой Шостаковича и о Шостаковиче, концерты). Например, квартет имени Бородина провел в Малом зале Московской консерватории цикл исполнения всех струнных квартетов композитора.

В 90-х годах организованы фестивали музыки Шнитке, а также Губайдулиной, Пярта, Сильвестрова, В. Суслина, Канчели («София Губайдулина и ее друзья»), юбилейные концерты Р. Щедрина (1997).

Исполнительство в 60—80-х годах озарено талантом музыкантов-инструменталистов: М. Плетнёва и В. Крайнева, В. Спивакова и Г. Кремера, В. Третьякова, О. Кагана, Н. Гутман, Т. Гринденко. Выдающееся дарование позволило многим из них сочетать просветительство и концертную сольную практику. Спиваков стал создателем замечательного камерного оркестра солистов «Виртуозы Москвы». Плетнёв соединил деятельность дирижера (Российский национальный оркестр) с концертным и занятиями композицией. Кремер известен как ярчайший интерпретатор современной музыки, в частности сочинений Шнитке, — он выступает и в роли просветителя, заново открывая забытые имена (А. Лурье, А. Пяццолла), организовал собственный камерный ансамбль (г. Рига). Такова же роль Ю. Башмета, руководящего ансамблем молодых исполнителей Москвы, ведущего собственную программу на телевидении («Вокзал мечты»).

Музыкантов разных поколений объединил могучий талант Святослава Рихтера, ставшего инициатором Декабрьских вечеров в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (1981). Эти концерты вскоре сделались знаменитыми, положив начало великолепной традиции единения искусств — живописи, музыки, слова.

Благодаря деятельности многих камерных оркестров и ансамблей открылись целые пласты музыки прошлого — эпохи барокко, Средневековья, музыки, ранее не звучавшей. К вышеназванным именам дирижеров присоединим имя С. Сондецкиса, литовского мастера, работающего с 90-х годов в Петербурге.

Среди выдающихся дирижеров 70—80-х годов — Ю. Темирканов и В. Гергиев. Великолепно звучит музыка Щедрина в интерпретации Темирканова. Валерию Гергиеву принадлежит слава возрождения оркестра Мариинского театра Петербурга — и самого театра, ставшего в 80—90-х годах музыкальным коллективом мирового класса.

Известные отечественные дирижеры (В. Федосеев, Ю. Симонов, Д. Китаенко, А. Лазарев) много работают в конце века за рубежом. Всемирно знаменитые Е. Светланов и Г. Рождественский дают лишь редкие концерты на родине. Тем не менее остаются незабываемыми концерты Рождественского 70—80-х годов, посвященные творчеству раннего Прокофьева, музыке Шостаковича (Четвертая симфония), интерпретации сочинений Шнитке и Денисова, А. Меликова и Эшпая, Губайдулиной, ретроспективным показам советской музыки 20—30-х годов — мало исполняемой или в силу исторических причин забытой. Ведь именно Рождественский возродил музыку ранних балетов Прокофьева и Шостаковича, сыграл произведения А. Мосолова, Л. Половинкина и других.

К достижениям 60—70-х годов надо отнести «восстановление в правах» оперных произведений Прокофьева и Шостаковича. На сценах страны поставлены «Дуэнья» и «Любовь к трем апельсинам», «Игрок» и «Семен Котко» Прокофьева⁴³. Выдающимся событием музыкальной жизни явилась постановка оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» на сцене Музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко (1963).

«Лабораторией» отечественной оперы сделался Московский камерный музыкальный театр, созданный и руководимый Б. Покровским. Одной из первых знаменательных премьер Камерного театра была постановка оперы «Нос» Шостаковича (1974). «Замечатель-

⁴³ Новая волна интереса к музыкальному театру Прокофьева приходится уже на 90-е годы — постановки «Дуэньи», «Огненного ангела», «Игрока» в Мариинском театре стали явлением. В 1997 году Большой театр осуществил постановку оперы «Любовь к трем апельсинам» (режиссер Питер Устинов), а в 2000 году в Мариинском театре поставлена «Война и мир» (режиссер А. Кончаловский).

ный театр! Каждый спектакль — праздник музыкальной культуры» (А. Аникст).

Не только на страницах «серьезного» журнала «Советская музыка», но и в популярном журнале «Музыкальная жизнь», в газете «Советская культура» звучало живое слово о музыке: в спорах сопоставлялись разные точки зрения, разные мысли, подчас сталкивались противоположные мнения. Дискуссии, развернутые в «Советской музыке», были посвящены исполнительству, современным проблемам творчества и т. д. и т. п. Предметом одной из нашумевших и продолжительных дискуссий газеты «Советская культура» (ныне — «Культура») была «музыка вокруг нас» — тема и злободневная, и всеохватная. С середины 90-х годов журнал «Советская музыка» прекратил свое существование и на смену ему пришла более объемная (и менее доступная широкому читателю) «Музыкальная академия». Оперативную информацию дают газета «Музыкальное обозрение», журнал «Музыкальная жизнь», теле- и радиожурналистика.

Последние десятилетия значительно обогатили отечественную теоретическую науку. Это работы Ю. Холопова о современной гармонии (и гармонии Прокофьева), исследования в области ритмики В. Холоповой, труды Е. Ручьевской, Т. Бершадской, Н. Гуляницкой, М. Арановского. Исследования В. Бобровского, Л. Мазеля, М. Сабининой о стиле Шостаковича, М. Тараканова о Прокофьеве, работы М. Сабининой в области музыкального театра, исследования А. Иконникова и Е. Долинской творческого наследия Мясковского — все они обогатили наши представления о советской музыкальной классике.

В сфере научных исследований 60—80-х годов находятся практически все наиболее важные процессы, происходившие в музыкальном творчестве. Отметим работы В. Холоповой о музыке Шнитке и Губайдулиной, С. Савенко о музыке авангарда и поставангарда 60—80-х годов, статьи Т. Левоу, посвященные эстетическим проблемам советской музыки послевоенного времени, и многое другое. Особенно важна роль обобщающих трудов, таких, как книги «Симфонические искания» М. Арановского и «О духовном ренессансе в русской музыке 1960—80-х годов» Л. Раабена. Свообразным итогом научных изысканий в XX веке стал коллективный фундаментальный труд «Русская музыка и XX век» под редакцией Арановского (М., 1997).

Большое историко-художественное и этическое значение имела публикация «Автобиографии» С. Прокофьева, переписки Прокофьева с Мясковским, документальных материалов о творчестве Шостаковича, Свиридова, Хачатуряна. Предпринятое издательством «Музыка» многотомное академическое издание всех сочинений Шостаковича внесло неоценимый вклад в изучение наследия великого мастера.

Важная примета настоящего времени — его возрожденческие тенденции. Усилиями нескольких поколений исследователей (Ю. Келдыша, В. Протопопова, М. Бражникова, Н. Успенского, Т. Ливановой, Е. Левашёва, М. Рахмановой) были открыты великие страницы прошлого — и духовной музыки XVIII — начала XIX века (произведения Д. Бортнянского и М. Березовского, А. Титова, А. Веделя, С. Дегтярева⁴⁴), и неведомые, долгие годы потаенные от нас великолепные страницы музыки «Нового направления» (М. Рахманова) — хоровых произведений богослужебного чина — музыки А. Архангельского, А. Преображенского, А. Гречанинова, А. Кастальского, П. Чеснокова и других.

Отечественная музыка шла в ряду искусств вместе со сложным и противоречивым XX веком. Приумножая бесценные традиции, заложенные ее великими корифеями, она и сегодня звучит «во дни торжеств и бед народных». На протяжении века музыка отмечала славные и трагические вехи истории. Она вызывает к памяти и совести человечества в военных музыкальных мемориалах, выступает с глобальной идеей мира на земле.

В 70-х — первой половине 80-х годов, когда в нашем обществе обозначались негативные тенденции — снижение уровня духовных ценностей, социальное отчуждение, антиобщественное и антигуманное проявление личности, — именно писатели и поэты, деятели культуры с гражданским мужеством сказали об этом. Они опередили социологов: в повестях и рассказах, в стихах и поэмах, в фильмах, песнях и симфониях они говорили жестокую правду о том времени, когда «хлынули мутные воды застоя» (О. Гончар). И мастера культуры бесстрашно били в набат, с чувством боли и горечи показывая негативные явления, поразившие общество, предостерегая от грядущих, порою только нарождающихся перекосов. И появлялись «Пожар» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева, «деревенская

⁴⁴ Велика в этом процессе роль исполнителей — хоровых дирижеров А. Юрлова, В. Минина, В. Чернушенко, В. Полянского, Б. Тевлина.

проза» В. Белова. Были написаны романы о жизни крестьянства: Ф. Абрамова (тетралогия «Пряслины»), В. Белова («Кануны»), военная проза В. Быкова, эпическая романная проза Ч. Айтматова («Буранный полустанок», «Белый пароход»). Герои В. Шукшина и А. Солженицына рассказывали правду о жизни. И звучала музыка боли Шостаковича и Шнитке, взывая к высокой духовности, нравственности. Болевые точки в нашей жизни обнажал в своих песнях талантливый народный бард Владимир Высоцкий. Еще на перевале 60-х годов языком правды заговорил кинематограф (фильм А. Тарковского «Иваново детство», 1962; публицистическая лента М. Ромма «Обыкновенный фашизм», 1966). Путь к историческому прошлому прокладывала новая стилистика эпической картины «Андрей Рублёв» Тарковского (1971). Планка высокой нравственности была поднята молодым режиссером Л. Шепитько в фильме «Восхождение» (по повести В. Быкова «Сотников» с музыкой А. Шнитке, 1977).

Нравственные темы, гуманистические идеи неотъемлемы от творчества подлинных мастеров отечественной музыки. В современном сложном и «яростном мире» музыке более, чем всегда, уготована честь быть с человеком в его повседневности, охранять его высокий духовный мир. Иначе говоря, музыка призвана решать социальную задачу борьбы за душу человека. Никогда еще эта задача не ставилась так остро. И она тем более важна, что имеет непосредственное отношение к проблемам массовой, в частности молодежной культуры.

ЧТО ЧИТАТЬ О СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ

Сборники статей, исследования

- Арановский М.* Симфонические искания. М., 1979
Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970—1980-х годов. М., 1991
Паисов Ю. Современная хоровая музыка (1945—1980). М., 1991
Раабен Л. Советский камерно-инструментальный ансамбль. Л., 1963
Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960—80-х годов. СПб., 1998
Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский. М., 1997
Советская музыка на современном этапе: Сборник статей. М., 1981
Советская музыка 70—80-х годов: Стиль и стилевые диалоги: Сборник научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1986. Вып. 82
Современные проблемы советской музыки. Л., 1983
Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60—70-е годы). М., 1988
Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974

Что читать о композиторах

- Богданова А.* Андрей Эшпай. М., 1975
Григорьева Г. Николай Сидельников. М., 1986
Зейфас Н. Песнопения: о музыке Гии Канчели. М., 1991
Кац Б. О музыке Б. Тищенко. Л., 1986
Милка А. С. Слонимский. Л.; М., 1976
Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. М., 1994, 1996. Вып. 1, 2
Селицкий А. Николай Каретников: выбор судьбы. Ростов-на-Дону, 1997
Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980
Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993
Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. М., 1996
Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. М., 1990
Б. А. Чайковский: Материалы к творческой биографии. М., 1997

2. В. А. ГАВРИЛИН (1939—1999)

Лучшие произведения ленинградского мастера Валерия Александровича Гаврилина⁴⁵ крепкими узами связаны с национальной традицией. Уроженец древнего вологодского края, он уже своими ранними сочинениями принес в музыку 60-х годов истинность высокой простоты, редкую для наших дней сочность, подлинность мелодического языка. Композитор нечасто выступал в эфире, в прессе, был скромен, занимаясь только творчеством, намеренно избегая суеты повседневности. Он рано ушел от нас. И его подлинное признание — впереди.

Однако высказывания композитора о смысле творчества, о духовном в музыке и человеческой жизни всегда определены. Гаврилин, как и Свиридов, в своих творческих и человеческих позициях «никогда не изменял себе, как будто даже и не искал себя, не сомневался — он просто сразу был таким, каким пришел в мир, был вылеплен сразу. Будто истина ему уже известна. И его не мучили сомнения, а он лишь мучительно преодолевал то, что было на пути к ней»⁴⁶.

О молодом композиторе заговорили в середине 60-х годов с появлением его вокального цикла «Русская тетрадь». Яркость, глубин-

⁴⁵ Валерий Александрович Гаврилин родился 17 августа 1939 года в Вологде. Воспитывался в детском доме, в селе Воздвиженье под Вологдой, где начал заниматься музыкой. С 1953 года обучался в спецшколе при Ленинградской консерватории. В 1958 году поступил в Ленинградскую консерваторию, которую окончил по классам композиции О. А. Евлахова и фольклора Ф. А. Рубцова. Скончался в Петербурге в январе 1999 года.

⁴⁶ *Колосова В.* Спасение: интервью с В. Гаврилиным // Советская культура, 1989, 17 авг.

ное постижение народно-песенных национальных традиций, особая сила убежденности стали притягивать к музыке Гаврилина все большее внимание.

В 60—70-х годах творчество композитора развивалось в русле вокальных, а также вокально-симфонических жанров: вокальные циклы «О любви» на слова В. Шефнера, три «Немецкие тетради» на стихи Г. Гейне, вокальный цикл «Вечерок» на стихи современных поэтов, А. Шульгиной и Гаврилина, вокально-симфоническая поэма «Военные письма».

Два произведения 80-х годов открывают «новые берега» в творчестве Гаврилина — хоровая симфония-действие «Перезвоны» (по прочтении В. Шукшина) и балет «Анюта» (по А. Чехову). Если первое покорило ощущением извечной гармонии человека с миром и природой, то второе брызнуло сочной жанровостью почти неуловимо стилизуемой эпохи XIX века — России прошлого. Оба произведения свидетельствовали об одном и том же — диапазон композиторского творчества заметно расширился, его горизонты беспредельны: стилизованный романс и фантазмагория, бытовые жанры и разговор с иными мирами, макрокосмические масштабы народного эпоса и лирика («Перезвоны»).

Стилевые черты музыки Гаврилина обусловлены прочной опорой на классические национальные традиции: тональная основа, традиционность песенного или танцевального мелоса позволяют говорить о близости художественной манеры Гаврилина и Свиридова. Как и Свиридов, Гаврилин не пользуется современной техникой как жесткой системой (например, не применяет додекафонию). Однако современность — неотъемлемая категория его музыки. Выявляется она, в частности, в «кадровости» драматургии, в заостренности и непредсказуемости контрастных смен. Композитор широко применяет богатство контрастно-составных форм. Продолжая опыт Мусоргского, Гаврилин иногда строит такие формы, как безрепризные («Перезвоны», № 1, «Весело на душе», № 4 «Скажи, скажи, голубчик»). Композитор придает огромное значение фонической стороне музыкального языка, используя возможности сонористики и алеаторики («Матка-река» в «Перезвонах»). Он добивается больших эффектов простым ритмическим варьированием, часто прибегая к остигматным приемам (ритмическое, мелодическое остигматно).

В стиле Гаврилина современно воплощены таинства, идущие от могучего тока русской национальной почвенной традиции, —

красоты мелоса и его «бесконечного» варьирования при переменности ладотональности, метра и ритма. Покоряет развитое, абсолютное чувство импровизационности, присущее национальной музыкальной культуре. С импровизационной фольклорной манерой нередко связаны и композиционные структуры, а полиладовость гармоний проистекает от характера народной полифонии.

Особое место в стиле Гаврилина принадлежит полижанровой природе его сочинений. Первое из таких произведений — хоровое и симфоническое действо для мужского хора, солиста, балета и симфонического оркестра «Скоморохи» — было создано в 1967 году. Наиболее значительное произведение этого нового синтетического жанра — «Перезвоны». И в эпосе-притче о скоморохах, напрасно искавших правду на Руси, и в картинах-зарисовках христианского мира («Перезвоны») встает во весь рост Русь, раскрывается суть ее веками складывавшейся христианской культуры, крестьянского мировосприятия с его неувядаемой верой в добро и неприятием зла, природной добродетелью и чувством особой причастности ко всему живому. Эти образы русского крестьянского мира настолько глубоки в музыке Гаврилина, что они сопоставимы с крупными явлениями литературы прошлого (Л. Толстой, Н. Лесков, В. Короленко) и настоящего (Ф. Абрамов, В. Белов, Б. Можаяев, В. Шукшин).

Вокальный цикл «Русская тетрадь» (1965) со временем не утратил своей пронзительной правдивости. Цикл воспринимается как маленькая антология женского пения — звучат страдания, плач-причет, частушечные припевки, скороговорка⁴⁷. Переключения от песенной мелодии к скороговорке-говору (не всегда фиксированному по высоте), от частушки к плачу свободны, а сама амплитуда этих переключений широка. Композитор нашел точную форму самого выражения женской души, чем и продиктована «кадровость» неожиданных драматургических смен.

Восемь номеров цикла⁴⁸ подчинены четкой драматургии. Первый номер — заставка-вступление («Над рекой стоит калина») —

⁴⁷ Композитор отчасти использовал в цикле фольклорные тексты. Он также обратился к образам, навеянным найденным во время фольклорной экспедиции женским дневником. Последнее послужило «рамочной канвой» для истории женской любви, разлуки, смерти. Работа над текстом, видимо, напоминала метод своеобразного литературного монтажа.

⁴⁸ № 1 — «Над рекой стоит калина»; № 2 и 3 — «Страдальные»; № 4 — «Зима»; № 5 — «Сею-вею»; № 6 — «Дело было»; № 7 — «Страдания»; № 8 — «В прекраснейшем месяце мае».

нейтральный тон, отсутствие напряженности. Две последующие «Страдальные» составляют экспозицию с широким диапазоном интонационных говорных формул — от задорных возгласов: «Что, девчоночки, стойте» — до возбужденной речитации. В лирико-драматическом монологе (№ 3) напряжение возрастает. Здесь сочетается как бы несочетаемое: экспрессия секундовых плачево-причитальных интонаций («Ах, милый мой, пусти домой!») «переключается» в мягкие, приглушенно-романсовые мажорные кадансы («Зорю видно...»). Из данного хода рождается следующая попевка с захватом широкого распева на ноне си-бемоль мажора («Розы, розы, алый цвет...»). Тема эта будет использована в финальной песне цикла, его эпилоге.

Подобная жанрово-интонационная и образная многосоставность экспозиции обещает столь же непредсказуемое развитие. Таковы две центральные песни — два драматургических центра: № 4 — «Зима» и № 7 — «Страдания». «Зима» покоряет не только экспрессией, но и масштабами. Возникают ассоциации с вокальными циклами Шостаковича, Мусоргского⁴⁹. В основе композиции песен — контрастно-составная форма⁵⁰. Велика в них роль фортепианной партии (в средних разделах, в репризе песни «Зима»). В «Страданиях» любопытно соединение джазовых ритмов буги-вуги с причитальными интонациями. Особой виртуозностью отличается и партия солиста — цепь сложнейших глиссандо в песне «Зима» («Холодно мне...») или каденция-скороговорка в коде песни «Страдания» («Не учила меня мамашенька»). Вторая кульминация цикла (№ 7) включает тематические репризы из других песен (например, «Зимы»), что говорит о близости развязки.

Образно сложна заключительная песня цикла «В прекраснейшем месяце мае». В первой ее теме переплавлены интонации городского романса. Вся прелесть — в их наивности, граничащей с банальным (но эту грань композитор нигде не переходит). Прелесть предельно наивных лирических, очень живых интонаций городского романса вступает в противоречие с ремаркой автора: «Мертвым

⁴⁹ Вспоминается, например, «Зима» в вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» (тоже, кстати, кульминация в цикле). Истоки подобной сложности образно-стилистического строя восходят к «Песням и пляскам смерти» Мусоргского.

⁵⁰ «Зима» А BCD A₁. При контрастно-составной середине песня имеет трехчастное строение с динамической репризой.

голосом». Ремарка означает непреодоленную (или — преодоленную?) смиренном, тоской боль. Конечно, это боль женской души, непостижимая, тонко зафиксированная — «мертвым голосом» поющей о несбывшемся счастье героини...

В цикле «Русская тетрадь» немало современных экспрессивных средств выразительности. Помимо драматических («наплыв», срыв, переключение-контраст), отметим штрихи импровизационного исполнения (например, нефиксированная высота). Особое место среди приемов занимает своеобразная гиперболизация черт народного исполнения — многократно повторяемые глиссандо широкого диапазона, утрированность частушечных скороговорочных формул и др.

Выше говорилось о разнообразии интонационной сферы и многослойности жанровых музыкальных основ цикла. Добавим, что вокальный цикл Гаврилина требует от исполнительниц вживания в каждое слово, интонацию, вдумчивого прочтения любой из авторских ремарок, словом, охвата драматургии целого и фиксации всех малейших и, кажется, бесконечных нюансов внутри каждого номера цикла. Чего стоит, например, нейтрально остраненное звучание «простенькой» «Сею-вею» (№ 5) после драматической «Зимы»?

Цикл «Русская тетрадь» по экспрессии чувств и сложнейшему выстраиванию образов-настроений можно ставить в ряд с шедеврами камерной вокальной женской лирики романтического XIX века и прежде всего с Шуманом («Любовь и жизнь женщины»). В немудреном по внешней форме женском рассказе о любви, измене, разлуке (с бытовыми ситуациями, отголосками быта в литературном тексте и жанровом музыкальном обобщении) Гаврилин тонко раскрыл жизнь и любовь женщины — вечную тему всех родов искусства во все времена. Исполнение цикла «Русская тетрадь» выдающимися камерными певицами Н. Юреновой и З. Долухановой принесло сочинению Гаврилина большую известность. За него композитор был удостоен Государственной премии имени Глинки.

Центральное произведение последнего периода творчества Гаврилина — хоровая симфония-действие «Перезвоны» (по прочтении В. Шукшина; для солистов, чтеца, большого хора, гобоя и ударных, 1982)⁵¹. В этом талантливом сочинении встают образы народ-

⁵¹ Впервые «Перезвоны» прозвучали 17 января 1984 года в Ленинграде в исполнении Московского камерного хора под управлением В. Минина, которому и посвящено произведение.

ного горя, многовекового страдания. Здесь народный юмор («Ерунда», «Ти-ри-ри») соседствует с фантастикой («Страшенная баба»). Действо — игровое, жанровое, бытовое — накладывается на план философский, окрашивая образы глубокой значительностью и драматизмом.

Двадцать хоровых номеров симфонии-действия составляют грандиозную композицию, которая исполняется в двух отделениях концерта⁵². Хоровые номера прославляются гобойными интермедиями.

Не будем искать в «Перезвонах» сюжетного повествования: его в привычном понимании нет. Однако некоторые элементы драматического действия, скрытого сюжета присутствуют. Так, прежде всего воспринимается основная смысловая арка, протянутая от вершины-источника и экспозиции («Весело на душе», «Смерть разбойника») ⁵³ к кульминации-развязке («Молитва», «Матка-река»). Начало жизни и ее финал. Все нити жизни уходят в Вечность... Арка подтверждена тематически — появлением светлой темы в чистом фамажоре — это тема детства («Смерть разбойника» — соло тенора; в «Матке-реке» — соло сопрано). Кроме того, первый и последний номера, масштабно развернутые, основанные на варьированных и остигнутых повторах, составляют порталную арку всего сочинения.

Мифопоэтическая философия «Перезвонов» корнями уходит в вечные темы — поиски истины, неведомого смысла жизни: «Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня?»

Что реально и что нереально в образной системе «Перезвонов»? Здесь есть живые жанровые картинки — вечерние посиделки, «благовест окрест селений», хороводы, небесная синь и вольные игры на воздухе... Но нечто таинственное заключено в самом начальном образе мифологического героя-разбойника (№ 2) — его жизни, его

⁵² № 1 — «Весело на душе»; № 2 — «Смерть разбойника»; № 3 — «Дудочка»; № 4 — «Ерунда»; № 5 — «Дудочка»; № 6 — «Посиделки»; № 7 — «Дудочка»; № 8 — «Ти-ри-ри»; № 9 — «Дудочка»; № 10 — «Воскресенье»; № 11 — «Дудочка»; № 12 — «Вечерняя музыка»; № 13 — «Дудочка»; № 14 — «Скажи, скажи, голубчик»; № 15 — «Страшенная баба»; № 16 — «Белы-белы снеги»; № 17 — «Молитва»; № 18 — «Матка-река»; № 19 — «Дудочка»; № 20 — «Дорога».

⁵³ Таким образом, экспозиция двойная — «Весело на душе» (общее) и «Смерть разбойника» (личное). Текст первого номера, с одной стороны, жанровый, а с другой — подспудно тревожный и драматичный («Кони дарёные, / Души палёные, / Слезы солёные»). Таковы образы первого хора, внешне облеченного в празднично-жанровую оболочку.

покаянии, его смерти (№ 17—18). Образ героя собирателен, как в легенде или мифе. Он лишен черт реального человека.

Отсюда образная многослойность самых масштабных номеров. Обратим внимание на текст пролога: «Весело на душе...», но: «Горько заплакали, слезы закапали» и т. д. Разве это истинный праздник? Подтекст здесь значительнее текста. И он усиливается оркестровыми приемами (остинато ударных).

Мировоззренческие христианские устои поэтики «Перезвонов» несомненны. В этом суть философии мастера, в которой нет ничего искусственного, всегда ощутима ее истинность, почвенность. И символика «Перезвонов» глубоко христианская: вера — небесный благовест, небесные письма, успокоение в смерти и смятенность перед нею, растворение души в природном космосе («Матка-река»). Композитор говорил: «Жизнь мстит поддельному: век его короток, как у всего, что не имеет корня»⁵⁴.

Человек проходит все испытания. И потому в заключительном номере («Дорога») образ собирателен — это символ жизненного пути — разбойного, тяжкого, страшного...

Посвящение В. Шукшину лишь высвечивает родство душ двух великих русских творцов конца XX века, для которых всегда «нравственность есть правда» (В. Шукшин)⁵⁵.

Глубоки философские, этические истоки мифопоэтики «Перезвонов». Здесь слились вековечные народные чувства, музыка выражает состояние души народной. Непереносимая боль, тоска — и праздник души, отдохновение, приходящее с жизнью и природой⁵⁶. Терпение, созерцательное благолепие, благостность — и зло. Последнее выступает, например, в фантастических картинках «Страшенной бабы». Зло — в народном понимании, как в «Ночи на Лысой горе», таинственное, непостижимо-непонятное, чуть приправ-

⁵⁴ Колосова В. Спасение: интервью с В. Гаврилиным // Советская культура, 1989, 17 августа.

⁵⁵ Композитор даже не был знаком с писателем, когда последний выразил желание, чтобы Гаврилин писал музыку к его фильму «Мой младший брат». Смерть Шукшина помешала предполагаемой совместной работе. Но Гаврилин по просьбе М. Ульянова написал музыку к спектаклю Театра им. Вахтангова «Степан Разин» (по мотивам Шукшина). Два фрагмента этой музыки позднее вошли в «Перезвоны» («Смерть разбойника», «Ерунда»).

⁵⁶ Характерно, например, что у Гаврилина в хоровой симфонии-действе, в отличие от Свиридова, нет сцен крестьянского труда. Это только подчеркивает направленность музыки Гаврилина на запечатление не действий, но состояний души.

ленное юмором (как у гоголевской чертовщины) — выражено не только музыкой, с упорным ритмическим завораживающе-фантастичным остинато, нелепицей выкриков-возгласов, но и нелепицей текстов (с чередой образов-оборотней — Кота-Котовича, коровы, вороны, наконец, с криком петуха, означающим разгон нечисти...).

Для выражения полярных образных сфер композитор всегда находит адекватные стилиевые средства — нарастающее, крещендирующее остинато (пролог — эпилог); шумовые эффекты сопровождения ударных; выкрики, возгласы, хоровое глассандо — подобные сонорные эффекты широко используются для показа зла (повторим: в фольклорном понимании зла как иного мира, фантастического и таинственного, искушающего, некоего представления о дьявольщине, сатанинском начале).

Мягкая лирика, нежность романсово-песенного мелодизма (секвенции, принцип мелодической волны) окрашивают «Вечернюю музыку», настоящую «тихую кульминацию» всей композиции. Приглушенные, мягкие тона характерны для звонов «дальних», звонов радостных, воскресных («У Егорья звонят...»). Слово вязь кружев, нанизывают, плетут бесконечные затейливые узоры сольные женские голоса (№ 8 — «Ти-ри-ри»). Таинственны женские зовы, обращенные к «голубчику» (№ 14). Этот номер представляет еще один лирический (и лирико-драматический) центр цикла. Потаенность диалога («Скажи, скажи, голубчик...») с ответом неведомого голоса, пророчащего жизнь — не жизнь) усугубляется хроматизированными интонациями коды-колыбельной («Баю-баю, баю-бай»). Весь тон этой пьесы сумрачно таинственный, словно недосказанный.

В драматургии «Перезвонов» большую, если не главную, роль играют внезапные образные переключения — все сочинение складывается из последования противоположных образов и картин. Внутри хорового цикла они объединяются по разным принципам: по контрасту (№ 1 и 2) или по жанровой общности («Ерунда», «Посиделки», «Ти-ри-ри»), по высоте обобщения лирического, нравственного тона («Воскресенье», «Вечерняя музыка», «Скажи, скажи, голубчик»)⁵⁷. И если вначале жанровые и бытовые сценки занимают довольно значительное пространство, то роль их постепенно стано-

⁵⁷ Жанровые и образные переключения возникают и внутри номера (№ 1 — *Maestoso minaccioso* — «Дорогою двурога...») или коды-колыбельная № 14). Безрепризные вокальные формы — завоевание Мусоргского. В музыке Гаврилина они находят интересное развитие.

вится все меньшей, уступая первенство образам национального эпоса, истории, лирики. Особое значение в этом плане приобретает инструментальный гобойный рефрен с его собственным лирико-эпическим, более растянутым временем и иллюзией создаваемого пространства.

Лирическую протяжную «Белы-белы снега» — женский дуэт — сменяет молитва — поучение Мономаха с мелодекламацией на фоне молитвенного распева: «Зачем печалишься, душа моя? Зачем смущаешь меня?»⁵⁸ Дальнейшее символизирует прощание с жизнью. Мудрый ее итог видится в единении с природой (мать-природа — «Матка-река»). Молитва Мономаха утверждает веру, а с ней — идею высокой духовности, нравственности. «В „Перезвонах“ Гаврилин стремится единым взором охватить Вечность и Время, историю Руси и жизнь отдельного человека»⁵⁹, — пишет исследователь.

Сложная философская символика произведения Гаврилина не мешает восприятию музыки, картинно яркой, драматической, пронизанной светом любви к России.

74а

Lento rubato con spirito

«Перезвоны» («Смерть разбойника»)

Tenore solo

Ой да схо - ро - ни - те ме - ня,
 брат - цы, раз - бой - нич - ки, ой да меж - ду
 трех до - рог, в пе - ре - крес - точ - ке. В го - ло -
 - вах по - ставь - те, брат - цы, мо - е - го ко - ня,

⁵⁸ Текст подлинный, составлен из фрагментов «Поучения» Владимира Мономаха — «Молитвы» — в переводе Д. Лихачева. Текст первого раздела № 12 — «Матка-река» сочинен поэтессой и соавтором композитора А. Шульгиной. Остальное написано Гаврилиным с частичным использованием фольклорных текстов.

⁵⁹ Тевосян А. По прочтении Шукшина//Музыка России. М., 1988. Вып. 7. С. 243.

746

♩ = 108
mf

«Смерть разбойника»

T solo

По - те - рял, те - рял, те - рял зо - ло - ты - е

I

A

Бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом,

II

Бом, бом, бом,

T solo

я - те - ря! Где ты, рыб - ка, хо - дишь,

I

A

бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом,

II

бом, бом, бом,

T solo

что ты к маль-чи-ку не вы - хо - дишь?

I

A

бом, бом, бом, бом, бом, бом, бом,

II

бом, бом,

74в

♩ = 108

«Смерть разбойника»

S (tutti)

У Ма - карь - я зво-нят, у Е - горь - я зво-нят,

бом

A (tutti)

бом

T altri

Бом!

Бом, бом, бом!

I

у Ни - ко - лы зво - нят,
Бом! бом, бом!

75

Libero. Pastorale

«Дудочка»

ad libitum

Oboe solo

76

Doloroso ♩ = 72

«Скажи, скажи, голубчик»

Ска - жи, ска - жи, го - луб - чик, ска - жи, куд - ря - вый
чуб - чик, где ты жи - вешь?

77

Moderato

«Белы-белы снеги»

p unis
S. I
II
А
p
Бе - лы - бе - лы сне - ги в по - ле бе - лы, ле -
- жат, ле - жат пе - чаль - ны - е ле - жат
Что же мне те - перь

де - лать, ку - да, ку - да бе - жать, ку - да бе -

78

$\text{♩} = 130$ «Дорога»

Ди-н, дон, дон, дн-н дон, дон, и т д Хей!

Bassi

Ди-н дон, дон, и т. д.

Список основных произведений В. Гаврилина

Балеты

- «Анюта», либр. А. Белинского по А. Чехову (1986)
 «Дом у дороги», либр. А. Белинского по поэме А. Твардовского (1984)

Произведения для симфонического оркестра

- Увертюра для струнного оркестра (1964)
 Симфонические сюиты:
 «Тараканище» (1963)
 «Свадебная» (1967)
 «Театральный дивертисмент» (1969)
 «Русская» (1970)
 «Французская» (1973)
 «Портреты» (1979)
 «Анюта» (1982)
 «Дом у дороги» (1984)

Вокально-симфонические произведения

- «Скоморохи» — действие для мужского хора, солиста, балета и симфонического оркестра; сл. А. Шульгиной (1967)
 «Военные письма» — вокально-симфоническая поэма для солистов, детского и смешанного хором и симфонического оркестра; сл. А. Шульгиной (1972)
 «Земля» — вокально-симфонический цикл для свободного состава хора, солиста и симфонического оркестра; сл. А. Шульгиной (1974)
 «Заклинание» — кантата для женского хора и симфонического оркестра; сл. А. Шульгиной (1977)
 «Свадьба» — действие для солистки, смешанного хора, балета и симфонического оркестра; сл. народные, А. Шульгиной и В. Гаврилина (1981)

«Перезвоны» (по прочтении В. Шукшина) — хоровая симфония-действие для солистов, смешанного хора, гобоя, ударных и чтеца; сл. народные, А. Шульгиной и В. Гаврилина (1981—1982)

Произведения для хора a cappella

«Мы говорили об искусстве» — кантата для смешанного хора; сл. В. Гаврилина (1964)

«Припевки» — для смешанного хора; сл. народные (1972)

Камерно-инструментальные произведения

Струнные квартеты:

Первый (1960)

Второй (1962)

Третий (1964)

Соната для фортепиано (1964)

Пьесы для фортепиано в 2 и 4 руки (1978)

Камерно-вокальные произведения

«О любви» — вокальный цикл на слова В. Шефнера (1961)

«Немецкая тетрадь» (вокальные циклы на сл. Г. Гейне): № 1, 2, 3 (1961, 1972, 1976)

«Русская тетрадь» — вокальный цикл, сл. народные (1965)

«Вечерок» — вокальный цикл для двух голосов и клавирина или фортепиано:

Ч. 1. «Альбомчик», сл. народные, А. Шульгиной, В. Гаврилина (1973); Ч. 2. «Танцы, письмо, окончание», сл. С. Надсона, И. Бунина, А. Ахматовой, А. Шульгиной и В. Гаврилина (1975)

З. А. Г. ШНИТКЕ
(1934—1998)

Творчество Альфреда Гарриевича Шнитке⁶⁰ еще при жизни композитора стало выражением сути происходящего в современной культуре, отражением течения реального времени конкретной эпо-

⁶⁰ А. Г. Шнитке родился 24 ноября 1934 года в г. Энгельсе АССР немцев Поволжья Саратовской области. Первые уроки фортепиано получил в 12 лет, в Вене, где его отец служил военным переводчиком. Тогда же он научился играть на аккордеоне и начал сочинять. В 14 лет Шнитке поступил на дирижерско-хоровое отделение музыкального училища им. Октябрьской революции (ныне Московский государственный институт им. А. Г. Шнитке). Большое влияние на формирование музыканта оказали его учителя: ученик К. Н. Игумнова пианист Е. М. Шагерников, теоретик И. Я. Рыжкин. Последний подготовил Шнитке к поступлению в консерваторию (гармония, анализ).

В 1953—1958 годах А. Шнитке — студент Московской консерватории (класс композиции Е. К. Голубева), где после окончания аспирантуры в течение 1961—1972 годов вел инструментовку, чтение партитур, полифонию, класс композиции

хи — второй половины XX века. В своих произведениях Шнитке удалось воплотить звучание вечных проблем: жизнь и смерть, добро и зло, художник и общество, сложность и неоднородность современного мира. Состоянию духовной и нравственной жизни современного общества художник противопоставляет культурную память — немеркнущие достижения прошлого, традиции европейской музыкальной культуры. Судьба западного культурного наследия в наше время — одна из главных тем его произведений.

В композиционном мышлении Шнитке сказались традиции мировых представителей европейской музыки (и прежде всего Баха, Моцарта), отечественной музыки XX века (Стравинского, Шостаковича), композиторов современного авангарда (Лигети, Ноно, Штокхаузена).

Секрет воздействия музыки Шнитке — в убежденности авторского высказывания, достигающего подлинного трагизма, в высокой «театральной» температуре чувств, позволяющей захватить внимание аудитории и заставляющей слушателя искренне сопереживать.

Творческий процесс у Шнитке всегда был очень интенсивным. Наследие композитора охватывает все ведущие жанры европейской академической традиции — оперы, балеты, хоровые, камерно-инструментальные и вокальные сочинения, а также жанры прикладной музыки.

Безусловно лидирующими являются симфония и камерная соната, сольный концерт и *concerto grosso*. За период с 1969 по 1997 годы композитором написано девять симфоний, в каждой из которых вновь и вновь как бы подвергается испытанию классическая концепция этого жанра. Шнитке то вновь возвращается к четырехчастной композиции симфонии, то пытается отойти от устойчивого жанрового прототипа, избрав другие решения (Вторая — пятичаст-

на теоретико-композиторском факультете. С 1972 года композитор полностью посвятил себя сочинению музыки.

Мировая известность пришла к Шнитке в 70-е годы. Фестивали и циклы концертов, посвященные его сочинениям, были проведены во многих городах, включая Москву, Стокгольм, Лондон, Вену, Берлин, Турин, Гамбург. Шнитке — почетный член многих зарубежных академий, в том числе в Лондоне, Стокгольме, Берлине, Мюнхене, Гамбурге, Нью-Йорке.

Последние годы жизни (с 1990-го), связанные с тяжелой болезнью, Альфред Шнитке провел в Германии. Он был профессором композиции в Гамбургской Высшей школе (1989—1994). Скончался в Гамбурге 3 августа 1998 года, похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище.

ная, Четвертая — одночастная, три цикла по пять вариаций), Седьмая, Девятая — трехчастные.

В каждой симфонии отчетливо выявлена индивидуальная конструктивная идея. Одна из сквозных драматургических задач — реализация идеи единства разного звукового материала. Так, в основе Первой симфонии — логика интонационного родства 12-тоновой темы, *Dies irae* и шлягера. В Четвертой симфонии все четыре используемых лада, являющихся носителями того или иного пласта христианской культуры, объединяются в коде. Это объединение тем и ладов — генеральная идея сочинения.

Симфоническая музыка является для Шнитке той областью, где возможен синтез жанров, привлечение средств иной, несимфонической природы. В исполнении Первой симфонии велика роль элементов инструментального театра. Вторая, симфония-месса содержит длительные хоровые разделы в каждой части (изложение мелодий григорианских хоралов). В Четвертой симфонии важное значение имеют краткие включения голосов (кода).

Обновление жанра сольного концерта связано у Шнитке с тенденцией, заметной и у других современных композиторов. Классическое соревнование солиста и оркестра превращается в противостояние, антагонистический конфликт личности и враждебного мира. Инструментальный концерт у Шнитке — поле драматических конфликтов, в черед которых позитивное и негативное постоянно меняются местами. Развертывание событий напоминает прихотливое течение реального времени, человеческий путь, усеянный ошибками, разочарованиями и искрами надежды. Конкретное осуществление этого конфликта каждый раз иное, но есть и общее. Такова, например, господствующая в партии солиста стихия свободного монолога, речи «от первого» лица. Не случайно явное предпочтение, оказываемое Шнитке струнным инструментам, интонационно самым гибким и близким человеческому голосу (четыре скрипичных концерта, два альтовых, два виолончельных). Среди других — три фортепианных концерта, концерт для гобоя, арфы и контрабаса.

Особую жанровую ветвь в творчестве Шнитке составляют *concerti grossi* (шесть концертов). В этом жанре, распространенном в эпоху Вивальди, Баха, Генделя, Шнитке придерживается принципа группового соло и оркестра (чаще всего барочного, камерного).

Духовно-нравственная направленность свойственна хоровым опусам Шнитке. Склонность к масштабным философским концеп-

циям, нравственно-этическая проблематика проявилась уже в ранних сочинениях композитора (оратория «Нагасаки», кантата «Песни войны и мира»). 70—80-е годы — время наиболее плодотворной работы в хоровом жанре. В качестве литературных текстов Шнитке избирает философские произведения, связанные с прошлым европейской культурной традиции. Это часто тексты, принадлежащие к литературным памятникам XIII—XVI веков: кантата «История доктора Иоганна Фауста» — по народной книге о Фаусте (XVI), «Стихи покаянные» — на подлинные древнерусские стихи (XVI), хоровой концерт — строфы из «Книги скорбных песнопений Григора Нарекаци» (X), «*Sonnengesang des Franz von Assisi*» («Гимн солнцу Франциска Ассизского»). Многие избранные композитором литературные тексты не использовались ранее в профессиональной музыке.

Обширна сфера камерных сочинений Шнитке — от крупных циклических композиций (сонаты, четыре струнных квартета, квинтет) — до отдельных сольных и ансамблевых пьес. Дань уважения художникам прошлого и старшим современникам Шнитке выразил в «Каноне памяти Игоря Стравинского», «Прелюдии памяти Д. Шостаковича».

Лишь эпизодически появляются среди произведений композитора камерно-вокальные сочинения: «Три мадригала на стихи Ф. Танцера», «Три сцены», «Три песни на стихи Виктора Шнитке».

Подавляющее большинство произведений создано в расчете на конкретных музыкантов, с учетом их артистического дарования и психологических особенностей: М. Лубоцкого, О. Кагана, Н. Гутман, О. Крысы, Ю. Башмета, В. Крайнева, Г. Кремера. Вокруг Шнитке сложился стабильный круг дирижеров — М. Ростропович, Г. Рождественский, В. Полянский, К. Мазур, Э. Клас, В. Гергиев.

Редкая продуктивность сочетается с постоянным обновлением художественной манеры. Стиль композитора подобен барометру, отображающему ситуацию в музыкальной культуре современности.

Сам композитор предлагает в качестве критерия периодизации своего творчества приверженность к той или иной композиторской технике. Так, период до 1963 года связан, по словам Шнитке, «с малым использованием новых техник». Ранний период творчества — с начала 50-х годов — ознаменован появлением крупных сочинений: Первого концерта для скрипки с оркестром (1957), оратории «Нагасаки» (1958, дипломная работа). Исследователи отмечают в них «концепционную весомость, тяготение к драматически захва-

тывающему и в то же время ясному развертыванию музыкальной мысли» (В. Холопова).

1963—64 годы — время широкого, активного изучения и использования додекафонии, серийной техники, сериализма. Вместе с композиторами своего поколения Шнитке занят штудиями современной композиторской техники. «Освоение творчества Прокофьева, Стравинского, Веберна, Штокхаузена шло практически одновременно и в сжатые сроки — музыкальное сознание отечественных музыкантов совершало форсированный марш-бросок через две исторические эпохи XX в.»⁶¹, — пишет исследователь.

Именно в этот период Шнитке проходит через полосу экспериментов, совпадающих с преподавательской деятельностью в Московской консерватории. В числе произведений, написанных в этот краткий период, — Первая соната для скрипки и фортепиано, Прелюдия и fuga для фортепиано, Музыка для фортепиано и камерного оркестра.

Овладение новыми техниками вместе с осознанием выразительности индивидуального музыкального языка — главная творческая задача Шнитке, всегда избегавшего догматического использования новых композиторских приемов. Так, например, в основе каждой из частей его Первой скрипичной сонаты лежит один из вариантов исходного додекафонного ряда. Такое применение чистой хроматики не мешает, однако, композитору развернуть масштабный четырехчастный цикл, вмещающий и пассакалию (III часть), и танцевально-скерцозный финал, и смысловой интонационный оборот ВАСН.

Овладевая технологией звуковых электронных синтезаторов (АНС⁶² и Synthi-100), композитор написал в этой технике некоторые «старинные фактуры» для кинофильмов. Позднее, в 1969 году в электронной студии был записан «Поток». «Это произведение записывалось в музее им. Скрябина на АНС инструменте, где октава делится не на 12, как в темперированном строе, а на 72 интервала, что давало возможность точнее приблизиться к чистому натуральному звукоряду»⁶³.

⁶¹ Савенко С. Портрет художника в зрелости // Советская музыка, 1981, № 9. С. 35.

⁶² АНС — Александр Николаевич Скрябин.

⁶³ Шнитке А. Новый материал музыки? // Рождение звукового образа. М., 1985.

Третий период творчества (1965—1974) — очень плодотворный в эволюции Шнитке. Практически ежегодно с его музыкой выходило на экран от двух до девяти кинофильмов — художественных, мультипликационных, телевизионных. В год оставалось лишь около восьми недель «для работы в стол». (До 1974 года исполнения серьезных сочинений Шнитке редко происходили в России.) В области академической музыки поиски нерегламентированной идеи нашли свое выражение в камерных произведениях, написанных для нестандартных инструментальных составов, — Диалог для виолончели и семи инструментов, Серенада для пяти музыкантов. Для струнного квартета созданы Первый квартет и «Канон памяти Игоря Стравинского». Открывают и завершают данный период вокальные сочинения — «Три стихотворения Марины Цветаевой» и «Голоса природы» для десяти женских голосов и вибратона. Общепризнанными вехами этого десятилетия стали Первая симфония, Второй скрипичный концерт и Вторая соната для скрипки и фортепиано.

В сочинениях конца 60-х годов расширяется спектр выразительных средств за счет привлечения алеаторики, микрохроматики, нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Нередко додекафонные сочинения проверялись композитором на слух, посредством живого интонационного чувствования. «...К 1966 году для меня была уже совершенно ясна моя ситуация в современной музыке и то место, которое я мог в ней занять»⁶⁴, — говорил он. Овладев 12-тоновой техникой, но склонный к интонационному мышлению, Шнитке пришел к выводу, что 12-тоновый ряд может быть применен лишь как одна из многих возможностей, а не как единственный звуковой материал.

С конца 60-х годов идея смешения техник становится для Шнитке определяющим типом мышления (Серенада для пяти музыкантов, Вторая соната для скрипки и фортепиано). Шнитке свободно кочует по историческим эпохам, пытается найти единство разных временных пластов и создать многоголосный хор многих поколений. Эта устойчивая концепция синтеза времен опирается на сознательный и теоретически сформулированный метод композиции. Им становится полистилистика. Впервые прием полистилистики был применен Шнитке в прикладной сфере — музыке к мультфильму «Стеклянная гармоника» (1968). Именно музыка для кино

⁶⁴ Шнитке А. Приговорен к самому себе // Огонек, 1988, № 20. С. 18.

стала для композитора не только отдушиной, но и лабораторией для экспериментов с новыми идеями и приемами полистилистики⁶⁵. Феномен Шнитке был бы вообще невозможен без его работы в кино. «Сюита в старинном стиле» (1971), созданная на основе музыки из кинофильмов «Спорт, спорт, спорт» и «Похождения зубного врача», — единственное произведение, которое целиком построено на основе стилизации⁶⁶.

Практическое применение полистилистики было обосновано композитором в теоретическом докладе на Конгрессе Международного Музыкального Союза в Москве в 1971 году⁶⁷.

Первая симфония явилась важнейшим рубежом в творчестве, отражением собственного философского взгляда на жизнь и искусство⁶⁸. Вот как композитор говорит о концепции произведения: «...наше существование строится на двух уровнях — низком и высоком, и человек живет на этих двух уровнях не оттого, что он беспринципен и не может выбрать. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии. В 1972 году я написал Первую симфонию, в которой попытка это взаимодействие самым открытым образом представить, совместить два уровня нашей жизни. Эту симфонию я писал четыре года и старался выразить в ней все, что я думаю о музыке — о симфонической форме, о музыкальной технологии. Здесь получилось несколько музыкальных слоев — есть слой серьезного языка, есть слой языка мнимосерьезного с использованием цитат из лучших образцов мировой музыки — тут и Пятая симфония Бетховена, и Первый концерт Чайковского, и Похоронный марш Шопена... Эти образцы я ввел в свою симфонию в искаженном виде, искаженном путем многократного цитирования»⁶⁹.

Исследователи пишут о симфоническом цикле Первой симфонии: «В четырехчастном цикле симфонии автор не столько воспро-

⁶⁵ Использование цитат характерно также для творчества Стравинского, Малера, Шостаковича (Пятнадцатая симфония).

⁶⁶ Сюита состоит из пяти частей: Пастораль, Балет, Менуэт, Фуга, Пантомима. Объектом стилизации становятся жанры XVIII века. Самая современная по музыкальному языку — Пантомима. Произведение создано с педагогической целью.

⁶⁷ Авторство термина «полистилистика» также принадлежит Шнитке.

⁶⁸ Исполнена 9 февраля 1974 года на фестивале музыки Шнитке в г. Горьком под управлением Г. Рождественского. Симфония находилась под негласным запретом. Последующие исполнения симфонии состоялись в Москве (1986 и 1989).

⁶⁹ Шнитке А. Приговорен к самому себе. С. 17—18.

изводит классическую форму, ее дух и смысл, сколько отрицает ее, спорит с прошлым. I часть, Moderato, — квазисонатная форма. II часть, Allegretto, — скерцо-хеппенинг. III часть, Lento, — серьезная медленная часть, с вкраплениями „всякой всячины“ из-за сцены. IV часть — сквозная политематическая композиция с кодой, тематически подытоживающей цикл»⁷⁰.

Первая симфония, созданная на основе музыки к фильму М. Ромма «И все-таки я верю», — это своеобразная «коллажная»⁷¹ хроника с элементами инструментального театра.

В языке симфонии, в этом «вавилонском звуковом столпотворении» (С. И. Савенко) сталкиваются «духовые марши и вальсы для балов» (Шнитке), джазовая импровизация и высокая философия симфонического обобщения. Здесь имеют место цитаты-коллажи, наложение «живой музыки» на запись, сверхмногоголосие. Разнородность материала симфонии сменяется конечным оркестровым унисоном *до*.

Согласно партитуре, оркестранты вбегают на сцену, наигрывая на инструментах, причем в очень быстром темпе (начинают деревянные духовые, за ними следуют медные и струнные); наконец, место занимает дирижер, и действие начинается. Во II части (скерцо) оркестранты (духовая группа) вновь покидают сцену — и тогда звуки музыки слышны из-за кулис. Есть даже момент, когда музыканты оркестра читают газеты... под взмах дирижерской палочки! В финале (вступление) духовики выходят на сцену с разными одновременно звучащими темами: марш Шопена, «Смерть Озе» Грига и др. В конце финала возникает записанная на пленке тема «Прощальной симфонии» Гайдна: музыканты прощаются под звуки коды. Вся атрибутика театрализованного действия симфонии прекрасно соответствует духу этой музыки, вобравшей в себя звуки классики и джаза, карнавала улицы и карнавалов масок, — так в представлении композитора выглядит тот звуковой хаос, в котором существует современный человек.

⁷⁰ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 77.

⁷¹ Коллаж (франц. collage) — букв. «наклеивание». Термин заимствован из современной живописи; в современной музыке означает включение в сочинение цитат-фрагментов из других сочинений (авторских или заимствованных). Приемы коллажа использованы в музыке Л. Берио и К. Штокхаузена («Гимны» и др.) У отечественных композиторов коллаж находит применение во Второй симфонии Б. Чайковского (кода I части), Концерте для альта Э. Денисова и др.

После первого исполнения симфонии в Горьком (ныне Нижний Новгород) последовало ее бурное обсуждение в прессе. Мнения при этом высказывались прямо противоположные. У композитора, по его словам, «возникла необходимость временно дистанцироваться от приобретенных знаний и впечатлений.

Нужно было становиться самим собой, иначе возникла угроза превратиться в этакого постоянного регистратора ежегодной моды»⁷².

«Я искал тот личный центр, откуда я смогу, оставаясь самим собой, писать музыку живую и жизнеспособную, а не бескрыло-авангардную»⁷³, — скажет позднее Шнитке. Осмысление гармонии мира определяет характер зрелых сочинений композитора четвертого периода творчества (с 1974 года). Бесспорными вехами творчества 70-х становятся Фортепианный квинтет, Реквием, Concerto grosso № 1. «Развиваемые Шнитке традиции — это и гуманистический пафос мысли о человеке, мире, их судьбах, и стремление к законченным концепциям, особенно характерное для периода классической философии...»⁷⁴. Прежде всего это является глубинной основой концепционных музыкальных драм — симфоний. Экспрессия музыки Шнитке всегда подкреплена философией творчества, глубоким содержательным фундаментом. Стилю Шнитке созвучны блестяще освоенные симфонизмом XX века традиции классического, романтического и постромантического творчества. Теоретический метод был обоснован Шнитке в начале 70-х годов в докладе, прочитанном на Международном музыкальном конгрессе в Москве⁷⁵. В интервью журналу «Огонек» композитор говорил об этом так: «Сегодняшний человек, включив приемник и прогулявшийся по волнам, охватил огромный звуковой мир. И мне стало ясно, что с этим не стоит бороться, а нужно отнестись как к реальности и продолжать искать себя, сохранив в огромном пире полистилистики свою индивидуальность»⁷⁶. Практически метод «мышления стилями» стал применяться композитором особенно широко начиная с Concerto grosso № 1.

⁷² Шнитке А. Приговорен к самому себе. С. 18. См. подробно об этом в монографии В. Холоповой и Е. Чигаревой (с. 23—24).

⁷³ Там же.

⁷⁴ Холопова В. Альфред Шнитке // Композиторы Российской Федерации. М., 1982. Вып. 2. С. 255.

⁷⁵ Конгресс Международного Музыкального Союза (ММС). 8 окт. 1971 г.

⁷⁶ Шнитке А. Приговорен к самому себе. С. 18.

Поначалу в коллажных сочинениях полистилистика выдвинула на первый план эффект несовместимости. Полистилистика буквально потрясла слушателей в этапной для Шнитке Первой симфонии. Но «драматургия шока» в столкновении разных стилей и жанров не могла действовать долго. Вскоре вместо столкновения стилей пришло их взаимодействие (симбиоз). Новое в стиле Шнитке выкристаллизовалось в Реквиеме и квинтете. (Признаки этого метода очевидны в более раннем сочинении — Concerto grosso № 1.)

Именно в Реквиеме и Фортепианном квинтете нашли концентрированное выражение характерные черты четвертого периода творчества⁷⁷. Далее и в других сочинениях середины — конца 70-х годов — Третьем скрипичном концерте, Виолончельной сонате — отразились принципиально иные устремления композитора, резко отличающиеся от поисков предыдущих лет. «Здесь мне хотелось, — говорил А. Шнитке на авторском вечере перед исполнением квинтета, — найти единство различных манер, различных стилей, различных техник. Здесь и тональные темы, и последования трезвучий, здесь есть и хроматические темы, и микроинтервалика; нет, правда, двенадцатитоновых серий, но есть этот интонационный пласт тоже...»

Полистилистика стала универсальным композиционным средством для Шнитке и его современников — С. Слонимского, Р. Щедрина. Она вновь ввела в обращение неисчерпаемое богатство музыкальных языков и диалектов. Так, произведения Шнитке 70-х годов демонстрируют гигантский охват жанров и стилей: григорианские песнопения — подлинные хоралы и квазицитаты (Вторая симфония, Реквием), целая панорама ассоциаций со стилем немецкой классической музыки (Третья симфония), «Moz — Art», жанровые и интонационные модели барочного концерта (Concerto grosso № 1), знаменный распев (Второй квартет), чакона и инструментальная ария (Виолончельная соната № 1), гимн («Гимны», № 1—4; отголоски бытовой музыки, современной маскультуры и джаза (Первая симфония, Реквием, Concerto grosso № 1). При этом главное для Шнитке — не игра в звуковые комбинации, не повторение уже сказанного, не скованное жесткими рамками творчество — он волен говорить не только своими словами, но и свободно, попросту высказывая пережитое. Контакт с музыкой прошлого осуществляется преж-

⁷⁷ Четвертый период открывает «Гимн» (1974). Эмоциональная атмосфера этого сочинения — погружение в состояние глубокой медитации.

де всего через интонацию и воспроизведение интонационной логики разных эпох.

За интенсивным «наверстыванием» и освоением новых техник последовало «встраивание» авангардных изобретений в область традиции. Такой поворот был обусловлен общей эволюцией современной музыки (Берио, Штокхаузен, Пендерецкий, Ноно).

Одним из центральных драматургических средств по-прежнему является метод стилистических противопоставлений и в произведениях 80-х годов. Тема девальвации художественных ценностей, заявленная в Первой симфонии и Concerto grosso № 1, вновь звучит с большей яркостью в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983) и Концерте для альта с оркестром (1985).

Это удивительно, но больше половины своих сочинений Шнитке написал в последние 13 лет жизни. Он сочинял до последнего времени, даже когда был тяжело болен (композитор перенес несколько инсультов).

Для творчества Шнитке 90-х годов вновь характерно обращение к музыкальному театру. Если в 70—80-е годы главными выразителями его идей были музыка, пластика и живопись — в балетах «Лабиринты», «Желтый звук», «Пер Гюнт», то теперь значительно возросла для композитора значимость сценического слова. Все три мировые оперные премьеры состоялись за рубежом. Опера «Жизнь с идиотом» (либретто В. Ерофеева) была поставлена Б. Покровским в театрах Амстердама (1992), Вены и Москвы. Опера «Джезуальдо» (либретто Р. Блетшахера) — в Вене (1995). Действие оперы происходит в Неаполе в период с 1580 по 1590 годы. Главный герой — Карло Джезуальдо, князь Венозы, лютнист и композитор, меланхолический мечтатель. В полистилистический спектр музыки включены мадригалы XVI—XVII веков и свободная атональность, старинные танцы и сонорные звучания.

Последняя опера — «История доктора Иоганна Фауста» (премьера — в Гамбурге, 1995) стала завершением темы «Фауст», работа над которой была для Шнитке бесконечным процессом и которой композитор занимался всю жизнь. Опера вобрала в себя написанную в 1983 году одноименную кантату (III действие оперы). Данное сочинение — важнейший вклад композитора в музыкальную фаустяну XX века. Для драматического театра была написана музыкальная аллегория «Доктор Живаго» (премьера — в Вене, 1993). Еще

в 1965 году Шнитке испытал потрясение от этого произведения Б. Пастернака⁷⁸.

Четыре симфонии (с Шестой по Девятую), два Concerti grossi, сонаты для фортепиано, скрипки, виолончели — итог инструментального творчества композитора. В них Шнитке по-прежнему будоражит слушателя, предлагая свое видение современного мира, отражая время с позиций вечности, пытаясь охватить реальность во всех ее проявлениях.

В 1972 году Шнитке начал работу над **Реквиемом**. Тяжело было перенести смерть самого близкого человека — матери, Марии Иосифовны Фогель. Желание написать произведение ее памяти было очень сильным, однако идея вызревала долго. Реквием создавался параллельно с Фортепианным квинтетом (1972—1976) и был вначале задуман как финал этого произведения — инструментальный реквием. Однако вокальная природа материала все более диктовала смену жанрового решения. Толчком к реализации замысла явился заказ Театра им. Моссовета на музыку к спектаклю по драме Шиллера «Дон Карлос». Постановщики решили соединить развитие драматического действия со звучанием «невидимой заупокойной мессы», части которой составили бы параллель действию. Шнитке предложил Реквием и сосредоточился на его написании, отложив на время квинтет.

Композитор стремился к тому, чтобы в сочинении было сочетание того, что «удовлетворило бы любимого человека и того, что стремился выразить сам композитор», вечного и современного. «Два времени пересекаются в этом сочинении, но не суммируются. Это вечное время мессы и это время этого времени»⁷⁹, — говорит Шнитке.

Реквием, оконченный композитором в 1975 году, стал этапным сочинением в эволюции его творчества. В нем кристаллизуется новое в музыкальном языке композитора: музыкальная речь стала более ясной и демократичной и одновременно контрастной, эмоционально яркой, богато ассоциативной. Занимая рубежное положение в творчестве Шнитке, Реквием демонстрирует изменение стилистической позиции автора. В ее основе — органичное единство старого и нового, взаимопереплетение различных манер, различных стилей и техник. Иностилистические явления поддаются вычленению и

⁷⁸ Литературную основу составили также стихотворения Б. Пастернака, А. Блока, А. Вознесенского.

⁷⁹ Телевизионный фильм «Я — немецкий композитор из России».

могут быть соотнесены с их конкретными историческими прообразами, но при этом они живут, прислушиваясь друг к другу. Классические интонационные символы, традиционная изобразительность, тональные темы и последования трезвучий, модальные и хроматические темы, полигармония, остинатность, сонорные средства и интонационный слой серийной музыки, темброритмические приемы популярной музыки — все эти элементы различных стилей, эпох, техник соединяются в нечто, синтезирующее различные манеры. По степени стилистической интеграции к Реквиему ближе всего находится квинтет.

Связь Реквиема с католической заупокойной мессой проявляется прежде всего в использовании полного канонического текста (с незначительными сокращениями), в построении цикла, в логике развития лирической и драматической сфер, в конкретных содержательных ассоциациях и образных решениях, формирование которых проходило в процессе длительной эволюции жанра, в использовании комплекса художественных приемов музыкального воплощения текста, в том числе устойчивых мелодических и ритмических оборотов — интонационных символов. В отдельных номерах Реквиема воссоздается атмосфера старинной музыки: долго длящееся одно эмоциональное состояние (*Requiem, Sanctus*), монодическая природа тематизма (*Sanctus, Credo*). Вкрапление ритмоинтонационной формулы григорианского хорала (*Credo*), ведущая роль хора и органа заставляют вспомнить музыкальные образцы доклассической эпохи.

Отталкиваясь от традиционной жанровой модели, Шнитке демонстрирует яркое индивидуальное преобразование канонического жанра. Крупномасштабной композиции и полному составу оркестра классического и романтического реквиема противопоставлена форма сжатая и лаконичная, инструментальный состав — малый, индивидуализированный⁸⁰. Принципиальную особенность Реквиема Шнитке составляет введение *Credo*, которое является обязательной частью обычной мессы. *Credo* — генеральная кульминация, смысловой центр произведения.

Композиция Реквиема, опирающаяся на номерную структуру (14 номеров), свойственна также многим другим образцам этого жанра. Сравним, например, с Реквиемом Моцарта.

⁸⁰ Состав инструментального ансамбля: труба, тромбон, орган, фортепиано, челеста, электрогитара, бас-гитара, ударные.

Моцарт		Шнитке
№ 1	Requiem	№ 1
	Kyrie	№ 2
№ 2	Dies irae	№ 3
№ 3	Tuba mirum	№ 4
№ 4	Rex tremendae	№ 5
№ 5	Recordare	№ 6
№ 6	Confutatis	
№ 7	Lacrimosa	№ 7
№ 8	Domine Jesu	№ 8
№ 9	Hostias	№ 9
№ 10	Sanctus	№ 10
№ 11	Benedictus	№ 11
№ 12	Agnus Dei	№ 12
	Lux aeterna	
	Credo	№ 13
	Requiem	№ 14

Вслед за Моцартом и Верди автор стремится к целостности произведения, целенаправленности драматургического развития. Крайние части выполняют функцию традиционного обрамления всего цикла. Такое возвращение тематического материала есть в реквиемах Моцарта, Берлиоза, Листа, Верди.

Включение Credo в традиционную композицию Реквиема связано с индивидуальным взглядом композитора на старинную жанровую модель. По словам Шнитке, в строении Реквиема есть некоторый «драматургический просчет», связанный с ослаблением интенсивности развития, его спадом ближе к концу произведения. Здесь традиционным стало последование номеров, идущих в одном образно-эмоциональном ключе, образующих линию постепенного угасания, символизирующую тихую покорность судьбе⁸¹.

Credo взрывает всю композицию, нарушает привычную последовательность номеров, меняет концепцию целого. Следующее за ним возвращение Requiem'a не создает ощущения успокоения, обретенного равновесия. Credo — это не только протест против смерти, естественная реакция человека, — это символ непреходящего значения позитивного начала.

⁸¹ Интервью с Е. Чigareвой 17 апреля 1983 года. Не опубликовано.

Контрастная драматургия, основанная на противопоставлении двух образных сфер, отвечающая европейскому пониманию жанра, одновременно является «родной стихией» для Шнитке и свойственна большинству его сочинений («Серенада для пяти музыкантов», «Диалог» для виолончели с оркестром, Второй концерт для скрипки о оркестром, Первый струнный квартет, Вторая соната для скрипки, Двойной концерт для гобоя и арфы, Первая симфония)⁸². Еще более заостряя контраст полярных сфер, Шнитке организует тематический материал в малые циклы, основное содержание которых — предельное нагнетание одного состояния (тенденция XX века). В результате образуются два субцикла, соответствующие эмоциональным пластам сочинения: движение от мольбы и неуверенности *Kyrie* до иступленности *Tuba mirum* характеризует первый малый цикл (№ 2—5). Продолжением этой линии является *Domine Jesu* (№ 8) и кульминация — *Credo* (№ 13). Второй субцикл — сфера лирики (различные ее оттенки) — включает части *Requiem* (№ 1, 14), *Lacrimosa* (№ 7), *Hostias* (№ 9), *Sanctus* (№ 10), *Benedictus* (№ 11), *Agnus Dei* (№ 12). Кульминация этой линии — *Sanctus*. Обособленность (или наоборот, объединение) отдельных номеров подчеркивается запланированным композитором чередованием длинных и коротких пауз между звучанием отдельных номеров⁸³.

Реквием наполнен яркими, рельефными, запоминающимися мелодиями. Мелос выступает в качестве главного носителя музыкального смысла. Тема в каждом номере — концентрированно выраженное его содержание, заявка на индивидуальность. Поэтому ее дальнейшее развитие чаще всего связано с максимальным сохранением исходных элементов. В результате исключительное место в развитии темы занимает принцип повторности — как в горизонтальном развертывании, так и в характере вертикали, в методах развития материала. Большое значение, особенно для лирических номеров, приобретают строфические формы (*Requiem*, *Lacrimosa*, *Recordare*, *Agnus Dei*). Велико значение мелодики в организации вертикали. Линейная гармоническая вертикаль является

⁸² Подробно о вариантах контрастной драматургии см. в статье: *Холопова В.* Альфред Шнитке // Композиторы Российской Федерации. Вып. 2.

⁸³ Паузы между номерами уточняют драматургическое строение цикла. Они, по мнению композитора, должны быть кратными метрической единице предыдущего номера.

Укрупнением контрастов вызвано сильное сокращение раздела *Recordare*; лишенная второй драматической половины, эта часть становится одним из лирических центров Реквиема (пропуск — *Confutatis*).

часто следствием суммирования горизонтальных линий (полифония-гармония), с другой стороны — результатом свертывания горизонтали в вертикаль (мелодия-гармония) — *Kyrie, Lacrimosa, Domine Jesu, Agnus Dei, Credo*. Тематизация музыкальной ткани, интонационность мышления — общие черты стиля композитора.

Принцип симметрии составляет одну из важнейших сторон творческого метода композитора и трактуется не только как активный прием, но и как естественное, изначальное, свойственное всему живому качество волнового развития (рождение — жизнь — смерть; прилив — отлив). Действие этого принципа пронизывает всю музыкальную ткань произведения, проявляясь на уровне мотивов, тем, звуковысотных систем как средство организации фактурного рисунка, распространяясь на горизонталь и вертикаль.

При создании драматических образов акцентируются преимущественно современные средства музыкального языка: элементы серийной техники, приемы остинато и фактурного нагнетания, сонорные средства (кластер, хоровой шепот), линии динамического *crescendo*. В лирических номерах, напротив, проявляется тесное взаимодействие индивидуально-авторского стиля с различными стилями прошлого — классической и доклассической эпох, что находит выражение в кантиленном типе мелодики, ритмически ровном движении, наличии тональных опор, в принципах формообразований (одноаффектность, однородность тематического материала), а также в использовании в качестве начальных импульсов классических интонаций-символов.

Таким образом, сопоставление образных сфер влечет традиционный контраст «диатоники» лирических и «хроматики» драматических номеров, однако этот контраст не прямолинеен, а смена высотно-гармонических систем внутри номеров осуществляется естественно и гибко.

Requiem (№ 1) — образец такого синтеза. В основе темы — чистая семиступенная диатоника, однако ощущаются и черты модальности старинного типа: тема трактуется как звукоряд (принцип мелодии-модели), наряду с тональным центром *e* есть и другие опоры, возникающие на относительно протяженных звуках (особенно ярко в связи со структурой темы воспринимается остановка на *g*), намек на гексахордность. Вместе с тем, используя все это как материал, композитор формует его с помощью современного средства — звуковысотной симметрии. Этот принцип присутствует также в распределении плотности звучания:

Momento

Soprano II

pp

Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is,

Soprano I

pp

Re - qui-em ae - ter - nam do - na

S II

Do - mi - ne,

A I

Re - qui - em ae -

e - is, Do - mi - ne, re -

- em, ei lux per -

ter - nam do - na

В развитии темы нет резких образных переключений. Напротив, мельчайшие штрихи, новый поворот мелодии (при сохранении основных ее контуров), гармоническое варьирование создают эффект обновления. Таковы внезапные модуляции посредством перекраски, расцветивания ступеней звукоряда (эта техника применялась в XV—XVI веках). В результате возникает целенаправленная и замкнутая ладовая драматургия с элементами симметрии (центр формы — кульминация — выделен тонально: *f-moll* и находится в однотерцовом соотношении с предшествующим *E-dur*).

Строфы	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	e	e	e	e	E	f	e	e	e	e	e

Отметим в пятой строфе оттенение мелодии, дотоле диатонической, взаимодополняющейся гетерофонной хроматикой.

Lacrimosa (№ 7) выполняет традиционную функцию лирического центра. Это кантилена нового типа, основанная на синтезе классической и лирической мелодии и напряженной интонационности XX века, которая содержит признаки арии Lamento — характерный секстовый ход и интонацию плача. Под впечатлением начального импульса (малая секста на ладово определенном тоне *c-moll*) диатонично воспринимается также дальнейшее развитие темы, хотя она включает современный септимо-квартовый (тритоновый) комплекс. Отметим также значение симметрии в развитии темы — этот принцип действует и в других пластах музыкальной ткани:

80

Andante

Soprano

p

Solo

La - cri - mo - sa di - es il - la

Alto

Organo

(*ppp*)

(*pp*)

pp

Vibrafono

La - cri - mo - sa di - es il - la,

Синтетическая структура — соединение модальности и тональности — использована в *Sanctus* (№ 10). Звучанию этого номера в большей степени присущ оттенок архаики, связанной с преломлением в теме некоторых общих закономерностей древнего монодического пения: движение по соседним звукам, постоянство и покой ритмического рисунка. Впечатление от этой музыки можно определить как чувство отключения от текущего времени, погружение в иное измерение. С медитативностью образа связана непрерывность и замкнутость движения. Есть и конкретные проводники модальности: тема, трактованная как мелодический звукоряд, слабость тонального устоя *b* и наличие дополнительной ладовой опоры *es*, создающие ладовую переменность:

81

Lento
p Tenore

Sanc - tus Do - mi-nus

Основной принцип развития темы — рождение вариантов на основе одного и того же звукоряда с новым устоем. Отметим значение имитационного развития — напев хорала проводится канонически (см. также диссонантные имитации *Kyrie*).

Другая группа тем опирается на совершенно иной тип интонирования, в котором косвенно преломляются принципы построения и организации серий (*Kyrie*, *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Domine Jesu*). Драматические номера часто имеют в основе крещендирующую форму (*Kyrie*, *Dies irae*). Динамическое *crescendo*, постепенное увеличение фактурных голосов, сонорные краски (кластеры) — частые выразительные средства в оформлении кульминаций.

В *Kyrie* (№ 2) классическая уменьшенная септима естественно вливается в серийную тему:

82

Moderato
f Soprano

Ky - ri - e e - lei - son. Chri - ste e -
lei - son, e - lei - son. Ky -

Начальная фраза вполне может быть названа авторской цитатой (кочующая интонация). Близкие к ней мелодические варианты мы встречаем в Виолончельной сонате, в Гимне № 2 (в последнем близко также фактурное решение)⁸⁴.

Dies irae — группа номеров (№ 2—5), зримо воплощающих сюжетные детали средневековой секвенции. Ее развернутый текст представлен почти полностью (отсутствуют лишь *Lux aeterna* и часть *Dies irae*). Композитор исходит из семантики образных решений, установившихся в жанре реквиема в процессе его бытования, стремится наиболее точно передать услышанный им ритм слова. Важнейшее выразительное значение имеет опора на семантически устойчивые интонационно-ритмические формулы: таково смысловое назначение трубной фанфары *Tuba mirum*, возгласа «*Rex gloriae*», строки «*Mors stupebit et natura*». При этом в воплощении некоторых сюжетных и речевых «ситуаций» обнаруживается сходство данного произведения с другими сочинениями.

Credo — генеральная кульминация, смысловой центр произведения⁸⁵. Ладотональная драматургия (*a-moll*, *d-moll*, *c-moll*) — одно из активнейших средств. Последнее проведение приводит к мелодической вершине всего номера (с третьей октавы). Такой восходящий рельеф как нельзя больше соответствует назначению данного номера в цикле — высшей точке всего развития. Зрительный выпуклый образ *Credo*, воплощающий идею преодоления, составляет специфику концепции сочинения.

Credo — еще один пример стилистического единства различных истоков: григорианская мелодическая формула и гексахордность, соответствующая средневековым ладовым структурам (тема), типичные для Шнитке средства хроматической тональности (развитие темы), рок-ритмы (кульминация):

83

Largo

f Basso



⁸⁴ Названные сочинения находятся в хронологической близости друг с другом.

⁸⁵ В истории развития реквиема существовали единичные образцы жанра, включающие *Credo*, например Реквием Окегема (вторая половина XV века). Шнитке, по его собственному признанию, не знал о существовании этого произведения.

De - um, fac - to - rem coe - il et ter - rae, vi - si -
 - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si bi - li - um Cre - do!

Как и многие другие произведения композитора, Реквием не получил однозначной оценки. Одних захватила эмоциональная насыщенность, откровенность и непосредственность музыкальной речи, другие отмечали некоторые потери по сравнению с насыщенной интеллектуальной манерой высказывания композитора. В Реквиеме действительно нет «открытий», экспериментов в области музыкальной техники. Это возвращение «к традиционному комплексу средств музыки, который у этого автора полностью освобожден от обветшалого традиционализма и оказывается новым словом в его стиле»⁸⁶.

В музыке *Concerto grosso № 1* (1976—1977) Шнитке удается убедительно воплотить художественную концепцию, суть которой состоит в многомерности сегодняшнего мира. Музыка *Concerto grosso* утверждает победу духовного, гуманистического начала над банальным и злым. Этому способствуют излюбленные тембры струнных (Шнитке много пишет инструментальной музыки, и тембры струнных наиболее явственно способны выразить его идеи), точная драматургическая выстроенность цикла, а также особая внутренняя динамика, таящаяся в недрах жанра инструментального концерта (его барочной модели) и блистательно реализованная мастером⁸⁷. Особую роль играют диалоги (а не просто состязательность) солистов и оркестра, а самое главное — внутри партий *solī* и *tutti*. Огромна роль полифонии, главным образом канонических приемов изложения. Их разнообразие дает право считать *Concerto grosso* своего рода маленькой энциклопедией канона.

⁸⁶ Холопова В. Альфред Шнитке // Композиторы Российской Федерации. Вып. 2. С. 285.

⁸⁷ Концерт посвящен его первым исполнителям — скрипачам Г. Кремеру и Т. Гринденко и дирижеру С. Сондецкису. Написан для двух солистов, чембало, пре-парированного фортепиано и ансамбля струнных.

В Concerto grosso композитор не придерживается ортодоксальной додекафонной техники, хотя частично она ему служит (см. прелюдию, ц. 1)⁸⁸. Интонационным и драматургическим стержнем Concerto grosso становится секундовая интонация, точнее, интонационная формула с секундовыми опеваниями и возвращением к исходному тону. Это как бы звуковое изображение круга, креста, интонационный комплекс, напоминающий музыкально-риторическую фигуру *circulatio*⁸⁹ в музыке барокко. Она завуалированно присутствует уже в фортепианном вступлении Прелюдии (т. 2, 4—5), а затем, в более явственных очертаниях, появляется в ц. 1 и особенно в ц. 4. Здесь вступает выразительная текучая тема у солирующей скрипки в тактах 5—6, в которой зашифровано имя Баха (последовательность тонов — *c, h, a, b*):

84

[Andante]

1 V-no I solo

The musical score for measures 84-85 is written for four staves. The top staff is for Violin I solo (V-no I solo), the second for Violin II solo (V-no II solo), the third for Violin I (V-c I), and the fourth for a lower instrument. The tempo is marked [Andante]. The key signature has one flat. The music begins with a *pp* dynamic. In measure 84, the Violin I solo part has a first ending bracket. In measure 85, the Violin I part has a *pp* dynamic. The lower staff has a *pp* dynamic. The Violin II solo part has a *pp* dynamic. The Violin I part has a *pp* dynamic. The lower staff has a *pp* dynamic.

85

[Andante]

V-no II solo

тема БАХА

The musical score for measure 85 is written for a single staff, Violin II solo (V-no II solo). The tempo is marked [Andante]. The key signature has one flat. The music begins with a *pp* dynamic. A bracketed section of the music is labeled 'тема БАХА' (Bach's theme). The music ends with a double bar line.

⁸⁸ Ладотональная система Concerto grosso — хроматическая с использованием микроинтервалки (1/2 тона и 1/4 тона) в партии солистов (см. з. IV, каденция, до ц. 2 и др.).

⁸⁹ *Circulatio* — круг (лат.).

Тема $BACH^{90}$ является стержневой темой концерта, своего рода «сверхтемой». Очертания ее слышны во многих кульминационных лирических точках композиции, особенно там, где явствен авторский голос, — в Прелюдии, Речитативе. Звуки баховской монограммы завершают концерт — квартетные флажолеты у солистов, выдержанная педаль в партии струнного оркестра и фортепиано: круг замкнулся⁹¹. Указанный тематический комплекс представляет «центральный элемент системы» (Ю. Холопов), объединяя концерт на разных уровнях.

В Concerto grosso шесть частей: Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо, Постлюдия. Прелюдия и Постлюдия служат его обрамлением (начало — интонационная «праформула» и эпилог). Заметим, что II часть (Токката) следует после Прелюдии *attacca*. Та же *attacca* ведет от остроконфликтной и развернутой V части (Рондо) к эпилогу-Постлюдии. Если проследить интонационно-тематические связи дальше, то увидим, что в конце V части вступает тема препарированного фортепиано⁹², открывающая концерт (*Andante*, ц. 29), в той же тональности *c-moll*. Это реминисценция. Подобной же реминисценцией-аркой представляется и Речитатив (V часть) по отношению к Прелюдии. В композиции, таким образом, можно заметить черты концентричности и рондообразности (вновь идея круга).

Как видим, композитор ориентируется на усложненный жанр старинного инструментального концерта. В частности, опорными точками композиции остается барочная модель темповых контрастов: быстро — медленно — быстро (токката — речитатив — рондо). Исследователи указывают на использование в музыке Concerto grosso «множественности моделей в их прямом столкновении»⁹³.

⁹⁰ Пиетет к великому мастеру отражает и Третья симфония. Так, в ее финале с помощью ряда и его транспозиций зашифрованы монограммы (их до 30!) Баха и его сыновей, других музыкантов Германии.

⁹¹ Добавим к этому, что в начале V части (Рондо) слышны отзвуки авторского «росчерка» — монограммы *es-c-h* — Schnittke. Если же звуки выстроить в порядке *D-Es-C-H*, то получится знаменитая монограмма Шостаковича.

⁹² Между струнами зажимаются монеты таким образом, чтобы в каждой тройке струн была приподнята средняя и прижаты вниз крайние. При этом строй понижается на 1/2 тона или на тон. В результате создается эффект «расстроенного» фортепиано. Тема, помимо Рондо, проводится еще и в Токкате. Там она трансформирована (гимн).

⁹³ Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М., 1988. С. 177.

Музыка Concerto grosso вызывает множество ассоциаций: вот банально-чувствительные интонации романсовой до-минорной Прелюдии (как на разбитом фортепиано!):

86
Andante

Piano (p)

Вот вступают солисты с ля-минорной огневой Токкатой (как у Вивальди — хочется сказать), а там уже слышна по-гайдновски веселая тема с репетициями (в Токкате, ц. 9)⁹⁴:

87
Allegro

V-no I solo

pp

V-no II solo

pp

⁹⁴ Токката имеет трехчастную композицию с разработкой и тематической репризой, с чертами сонатности: ПП (ц. 6), разр. (ц. 9), эпизод в разр. (ц. 14), реприза (ц. 21). Форму можно рассматривать и в рамках старинной концертной рондальности.



Наконец, узнаваемы слухом бетховенские секвенции — ходы в рефрене напряженно-стремительного Рондо (ц. 2). Но самое неожиданное по стилю «переключение» от серьезного к банальному подстерегает нас дальше — композитор вводит в композицию Рондо пошловатое утрированно-банальное танго. На фоне синкопированного ритма тема проводится у чембало (!), а затем — у солирующей скрипки. Это самый яркий стилевой контраст внутри концерта.

Отметим эпизоды Рондо — ц. 3 (каноны I и II скрипок); ц. 6—7 — звучание темы ВАСН; ц. 8 — полифония пластов — репетиции (ППP *martellato* чембало и *basso ostinato* у струнных); ц. 9 — «собрание» звуков репетиций и фигураций в аккордику; ц. 10 — тема прелюдии в битональном проведении у чембало (си минор — си-бемоль минор); ц. 11 — тема в каноне по нисходящим секундам у струнной группы (*cis, c, h, b, a, gis*); ц. 14 — *Meno mosso* — танго. Внутри рондальной формы ощутима динамическая реприза (ц. 19); ц. 22 — рефрен двойными нотами у солистов. Самое яркое проведение рефрена — синтетическая кода, полифоническое единение тем: тема рефрена — у солистов в каноне; тема танго — в ансамбле первых скрипок; Токкаты — вторых скрипок; Прелюдии — у альтов; побочной партии из Токкаты — у виолончелей.

«Быть может, решение это стоит на грани дозволенного в искусстве. Оно говорит об экспансии современной массовой культуры, которая есть подавляющая реалья современного бытия и потому способна вторгаться в замкнутый круг самого что ни на есть рафинированного сознания»⁹⁵, — пишет исследователь.

88

14

Meno mosso



⁹⁵ Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. С. 184.

V-no I solo

mp

mf

Как видим, стилевые антитезы Шнитке возводит в закон⁹⁶. Казалось бы, сопрягается несопрягаемое: Бах, Вивальди — и пошлый танец, шлягер, банальный романс. Однако мастеру не просто удается слить их в едином звуковом потоке. Его концепция глубоко убеждает.

80-е годы вносят в музыку Шнитке не только масштабные концепции. Сам их характер приобретает большую органичность. Любование красотой, ощущение гармонии мира — это слышно уже во Второй симфонии «St. Florian»⁹⁷, в музыке эпилога к балету «Пер Гюнт», в Хоровом концерте на стихи средневекового армянского поэта-философа Григора Нарекаци.

Музыка Шнитке отражает биение пульса человека нашего сложного времени. В ней ощущается органическая спаянность высочайшего интеллекта и столь же высокой пробы эмоционального тока. Именно современный строй сложнейшего музыкального мира Шнитке делает его одним из любимых композиторов молодого поколения слушателей.

⁹⁶ Прием гротеска, использование банального как изнанки высокого и философского — танго Смерти в «Истории доктора Иоганна Фауста».

⁹⁷ Замысел симфонии возник в 1977 году после посещения монастыря Сан-Флориан в Австрии, где творил и был похоронен А. Брукнер.

Список основных произведений А. Г. Шнитке

Симфонические произведения

Детская сюита (1962)
Музыка для фортепиано и камерного оркестра (1964)
Первая симфония (1972)
Вторая симфония («St. Florian», 1979)
Третья симфония (1981)
Четвертая симфония (1984)
«(He) Сон в летнюю ночь» («He по Шекспиру», 1985, 1984)
Pianissimo... (1968)
Гоголь-сюита («Ревизская сказка», 1981)
Concerto grosso:
Первый (1977)
Второй (1982)
Третий (1985)
Четвертый /Симфония № 5 (1988)
Пятый (1991)
Шестой (1993)

Инструментальные концерты

Первый концерт для скрипки с оркестром (1957)
Второй концерт для скрипки и камерного оркестра (1966)
Концерт для фортепиано с оркестром (1960)
Третий концерт для скрипки с оркестром (1978)
Четвертый концерт для скрипки (1984)
Концерт для альта с оркестром (1985)
Первый концерт для виолончели с оркестром (1985—1986)
Монолог для альта и струнного оркестра (1989)
Второй концерт для виолончели с оркестром (1990)

Камерно-инструментальные произведения

Фортепианный квинтет (1972—1976)
Соната для скрипки и фортепиано № 1 (1973)
Соната для скрипки и фортепиано № 2 («Quasi una Sonata», 1968)
Первая соната для виолончели и фортепиано (1978)
«Гимны» (№ 1—4)
Струнные квартеты:
Первый (1966)
Второй (1980)
Третий (1983)
Четвертый (1989)
«Канон памяти Игоря Стравинского» для струнного квартета (1971)
Концерт для гобоя, арфы и струнных (1971)
«Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано (1972)
«Прелюдия памяти Д. Шостаковича» (1975)
Moz—Art для двух скрипок (по эскизам Моцарта, 1976)

Произведения для музыкального театра

О п е р ы:

«История доктора Иоганна Фауста» (1985)

«Жизнь с идиотом» (по В. Ерофееву, 1992)
«Джезуальдо» (1995)

Балеты:

«Лабиринты» (1971)
«Желтый звук» (1974)
«Пер Гюнт» (1986)

Хоровые произведения

Реквием (1975)
Кантата «История доктора Иоганна Фауста» (на текст из «Народной книги», 1983)
Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци (1984—1985)
Стихи покаянные для смешанного хора a cappella (1987)

Что читать о А. Г. Шнитке

Ивашкин А. Беседы с композитором Альфредом Шнитке. М., 1994.
Холопова В. Альфред Шнитке // Композиторы Российской Федерации. М., 1982. Вып. 2.
Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993.
Из собраний Шнитке-центра: К 65-летию А. Г. Шнитке. М., 1999. Вып. 1.

4. Р. К. ЩЕДРИН
(р. 1932)

Наиболее современные и глубокие художники всегда «в плену» нашего сложного и прекрасного времени.

Один из таких мастеров — Родион Константинович Щедрин⁹⁸. Традиции отечественной музыкальной школы заложили прочный фундамент его профессионализма, воспитали художественный вкус, безраздельную преданность Музыке. В Московском хоровом училище, по словам самого композитора, «исполняли и западную классику, и старых нидерландцев, Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Джезуальдо и т. д. Пели и российскую музыку, в частности, скажем мягко, несветскую»⁹⁹ (духовную, церковную). Учителя А. В. Свешников, Ю. А. Шапорин, Я. В. Флиер являли волю и дисциплину. «Образованность, несуетность, фундаментальность, мудрость», по сло-

⁹⁸ Р. К. Щедрин родился 16 декабря 1932 года в Москве, в семье музыканта. В 1950 году окончил Московское хоровое училище. С 1950 по 1955 год обучался в Московской консерватории по классу композиции (у Ю. А. Шапорина) и фортепиано (у Я. В. Флиера). В 1973—1990-х годах — председатель правления Союза композиторов РСФСР. Народный артист СССР. Лауреат Государственной и Ленинской премий.

⁹⁹ Щедрин Р. Беседы об искусстве. Извечная ценность музыки//Правда, 1988, 16 сент.

вам Щедрина, отличали Шапорина¹⁰⁰. Пиетет к своим учителям — большим музыкантам — сохраняет Щедрин и сегодня.

Композитора формировало переломное время 50-х годов: волновала современная поэзия, привлекали ее гражданственные мотивы у М. Светлова, Н. Хикмета; была написана музыка к спектаклю «Мистерия-буфф» Маяковского в Театре сатиры, создана впоследствии популярная музыка к фильмам «Высота» и «Коммунист».

Зоной становления музыкального стиля Щедрина явилось фортепианное творчество. Здесь рано обозначились черты индивидуальности: афористичность и лаконизм выражения, четкая конструктивность формы, упругость, даже жесткость ритма и гармоний. Блестящий пианизм самого композитора ощущался буквально с первых шагов («Юмореска», «Тройка», «В подражание Альбенису», *Basso ostinato*). Примером яркой афористичности может служить тема двухголосной инвенции фа минор, посвященной Флиеру (1961). *Basso ostinato* написано специально к Международному конкурсу пианистов имени П. И. Чайковского в 1960 году. В ритме пьесы слышны отголоски джазовой формулы (буги-вуги), однако трактованной свободно. Мерное оstinатное движение баса, не совсем точное, несколько отличное от традиции оstinатных форм, скрепляет развернутую трехчастную композицию. Несмотря на рамки относительного канона, Щедрину удается мастерски имитировать поле свободной импровизации:

89

[*Allegro assai, sempre molto ritmico* (♩ = 138-144)]

p legato sempre

¹⁰⁰ Щедрин Р. Напоенная духом времени//Сов. культура, 1987, 27 дек.

Эта концертная пьеса уже ясно выявила новизну музыкального языка композитора. Однако его формирование проходило под могучим воздействием токов музыки Прокофьева и Стравинского. Ритмическая упругость, токкатность, острота и терпкость гармоний, полифония контрастных пластов, особое внимание к варьированию народно-песенных и танцевальных попевочных ритмоформул (как в сюите из балета «Конек-Горбунок», в пьесах «Юмореска», «Тройка») заставляют вспомнить «Петрушку» Стравинского («Гулянья на Масляной»). В пьесе «Тройка» слышны связи с художественной русской традицией Чайковского, Стравинского, Кустодиева.

Свежесть раннего фортепианного стиля Щедрина во многом определялась его интересом к фольклору. Консерваторские экспедиции в Белоруссию, Вологодскую область, обогатив слуховой опыт, создали большой задел для творчества в разных жанрах

Быстрое признание завоевал Первый концерт для фортепиано с оркестром ре мажор (1954) — дипломная работа композитора. Он захватывал динамикой, виртуозным блеском, сплавом индивидуального с традициями национально-жанрового симфонизма.

В концерте четыре части I ч — *Maestoso con moto*, ре мажор Главная партия — простая трехчастная форма ц 1 — середина развивающего типа (*Poco più mosso*), ц 3 — реприза, ц 5 — побочная партия, *Andantino*, простая двухчастная форма Ц 21 — *Maestoso con moto* — реприза главной партии, ц 22 — кода с интонациями темы главной партии, *Doppio movimento (Presto)* Особенности сонатной формы — отсутствие побочной партии в репризе, но преобладание ее тематизма в вариантно-вариационной разработке

II ч — Скерцо-токатка — *Vivo leggiero*, до мажор Сложная трехчастная форма А А₁ А с кодой, где А — период, ц 24 — 36 — вариационное развитие, середина, реприза — ц 36, т 5, кода — ц 37

III ч — Пассакалья — *Sostenuto*, си-бемоль минор АВА — сложная трехчастная форма А — тема (8 тактов и четыре вариации), ц 44—47 — четыре вариации, кульминация — ц 46, ц 48—49 — реприза, возвращение противосложения, кода — ц 50

IV ч — Финал — *Presto festoso*, ре мажор Рондо-вариационная форма с чертами трехчастности Тема А — ц 51—53, 54—57 Вариации на тему А чередуются с эпизодами (ц 58—59, 62, 68, 71—77, 80), к эпизодам примыкают разработочные разделы с полифоническим соединением двух частушечных тем (ц 66—67, 81—82)

Выразительно патетична аккордовая тема главной партии, устанавливающая приподнятый, праздничный тон всего сочинения (*Maestoso con moto*). Не случайно именно она, возвращаясь в коде финала, завершает концерт:

Maestoso con moto

The image shows a piano score for a piece titled "Maestoso con moto". It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a dynamic marking of *f marc.* and features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) in both hands. The second system continues the piece, also containing triplet markings and some complex chordal textures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

Большой интерес представляет народная песенно-танцевальная сфера концерта, пронизывающая все его части. Диатоника плясового наигрыша (Andantino, ц. 5, побочная партия I части) или протяжной (тема Пассакалья) III части — *Sostenuto*, си-бемоль минор, частушечные, плясовые ритмы и попевки (Скерцо-токкаты и финала) органично входят в ткань сочинения. Композитор обращается и непосредственно к цитатам: так, основная тема Скерцо-токкаты — вариант старинной календарной песни «А мы просто сеяли». Музыка финала построена на фольклорном материале: в качестве рефрена использован частушечный припев «Балалаечка гудит» (пример 91а), а в одном из эпизодов — напев частушки «Семеновна» (ц. 58 — пример 91б):

91а

[Presto festoso]

The image shows a musical score for example 91a, titled "[Presto festoso]". It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a lively, rhythmic pattern with frequent eighth and sixteenth notes, typical of a folk song or dance tune.

[Presto festoso]



В традициях неофольклоризма осуществляется преимущественно и тематическое развитие. Это относится прежде всего к побочной партии (разработка I части, ц. 13—17). В процессе вариационных изменений напев побочной приобретает новые, эпические признаки (тема труб и тромбонов, ц. 13), трансформируется в причет (аккордовое проведение темы в партии солиста, ц. 16). Каскад блестящих финальных вариаций полон неожиданных остроумных поворотов (ладотональных, фактурных, темброво-оркестровых). Частушечная тема главной партии оказывается очень податливой для фактурных преобразований: первое ее проведение в унисон через две октавы (ц. 51) сменяет движение двойными терциями (ц. 52), а затем аккордовым микстом (ц. 56). Полифонические приемы (канон, ц. 61), тембровые краски — стакато валторны (ц. 62), засурдиненной трубы (в ц. 69), ироничность броских включений медных (ц. 66, 82, 84, 91 — тромбоны, ц. 70 — валторны), веселая нелепица иных микстур (фагота и флейты в терцию через три октавы — ц. 78) — все это создает атмосферу поистине народного гулянья, праздника. Истоками финал уходит в жанровый симфонизм глинкавской «Камаринской». В то же время Щедрин «нарабатывает» приемы, используемые в дальнейшем творчестве (балет «Конек-Горбунок», «Озорные частушки», опера «Не только любовь»).

В «Озорных частушках» (1963) утвердились многие творческие принципы композитора, идущие от Стравинского: «метод жанровых обобщений, попевочная вариантность стиля» (Л. Раабен). Исследователь пишет: «Идея превращения частушки в главный фактор композиционной системы, в категорию музыкально-выразительных средств определила направленность всего первого периода творчества Щедрина»¹⁰¹.

¹⁰¹ Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960—80-х годов. СПб., 1998. С. 180.

Эта блестящая партитура доказывала и большие возможности частушки как жанра «самого портативного», наиболее «подвижной области современного русского песенного творчества»¹⁰². Она демонстрировала и новый подход к жанру одночастной характеристической пьесы, которую композитор не случайно определил как «Концерт для оркестра». Жанровое определение означало традиционный для концерта дух состязательности. Однако истоки этого состязания коренились не в традициях классической музыкальной формы, а прежде всего в самой природе народных гуляний. Главное заключалось в создании жанровой картинки деревенских посиделок, вечеринки, где звучат и песня, и пляс, и частушка — где каждый может в любой момент выступить со своей импровизацией. Отсюда (а также из специфики частушечного жанра) вытекают характер мелодико-ритмического движения и драматургические особенности концерта.

Именно в жанровой специфике концерта для оркестра многое импонировало индивидуальной манере Щедрина — и прежде всего возможность краткого, блестящего и афористического высказывания. В аннотации Щедрин отметил основные музыкальные особенности частушки: «квадратность» и вместе с тем обязательная асимметричность построений, нарочитая примитивность, «малонотность» мелодики, ее узкий диапазон, синкопированный острый ритм, импровизационность, многократные вариантные повторы¹⁰³. Так и строится композиция: в сложном сплаве частушечных формульных интонаций-попевок, в выразительных темброво-оркестровых, ритмических перебивках, в имитационной полифонической игре — во всем прежде всего раскрыта сама природа народного жанра¹⁰⁴.

¹⁰² Из авторской аннотации.

¹⁰³ В партитуре «Озорных частушек» использованы пинежские, уральские, пензенские, сибирские частушки, рязанские плясовые.

¹⁰⁴ При большом составе оркестра в группу ударных введены ложки. Композитор изобретательно применяет необычные оркестровые эффекты: игра смычком по нотным пиюпитрам у струнных, особые приемы игры на валторне (исполнитель хлопает по мундштуку ладонью, опустив валторну, и пр.). Подобные приемы связаны с элементом театрализации.

В ступление (до ц. 8) — мозаичное «представление» попевочного тематизма в полифонических контрапунктах; ц. 8 — унисон скрипок и альтов — лирическая тема; с ц. 12 — разработка; ц. 19 — центральный эпизод разработки; ц. 26 — реприза. При ощутимой репризности преобладает как основной вариантно-вариационный принцип развития.

Центральный эпизод Концерта для оркестра (с ц. 19) наиболее ярок. Здесь варьируется впервые прозвучавшая у засурдиненной трубы более всего мелодически оформленная частушечная тема. «Бесперебойно» вступают тембры медных инструментов: труба, тромбон, валторна. В этом бойком безостановочном движении скрыты и вопросоответные построения (как в частушечных куплетах).

В репризе некоторые темы проводятся более отчетливо (2-я тема — ц. 35). Словно в фокусе, всё собирается в грандиозно звучащей теме центрального эпизода (ритмическое увеличение, канон, тембры медных — ц. 44). Это итог беспрестанного игрового движения. «Озорные частушки», несмотря на жесткую конструкцию формы, имеют явные черты театрально-сценической партитуры. Недаром музыка Концерта для оркестра вошла в быт, когда была сценически «обыграна» средствами хореографии.

Ироничность, умение подчеркнуть игровые моменты средствами народных жанров — эти приметы раннего стиля Щедрина очень ярко проявились и в опере «**Н е т о л ь к о л ю б о в ь**».

Либретто оперы создано В. Катаняном по мотивам рассказов С. Антонова. Премьера состоялась в 1961 году в Новосибирске. Композитор назвал свое сочинение «лирической оперой». Действие происходит в послевоенной деревне — мужчин в колхозе мало, и управляют хозяйством женщины. Главная героиня — Варвара Васильевна. Решительная и властная, председатель колхоза, она, по существу, одинока. Появление в колхозе вернувшегося из города молодого парня Володи Гаврилова вызывает в ней неожиданное и смущающее ее чувство. Объяснение происходит на вечеринке, которую устроили колхозные парни и девушки, под звуки самодельного духового оркестра. Варвара Васильевна сумела справиться с непрошеным чувством.

Такова внешняя фабула лирического действия, которое протекает на фоне повседневной деревенской жизни — посиделок на завалинке, пересудов и разговоров, в центре которых всегда — председатель Варвара Васильевна. На психологии переживаний главной героини и сконцентрировано внимание в этой незатейливой истории.

Композитору удался основной образ. Лаконичная простая тема, основанная на секвентных попевах, выполняет в опере роль лейтмотива. Тема проходит во всех трех действиях, но особенно ярко звучит в сцене вечеринки II действия, в песне Варвары (см. пример 93).

Важнейшую роль в опере играет частушечный пласт: лирические припевки — своеобразные рефрены — пронизывают действие, комментируя его. Основной из таких напевов открывает оперу («Вместо вступления»). Это обобщенный вариант народной частушки-страдания, переплавленный в своеобразном строе музыки Щедри-

на. Голоса женского хора, удвоенные кларнетом, ведут мелодию, в то время как в оркестре — гармошечные аккорды (тоже один из ведущих рефренов):

92

[Andantino]

V-ni, V-le pizz.

p
Cl. solo
p cantabile
Coro (alti)

Ой, ы да, ско-ро, ско - ро снег рас - та -

ет, вся зем -

arco
poco *p*

- ля со - гре - ет - ся,

Detailed description: The score is for a section in G major, 3/4 time, marked 'Andantino'. It features three vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and a Clarinet solo. The vocal line is a simple, folk-like melody. The instrumental parts include strings (Violins and Violas) playing pizzicato chords, and a Clarinet playing a melodic line. The lyrics are in Russian, describing winter snow and the earth warming.

В произведении Щедрина немало музыкально-драматургических находок. Такова сцена колхозной вечеринки во II действии. Открывает ее оркестровый номер «Колхозная самодеятельность» (№ 12). Композитору удалось остроумно изобразить фальшивое звучание самодеятельного духового оркестра. Сделано это с помощью политональных наложений и кластерных гармоний. «Начало темы

точно воспроизводит типовой, немного дубоватый марш в тональности Es-dur. Но уже в третьем такте деревенские музыканты „разъезжаются“.

Такого рода музыкальные структуры, основанные на легкой деформации простейших, общезначимых элементов, — отличительная черта стиля оперы¹⁰⁵, — пишет М. Тараканов.

Центральный оркестровый эпизод II действия — Кадриль (№ 15, 16)¹⁰⁶. Выбор жанра и его инструментальная интерпретация очень точны. Поначалу на фоне примитивных квартовых басов (ц. 189) приглушенно-мягко звучит *pizzicato* струнных¹⁰⁷. Однако в линии струнных — с хроматическими изломами при общей кажущейся монотонности гаммообразного движения — уже заключена подспудная тревога. Продолжение кадрили (№ 16) вводит новые темы (флейта пикколо, ц. 195). Дальнейшее движение убыстряющегося танца передает чувства Варвары (хочет забыться и при этом привычно контролирует себя — так ли она поступает?). Кружение кадрили кажется безостановочным. Нарастающая тревога (второй план) выражена оркестровыми тембрами кларнета и фагота (ц. 203). Танец останавливается. В следующей за кадрилию песне Варвары Васильевны (№ 17) звучит ее тоска, неожиданно прорывающаяся в отчаянном частушечном плясе (№ 18 — «Ай, чук, чук, чук...»):

93

Andante assai

По ле - сам куд - ря - вым, по го - рам гор - ба - тым,
 по до - ли - нам ров - ным всю - ду я хо - ди - ла. Все цве - ты,
 все цве - ты, все цве - ты ви - да - ла, раз - гля - ды - ва - ла.

¹⁰⁵ Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980. С. 30.

¹⁰⁶ Кадриль представляет центральный номер оркестровой сюиты, включающей и другие оркестровые номера, например оркестровую фугу (№ 4 — «Дождь»).

¹⁰⁷ Как и в Первом фортепианном концерте, использование приема *pizzicato* связано с имитацией звучания народных инструментов.

В центральных сценах II действия Щедрина добивается ярких контрастов. Образ Варвары прорисован глубоко психологически. Двуплановая функция кадрили, ее значение как своеобразной завязки — кульминации и одновременно развязки — невольно вызывает в памяти такие гениальные музыкально-драматургические находки, как вальс в сцене бала в опере Прокофьева «Война и мир», — там драматическая завязка действия «подана» через нежную чистоту и лирику вальса.

Эволюция стиля Щедрина во многом отражает общие стилевые процессы развития отечественной музыки. Так, начавшийся с середины 60-х годов новый этап творчества целиком связан с современными звукосистемами. «Наступил новый период с решительными переменами стилистического и творческого порядка»¹⁰⁸, — пишет исследователь. «Достаточно радикальная переориентация» произошла в фортепианном творчестве: *Basso ostinato*, полифонические циклы. При сохраняющихся интонационных связях с песенным русским жанром (фуги II, III, VIII, IX из Первой тетради), все же превалирует иной подход к тематизму и интонационной работе, определяемый универсализмом баховской полифонической системы. Произведения этого времени, внешне продолжая традицию (Вторая симфония, Концерт для оркестра «Звоны», Второй и Третий фортепианные концерты, полифонические фортепианные циклы, балеты «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»), основаны уже на иных, чем прежде, стилевых принципах.

Если в «неофольклорном блоке» ранних сочинений Щедрина рубежную роль сыграли «Озорные частушки», то среди экспериментальных опусов, ориентированных на современные техники, главной стала, видимо, Вторая симфония (1965). Симфония «для Щедрина была своего рода полигоном освоения новых композиционных средств, — замечает Л. Раабен. — Именно в ней осваивалась своеобразная додекафонная техника, которую М. Тараканов (крупнейший исследователь творчества Щедрина. — *Е. Д.*) называет или „тотально-рассредоточенной хроматической системой“, или „тотальной двенадцатиступеневой хроматической системой“»¹⁰⁹. Характерно, что в симфонии, как и в концертах, композитор не применяет ортодоксальную додекафонию, обогащая серийность техниками але-

¹⁰⁸ Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960—80-х годов. С. 183.

¹⁰⁹ Там же. С. 188.

аторики и сонорики. Вторая симфония (Двадцать пять прелюдий для оркестра) принадлежит сфере конфликтного симфонизма. Посвящена памяти павших во Второй мировой войне (эпиграф из А. Твардовского).

Особенно показателен для эволюции стиля Щедрина жанр фортепианного концерта. Второй и Третий фортепианные концерты (1966, 1973) хотя и написаны в разные десятилетия, тем не менее имеют общие стилевые параметры. Основанные на серийной технике, концерты представляют дальнейшее движение в сторону виртуозного и современного пианизма, включающего владение приемами импровизации, головоломными по сложности ритма и фактуры, с применением современных техник композиции¹¹⁰. Драматургическим стержнем концерта становится непреходящий контраст. И если в Третьем концерте контрастность сохраняется в традиционных рамках сопоставления вариаций¹¹¹, то во втором значение контраста как бы всеобъемлюще: и на уровне драматургии, и на уровне тематизма. Более того, контраст олицетворяет основную идею произведения, образ его лирического героя¹¹². Контраст как символ Второго концерта для фортепиано выявляется в остро неожиданных сменах (метра и ритма, фактуры и динамики, более того, стилевых моделей), в многоликости обликов. В партии солиста подобные образные зигзаги поистине непредсказуемы, особенно в I части, «Диалогах». Здесь партия оркестра противопоставлена солисту — судорожными ритмами, кластерными гармониями, аккордовой фактурой. Во II части, «Импровизациях», свобода высказывания заявлена уже самим ее заглавием. В III части, «Контрастах», идея сопоставления (а не просто состязательности, соревновальности) вынесена целиком на уровень образности — лирика оркестрового вступления сменяется моторикой в партии солиста, и наоборот.

Язык Второго концерта графичен, линейен. В основе — сплав приемов старых мастеров: прелюдирование (I часть), импровизация — с новейшей техникой. Внутренняя конфронтация «стабильного» и «нестабильного» начал, справедливо отмечаемая исследовате-

¹¹⁰ Отметим, например, в Третьем концерте широко применяемую алеаторику.

¹¹¹ Третий концерт по форме представляет 43 вариации и озаглавлен: Вариации и Тема.

¹¹² Концерт посвящен М. Плисецкой.

лями, определена самим характером избранной техники. Так, начальная тема фортепиано представляет 12-тоновый ряд, относительно стабильный элемент композиции:

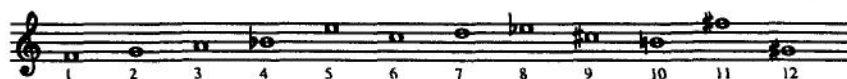
94a

Tempo rubato



94б

12-тоновый ряд



Дальнейшие модификации данного ряда довольно свободны (ц. 2, 17). Возникают и новые структуры (см. ц. 6).

I часть — «Диалоги» (*Tempo rubato. Allegro*) открывают три волны страстных речитаций солиста, прерываемых ударами оркестра (кластеры, шестиголосные диссонантные аккорды). Важная по смыслу тема появляется в ц. 2: прозрачное двухголосие близко полифонической инвенции. Важность этого образа-«осмысления» подчеркнута его репризным возвращением (в ц. 29). Здесь «ощущается трудное сосредоточенное размышление», которое, как считает М. Тараканов, «составляет пафос многих полифонических пьес старых мастеров, основанных на принципе инвенции, понимаемой как свободное изобретение на основе строго выдержанного единого принципа»¹¹³.

Композиция I части построена на постоянных контрастных сменах фактуры, темпоритма, тематизма, динамики, что отмечает Тараканов: «...возникает своеобразная ступенчатость смен структурных плоскостей-блоков, с постепенной активизацией, ростом внутреннего напряжения»¹¹⁴. Все приходит наконец к генеральной оркест-

¹¹³ Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. С. 195.

¹¹⁴ Там же. Выделим начала наиболее крупных таких блоков: *Allegro* (ц. 5); *f, détaché* (ц. 10); *secco* (ц. 13); *quasi trillo, sub. f* (ц. 17) — кульминация; *marcatissimo* (ц. 19) — в оркестре труба; ц. 23.

ровой кульминации (ц. 27) — в нижнем голосе у медных инструментов мощно провозглашается тема-ряд, данная в транспозиции:

95a

Picc. con 8^{va}

27 Fl. Ob.

V-ni

ff

Tr-be

ff

Cl.

Fag. Tr-ni V-c. C-b.

95b

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Реприза, возвращающая образ размышления, по местоположению близка к коде, с которой она и сливается в процессе полифонического текучего движения (ц. 30). Вибрафон и кларнет красочно «отсвечивают» ее звучание, снова составляя контрастный фон. Глухо завершают «Диалог» литавры.

Совершенно ясно, что течение музыки лишь прервано и требует продолжения. Вступает II часть, «Импровизации» (*Allegro*). Цель и художественные задачи этой части двояки — с одной стороны, дать возможную (впрочем, относительную) свободу солисту-импровизатору, с другой, как ни странно, — несколько стабилизировать звуковую и образную экстравагантность I части. И это удастся. Средством стабилизации служит здесь структурная законченность и мелодическая рельефность основной темы, ее ведет солирующая труба (квазипериод):

96 [Allegro]

Tr-ba

ff, ma leggiero

Выбор звонкого тембра трубы вызывает определенные ассоциации с Первым концертом для фортепиано Шостаковича. Общее у этих сочинений — открытая скерцозность, задорность и смелость. Кроме того, постоянное присутствие одного оркестрового тембра уже само по себе стабильно. Так устанавливается драматургическое и образное равновесие внутри цикла. В непрерывном движении II части выделим те островки, которые отданы собственно импровизации. Она создается двумя приемами:

1. Солист выступает в роли «вторгающегося» в стабильно звучащую тему трубы, пытаясь «сбить» оркестр: для этого в свободном временном движении повторяется тема, обозначенная квадратом (ц. 37, 43). В партитуре ремарка: «повторять несколько раз с любым интервалом во времени».

2. Импровизация солиста, напротив, выдержана в четком ритме, но не точно фиксируется по звуковому параметру (ц. 57 — одногласно; ц. 58 — двухгласно). Ремарка: «любые ноты любого регистра клавиатуры».

В III части — «Контрастах» (Andante, Allegro) — предпринята «модуляция в стиль джаза» (ц. 68). «Контрасты» окончательно утверждают идею антитезы солиста и оркестра. Однако роли как будто поменялись. В оркестре возникают более сосредоточенные и эмоциональные мелодии (струнные, Andante в ц. 64). Звучит большой оркестровый фрагмент, развернутый и привлекательно-глубокий. Партия фортепиано теперь основана на пассажах и преимущественно эксерсисна по характеру. «Контрасты» подводят итог тематическому развитию. Именно здесь появляется реприза знакомых нам интонаций 12-тонового ряда в транспозиции (ц. 74):

97 [Allegro]

V-ni II, V-le, Cor., Cl., Fag.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Тема проводится в оркестре на фоне кластерных аккордов фортепиано. Дальше ее сменяют интонации оркестрового вступления к III части, близкие основной теме концерта. Завершает концерт грандиозная по звучанию маркатированная кода (с ц. 84), словно исступленно утверждающая стихийный волевой образ — кластерными гармониями и остигнутыми ритмами.

В конце 60-х годов Щедрин вновь обратился к животворному народному источнику в жанрах вокально-симфонических, создав «Поэторию» (1968) на стихи А. Вознесенского и ораторию «Ленин в сердце народном» (1969)¹¹⁵.

В 70-х годах творчество Щедрина вступило в новую фазу. Основное место принадлежит в этот период театральным жанрам. Созданы балеты «Анна Каренина» и «Чайка», в которых заметно усилилось лирико-романтическое начало¹¹⁶. Таким образом, если первый период творчества Щедрина, как говорилось, определял неофольклоризм, то к 70-м годам яснее выступают тенденции неоромантизма (музыкальный театр), а сами музыкальные образы, теряя национальную специфику, все больше приближают к пониманию общечеловеческих, наднациональных мотивов. Последнее становится прерогативой творчества Щедрина в 80-е годы. «Знаками» утверждения вечных тем явились в музыке Щедрина образы высокого барокко и религиозные мотивы христианства.

В 1977 году на сцене Большого театра поставлена опера «Мертвые души» по поэме Гоголя. Щедрин работал над «Мертвыми душами» более десяти лет, и это сочинение явилось самым значительным в данном периоде его творчества. Сценическое, музыкально-драматургическое его решение глубоко оригинально. Оно заключается в сопоставлении двух контрастных пластов — народного и мира чиновничьей России, мира «мертвых душ». Эти пласты не пересекаются (ни в партитуре, ни в сценической постановке), а существуют параллельно. В новаторской по концепции большой опере Щед-

¹¹⁵ В этих сочинениях использован народный голос — вокальная сольная партия написана Щедриным для Л. Зыкиной. В ораторию включены документальные тексты — воспоминания современников о Ленине, народные тексты сказительницы М. Крюковой (эпизод оратории). Оратория синтезировала многие черты композиторского стиля.

¹¹⁶ Не случайно сюиту из балета «Анна Каренина» Щедрин назвал «Романтической музыкой», а в качестве одной из центральных лирических тем балета, говорящих о судьбе Анны, использовал романтическую тему *Andante* из Второго квартета Чайковского.

рин создал незабываемую галерею характеристических портретов: «сладчайшего» Манилова, ворчливой Коробочки, неуклюжего туповатого Собакевича, бесшабашного Ноздрёва, скряги Плюшкина. Главный «герой» этой «эпопеи» — сам Чичиков, интонации которого меняются в зависимости от того, с кем он общается по делу о «мертвых душах». В оперных сценах по Гоголю с большой силой проявился сатирический талант композитора, его одинаково мастерское владение средствами человеческого голоса и оркестра.

80-е годы отмечены в творчестве композитора созданием ярких хоровых партитур: «Строфы „Евгения Онегина“», «Казнь Пугачева» (с использованием прозы Пушкина и документов истории пугачевского бунта). Написаны новые инструментальные сочинения: «Автопортрет», «Музыкальное приношение», «Музыка для города Кётена», «Эхо-соната». В последних композитор отдает дань глубокого уважения величайшему мастеру всех времен И. С. Баху. Произведения создавались к 300-летию Баха, отмеченному музыкальным миром. В партитурах ощутимы элементы полистилистики в рамках необарокко. Композитор говорит: «...высшим достижением за всю историю музыки, той вершиной, которая мало постигается человеческим взором во всем богатейшем объеме, остается все-таки Бах»¹¹⁷. «Музыкальное приношение» для органа, трех флейт, трех фаготов, трех тромбонов — самое значительное сочинение из этого ряда (1983). «Драматургия „Музыкального приношения“ с ее огромнейшими масштабами создает ассоциации с художественными произведениями, посвященными сотворению мира, его развитию, возникновению жизни, ее глобальной истории, ее трагедиям и победному утверждению...»¹¹⁸. Несмотря на гигантские масштабы сочинения¹¹⁹, А. Шнитке считает, что композитору «удалось в своей сверхмонументальной композиции удержать уровень интонационной остроты от начала до конца»¹²⁰.

Язык произведений Щедрина и особенно его сочинений 80—90-х годов сложен, что свидетельствует о поисках художника, его неустанном стремлении к совершенствованию.

¹¹⁷ Интервью с Р. Щедриным // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 356.

¹¹⁸ Попов И. «Музыкальное приношение» // Музыкальная жизнь, 1984, № 1.

¹¹⁹ «Приношение» звучит около двух часов. Первый его раздел составляет монолог органа. Во втором в диалог вступают попеременно ансамбли духовых инструментов

¹²⁰ Шнитке А. Московская осень // Советская музыка, 1983, № 4.

Композитор по-прежнему работает в разных жанрах. К празднованию Тысячелетия христианства в России он создал большие партитуры — хоровую кантату «Запечатленный ангел» по Н. Лескову и «Стихиру» для оркестра (1988).

В 1989 году композитор находился несколько месяцев в Японии. По заказу Японии были написаны новые музыкальные сочинения. Так, для концерта в крупнейшем концертном зале Токио «Сантори-холл», состоявшемся в ноябре 1989 года, созданы «Хороводы»; для фирмы «Хори-продакшн» — мюзикл «Нина и 12 месяцев». Щедрин так определил художественную задачу «Хороводов»: «Я обратился к одной из древнейших форм народного музицирования, восходящего еще к языческим временам Руси. Музыкальный каркас „Хороводов“ — ритмическая формула, сопряженная с краткими, острыми мотивами, повторяемыми почти вызывающе многократно. Я не использую здесь народных мелодий, цитат, а стилизую, воссоздаю лишь атмосферу, нерв, „условия игры“, жанр, дух этого рода русского народного музицирования. Истоки подобной техники и образности идут от великого Мусоргского»¹²¹. Показательно, что сам композитор оценивает новое сочинение как поставангардное. Он говорит: «Все авангардные кодексы строгости интонационного, ритмического, фактурного отбора и аскетизм приемлемых средств, а потому предсказуемость и схожесть многих партитур утомили и профессионала, и простого слушателя, сузили круг интересующихся до скудного минимума... Поставангард означает для меня, что все ограничения, все „нельзя“, „не принято“, „осудят“ перечеркнуты, птицы выпущены из клетки, надо писать, как пишется, чувствуется... Но основы сегодняшней композиторской техники умножены и обогащены всеми блистательными открытиями музыкального авангарда»¹²².

Как всегда, слова композитора не расходятся с творчеством. Об этом свидетельствуют сочинения 90-х годов, созданные в Германии¹²³: инструментальные концерты, оркестровые пьесы, опера «Лолита» (по В. Набокову).

¹²¹ Цит. по: Дунаев В. От монолога к полифонии: Интервью с Р. Щедриным// Советская культура, 1989, 18 ноября.

¹²² Там же.

¹²³ Р. Щедрин и М. Плисецкая с начала 90-х годов избрали местом жительства Мюнхен. Композитор работает по контрактам с европейским издательством. Однако он часто бывает в России, где проходят премьеры его новых сочинений.

Музыка Р. Щедрина, отражая время, неизменно органично вписывается в мировую панораму высокого профессионального творчества. «Стилевой универсализм» (Л. Раабен) лишь утверждает фигуру мастера как «человека мира». В то же время в музыке композитора «универсально-европейское» имеет разветвленную корневую систему национальной почвенности творчества.

Список основных произведений Р. К. Щедрина

Оперы

- «Не только любовь» (1961, 1-я ред.)
- «Мертвые души» (1976)
- «Лолита» (1994)

Балеты

- «Конек-Горбунок» (1955—56)
- «Кармен-сюита» (1967)
- «Анна Каренина» (1971)
- «Чайка» (1979)
- «Дама с собачкой» (1985)

Произведения для симфонического оркестра

- Первая симфония (1958)
- «Озорные частушки», концерт для оркестра (1963)
- Вторая симфония (25 прелюдий для оркестра, 1965)
- «Симфонические фанфары» (праздничная увертюра, 1967)
- «Звонь», концерт для оркестра (1968)
- «Автопортрет» (вариации для симфонического оркестра, 1984)
- «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (концерт для оркестра, 1989)
- «Стихира на Тысячелетие крещения Руси» (1988)
- «Хороводы» (концерт для оркестра, 1989)
- Российские фотографии для струнного оркестра (1994)
- «Хрустальные гусли» (1994)

Инструментальные концерты

Для фортепиано с оркестром:

- Первый концерт D-dur (1954, 1-я ред.)
- Второй концерт (1966)
- Третий концерт (Вариации и тема, 1973)
- Четвертый концерт (Диезные тональности, 1991)
- Пятый концерт (1999)

- Концерт для трубы с оркестром (1993)
- Концерт для виолончели с оркестром (1994)
- Концерт для альта с оркестром (1997)

Произведения для фортепиано

- 24 прелюдии и фуги — т. 1. Диезные тональности (1964)
т. 2. Бемольные тональности (1970)
«Полифоническая тетрадь» (25 прелюдий, 1972)
«Тетрадь для юношества» (1981)

Камерно-инструментальные произведения

- «Фрески Дионисия» для камерного ансамбля (1981)
«Музыкальное приношение» (для органа и ансамбля духовых, 1983)
«Музыка для города Кётена» (для камерного оркестра, 1984)
«Эхо-соната» (для скрипки соло, 1984)

Вокально-симфонические произведения

- «Бюрократиада» — курортная кантата для солистов, хора и малого симфонического оркестра (1963)
«Поэтория» — концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра (1968)
«Ленин в сердце народном» — оратория для солистов, смешанного хора и оркестра (1969)
«Строфы „Евгения Онегина“», шесть хоров а cappella (1981)
«Казнь Пугачева» — поэма для хора а cappella (1981)
Концертино для смешанного хора а cappella (1981)
«Запечатленный ангел» — хоровая музыка по Н. С. Лескову для смешанного хора а cappella со свирелью (1988)

Что читать о Щедрина:

- Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. М., 1980
Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60—70-е годы). М., 1988
Прохорова И. Р. Щедрин. Начало пути. М., 1989
Лихачева И. Музыкальный театр Р. Щедрина. М., 1977
Паисов Ю. Хор в творчестве Родиона Щедрина. М., 1992
Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960—80-х годов. СПб., 1998 (глава о Щедрина)

Отечественная музыкальная литература: 1917—1985. Вып. 2:
О 82 Учебник для музыкальных училищ. — М.: Музыка, 2002. — 310 с., нот.

ISBN 5-7140-0377-2

ISBN 5-7140-0931-2 (вып 2)

Выпуск 2 учебника «Отечественная музыкальная литература 1917—1985» включает монографические главы о выдающихся советских композиторах-классиках — Д. Д. Шостаковиче, А. И. Хачатуряне и Г. В. Свиридове. В главе IV раскрываются основные тенденции и проблемы развития отечественной музыки 1960—1980-х годов. Данная глава включает также три очерка-портрета о композиторах поколения 60-х, чье творчество приобрело мировую известность, — В. А. Гаврилине, А. Г. Шнитке и Р. К. Щедрине.

ББК 85.313(2)7

ISBN 5-7140-0377-2

ISBN 5-7140-0931-2 (вып 2)

Учебник

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА
1917—1985

Выпуск 2

Редакторы *С. Котомина, К. Кондахчан*
Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *С. Буданова*
Корректор *Л. Асеева*. Компьютерный набор нот *А. Волостнова*
Компьютерная верстка *И. Власова*

ИБ № 4664

Подписано в набор 10.04.00. Подписано в печать 16.01.02. Формат 60х90 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсет. Объем печ. л. 19,5. Усл. п. л. 19,5.
Уч.-изд. л. 20,65. Тираж 5000 экз. Изд. № 15834. Зак. № 5495

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 5-7140-0931-2



9 785714 009310 >