

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМ. САЛИХА САЙДАШЕВА

Л.Г.Сафиуллина

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ:
1917-2000**

Учебное пособие для студентов вузов

Казань 2014

Печатается по решению Учебно-методической комиссии Ученого совета Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета (Протокол №8 от 25 июня 2014 года)

УДК 78

ББК 85.313 (2)

С 21 Сафиуллина, Л.Г. История русской музыки: 1917-2000: Учебное пособие для студентов вузов / Л.Г. Сафиуллина. – Казань: РИЦ «Школа», 2014. –232 с.

Учебное пособие адресовано студентам музыкальных факультетов высших педагогических учебных заведений и факультетов искусств классических университетов. В текстах лекций освещается широкий круг вопросов русской музыкальной культуры XX века. Представлены как обзорные темы, раскрывающие основные тенденции развития музыкального искусства в тот или иной период, так и монографические, знакомящие студентов с творчеством крупнейших отечественных композиторов прошлого столетия и современности.

Рецензенты: **Маклыгин А.Л.** – доктор искусствоведения, профессор Казанской государственной консерватории (академии) им. Н.Г. Жиганова
Батыршина Г.И. - кандидат педагогических наук, доцент Казанского (Приволжского) федерального университета.

© Сафиуллина Л.Г., 2014

Содержание

Предисловие	5
Лекция №1. Периодизация отечественной музыкальной культуры в XX веке.....	8
Лекция №2. Музыкальная культура послереволюционных и 1920-х годов.....	16
Лекция №3. Музыкальная культура 1930-х годов.....	22
Лекция №4. «Поэт радости» Сергей Прокофьев	26
Лекция №5. Балеты Прокофьева: от симфонии-балета - к танцевальной сюите.....	31
Лекция №6. «Война и мир» на оперной сцене.....	40
Лекция №7. Дмитрий Шостакович: судьба художника в тоталитарном обществе.....	48
Лекция №8. Симфоническое творчество Шостаковича: «между социальным заказом и музыкой больших страстей».....	71
Лекция №9. Трагедия-сатира «Катерина Измайлова».....	89
Лекция №10. «Пир музыки» Арама Хачатуряна, или кавказский код в советском искусстве.....	98
Лекция №11. «Звучащая Русь» Георгия Свиридова	105
Лекция №12. Основные тенденции развития музыкального искусства в 60-90-е годы.....	116
Лекция №13. «Искусство создают личности...»: о творчестве Николая Сидельникова	142
Лекция №14. «Классик последнего полувека» Родион Щедрин	150
Лекция №15. Традиции австро-немецкого романтизма в творчестве Альфреда Шнитке	157
Лекция №16. «Восток-Запад» Софии Губайдулиной.....	169
Лекция №17. Языком притчи: симфонии Гии Канчели.....	176
Лекция №18. Детская музыка отечественных композиторов XX века.....	180

Литература	190
Приложение 1. Список рекомендуемых музыкальных произведений для слушания.....	196
Приложение 2. Анимационные версии симфонической сказки С.Прокофьева «Петя и волк»	200
Приложение 3. Фрагменты бесед с Альфредом Шнитке....	215
Приложение 4. О Бранденбургском концерте Виктора Екимовского из первых уст.....	227

Предисловие

Дисциплина «История русской музыки: 1917 - 2000» завершает академический курс истории русской музыки и освещает основные этапы развития отечественной музыкальной культуры в XX веке. Закончившееся двадцатое столетие дает повод осмыслить этот период с позиций некоторой временной перспективы, внести коррективы в сделанные ранее суждения, дополнить сложившиеся представления новыми положениями.

В последнее десятилетие появилось немало исследований (диссертации, монографии, статьи) о творчестве как классиков советской музыки – Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, так и композиторов-шестидесятников, многие из которых достигли мирового признания и вышли за пределы советского и постсоветского пространства. Публикация мемуаров, эпистолярная, интервью композиторов позволяет по-иному взглянуть на их личности и творческие вклады, по-новому оценить особенности протекания историко-музыкального процесса в нашей стране. Некоторые труды открывают имена замалчиваемых ранее композиторов, например, представителей русского авангарда 20-х годов, что повлияло на введение их сочинений в современный концертный репертуар.

Однако содержащаяся в печатных изданиях и Интернет-источниках информация, вследствие «отставания» учебной литературы от темпов развития музыковедческой науки, оказывается не всегда воспринятой студентами, изучающими данную дисциплину. Преодолению этого разрыва служит данное пособие, «освежающее» материал имеющихся учебников актуальными в настоящее время смысловыми акцентами и идейно-эстетическими расстановками.

Приведенные здесь тексты лекций не претендуют на исчерпывающую полноту, оригинальность и новизну, а лишь задают основные векторы изучения важнейших музыкальных явлений. Главная задача, которая стояла перед автором, - показать отечественную музыкальную культуру XX века как живую развивающуюся систему, чутко отзывающуюся на исторические события и социальные заказы, представляющую собой клубок сложных личностных и творческих взаимоотношений, и неизменно возвращающуюся к вечным ценностям.

Стиль изложения материала, с учетом его дидактической направленности, несколько упрощен. К текстам лекций прилагается список рекомендуемых сочинений для слушания. Их выбор обусловлен не только художественной значимостью, но и стремлением отобразить пеструю и многоликую панораму отечественной музыки предыдущего столетия, а также показать разные грани творчества одного автора (например, Свиридов «советский» и поздний; Канчели «сложный» и демократичный; Шостакович официальный и саркастический, лирический и трагический). Некоторые сочинения вошли в перечень, исходя из критерия востребованности в будущей педагогической деятельности студентов.

Если воспринимать всю историю музыки как процесс нагромождения мифов, то в советское время их было предостаточно. Развенчание прежних мифов (об эпохе, людях, произведениях) неизменно сопровождается возникновением новых, чего не могло избежать и данное пособие. Но это движение и создает особый художественный ток вокруг искусства XX века, свидетельствуя о его значимости и жизнеспособности.

Произведения и даже сами композиторы ушедшей эпохи нередко становятся объектами эстетического

восприятия не только музыковедов, но и писателей, поэтов, режиссеров, порождая новые художественные смыслы. Так, рассказ Михаила Веллера о встрече Арама Хачатуряна и Сальвадора Дали «Танец с саблями» из цикла «Легенды Невского проспекта» включает классика советской армянской музыки в современный постмодернистский контекст и позволяет «снизить» ставший привычным пафос его хрестоматийного толкования. Напротив, в фильме «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната» Александр Сокуров создает реквием по судьбе композитора, по творчеству, обреченному реализовываться в жестких рамках государственной идеологии. Биография Шостаковича стала поводом для размышлений о трагическом предназначении художника - одинокого, но неотделимого от своей эпохи и Отечества. Фильмы и передачи о композиторах, транслирующие разные взгляды близко знавших их людей, мнения ученых и исполнителей произведений, значительно углубляют представления о личности и творчестве знаменитых музыкантов.

Тексты лекций дополнены сведениями об анимационных постановках симфонической сказки Сергея Прокофьева¹, имевших богатую историю. Завершают пособие фрагменты бесед с композиторами: Альфредом Шнитке о его детстве, этнокультурной идентификации, духовно-эстетических ориентирах и с Виктором Екимовским, дающим авторский комментарий к изучаемому в рамках курса сочинению. Ссылки приводятся по списку дополнительной литературы.

¹ Полный текст статьи Л.Г. Сафиуллиной напечатан в журнале «Филология и культура», 2012, №3 (29).

Лекция №1

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XX ВЕКЕ

Октябрьская революция 1917 года в корне изменила жизнь миллионов людей, их традиционный быт, сознание, культуру. Главная особенность новой эпохи – небывалая плотность времени, стремительность происходящих событий: революция, гражданская война, коллективизация, индустриализация, борьба с религией, эпоха культа личности, Великая отечественная война, переселение народов, критические кампании в культуре.

События 1917 г. имели огромное значение для художественной жизни России. Отношение к революции творческой интеллигенции было неоднозначным. Многие музыканты покинули Родину: **Рахманинов, Шаляпин, Прокофьев, Черепнин, Вышнеградский**, позже **Лурье, Метнер, Гречанинов, Архангельский, Глазунов. Стравинский**, уехавший из России перед первой мировой войной и ставший в СССР персоной нон-грата, долгие годы был лишен возможности посетить Отчизну. Оказавшись по разные стороны «железного занавеса», русские композиторы образовали «расколотое единство».

Судьбы многих художников в России складывались драматично: в расцвете таланта погибли Гумилев, Мандельштам, Мейерхольд, Есенин; покончили жизнь самоубийством Маяковский и Цветаева; на протяжении долгих лет шла травля Ахматовой, Зощенко, Платонова. Однако страницы истории отечественной культуры окрашены не только в черные тона. Несмотря на издержки времени и давление конъюнктуры, советская эпоха отмечена необычайной творческой активностью художников, писателей, поэтов, музыкантов, режиссеров, актеров. В этом и состоит ее неповторимое своеобразие.

Развитие музыкальной культуры в России проходило в несколько этапов, на которые большое влияние оказывала политическая ситуация в стране². Масштабным отрезком является **послереволюционное и сталинское время**, охватывающее пять периодов³.

Первый период: 1917 – 1924.

Угроза распада государственности обусловила замедление пульса культурной жизни. Деятели искусства имели относительную свободу авторского самовыражения, которая с каждым годом все больше ограничивалась. В 1922 г. организуется Главлит – комитет, контролировавший всю литературную продукцию на территории страны, 1923 г. - Главрепертком. В Госиздате формируется Агитационный подотдел, печатающий литературу исключительно пропагандистского содержания.

Показательно, что вначале руководство музыкальными отделами крупных организаций культуры и образования осуществляли композиторы русского авангарда, подвергшиеся позже ожесточенным нападкам со стороны последователей пролетарского искусства. Музыкальный футуролог **Артур Лурье**, приверженец *микроинтервальной и шумовой музыки*, с 1918 по 1921 годы работал начальником музотдела Наркомпроса (МУЗО). Уполномоченным Главлита по Государственному музыкальному издательству, Политредактором по музыке

² В VII томе «Истории музыки народов СССР», изданном в 1997 году, выделены следующие крупные периоды: 1) 1917-1932; 2) 1932-1958; 3) 1958-1991. Более дробная периодизация дана в учебнике «Отечественная музыкальная литература: 1917-1985»: 1917-1921; 1922-1932; 1932-1941; 1941-1945; 1946-1956; конец-50-х – начало 60-х гг.; 60-е – 90-е годы.

³ Данная периодизация, в которой учитываются как социально-политические, так и художественные факторы, предложена профессором Московской консерватории Е.С.Власовой.

Главреперткома, ответственным редактором журнала «Музыкальная культура» был еще один лидер экспериментального направления **Николай Рославец**. Создатель *метода синтетаккорда*, он проложил пути к *серийной музыке*⁴.

Музыкальное образование затрагивает процесс пролетаризации. В 1924 г. начинается всеобщая вузовская чистка, коснувшаяся и консерваторий. В Московской консерватории создается ФКП (фракция красной профессуры), по социальному признаку там сократили 30% студентов (особенно много – на фортепианном и вокальном факультетах). С 1922 по 1933 гг. в консерватории можно было поступать без экзаменов, по партийной или комсомольской путевке. Ленин даже планировал закрыть Большой театр, чему воспротивились Луначарский, Маленков, Сталин.

Второй период: 1925 – 1931.

Отмечен созданием новых ценностных установок. Публикуются первые декларации о политике партии в области искусства, регулирующие вопросы художественного творчества. Появляется огромное количество надзирающих структур: Пролеткульт, Наркомпрос, Главискусство и др.

Третий период: 1932-1938.

Растет изоляция от мирового музыкального сообщества. Образуется ССК (Союз советских композиторов), куда «влились» РАПМ, АСМ. Государство вступает с композиторами в плановые товарно-денежные отношения и начинает оплачивать всю создаваемую творческую продукцию. В результате происходит поворот

⁴ Рославца называли «ранним двенадцатитоновым композитором» (Гойови). Его известность в начале века иллюстрирует экспромт Маяковского, брошенный в ответ на неосторожно заданный кем-то вопрос «Кто это?» в отношении Рославца: «Что за глупая овца, что не знает Рославца?» [47].

композиторов в сторону идеологически верного высказывания. Строго оценивалось либретто в музыкально-театральных сочинениях (особенно в опере), тексты песен, кантат, ораторий. Любые отклонения «от курса» резко порицались (статьи «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» об опере «Леди Макбет Мценского уезда» и балете «Светлый ручей» Шостаковича).

Чуть большая свобода отличала музыку инструментальных жанров. Но и в ней вскоре стали требовать соответствующие духу времени концепции⁵. Так, например, сложилась концепция Пятой симфонии Шостаковича («показать оптимизм как мировоззрение») с «правильным» финалом.

Начинаются прямые гонения на музыкантов. В 1937 г. репрессирован композитор-авангардист **Александр Мосолов**. Его осудили на 8 лет концлагерей, однако, по ходатайству Мясковского, освободили в 1938 г., без права проживания в крупных городах. Жертвой «чистки» становится и Николай Рославец, обвиненный в «правом оппортунизме» и «торговле идеологией». Лишенный постоянной работы и фактически средств к существованию, Рославец был вынужден «признать» свои

⁵ В связи с этим показательна судьба Первой симфонии ленинградского композитора Гавриила Попова, написанная в период «между внутренним угасанием советского музыкального авангарда, начавшимся его внешним разгромом и торжеством советской тоталитарной утопии после 1937 года» [7]. Симфония, в которой русский фольклорный мелос соединяется с новаторскими принципами в технике письма, поначалу была встречена с энтузиазмом. В 1932 году она удостоена Второй премии на Всесоюзном конкурсе в ознаменование 15-летия Октября и исполнена в зале Ленинградской филармонии. В 1935 г. в газете «Красная звезда» появилась разгромная статья «С чужого голоса. О симфонии Г.Попова», где композитор был обвинен в формализме. После этого сочинение больше не исполнялось в России.

«политические ошибки». В 1938 году готовился его арест, но композитора прежде сразила тяжелая болезнь. Хотя надо признать и тот факт, музыканты пострадали от сталинских репрессий менее, чем представители других видов искусства (литературы, театра).

Четвертый период: 1939 – 1947.

Самый плодотворный период по количеству созданных шедевров. В 1939 г. образуется Музфонд. Композиторы находятся на самой верхней ступени в иерархической лестнице деятелей искусств.

Пятый период: 1948 – 1953.

Кульминационный период по степени воздействия руководства партии на композиторов. **Постановление ЦК ВКПб 1948 года** «Об опере "Великая дружба" Вано Мурадели» положило начало жесткой критической кампании, направленной против выдающихся композиторов современности: Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна и др. Вскоре Шостакович был лишен звания профессора Московской и Ленинградской консерваторий. «Приехав в Ленинград, композитор прочел на доске объявлений в консерватории, что он уволен «за низкий профессиональный уровень». В Москве же ему попросту не выдали ключ от аудитории» [26, 290].

Инструментом социального воздействия на художественный процесс стала **репертуарная политика** советского государства в области музыки. Ее основы были заложены Лениным, который считал, что все произведения должны иметь политическую направленность. Происходит подмена критериев: главным становится содержание произведения, его агитационный смысл. Впоследствии репертуарная политика во многом зависела от личных вкусов Сталина, негласно управлявшего деятельностью Большого театра и становившегося инициатором

«дискуссий» о перспективах развития советского музыкального искусства.

Активно развиваются органы цензуры. В 1929 г. публикуется первый репертуарный указатель – список разрешенных или запрещенных к исполнению произведений, в том числе и музыкальных. В музыкальном театре катастрофически сокращается зарубежный и русский репертуар. После постановки «Жар-птицы» Стравинского и «Саломеи» Р. Штрауса в 20-х годах не ставится ни одно новое западно-европейское сочинение, зато «открывается дорога» советским однодневкам. Происходит неуклонная «советизация» музыкального репертуара.

Советское музыкальное искусство сталинского периода – это целостный эстетический феномен, в рамках которого художественная и агитационная концепции музыкальной культуры находились в непрерывном противостоянии. Индивидуальный стиль в музыкальном искусстве этого времени оказался не востребовавшимся.

Серьезные перемены начинаются после смерти Сталина. Музыкальная жизнь **1954-60-х годов** проходила под знаком «оттепели»⁶, принесшей в искусство импульсы свободы и обновления. Постепенно восстанавливаются контакты с зарубежным искусством. В 1955 г. на гастроли за границу выезжает балет Большого театра, в 1958 г. в Москве проводится Первый Международный конкурс им. П.И. Чайковского. В СССР приезжают с выступлениями лучшие оркестры Америки и Европы: Филадельфийский, Бостонский, Нью-Йоркский, оркестр Лондонской филармонии и др. Советские слушатели получают возможность познакомиться с творчеством выдающихся зарубежных дирижеров (Л. Бернштейна, Л. Стоковского,

⁶ Название этому историческому периоду дала повесть И. Эренбурга «Оттепель».

Ю. Орманди, Ш. Мюнша, М. Сарджента), скрипачей (И. Менухина, И. Стерна), пианистов (Г. Гульда, А. Фишер), певцов.

В **1958 г.** выходит **постановление ЦК КПСС** «Об исправлении ошибок в оценке опер "Великая дружба", "Богдан Хмельницкий" и "От всего сердца"», где пересматривается постановление 1948 г. Обвинения в формализме в отношении ряда советских композиторов признаются ошибочными.

Ярко заявляет о себе новое поколение композиторов, имевших иные ценностные ориентиры. «Шестидесятники» активно осваивают технологические достижения западной музыки, погружаются в бурное экспериментаторство. Этот этап в музыке получил название **«аналитического»**. К деятелям советского авангарда можно отнести Андрея Волконского, Николая Каретникова, Алемдара Караманова, Альфреда Шнитке, Софию Губайдулину, Эдисона Денисова, Арво Пярта. Значительным был вклад Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Бориса Чайковского, Андрея Эшпая, Андрея Петрова, Родиона Щедрина, Валерия Гаврилина, Валентина Сильвестрова, Николая Сидельникова, Романа Леденева, Вячеслава Артемова, Эдуарда Артемьева, Гии Канчели и др. Расширяется языковой фонд искусства, достигается относительная свобода самовыражения. Новинки музыкального искусства представляются на фестивалях «Современная музыка» (1961, Горький) и «Ленинградская музыкальная весна» (1965). Композиторы старшего поколения (Д. Шостакович, Г. Свиридов, М. Вайнберг, Г. Уствольская, Т. Хренников) либо отмежевываются от новаций, сохраняя верность ранее найденному стилю, либо тесно соединяют их с традициями.

В **1970-80-е годы**, вошедшие в историю как «эпоха застоя» возобновляется преследование инакомыслящих,

осуществляется партийное диктаторство, ужесточается практика цензурных запретов. С середины 80-х годов происходит «перестроечное пробуждение», благотворное для духовной жизни страны.

В сфере музыкального искусства наступает весьма продуктивный **период нового синтеза**. Языковые достижения предыдущего десятилетия обретают глубину и содержательность.

Композиторы-шестидесятники достигают зенита мастерства, в их творчестве осуществляются активные стилевые взаимодействия. В центр выдвигаются вечные вопросы бытия, обостряется чувство исторической памяти, возникает новое ощущение музыкального времени. Новое поколение **композиторов-семидесятников** представлено именами Александра Вустина, Виктора Суслина, Татьяны Сергеевой, Дмитрия Смирнова, Сергея Беринского, Николая Корндорфа, Александра Чайковского. В 1978 году организуется фестиваль «Московская осень», ставший крупнейшим композиторским форумом страны. С конца 80-х годов происходит массовая эмиграция музыкантов на Запад.

Постсоветский период: с 1991 г. по настоящее время.

С завершением 70-летней эры советского государства общество становится более демократичным. Либерализация коснулась области культуры и искусства. Цензура ослабляется, а потом и вовсе отменяется. Обновляется и обогащается репертуар. Государство устраняется от финансирования музыкальных организаций и учреждений (филармоний, оркестров, музыкальных театров и т.д.), а также от субсидирования композиторской продукции. Постепенно появляются новые формы адресной поддержки художественной деятельности (гранты, спонсорские пожертвования и т.д.), проводятся авторские фестивали (А. Шнитке, С. Губайдулиной, Г. Свиридова, В. Гаврилина, В. Сильвестрова).

Лекция №2
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫХ И 1920-х ГОДОВ
(1917-1931)

В послереволюционное время происходит резкий слом старых традиций, рождение нового мира. Художественная жизнь характеризуется исключительной интенсивностью, активным поиском новым музыкально-выразительных средств. Творчество становится одной из наиболее успешных форм пропаганды новых идей. Большое значение имеют массовые музыкально-театральные действия, которые ставят известные режиссеры. Примером может служить «Взятие Зимнего» (1921), где участвовало около 8000 человек. Постановщиком был Дмитрий Тёмкин, эмигрировавший впоследствии в Америку. В этом действе воссоздавалась мифологическая картина революционного переворота, реконструировались революционные действия. В партитуре чередовались мелодии песен «Интернационал», «Вы жертвою пали», «Марсельеза» и т.п.

В 20-е годы многие музыканты увлекались идеей создания новой звуковой материи, своеобразной «музыки машин» и современного города. Это **урбанистическое направление**, где в качестве нового героя выступал революционный город, а также разнообразные машины, механизмы, достижения научно-технического прогресса. Так, **Арсений Авраамов (Реварсавр)** создает «**гудковые симфонии**», где отражается звуковая среда праздника в городе. Симфонии были исполнены в Баку (1922) и Москве (1923). В звучание вовлекались паровые гудки заводов, фабрик, пароходов, паровозов, автомобильные клаксоны, сирены, колокольный звон, пушечные выстрелы (большой барабан), пулеметная и ружейная пальба (малый барабан).

Из полусотни паровозных гудков, настроенных на определенный звукоряд, Аврамов соорудил «магистраль» - паровой орган, диапазон которого позволял исполнять революционные песни и гимны. На каждый гудок приходился один исполнитель, в нужный момент он тянул за проволоку и выпускал пар.

Урбанистическая эстетика проявилась и в театральной музыке. «Промышленно-техническую», конструктивистскую природу имеют эпизоды **«Завод. Музыка машин»** из незаконченного балета **«Сталь» Мосолова**, **«Металлургический завод»** из оперы **«Лед и сталь» Дешеева**. Главным принципом развития становится ритмическая остинатность. Возникает новый тип экспрессии - «железный поток» моторики, наступательного движения, в своей «машинной» равномерности несущего всеокрушающую энергию» [46].

В русле этих тенденций находится балет **«Стальной скок» С. Прокофьева (1927)**, написанный за границей по заказу С.Дягилева. В нем осуществляется отход от логики классического балета, нет традиционных балетных номеров. Главная идея - крушение старого и рождение нового мира. Стилизованные персонажи поделены на 2 группы: 1) комиссар, работница, рабочие; 2) спекулянты, беспризорники. В балете проводится идея становления: матрос становится рабочим, а в конце появляется фабрика, утверждая курс на индустриализацию. Завершается **«Стальной скок» апофеозом-кодой «Фабрика»**, где воссоздается работа гигантского производственного механизма. Роль человека низводится до функции винтика в отлаженной системе, в то время как разного рода автоматизированные устройства «одушевляются», обретают дыхание и пульс.

Дань завоеваниям НТП была отдана и в **фортепианных пьесах «Рельсы» Дешеева, «Телескопы» Половинкина**.

В жанровой системе на первое место выдвигается вокальная музыка и, прежде всего, песня как самый демократичный жанр. Большое распространение получили революционные песни прошлого («Интернационал», «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу»). В 20-е годы складывается жанр **советской массовой песни**. Она предназначена для коллективного исполнения, часто а cappella, имеет актуальную для того времени тематику, пронизана энергией маршевого ритма. Первые советские песни писались на известные напевы, к которым сочинялись новые тексты. Например, песня «Мы красные солдаты» пелась на мотив песни XIX в. «Среди лесов дремучих» про разбойничьего атамана Чуркина. Походный гимн «Смело мы в бой пойдем» является жанровым переосмыслением популярного в дореволюционные годы салонного романса «Белой акации гроздь душистые». В основе текста матросской песни «По морям, по волнам» лежит песня поэта XIX в. Василия Межевича из драмы «Артур, или 16 лет спустя»⁷. Напев комсомольской баллады о гибели молодого буденовца «Там, вдали за рекой» взят из песни каторжан «Лишь только в Сибири займется заря». Пионерский гимн «Взвейтесь кострами» Кайдан-Дешкина представляет собой переинтонирование марша солдат из оперы Гуно «Фауст». Создаются **новые песни**: «По долинам и по взгорьям» (автор мелодии неизвестен, текст принадлежит участнику гражданской войны Парфенову), «Красная Армия всех сильнее» С. Покрасса, «Наш паровоз» П. Зубакова, «Авиамарш» Ю. Хайта. Почти отсутствовали лирические песни.

⁷ До октябрьской революции дошел такой вариант этой песни:
«Ты, моряк красивый сам собою, Тебе от роду 20 лет.
Полюби меня, моряк, душою, Что ты скажешь мне в ответ?
По морям, по волнам, Нынче здесь, завтра там!».

Жанр **оперы** переживает кризис. Особняком стоит творчество находившегося в эмиграции С.Прокофьева, представленное операми «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел». Создаются **оперы на темы русских восстаний**: «Степан Разин» Триодина, «Орлиный бунт» Пашенко (о пугачевском восстании), «Декабристы» Золотарева; на современные сюжеты. В **опере-плакате «За красный Петроград» Гладковского и Пруссак** на сцену выходят новые герои: революционные солдаты, девушки в красных косынках. Музыкальный стиль определяет эклектика: традиционные оперные формы соединяются с интонациями революционных песен. Более интересна как музыкально-конструктивистский опыт «пролетарская» **опера В. Дешевова «Лед и сталь»** о кронштадском мятеже.

Значительным явлением стала **опера Шостаковича «Нос» (1928)**, где изобретательно использованы приемы музыкальной сатиры. В опере отсутствует кантилена, 22-летний композитор смело строит ее на речитативном материале. Партитура содержит оригинальные и новаторские идеи: антракт к третьей картине написан только для ударных инструментов, бритье майора Ковалева иллюстрируют флажолеты контрабасов. Музыкальный язык оперы сложен, характеризуется политональными сочетаниями, додекафонными вкраплениями, богатой полифонией. Стремление передать гротеск и хлесткую сатиру гоголевского произведения обусловило включение в музыкальную ткань банальных реплик, вульгарных мотивчиков, целого калейдоскопа маршей, галопов, полек.

Эксперименты затронули и **балет**. Осовременивались классические спектакли. «Спящая красавица» Чайковского ставилась в революционно-аллегорическом ключе, где принцессу Аврору и принца Дезире заменили Заря

революции и Вождь восстания. Параллельно шли поиски совершенно новых сюжетов. Здесь выделяются две линии:

1. Новая тема, но старая лексика. Например, балет Р.Глиэра **«Красный цветок»** («Красный мак») о восстании китайских грузчиков в порту. Победа приходит с прибытием советского корабля. Большую роль в спектакле играет лирический пласт, раскрывающий любовь китайской ресторанной танцовщицы Тай Хоа и «красного» капитана. Отсюда традиционные для русских классических балетов номера: адажио, лирические вариации.

2. Балетные спектакли с использованием современных музыкально-выразительных средств: **«Красный вихрь» Дешевова; «Футболист» Оранского; «Стальной скок» Прокофьева; «Болт», «Золотой век» Шостаковича.** Сюжеты вращались, в основном, вокруг производственных тем и темы противопоставления социалистического и буржуазного миров. В этих балетах осуществлялись поиски новой хореографии, ориентированной на массовость, коллективные движения.

В 20-е годы создано множество **музыкально-творческих организаций.** Одним из наиболее крупных художественных объединений был **Пролеткульт** - союз пролетарских культурно-просветительских организаций. Его идеологи развивали теорию «чистой» пролетарской культуры, которая должна создаваться в творческих объединениях рабочих и постепенно вытеснять «буржуазную индивидуалистическую культуру» профессионалов.

В 1923 г. Пролеткульт реформируется в **РАПМ (Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов: 1923-1932),** которая придерживалась классового подхода к искусству и образованию. Пропагандировались музыкально-революционные произведения прошлого, особое внимание уделялось хоровой работе, созданию

хоровых кружков. Зарубежная бытовая музыка (фокстроты, чарльстоны и т.д.), объявлялась враждебной для советских граждан, что затормозило естественное развитие эстрадных жанров. Огромная часть художественного наследия прошлого провозглашалась неприемлемой для пролетарского искусства. РАПМовцы проводили «чистки» преподавательского состава.

Альтернативой РАПМу была **Ассоциация современной музыки (АСМ)**. Ее участники ставили целью распространение новой музыки, как русской, так и зарубежной. Благодаря АСМу в СССР приезжали Хиндемит, Мийо, Онеггер, Берг, Барток, т.е. был налажен хоть какой-то контакт с мировой музыкальной культурой. В АСМ входили Мясковский, Асафьев, Мосолов, Шостакович, Рославец, Шапорин, Шебалин.

ПРОКОЛЛ - производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории (А. Давиденко, В. Белый, Б. Шехтер, М. Коваль, Н. Чемберджи, З. Левина и др.). Он образовался для «производства музыки» под влиянием идей коллективного творчества. Главное произведение - оратория «Путь Октября», части которой написаны разными композиторами. Приоритет отдавался массовой хоровой музыке.

Под воздействием идеи коллективизации возник и **Персимфанс** - оркестр без дирижера, просуществовавший 10 лет (1922-1932) и исполнявший произведения высокого искусства. С оркестром выступали многие знаменитости: Горовиц, Юдина, Софроницкий. Затем появлялись оркестры без дирижера в других городах, но вскоре прекращали свое существование.

Лекция №3

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 1930-х ГОДОВ

30-е годы оказались одним из самых сложных и противоречивых периодов в жизни страны. С одной стороны, культ личности Сталина, страна погружена в атмосферу взаимной подозрительности и страха, опускается «железный занавес»; с другой стороны, происходит небывалый подъем в науке и искусстве.

30-е годы стали эпохой рождения советской музыкальной классики. После экспериментов 20-х годов наступило время стабилизации, обобщения. Музыка выдвинулась в ряд важнейших искусств (тогда как в предыдущее десятилетие часто выступала в синтезе с другими искусствами). Происходит расцвет почти всех жанров, возрождается интерес к фольклору.

Возникает Союз советских композиторов, единая Госфилармония, упорядочивается система музыкального образования. С 1933 г. регулярно проводятся **всесоюзные исполнительские конкурсы**. Формируется целая плеяда талантливых исполнителей: пианисты Эмиль Гилельс, Лев Оборин, Яков Флиэр, Яков Зак, скрипач Давид Ойстрах, виолончелисты Даниил Шафран, Святослав Кнушевицкий, дирижеры Евгений Мравинский, Натан Рахлин, Константин Иванов. Организуются **декады национального искусства** в Москве. В 1933 г. в СССР возвращается С. Прокофьев. Но в то же время искусство попадает под сильнейший идеологический пресс, становится объектом пристального внимания и жесткой критики партийных работников.

Одним из главных жанров остается **массовая песня**, но ее характер меняется. На первый план выходят **лирические песни**, основанные на мелодике кантиленного склада, распевных интонациях. Лирика слышна даже в

маршевых песнях. Появляется лирический герой - выходец из простого народа, воплощающий лучшие черты советского человека. Это доярка, пастух, рабочий, домработница с идеализацией облика.

Огромную роль в распространении песен имело **звуковое кино**. Музыка становится одним из основных компонентов кинематографа. Многие фильмы этого времени - «Волга-Волга», «Веселые ребята», «Цирк», «Три товарища», «Дети капитана Гранта», «Путевка в жизнь», «Трилогия о Максиме» - вошли в историю именно благодаря звучащим в них песням. Другой путь распространения песен - через **радио**.

Формируется группа композиторов, почти полностью посвятивших себя созданию песен: **М.Блантер, В.Белый, И.Дунаевский, В.Захаров, Ю.Милютин, Л.Книппер, К.Листов, Н.Богословский**. В песенном жанре работали также Д.Шостакович («Песня о встречном»), Н.Мясковский, С.Прокофьев. Песня оказывает влияние на развитие других жанров. Появляются песенная опера, песенная симфония. Песни 30-х годов отразили общие настроения масс, восполняли дефицит доброты, света, радости.

Одним из самых известных композиторов-песенников был **Исаак Дунаевский** (1900 - 1955). Он работал в различных жанрах популярной музыки: писал оперетты, музыку к спектаклям и кинофильмам, пьесы для эстрадного оркестра. В содружестве с Л.Утесовым создавал эстрадные программы, куда включались его джазовые транскрипции песен народов СССР, а также классических произведений. Но с наибольшей силой его дарование раскрылось в жаре песни. Песни Дунаевского проникнуты оптимизмом, мажорностью, красочностью, имеют романтический колорит. Их мелодии связаны с разными источниками: русской и украинской городской

песней («Ой, цветет калина», «Каким ты был, таким ты и остался» из к/ф «Кубанские казаки»); бытовым романсом; водевильными куплетами («Песенка о капитане»); джазовой музыкой, американскими мюзиклами («Лунный вальс»); мексиканскими песнями. Дунаевский писал песни-марши (Марш веселых ребят, Марш энтузиастов, Спортивный марш, Песенка о веселом ветре), песни-гимны (Песня о Родине), лирические песни (Колыбельная, «Летите, голуби»). Он стал основоположником пионерской песни.

В 30-е годы создается множество **кантатно-ораториальных сочинений** (кантата «Александр Невский» С.Прокофьева). Большинство из них прославляли Ленина, Сталина, партию, революцию и т.д. (кантата «К 20-летию Октября», «Здравица» Прокофьева).

Продолжают развиваться музыкально-театральные жанры. В трагедийно-сатирической опере «**Леди Макбет Мценского уезда**» (1932) Шостакович демонстрирует талант зрелого музыкального драматурга, владеющего искусством создания сложных неоднозначных характеров. В 1936 г. в газете «Правда» появляется статья «Сумбур вместо музыки», в которой опера Шостаковича была подвергнута резкой несправедливой критике. Другое направление образует «**песенная опера**», где песня служит основой характеристики героев и массовых сцен. Песенно-хоровые эпизоды складываются в сюитную последовательность, в финале звучит массовая песня маршевого характера. Для опер этого типа избиралась актуальная тема, коллективный портрет преобладал над индивидуальным, музыкальный язык отличался ясностью и доступностью («Тихий Дон» **И. Держинского**, «**В бурю**» **Т. Хренникова**).

В 30-е годы утверждается новый тип балетного спектакля - **хореодрама** (драмбалет), в котором элементы

драматической игры и пантомима превалировали над хореографическими выразительными средствами: **«Пламя Парижа»**, **«Бахчисарайский фонтан»**, **«Кавказский пленник» Асафьева**, **«Ромео и Джульетта» Прокофьева**, **«Лауренсия» Крейна**. Хореодрама предполагала в качестве музыкальной основы крупную целостную форму с симфоническим развитием, сложным взаимодействием и разработкой музыкальных образов. Более традиционен по драматургии балет **«Светлый ручей» Шостаковича** – спектакль о современной колхозной жизни, проникнутый юмором и лирикой. Важнейшим завоеванием советской хореографии 30-х годов стало рождение балета в национальных республиках: **«Счастье» Хачатуряна**, **«Сердце гор» Баланчивадзе**, **«Лилея» Данькевича**, **«Девичья башня» Бадалбейли**, **«Шурале» Яруллина**.

Классической зрелости достигает советский симфонизм. К выдающимся произведениям в этом жанре относятся **Четвертая, Пятая, Шестая симфонии Шостаковича; Шестнадцатая «Авиационная», Двадцать первая симфонии Мясковского**⁸. Появляются **песенные симфонии**, в основе которых лежит песенный тематизм (Третья «Дальневосточная» симфония Книппера - с солистами, мужским хором и духовым оркестром, Четвертая симфония Книппера «Поэма о бойце-комсомольце» с солистами и хором, в которую вошла его песня «Полюшко-поле»). Это приводит к упрощению симфонической концепции, снижению доли ритмоинтонационных и образных преобразований тем.

Лекция №4

⁸ Драматизм Шестнадцатой симфонии Мясковского навеян впечатлениями от катастрофы самолета АНТ-20 «Максим Горький», случившейся в мае 1935 года. В Двадцать первой симфонии нашли отражение тягостные раздумья о правильности пути страны и искренняя вера композитора в светлое будущее.

«ПОЭТ РАДОСТИ» СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ (1891 - 1953)

С.С. Прокофьев - один из первых советских композиторов-классиков. Он буквально ворвался в художественную жизнь XX века и сразу обратил на себя внимание благодаря яркости и необычности творческой индивидуальности. Порой это был сознательный вызов, эпатаж. Прокофьев принес много нового, ценного, что впоследствии стало ориентиром для отечественной композиторской школы. Характер творчества Прокофьева во многом определялся свойствами его натуры. Он отличался оптимизмом, внутренним душевным здоровьем, активностью, энергией.

Прокофьев был одарен в самых разных областях: выдающийся пианист своего времени, великий композитор, дирижер, талантливый писатель («Автобиография»), критик, шахматист.

Прокофьев работал почти во всех жанрах и везде оставил заметный след. Он создал 8 опер, 7 балетов, 7 симфоний, инструментальные концерты⁹, 15 сонат для разных инструментов, 2 квартета, сюиты, романсы, фортепианные циклы, кантаты¹⁰, ораторию¹¹, писал произведения для детей¹², киномузыку.

⁹ У Прокофьева 5 фортепианных концертов, Шестой не закончен, а также концерты для скрипки и виолончели

¹⁰ «Семеро их на сл. Бальмонта, «К XX-летию Октября» на тексты сочинений К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, И. В. Сталина, «Александр Невский», «Здравица» к 60-летию Сталина.

¹¹ «На страже мира».

¹² Детям адресована музыкальная сказка «Гадкий утенок» для голоса и фортепиано; фортепианный альбом «Детская музыка»; песни «Болтунья», «Поросята», «Сладкая песенка»; сюита для чтецов, хора мальчиков и оркестра «Зимний костер» на слова С. Я. Маршака; балет «Золушка» и др. Но наибольшую известность получила симфоническая сказка «Петя и волк» Прокофьева, многократно экранизированная

Все творчество Прокофьева состоит из отражения впечатлений, образов внешнего объективного мира. И здесь его антиподом является Шостакович. У Прокофьева - светлое, радостное отношение к жизни, окружающий мир представлялся ему гармоничным, цельным, ясным. Он ценил юмор и смех (добрый, радостный), обладал конструктивностью мышления, рационализмом, изобретательностью¹³. Композитор постоянно находился в процессе поиска, обновления. В его музыке соединялись полярные образы и темы.

Прокофьев - новатор во всех областях музыкального языка, но в то же время продолжатель традиций ранних классиков (особенно Й.Гайдна, Д.Скарлатти) и русских композиторов XIX в. От Глинки он воспринял мелодическую выразительность, стремление к раскрытию национального начала; от Мусоргского - внимание к слову, продолжив его эксперименты в области вокальных жанров; от Римского-Корсакова – интерес к жанру сказки, новизну ладо-гармонического языка; от Бородина - эпический размах; от Чайковского - трактовку вальса, лирических моментов.

Прокофьев - **крупнейший мелодист XX в.** Его мелодика имеет *инструментальную природу*, отличается обилием широких интервалов, острых скачков, большим диапазоном, гибкой извилистостью кантилены.

В области гармонии Прокофьев исходит из эстетического принципа оптимистичности, что определяет мажорность гармонии в широком смысле. Часто используется повышенная альтерация тонов аккорда

зарубежными и отечественными аниматорами. См. подробнее об этом в Приложении 2.

¹³ Прокофьев придумал способ сокращения текста, пропуская гласные буквы. Свои ранние сочинения он подписывал автографом СПРКФВ. В детстве будущий композитор увлекался морскими боями, в зрелом возрасте - шахматными партиями.

(например, D7 с повышенными квинтой и септимой). Еще сохраняются связи с классической тональной системой, но тональность понимается как расширенная: на каждой ступени двенадцатитонового звукоряда можно построить мажорное или минорное трезвучие (или септаккорд). Особенно интересны прокофьевские кадансы, где осуществляются неожиданные сопоставления, отклонения в далекие тональности. Композитор вводит новое понимание диссонанса - как созвучия, не требующего разрешения.

Одним из ведущих средств, сообщающих музыке Прокофьева бодрый, динамичный, «тонизирующий» характер, становится ритм. Энергия ритма ассоциировалась у композитора с духом времени. В противовес Стравинскому, прокофьевский ритм - регулярный, равномерный, с акцентированной сильной долей.

Форма у Прокофьева - ясная и классичная, часто используются квадратные структуры (8-тактовые периоды).

Творческий путь Прокофьев делится на 3 периода:

1) **Первый период - до отъезда за границу (1908 – 1918)** - становление Прокофьева как композитора (заканчивает Петербургскую консерваторию по композиции, фортепиано, дирижированию), начало зрелости. В это время складывается тип личности Прокофьева как музыканта оптимистичного, энергичного, бунтарского плана. Он любил шокировать публику и имел несколько скандальную славу¹⁴.

У Прокофьева формируется особый фортепианный стиль, основанный на беспедальности, сухих ударах, технике скачков. Вместе с ним в фортепианную музыку

¹⁴ Первый фортепианный концерт Прокофьева называли футбольным, о втором фортепианном концерте критик Каратыгин писал: «Леденящий ужас охватывает слушателя, волосы дыбом становятся на голове...».

вошло материальное, здоровое, веселое начало, рожденное антиромантической традицией. Его исполнению присуща «мускулистость», критики отмечали «стальные бицепсы» Прокофьева-пианиста. Композитор создает много сочинений для фортепиано: **4 сонаты, пьесы ор.12, циклы «Мимолетности», «Сарказмы», Первый и Второй концерты**; закладывает основы для работы в других жанрах - **оперы («Игрок», «Мадалена»), балета («Ала и Лоллий», «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»), симфонии (Первая симфония «Классическая»), вокальной музыки (цикл на стихи А. Ахматовой).**

2) Зарубежный период (1918 – 1933).

Прокофьев ведет регулярную концертную деятельность как пианист и дирижер – исполнитель собственных произведений; выступает в Японии, США, Европе, с 1923 г. живет в Париже. За границей реализует все намеченное ранее (**Третий фортепианный концерт, оперы «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел»**), но в целом, создает не так много произведений. Затем налаживает контакты с СССР, приезжает на гастроли в «Большевизию» в 1927, 1929 гг., сотрудничает с театром Мейерхольда. Вскоре принимает окончательное решение вернуться на родину. В этот период в творчестве Прокофьева намечается «сдвиг» в сторону лирики, большей мелодичности. Композитор писал: «В лирике мне долгое время отказывали, и - не поощренная - она развивалась медленно».

3) Последний период (1933-1953) отмечен исключительной продуктивностью. Прокофьев создает **балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Сказ о каменном цветке»), оперы «Семен Котко», «Дузня», «Война и мир», Симфонии №№ 5-7, кантаты.** Безоговорочно принятый в СССР как гений XX века,

Прокофьев был удостоен множества правительственных наград и премий. Однако в конце жизни он испытал на себе тяготы сталинского режима. Его коснулись репрессии 1948 года: беспочвенные обвинения в формализме, запрет на постановку произведений, критика со стороны недавних сторонников. 8 лет провела в сталинских лагерях по обвинению в шпионаже первая жена композитора Лина Любера-Прокофьева, мать его двоих детей. Прокофьев ушел из жизни 5 марта 1953 года, в один день со Сталиным.

В творчестве Прокофьева выделяется несколько линий:

1) **классическая**, связанная с обращением к жанрам, интонационным и ритмическим моделям эпохи барокко и раннего классицизма («Классическая симфония», написанная в стиле Й.Гайдна; Симфониетта; гавоты);

2) **новаторская**, отражающая смелые для того времени поиски в области ладогармонического языка, мелодии и т.д. («Сарказмы», «Отчаянье», «Скифская сюита», опера «Игрок», Симфония №2);

3) **токатная**, моторная (Скерцо ор. 12; балет «Стальной скок; Фортепианные концерты №№ 2, 3; Финал 7 фортепианной сонаты, который называли «русской токкатой»);

4) **лирическая** (первые 3 части Симфонии №7, «Пушкинские вальсы», цикл «Сказки старой бабушки»; много лирических страниц в балетах «Ромео и Джульетта», «Золушка», первой части оперы «Война и мир»);

5) **историко-эпическая, героическая** (кантата «Александр Невский», опера «Война и мир», Симфония №5).

Лекция №5

БАЛЕТЫ ПРОКОФЬЕВА:

ОТ СИМФОНИИ-БАЛЕТА - К ТАНЦЕВАЛЬНОЙ СЮИТЕ

На протяжении всей своей жизни Прокофьев обращался к музыкально-сценическим жанрам. Он превосходно знал театр, много читал, интересовался литературными новинками. Закончив одно театральное сочинение, Прокофьев тут же принимался за активные поиски нового либретто. Сюжеты его опер и балетов поразительно контрастны. Это и сказки – русские, итальянская, французская («Сказ про шута», «Любовь к трем апельсинам», «Золушка», «Сказ о каменном цветке»), и библейский сюжет («Блудный сын»), и зарубежная драматургия («Ромео и Джульетта»), и русская классика («Война и мир» по Толстому, «Игрок» по Достоевскому), и современная Прокофьеву отечественная литература («Огненный ангел» по Брюсову, «Семен Котко» по повести Катаева, «Повесть о настоящем человеке» по Полевому). Среди них – комические, драматические, героико-эпические, лирические и символистские тексты. В планах Прокофьева были также «Гамлет», «Король Лир», «Дон-Жуан», «Воскресение» и другие произведения мировой классики.

Прокофьев – автор 15 музыкально-сценических произведений (8 опер, 7 балетов), один из самых крупных музыкальных драматургов XX века. Его театральные сочинения отличают сквозное развитие, сценическая активность и тонкий психологизм. Композитор обладал даром «музыкального портретиста», умеющего рельефными штрихами обрисовать характерные черты своих героев.

Стержнем всей музыкальной системы Прокофьева является ритм. Именно он сообщает его музыке упругость, бодрость, энергичность. Большое внимание композитор уделяет пластике жеста, определяющей внутреннюю танцевальность его музыки. Кинорежиссер С. Эйзенштейн говорил, что Прокофьев «в звуках слышит пластическое

изображение». Естественно поэтому, что жанр балета был ему особенно близок.

Первый балет Прокофьева **«Ала и Лоллий»** на древнеславянский сказочный сюжет не получил сценического воплощения. Музыка балета приобрела известность в виде симфонической **«Скифской сюиты»** (1914 – 1915). Второй балет **«Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»** (1920) написан по мотивам русских народных сказок из сборника Афанасьева. За границей Прокофьев создал 3 одноактных балета: **«Стальной скок»** (1925), **«Блудный сын»** (1928), **«На Днепре»** (1930).

Однако лучшими признаны три его балета, написанные в последний период творчества: **«Ромео и Джульетта»** (1935 – 1936), **«Золушка»** (1940 – 1944) и **«Сказ о каменном цветке»** (1948 – 1950).

Балет **«Ромео и Джульетта»** имел сложную сценическую судьбу: от его постановки в свое время отказались Кировский, Большой театры, Ленинградское хореографическое училище. Первая постановка балета состоялась в 1938 году в Брно (Чехословакия); у нас - в 1940 году в Ленинградском театре им. Кирова (в хореографии Лавровского).

В балете **«Ромео и Джульетта»** поднимаются этические проблемы: добра и зла, жизни и смерти, любви и ненависти. Многие композиторы до Прокофьева обращались к этому шекспировскому произведению. Известно 14 опер на сюжет **«Ромео и Джульетты»**, в том числе оперы Беллини и Гуно, а также увертюра-фантазия Чайковского и симфония Берлиоза. Однако многократные попытки балетных инсценировок Шекспира были в прошлом неудачны. Поэтому появление балета Прокофьева **«Ромео и Джульетта»** было встречено с недоверием.

Тем не менее, Прокофьеву удалось музыкальными средствами воссоздать сложный мир шекспировской трагедии, раскрыть ее основной конфликт – столкновение любви героев с родовой враждой, создать яркие живые образы, а также воплотить шекспировские контрасты трагического и комического, возвышенного и шутовского. По сравнению с Шекспиром, Прокофьев усиливает трагические черты в образе Меркуцио, вводя развернутую сцену его смерти. Более значимыми становятся и народно-жанровые сцены, тесно связанные с развитием драмы героев.

Балет строится на нескольких линиях:

- конфликт кланов Монтекки и Капулетти;
- любовно лирическая (Ромео и Джульетта);
- комедийная (Кормилица, отчасти Меркуцио);
- бытовая (отображение быта Вероны, сцена бала).

Прокофьев отказывается от традиционной балетной сюиты (хотя есть традиционные для балета номера). Основу «Ромео и Джульетты» составляют:

- сцены-портреты;
- сцены-диалоги;
- массовые сцены.

Балет построен по принципу контраста, который действует на разных уровнях:

1) ***Контраст сцен.***

Используется на «малой дистанции», что вносит калейдоскопическую логику в смену событий. Но именно это и создает лаконичную, броскую динамику музыкально-драматического развития¹⁵.

2) ***Контраст в показе нюансов характера героя.***

3) ***Контраст лирико-психологического и жанрового.***

¹⁵ Например, 5 картина: народный праздник, поединок Меркуцио и Тибальда, смерть Меркуцио, траурное шествие с телом Тибальда.

В начале – преобладание жанрового, к концу балета жанровое вытесняется, в центр выдвигается лирика, поднимающаяся до высот трагического.

В балете 3 основные группы образов. Первые две образуют светлую сферу:

1) Главные герои;
2) Их друзья и близкие: Меркуцио, Патер Лоренцо, Кормилица.

3) Представители воинствующих кланов: Тибальд, родители Джульетты, Парис. Они не индивидуализированы. Прокофьев создает обобщенный образ вражды.

В музыке балета два начала – светлое и мрачное – находятся в постоянном конфликтном взаимодействии, а развитие характеров героев происходит в столкновении с враждебными силами. «Ромео и Джульетта» - это новый тип хореографического спектакля, где осуществляется синтез драмы и музыки (хореодрама). Драматургия балета объединяет разные принципы: **балетные, симфонические, кинематографические.**

От классического балета – многоактность, номерная структура, включение танцевальных номеров (вариации Джульетты, Ромео, менуэт, гавот, народный танец, танец 5 пар и т.д.). Действие в каждом номере складывается из эпизодов-кадров (то есть музыкальные фрагменты чередуются друг с другом без каких-либо связующих переходов), подчиняясь законам драмы, а также принципам сквозного симфонического развития. В балете широко применены лейтмотивы. Они трактуются свободно: то как портрет героя, то как выражение эмоции или драматической идеи. Они повторяются, варьируются, становятся интонационным источником для новых тем (например, тема любви из вступления звучит как продолжение темы прощания из 6 картины). Таковы темы

Джульетты, Меркуцио, Ромео, патера Лоренцо, рыцарей, темы любви, вражды, рока, смерти. Наличие лейттем способствует созданию целостности музыкального спектакля и симфонизации балета. («Ромео и Джульетту» называли симфонией-балетом.)

В обрисовке итальянского быта эпохи Возрождения композитор отказался от стилизации. Единственно, он использует ритм тарантеллы в народном танце из 2 действия. А в остальном предпочитает танцы французского происхождения (гавот, менуэт).

Балет состоит из 3 актов, вступления и эпилога.

I действие

1 картина – экспозиция образа Ромео, показ Вероны, первое обнажение конфликта;

2 картина – характеристика Джульетты, завязка любовной линии, первая кульминация (сцена у балкона).

II действие

3 картина – народный праздник;

4 картина – сцена венчания;

5 картина – снова возвращение атмосферы народного празднества, но веселье быстро переходит в трагическую плоскость (смерть Меркуцио, Тибальда).

III действие можно назвать монодрамой. Оно посвящено Джульетте.

6 картина – прощание перед разлукой Ромео и Джульетты;

7 картина – Джульетта у патера Лоренцо;

8 картина – мнимая смерть Джульетты.

Эпилог – трагическая кульминация всего балета: смерть героев, несущая мир семьям. Утверждается торжество любви.

В «Золушке», в отличие от «Ромео», Прокофьев не стремится к заострению драматических коллизий, конфликтных ситуаций. «Золушка» - это трогательная

сказка об осуществлении мечтаний, где добрые чувства торжествуют над завистью, корыстью, эгоизмом.

Прокофьев здесь отдает дань традициям русского сказочного балета с обилием завершенных номеров и ведущей ролью танца, а не свободного пантомимического действия. В «Золушке» много вариаций, pas de deux, 3 вальса, адажио, гавот, мазурка. «Мне бы хотелось, чтобы этот балет был как можно более танцевален», - писал Прокофьев. В то же время в спектакле имеются типично прокофьевские сцены-портреты, сцены-диалоги, основанные на темах героев. Музыка отмечена ясностью, простотой мелодии и гармонии, обладает яркой «зрелищностью».

В балете 3 действия. В центре внимания композитора – образ Золушки. Ее портрет рисует уже музыка вступления, основанного на двух темах. Первая - **тема обиженной Золушки**: угловатая, изломанная мелодия устремляется к вершине, а затем печально поникает. Вторая – **тема счастливой Золушки**. Это певучая, свободно льющаяся мелодия широкого дыхания, построенная на ниспадающих полутоновых интонациях. Завершает вступление возвращение темы обиженной Золушки. Таким образом, музыкальный материал вступления охватывает начало и конец сказки.

Образ Золушки также воссоздает третий номер балета - «Золушка». Номер построен на двух темах: теме обиженной Золушки и новой **теме мечтаний Золушки**, в которой угадываются черты изящного гавота. Она звучит в светлом До мажоре у флейты.

Важную роль в характеристике Золушки играют лирические сцены с отцом и добрыми феями, а также эпизоды приготовления к балу и участия в нем: грациозный гавот с грустной, кокетливо-прихотливой

мелодией из 1 действия (№10) и задорная ритмичная вариация из 2 действия (№32).

Важное драматургическое значение имеют **3 вальса**, возникающие как 3 кульминации балета, как восходящие ступени к достижению счастья:

- вальс мечты (звучит в № 9 «Мечты Золушки о бале» из 1 действия и № 30 «Большой вальс» из 2 действия);

- вальс надежды (№ 19 «Отъезд Золушки на бал» из 1 действия, № 37 «Вальс-кода» из 2 действ.);

- вальс любви (№ 49 «Медленный вальс» из 3 действия).

Образу Золушки противопоставлены **образы мачехи и ее сестер Худышки и Кубышки**. Если с главной героиней связываются, в основном, певучие плавные мелодии, то в музыкальных характеристиках сестер и мачехи преобладают колючие мелкие хроматические мотивы, острые стучащие ритмы, жесткие гармонии. Таков № 2 «Па-де-шаль», рисующий ссору сестер из-за шали. Сатирическую окраску также имеют:

- № 7 «Урок танцев» из 1 действия (изящная музыка гавота прерывается раскатами всего оркестра – учитель сердится на своих учениц);

- вариации сестер на балу (№23 «Вариация Худышки», № 24 «Вариация Кубышки» из 2 действия).

В 3 действии в номере 46 «Утро после бала» вновь звучит тема ссоры сестер из 1 действия.

Характеристика принца разворачивается во 2 акте на фоне придворного бала. В построенной по принципу контраста сюите придворный танец в духе старинной паваны (4/4) сменяется паспье (3/8) и бурре, а характерные вариации Кубышки и Худышки – блестящей мазуркой принца. Соединяет их тема паваны (№20, №25 – «Придворные танцы», №34 «Угощение гостей»). Через старинные бальные танцы Прокофьев передал исторический колорит сказки Перро.

Первой характеристикой Принца является задорная стремительная **мазурка**. Она рисует его как энергичного, дерзкого, насмешливого героя, нарушающего придворный этикет (трехдольный размер мазурки «ломается» четырехдольными фанфарами, возвещающими о приближении принца, а его появление в зале сопровождает ремарка: «Стремительно бежит по залу и бросается на трон словно в седло»). Лирические, любовные чувства Принца раскрываются с появлением Золушки (№36 «Дуэт Принца и Золушки (Адажио)»), где звучит тема, родственная теме счастливой Золушки, «Вальс-кода» из 2 действия).

Приключениям Принца, разыскивающего Золушку, посвящено 3 действие. Комические моменты сочетаются с лирическими. Характеристикой принца служат 2 галопа (первый из них повторяется дважды), отражающие его стремительные движения и соединяющие картины волшебных странствий. Они отличаются быстрым темпом, ритмической остротой, многократными повторениями одной и той же фразы, искрометностью пассажиров.

Основу 3 акта составляет танцевальная сюита, где галопы чередуются с музыкальными характеристиками красавиц, которым принц примеряет туфельку:

1. Встреча с испанскими красавицами (№41 «Соблазн»).

2. Встреча с восточной красавицей (№ 43 «Ориенталия»).

Экзотические сцены расширяют интонационный строй музыки балета, усиливают занимательность сказки.

Наконец, Золушка найдена. Торжество любви утверждают «Медленный вальс» и «Аморозо», построенное на теме счастливой Золушки.

Важную роль в балете играют **сказочно-фантастические образы**. Это «фея-нищенка» и феи времен года, с которыми в балет включается тема природы.

Вариации феи весны, Монолог феи лета, Вариации феи осени и зимы из 1 действия образуют внутри спектакля мини-цикл «Времена года». Главная среди сказочных персонажей - фея, появляющаяся под видом нищенки. Две ее темы (просящая, жалобная и фантастическая) звучат в №5, №11 из 1 действия. Третья (суровая тема наказа феи о необходимости вернуться до двенадцати часов) служит основой волшебной сцены с часами (№18 из 1 действия) и номера «Полночь», где 12 карликов в красных колпачках танцуют чечетку (№ 38 из 2 действия). Прокофьеву удалось создать здесь многозначный символ времени (каждый из 12 ударов курантов сопровождается сокрушительным «обвалом» в низком регистре). Тема феи появляется также в №48 «Принц нашел Золушку» из 3 действия. Проведение одних и тех же тем в разных моментах действия позволяет перекинуть тематические арки и тем самым объединить спектакль.

На основе музыки балетов «Ромео и Джульетта» и «Золушка» Прокофьев создал симфонические сюиты и ряд фортепианных транскрипций.

Лекция №6
«ВОЙНА И МИР» НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Опера «Война и мир» занимает особое место в творчестве Прокофьева, он посвятил ей более 10 лет жизни. В период написания этого произведения (1941 – 1952) композитор оценивался неоднозначно. С одной стороны, он всенародно известен и любим, с другой – стал жертвой критической кампании 1948 года. Поэтому сценическая судьба произведения складывалась не слишком удачно. При жизни Прокофьева опера не была издана и поставлена в окончательной редакции, несмотря на то, что композитор сделал три ее варианта (в один вечер и в два вечера).

Необычна жанровая модель оперы, соединяющая в себе тонкий психологизм лирической драмы с эпическим размахом народной. Прокофьев продолжает здесь традиции лирико-психологических опер Чайковского и исторических опер Глинки, Бородина и Мусоргского. «Война и мир» - гигантское по своему масштабу произведение, подобного которому еще не знала русская оперная литература. Здесь синтезируются достижения Прокофьева в разных жанрах - опере, балете, оратории, симфонии и музыке к кинофильмам. Прокофьев стремится к динамичному сквозному действию, где эпизоды сменяют друг друга подобно кинокадрам. Одна из важных черт – многоплановость музыкальной драматургии в узловых моментах действия. Опера написана на **прозаический** текст. Из романа Толстого были отобраны лишь те сцены, которые позволяли сосредоточить внимание на теме мирной жизни и теме войны.

Структура: Эпиграф.

I часть «Мир» (1 – 7 картины).

II часть «Война» (8 – 13 картины).

Драматургия оперы основана на объединении двух линий. Первая - **лирико-драматическая**, раскрывающая взаимоотношения Наташи, Андрея, Пьера. Является

ведущей в I части, кульминация приходится на 12 картину (II часть), где происходит последняя встреча Наташи и Андрея. В процессе развития лидерство передается от одного героя к другому. До 6 картины главной является Наташа, в 6-7 картинах на первый план выходит Пьер, далее – князь Андрей, в характеристике которого объединяется лирическое и героическое начала. Лирико-психологические сцены отличает более камерная, детализированная манера письма.

Вторая – **эпическая**, заявлена в эпитафии, преобладает во II части, где, по сравнению с первой, происходит гораздо больше событий. Возникает иной масштаб действия, меняется музыка. Особое значение приобретают массовые хоровые сцены. Главным героем является народ (солдаты, ополченцы, партизаны), а его лучшим представителем – Кутузов. В характеристике фельдмаршала подчеркиваются такие качества как величие, сила духа, уверенность в победе. Это символический образ. II часть решена в стиле грандиозной исторической фрески.

Для обеспечения целостности этого масштабного оперного полотна используются следующие приемы:

1. Лейтмотивная система.

Лейтмотивы лирических героев появляются в первой части и пронизывают все произведение. Главные лейттемы: **Наташи, весеннего обновления, любви**; менее значимые: **темы тревоги, доверия**. Весь этот тематический комплекс раскрывает идею жизни, любви, красоты.

Во второй части возникают новые лейттемы: **войны (народного бедствия), Кутузова (нерушимости), Родины (Москвы)**.

2. Реминисценции.

Вальс си минор из 2 картины звучит в драматических моментах в 8 и 12 картинах как воспоминание о прошлой жизни (прием наплыва).

3. Жанровая основа картин.

Некоторые картины полностью выдержаны в одном характере, с преобладающими признаками одного жанра. Так, 1 картина – ноктюрн по структуре, звучанию, по смыслу (зарождение любви Андрея и Наташи); 4 картина – вальсовая; 10 – маршеобразная.

4. Остинатность.

Используется в психологически сложных моментах: в 6 картине, в 12 (сцене бреда князя Андрея).

5. Сквозное развитие.

Основной структурной единицей оперы является сцена. Законченных номеров всего два: дуэт Сони и Наташи из 1 картины и ария Кутузова из 10 картины.

Музыкальный язык разнообразен. Наряду с мелодическим типом тематизма, связанным с лирическими героями, важное место в опере занимают речитативы. Такие персонажи как старик Болконский, Ахросимова, Наполеон охарактеризованы с помощью ритмованного речитатива. Анатолий Курагин переходит ни «заикающийся» речитатив, когда Пьер вызывает его на дуэль. В хоровых эпизодах претворяются особенности русской народной песенности.

Хоровой **Эпиграф** написан на текст из романа Л. Толстого и «Военных записок» Дениса Давыдова. Он выдержан в ораториальной манере, имеет суровый и величавый характер, рисует обобщенный образ народа.

I часть

1 картина «Отрадное». Экспозиция образов Андрея и Наташи. Показывается имение Ростовых, куда приезжает Андрей Болконский. Поэтический пейзаж весенней ночи

сливается с переживаниями героев, их неясными мечтами о любви, предчувствием счастья.

Открывается картина **оркестровым вступлением**, в основе которого лежит пластичная **тема Наташи** у флейты в высоком регистре в до мажоре – как символ чистоты, безмятежности, «детскости».

Далее звучит **ариозо князя Андрея** – философское размышление о жизни человека, не верящего в возможность счастья. На слова «Там все зазеленело» появляется вторая важнейшая лирическая тема оперы – **тема весеннего обновления**.

Средний раздел картины образует сцена Наташи и Сони, где дается разнообразная характеристика главной героини. В репликах Наташи («Я не буду, я не могу спать», «Так бы вот села на корточки») отражается ее восторженность, непосредственность, порывистость. Лирической кульминацией картины является **дуэт Сони и Наташи**, написанный в традициях бытового музицирования XIX века.

Завершает картину **второе ариозо Андрея**, отражающее его новое отношение к жизни, появившуюся у него надежду на весну и счастье. Ариозо имеет декламационный характер. Здесь возникает **тема любви** («В ней есть что-то совсем, совсем особенное»).

2 картина - «Бал у екатерининского вельможи» - отличается праздничностью, пышностью, пронизана жанровыми ритмами.

Открывает картину блестящий полонез, далее звучит хор на стихи Батюшкова, ода Ломоносова в честь императора Александра I и мазурка, во время которой гости обмениваются светскими сплетнями.

Центральный раздел – вальс h-moll, трепетный, немного тревожный, передающий все оттенки зарождающегося чувства Андрея и Наташи.

3 картина – «В доме у князя Болконского» - завязка драмы. Старый князь не желает родства с Ростовыми и отказывается их принять. Оркестровое вступление воссоздает атмосферу чопорности, холодности.

Большое значение в характеристике Наташи играет ее **ариозо «А может быть, он придет нынче»**, где впервые появляется усложненный хроматизмами мелодический рисунок, ползущие смятенные интонации, звучащие как жалоба. Это **тема тревожных предчувствий**.

4, 5 и 6 картины связаны с дальнейшим осложнением конфликта – увлечением Наташи Анатолом Курагиным.

4 картина – «У Элен». Наивная Наташа становится жертвой интриг, принимает всерьез ухаживания Анатоля. В картине господствуют вальсовые интонации, рефреном проходит **тема оболыщения (вальс g-moll)**. Контраст чувственной музыки вальса и уверениям Анатоля в любви составляют 2 ариозо Наташи, подкупающие своей искренностью и лиризмом. В первом («Чудо, как хороша она») звучит **тема доверия**, во втором (ц. 138) – проводятся темы любви, весеннего обновления, слышатся интонации темы тревожных предчувствий.

5 картина – «У Долохова» - контрастна по содержанию предыдущей. Анатолий готовится к похищению Наташи. Метко обрисованы колоритные образы ямщика Балаги, цыганки Матрешы, Долохова. Динамичная смена эпизодов напоминает кинокадровую драматургию.

6 картина – «В доме Ахросимовой». Наташа узнает об обмане. Ее музыка выражает чувства отчаяния и смятения. Вокальная линия декламационная, прерывистая. Оркестровое сопровождение построено на остином ритме. Следуют диалогические сцены Наташи с Соней, Ахросимовой, Пьером. Раскаяние Наташи

передает ее финальная реплика («Я хуже, хуже всех на свете»).

7 картина – «**Кабинет Пьера Безухова**» - сцена объяснения Пьера с Анатолем. В конце картины Денисов сообщает о начале войны.

II часть

Раскрывается драматический конфликт противостоящих сил: сначала в сопоставлении резко контрастных картин (8-й и 9-й), потом в открытом столкновении (11 картина). Завершается апофеозом победы (13 картина).

8 картина – «**Перед Бородинским сражением**» открывается **темой войны** (оркестровое вступление), которая потом будет звучать во вступлении к 10 картине, в 11-й. Ее резкий, мощно очерченный рельеф создают образ навалившейся беды, в середине темы слышатся стенания, народное горе.

В картине дается экспозиция образа народа. Народ показан и страдающим (**сцена со смоленскими крестьянами «Черный дым над Смоленском»**), и готовым к борьбе, верящим в победу (**хор ополченцев «Как пришел к народу наш Кутузов»** в духе маршевых солдатских песен).

Большой раздел картины посвящен князю Андрею. Он с горечью вспоминает о своей любви к Наташе, поэтому в его **ариозо** проходят темы Наташи, весеннего обновления, вальс h-moll. После диалога с Пьером звучит еще одно **ариозо князя Андрея** «Но я скажу тебе», проникнутое верой в победу.

В центре картины – появление **Кутузова**, его обращение к войскам. Фельдмаршал показан крупным планом в ораториальном стиле. В оркестре степенно и неторопливо звучит его **лейттема**, сочетающая

маршеобразность и гимничность. Эта тема лежит в основе **ариозо Кутузова «Бесподобный народ»**.

В **9 картине – «Ставка Наполеона»** - показан лагерь противника. Если в 8 картине преобладает русский распевный мелос и размеренное движение, то в 9-й – моторность, напряженная ритмическая пульсация, остигатность, батальная звукопись, речитация. В монологе Наполеона («Не то, совсем не то, что было в прежних сражениях..») раскрывается идея трагической обреченности.

10 картина – «Военный совет в Филях» - открывается темой войны.

Выделяется образ Кутузова. Его музыкальная характеристика складывается из неспешных речитативов, лейттемы и арии «Величая в солнечных лучах, мать русских городов». Эта ария, в основе которой лежит **тема Родины (Москвы)**, является кульминацией картины.

11 картина – «Улицы в Москве». Показана горящая Москва, занятая французами. Конфликтные силы сталкиваются в открытом противоборстве: с одной стороны, французские солдаты, офицеры, мародеры, маршал Даву, Наполеон, с другой - русский народ и его отдельные представители - Пьер, Платон Каратаев, служанки Ростовых Мавра Кузьминична и Дуняша, выпущенные из больницы умалишенные. Музыка экспрессивная, напряженная.

В оркестровом **вступлении** проводится **тема пожара**. Развитие идет волнами, вершинами которых являются хоры москвичей: «Пред врагом Москва своей главы не склонит», «Сжигайте, пусть он смерть в Москве найдет». Драматическая кульминация – шествие Наполеона по горящему городу. Его речитативу «Какое страшное зрелище! Это они сами поджигают. Какая решимость!»

противопоставляется гневный хор москвичей «В ночку темную».

12 картина – «Имба в Мытищах» - кульминация и трагическая развязка лирико-психологической драмы. Показаны бред и страдания тяжелораненого Андрея, его последняя встреча с Наташей и смерть Андрея. Для отображения бессознательного состояния человека Прокофьев использует оркестровое и хоровое остинато «Пи-ти, пи-ти», звучащее вязко, неотвратно, словно отсчет отпущенного времени. На этом фоне – монолог Андрея, проникнутый жаждой жизни, мыслью о Родине, стремлением увидеть Наташу.

Средний раздел – диалог с Наташей, мучительный порыв к счастью. Возникает основной тематизм I части: темы Наташи, любви, тревоги. На самой вершине, как «наплыв» в кинофильме, как воспоминание о прошлом, призрачно звучит вальс h-moll.

В заключительном разделе вновь возникает «пи-ти, пи-ти», Андрей умирает.

13 картина – «Смоленская дорога» - открывается симфонической картиной метели. Отступление французских войск, освобождение партизанами во главе с Денисовым пленных. Наибольшее значение имеют хоровые эпизоды. Появление Кутузова и его обращение к народу («Неприятель разбит») воспринимается как ораториальный эпилог. Завершается опера гимном Родине «За отечество шли мы в смертный бой», основанный на теме Родины.

Лекция №7

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ: СУДЬБА ХУДОЖНИКА В ТОТАЛИТАРНОМ ОБЩЕСТВЕ (1906-1975)

Дмитрий Шостакович – один из самых признанных и исполняемых композиторов XX века во всем мире. Интерес к его личности был огромен в прошлом столетии и не снижается в нынешнем. О нем написаны десятки монографий, статей, сняты фильмы.

Обширную литературу о композиторе, в зависимости от времени создания, можно разделить на несколько этапов:

1. сталинский период (до 50-х годов XX в.);
2. постсталинский (с середины 50 до начала 90-х);
3. постсоветский.

Первые публикации о Шостаковиче, документы о юном композиторе возникают в середине 20-х годов: письма, заметки о премьерах ранних сочинений, постпремьерные обсуждения, которые были очень активными.

С середины 20-х до середины 30-х годов появляется много письменных свидетельств самого Шостаковича: комментарии и пояснения к его собственной музыке, суждения о творчестве других композиторов (как близких, так и тех, чью музыку он не принимал), выступления на заседаниях Союза композиторов, где Шостакович откровенно высказывал свою позицию. Он выражался прямо, резко, безжалостно, порой даже в оскорбительном тоне. После 1936 года эта манера претерпит сильные трансформации, станет предельно корректной. Крупных монографий о Шостаковиче в это время еще не создано. Наиболее ценными являются статьи И. Соллертинского, Б. Асафьева, Д. Житомирского, В. Богданова-Березовского, а также авторский комментарий к «Леди Макбет» 1935 г.

С середины 50-х годов начинается серьезное исследование творчества Шостаковича во всех аспектах: от определения концепций сочинений до раскрытия особенностей музыкального языка (тематизма, фактуры,

инструментовки и т.д.). О стиле Шостаковича пишет Л. Мазель, о симфониях - М. Сабина, о камерно-инструментальных сочинениях - В. Бобровский и А. Должанский. Издаются монографии, построенные по принципу последовательного рассмотрения жизни и творчества композитора: Г. Орлова, Л. Данилевича, С. Хентовой¹⁶.

В 1967 г. выходит ценный сборник статей «Дмитрий Шостакович», а в 1976 г. – первый посмертный сборник «Дмитрий Шостакович: Статьи и материалы», составленный Г. Шнеерсоном с учетом конъюнктуры.

В работах этого периода имеется много замалчиваний, недоговоренностей. К полному осознанию Шостаковича отечественное музыковедение еще не было готово, что объясняется как причинами объективными (цензура), так и субъективными (неосознанная зависимость от навязанных в прошлые годы слуховых представлений). Очередной тенденциозной подборкой стал сборник «Шостакович о времени и о себе» (1980), где высказывания композитора приводятся в хронологическом порядке. Однако всё «лишнее» из суждений Шостаковича вымарывалось, оставлялось только то, что не противоречило официальному курсу. Тем самым искажались черты личности композитора, его отношение к проблемам современного искусства и культуры.

Истинное постижение феномена Шостаковича происходит в постсоветский период и длится до сих пор. Публикуются письма композитора - Исааку Гликману, матери, Болеславу Яворскому, Ивану Соллертинскому, ленинградским ученикам (после 1948 г. Шостакович

¹⁶ Сразу после издания двухтомника Хентовой высказывалось много критических замечаний в его адрес, касающихся отсутствия высокопрофессионального анализа музыки. Но автор собрала важные архивные сведения, документы о Шостаковиче, что позволяет считать данный труд первой выдающейся работой о композиторе.

перестал преподавать в Московской консерватории, оставив только класс композиции в ленинградской консерватории) – Борису Тищенко, Владиславу Успенскому. Печатаются воспоминания тех, кто знал Шостаковича в юности, долго пролежавшие в архивах их авторов: дирижера Николая Малько, учителя Шостаковича Штейнберга, музыковеда Богданова-Березовского, с которым Шостакович дружил в середине 20-х годов. Эти материалы создают реальный портрет гения в юности, во многом не совпадающий с уже сложившимися представлениями. Молодой Шостакович был весь соткан из противоречий. Он отличался гипертрофированным самолюбием, честолюбием, апломбом, имел пристрастие к злым шуткам¹⁷. При этом обладал болезненной ранимостью, стремлением к справедливости, нуждался в любви. Юный талант был кристально честен, в общении с людьми отдавал приоритет нравственным качествам.

В постсоветский период выходят монографии: музыковеда Людмилы Михеевой (Соллертинской) «Жизнь Дмитрия Шостаковича», где точные архивные данные сочетаются с беллетристикой; режиссера-документалиста Оксаны Дворниченко «Дмитрий Шостакович. Путешествие», сюжетной канвой для которой послужил круиз Шостаковича на лайнере «Михаил Лермонтов» в Америку; эмигрировавшего в США культуролога и журналиста Соломона Волкова «Шостакович и Сталин: художник и царь», где жизнь композитора рассматривается в ракурсе отношений с властью и, прежде всего, со Сталиным.

90-летие и 100-летие со дня рождения композитора ознаменовалось изданием петербургских и московских

¹⁷ Н.Я. Мясковский, которого Шостакович безгранично уважал, сказал о нем однажды: «Неприятный мальчишка, но действительно крупный талант».

сборников материалов: «Д.Д. Шостакович: сборник статей к 90-летию со дня рождения», «Шостаковичу посвящается: сборник статей к 90-летию композитора», «Шостакович: между мгновением и вечностью», «Дмитрий Шостакович в письмах и документах».

В 2004 году выходит фундаментальный труд Левона Акопяна «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества», рассматривающий наследие композитора в связи с многообразными явлениями культуры, в русле философской традиции гностицизма. Акопян первым заявил о том, что у Шостаковича – выдающегося композитора XX века – были и слабые сочинения, возникновение которых не объясняется только «социальным заказом». Он открыто пишет и о том, что музыкальные образы добра у Шостаковича по силе художественного воздействия не дотягивают до созданных им же образов зла.

Целостный подход отличает книгу Ирины Степановой «К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются...», в которой черты личности и творчества композитора освещаются в неразрывном единстве, отражая его менталитет, мировосприятие, художественные приоритеты.

Одним из самых дискуссионных изданий стало «Свидетельство» С. Волкова («Testimony. The memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volcov»). Его автор, в бытность студентом Ленинградской консерватории, в течение нескольких лет беседовал с композитором. Материалы этих бесед, проходивших в начале 1970-х годов, легли в основу книги, имеющей мемуарный характер. Находившийся в конце своего жизненного пути композитор высказывался предельно откровенно, порой жестко, сознавая, что книга будет опубликована с изменением политической ситуации в

стране. Шостакович размышлял о себе, о времени, в котором ему довелось жить, о тирании и способах сохранения власти, о нравственной стойкости, об отечественном искусстве и его крупнейших представителях. Книга сначала была опубликована на Западе на английском языке, затем переведена на другие иностранные языки, и только потом попала в Россию в Интернет-версии (в обратном переводе с английского). Подлинность воспоминаний у многих ученых вызывает сомнения, хотя в них прослеживается авторская интонация Шостаковича, а степень достоверности отдельных эпизодов весьма высока.

Из зарубежных исследователей о Шостаковиче писали Кшиштоф Мейер (Польша), Лорел Фэй, Элизабет Уилсон (Великобритания), Ричард Тарускин (США).

В Москве развернули широкую деятельность Архив Дмитрия Шостаковича и издательство «DSCN», собравшие колоссальную библиотеку, видеотеку, каталог записей произведений. «DSCN» занимается изданием полного собрания сочинений Шостаковича из 150 томов, летописи «Дмитрий Шостакович. Труды и дни», подготовкой статей и материалов о композиторе.

Феномен Шостаковича, его музыку как эмоциональный сгусток XX века пытались осмыслить кинематографисты. Среди фильмов о композиторе – ленты Александра Сокурова «Дмитрий Шостакович. Альтистая соната», Оксаны Дворниченко «Дмитрий Шостакович», Питера Маниуры «Шостакович: Карьера» («Shostakovich: A Career»), Ирены Мацкевич «Гении. Дмитрий Шостакович», Валентина Тернявского «Мой Шостакович», Александра Авилова «Современники века. Сотворение Шостаковича», «Эпитафия» Бориса Дворкина и др.

Д.Д. Шостакович – один из самых трагических музыкантов, глубоко отразивший потрясения

отечественной истории XX столетия. Многие произведения Шостаковича трагедийны: опера «Катерина Измайлова», симфонии №№4, 8, 10, 11, 14, 15, квартеты №№ 8 и 15, фортепианное трио памяти Соллертинского, вокальный цикл на слова Микеланджело и др.

Некоторые исследователи (например, В.Б. Валькова) рассматривают личность композитора как мученика, принесшего себя в жертву, а его жизнь сравнивают со Страстями Христовыми. Шостакович испытал на себе все тяготы сталинского режима, познал горечь творчества в условиях тоталитарного общества. Несмотря на материальное благополучие, многочисленные звания (Народный артист СССР, Герой труда) и награды, которых он был удостоен (5 Сталинских, Ленинская, Государственные премии СССР, РСФСР, УССР, ордена и медали), композитор никогда не чувствовал себя в безопасности. Он не мог свободно избирать траекторию творческого развития и постоянно жил в ожидании неотвратимого наказания. Это отравляло каждый день существования, наполняло его тревогой и страхом. Несколько раз Шостакович находился на грани физического уничтожения. В 1936 году, в разгар сталинских репрессий, в газете «Правда» появилось два резко критических материала о его сочинениях. Оба они не были подписаны, то есть выражали мнение редакции самого влиятельного в СССР издания, по сути, выносили вердикт государства.

В статье «Сумбур вместо музыки» от 28 января за «антинародный», «формалистический» характер осуждалась опера «Леди Макбет Мценского уезда»: «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. <...> На сцене

пение заменено криком. Если композитору случается попасть на дорожку простой и понятной мелодии, то он немедленно... бросается в дебри музыкального сумбура, местами превращающегося в какофонию. <...> Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо». Шостакович был обвинен в «левацком уродстве», «мелодийном убожестве», «дешевом оригинальничании», «мелкобуржуазных формалистических потугах», заимствовании «у джаза его нервной, судорожной, припадочной музыки», а также в грубости и вульгарности¹⁸. Статья «Сумбур вместо музыки» открыла мощную волну пропагандистской кампании против искусства, обращающегося к сложным художественным задачам.

За молодого композитора вступился писатель Максим Горький, чей авторитет в России был чрезвычайно высок. Незадолго до смерти он направил Сталину письмо: «Шостакович – молодой... человек, бесспорно талантливый, но очень самоуверенный и весьма нервный. Статья в «Правде» ударила его точно кирпичом по голове, парень совершенно подавлен. <...> «Сумбур», а почему? В чем и как это выражено – «сумбур»? Тут критики должны дать техническую оценку музыки Шостаковича. А то, что дала статья «Правды», разрешило стае бездарных людей, халтуристов всячески травить Шостаковича. Выраженное «Правдой» отношение к нему никак нельзя назвать «бережным», а он вполне заслуживает бережного

¹⁸ В момент выхода статьи Шостакович находился на гастролях в Архангельске. «Заплатив двугривенный, он тут же на морозе стал просматривать газету и увидел жирную шапку над подвалом «Сумбур вместо музыки». <...> Шостакович прочитал статью от первой до последней строчки тут же на морозе, не отходя от киоска. У него потемнело в глазах, и чтобы не упасть, он прислонился к стене», — вспоминал А.Б. Мариенгоф.

отношения как наиболее одаренный из всех современных советских музыкантов» [21].

6 февраля «Правда» публикует вторую разгромную статью «**Балетная фальшь**», «подписавшую приговор» балету «Светлый ручей». Композитора упрекали в легковесности, незнании колхозной жизни, «наплевательском отношении» к народным песням и танцам. Произведение Шостаковича характеризовалось как «противоестественная смесь ложно-народных плясок».

Оскорбительные выпады оказали гнетущее воздействие на композитора, заставили задуматься о возможном аресте и ликвидации. Мысли о смерти и физических страданиях не были беспочвенными. В 1936 году арестован муж его старшей сестры - ученый Всеволод Фредерикс (умер в 1944 г.), а Мария Шостакович выслана в Среднюю Азию. Через год расстрелян маршал Тухачевский, с которым дружил композитор. В 1938 году, после обвинений в эстетстве, выдвинутых против режиссера Всеволода Мейерхольда, закрывается его театр (ГосТим). Вскоре он сам был арестован и расстрелян, а его жена - известная актриса Зинаида Райх, осмелившаяся написать Сталину, что он «ничего не понимает в искусстве», - зверски убита. Мейерхольд входил в ближний круг общения Шостаковича. В конце 20-х годов молодой композитор работал в его театре в качестве пианиста и заведующего музыкальной частью, написал музыку к спектаклю «Клоп» по пьесе Маяковского, поставленного Мейерхольдом¹⁹.

¹⁹ После событий 1936 года Вс. Мейерхольд, еще не подозревая о своей скорой кончине, поддерживал Шостаковича в письме: ««Дорогой друг! Будьте мужественны! Будьте бодры! Не отдавайте себя во власть Вашей печали! Штидри сообщил мне, что скоро в Ленинграде будет исполняться Ваша новая симфония. Все силы приложу к тому, чтобы быть в Ленинграде на этом концерте. Я уверен, что, прослушав свое новое сочинение, Вы снова броситесь в бой за новую монументальную музыку, и в новой работе сплин Ваш испепелится».

Известия о пытках и расправе над Мейерхольдом потрясли композитора, отозвавшись в его музыке эпизодами казней, траурных шествий, оплакиваний.

После показательной акции «воспитания» от газеты «Правды» Шостакович впал в состояние длительной депрессии, о чем свидетельствуют его письма друзьям: «Пока еще я чувствую себя сильно пришибленным. Сочинять не хочется»; «Сейчас ни над чем не работаю... болит душа. Собираю изо всех сил все свои запасы оптимизма и вот так живу...»; «Настроение неважное и чем дальше - тем хуже. Раны не заживают» [21]. Композитор много размышлял о судьбе своего любимого детища - оперы по Лескову: «Я за это время очень много пережил и передумал... «Леди Макбет» при всех ее больших недостатках является для меня таким сочинением, которому я никак не могу перегрызть горло... мне кажется, что надо иметь мужество не только на убийство своих вещей, но и на их защиту. Так как второе сейчас невозможно и бесполезно, то я и ничего не предпринимаю в этой области» [21].

Преследовавший композитора страх за собственную жизнь и судьбу близких вынуждает его официально признать свои «ошибки»²⁰. Стараясь избежать тотального

²⁰ В докладной записке Сталину и Молотову председатель Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР П.М. Керженцев так описывает встречу с композитором, состоявшуюся после выхода разгромных статей: «На мой вопрос, какие выводы он сделал для себя из статей в «Правде», он ответил, что он хочет показать своей творческой работой, что он указания в «Правде» для себя принял. На мой вопрос, признает ли он полностью критику его творчества, он сказал, что большую часть он признает, но всего еще не осознал... Я указал ему, что он должен освободиться от влияния некоторых услужливых критиков, вроде Соллертинского, которые поощряют худшие стороны его творчества, создавшиеся под влиянием западных экспрессионистов... Я ему посоветовал по примеру Римского-Корсакова поехать по деревням Советского Союза и

контроля и бесцеремонного вторжения в такую тонкую и деликатную сферу, как творческий процесс, Шостакович принимает решение отказаться от работы в музыкальном театре. Он переносит свои поиски в область непрограммной музыки, где авторам предоставлялась несколько большая степень свободы. Главными жанрами Шостаковича отныне становятся симфония и квартет, в которых опосредованно воплотился его театральный дар. В лице Шостаковича мир потерял талантливую драматурга, который на пороге своего 30-летия только подошел к созданию крупных концепционных произведений. Насильственное изменение вектора его творческой эволюции можно считать результатом грубо насаждавшейся политики государства в области искусства. К моральным страданиям добавляются и материальные лишения: Шостакович, у которого в 1936 году рождается первый ребенок, остается практически без средств к существованию. Композитору, называемому врагом народа²¹, не дают серьезных заказов, не исполняют его сочинений. Замаившая перспектива нищеты, отсутствие возможности обеспечить свою семью, пугала молодого музыканта. В довершение ко всему была отменена готовившаяся премьера Четвертой симфонии²².

записывать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии и выбрать из них и гармонизировать сто лучших песен. Это предложение его заинтересовало и он сказал, что за это возьмется. Я предложил ему перед тем, как он будет писать какую-либо оперу или балет, прислать нам либретто, а в процессе работы проверять отдельные написанные части перед рабочей и колхозной аудиторией» [21].

²¹ Одна из газет написала о Шостаковиче в это время: «К нам едет враг народа».

²² По одной версии, композитор снял симфонию с репетиций под влиянием резкой критики его музыкально-театральных сочинений. По другой версии, исполнение симфонии запретили «сверху». Впервые Четвертая симфония прозвучала лишь спустя четверть века – в 1961 году под управлением дирижера Кирилла Кондрашина.

Следующее серьезное испытание ждало Шостаковича в 1947-1948 годах, когда против него и ряда советских композиторов была развернута беспрецедентная травля. Власть обвинила их в упадочности, антинародности, подверженности вредоносным течениям западной музыки. «Новый приступ идеологической паранойи» (Арановский) ознаменовался письмом «О недостатках в развитии советской музыки», поступившее в ЦК ВКП(б), где содержалась уничтожающая критика Восьмой и Девятой симфоний Шостаковича, произведений Мясковского, Прокофьева и Мурадели. В 1948 году выходит Постановление об опере Мурадели «Великая дружба» и приказ Главреперткома об исключении из репертуаров исполнительских коллективов произведений опальных композиторов. Созывается Первый Всесоюзный съезд советских композиторов, проводятся собрания московских музыкальных деятелей, посвященные обсуждению Постановления. На них выступают с обличительными речами бывшие «друзья» и коллеги «формалистов», а обвиняемые композиторы вынуждены публично «каяться».

Свое истинное отношение к происходящему Шостакович выразил в сценической кантате «**Антиформалистический раёк**»²³ для четырех басов, чтеца, хора и фортепиано (1948-1968), где выступил не только как автор музыки, но и автор текста²⁴. В беспощадной сатире этого произведения воплощается тема борьбы с «формализмом», передается абсурдный характер

²³ Жанр сочинения восходит к музыкальному памфлету Мусоргского «Раёк» (1870), в котором высмеивались музыкальные деятели, выступавшие против «Могучей кучки».

²⁴ Первая редакция «Райка» была готова в мае 1948 года, композитор показал ее лишь нескольким близким друзьям. В своем окончательном виде «Раёк» завершен в 1968 году, однако при жизни композитора не исполнялся. Впервые сочинение прозвучало в 1989 году в Вашингтоне под управлением М. Ростроповича (на англ. языке).

событий недавнего прошлого. В предисловии приводится история обнаружения рукописи неизвестных авторов кандидатом изящных наук Опостыловым, дается описание совещания во Дворце культуры, посвященного борьбе реализма с формализмом в музыке (прозрачный намек на мероприятия 1948 г.). Среди персонажей этого карикатурного действия угадываются реальные прототипы: Сталин (Единицын – «музыковед номер один», говорящий с грузинским акцентом), Жданов (Двойкин – «музыковед номер два») и Шепилов (Тройкин, утверждающий, что «у нас усё должно быть как у классиков»)²⁵. В образе Опостылова выводится П.И. Апостолов – «музыковед-аппаратчик», работник аппарата ЦК ВКП(б), один из главных гонителей Шостаковича. Выступления докладчиков встречают единодушное одобрение у «музыкальных деятелей и деятельниц» (хор). В их трактовке утрируется идея обезличенности, а в музыкальной партии воспроизводятся отрывочные славильные фразы и хохот. В ремарках запечатлены вербальные атрибуты эпохи «культы личности»: «бурные, продолжительные аплодисменты, переходящие в овацию.

²⁵ Единицын призывает «народных композиторов» развивать реалистическую музыку, а антинародных композиторов – «прекратить своё ...сомнительное экспериментирование в области музыки формалистической».

Двойкин указывает на то, что от музыки требуется красота и изящество, тогда как «музыка немелодичная, музыка неэстетичная, / музыка негармоничная, музыка неизящная, это, это бормашина! / или, или музыкальная душегубка!».

Тройкин, который неправильно произносит фамилию Римского-Корсакова, восхваляет русских композиторов XIX века («Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, / вы музыкальны, изящны, стройны) и предостерегает против «проникновения буржуазной идеологии в нашу молодёжь» («Ну а если буржуазные идеи кто-нибудь / воспримет надолго, тех будем мы сажать, / и в лагерь усиленного режима помещать!»).

Все встают»; «Музыкальные деятели и деятельницы лихо, по-кавказски, восклицают, тем самым убедительно демонстрируя свою полную солидарность с вдохновляющими указаниями товарища А.А. Двойкина» и т.д. В музыке композитор использует простой до банальности стиль, основанный на цитировании мелодических «штампов» советской эпохи: торжественного туша, любимой песни Сталина «Сулико» (звучит во время речи Единицына), кавказской лезгинки (кульминация речи Двойкина), песни Хренникова «Мы вам расскажем» из музыки к кинофильму «Верные друзья», фрагментов «Камаринской» Глинки, знаменитой «Калинки» (апофеоз доклада Тройкина). В этот музыкальный калейдоскоп вплетаются монограмма Шостаковича **DSCH**²⁶ (как голос автора) и куплеты из оперетты Р. Планкетта «Корневильские колокола».

В дальнейшем композитору тоже приходилось идти на нравственные компромиссы²⁷. Он пишет сочинения, отражающие идеологические требования властей: ораторию «Песнь о лесах» (1949), в первой части которой создает официальный портрет Сталина²⁸, кантату «Над

²⁶ DSCH – это музыкальный автограф Шостакович, в котором зашифрованы его инициалы (ДШ). В музыкальном отношении представляет собой тему Ре-Ми бемоль-До–Си, которая напоминает риторическую фигуру креста и самую известную в истории музыки монограмму ВАСН.

²⁷ Обстановка вокруг Шостаковича стала разряжаться по окончании сталинской эпохи, но не кардинально. Так, в 1956 году, в самый разгар «оттепели», специальная комиссия, рассмотрев возможность постановки запрещенной 20 лет назад «Леди Макбет Мценского уезда», фактически повторила прежние критические аргументы, и новую редакцию оперы опять не разрешили. Впоследствии запрещалось исполнение его Тринадцатой симфонии.

²⁸ Справедливости ради отметим, что почти в это же время Шостакович создает и другие портреты Сталина: - остро гротесковый в «Антиформалистическом райке», внушающий страх и трепет – во второй части Десятой симфонии.

Родиной нашей солнце сияет», Праздничную увертюру, Двенадцатую симфонию «1917 год», симфоническую поэму «Октябрь», Марш советской милиции. Шостакович вынужден вступить в партию и защищать ценностные установки советской культуры и искусства за рубежом, куда его отправляют на конференции, гастроли и конкурсы в качестве члена жюри. Вопреки желанию, он становится рупором коммунистической пропаганды на Западе. Это породило особый, горький взгляд на самого себя. Мотивы раскаяния и самобичевания отчетливо проявляются в поздний период творчества. Например, вторая тема 3 части **Десятой симфонии**, построенная на монограмме DSCH, звучит «странно-механически, мертвенно, назойливо, словно композитор со страхом... видит себя марионеткой, куклой на веревочке, которую властно дергают неумолимые руки Хозяина Балагана» (Сабина). Настойчивое утверждение музыкального имени композитора происходит и в коде финала симфонии, где слышится и «грозное предостережение» (Орлов), и «злорадное торжество» (Акопян), и самоожесточение, «кошунственная пляска на крышке собственного гроба» (Валькова).

Монограмма DSCH в качестве сквозной темы проходит в **Восьмом квартете**, имеющем официальное посвящение «памяти жертв фашизма и войны». Однако в нем есть второй, глубоко личный смысл, на который указывал Шостакович в письме: «написал никому не нужный и идейно порочный квартет. Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать такое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета». Восьмой квартет стал первой **«автоэпитафией»** Шостаковича, нашедшей продолжение во многих других сочинениях.

В дальнейшем мотивы самообвинения, суда над собой проявляются в «**Предисловии к полному собранию моих сочинений и кратком размышлении по поводу этого предисловия**» для баса и фортепиано, в вокально-симфонической поэме «**Казнь Степана**» на стихи Е. Евтушенко, где показывается двойной конфликт: героя-бунтаря и власти, народного вождя и предавшей его толпы. История страданий и смерти С. Разина соединяется здесь с евангельским сюжетом восхождения Христа на Голгофу.

Невозможность высказать прямо свои мысли заставляла композитора обращаться к иносказаниям, «эзоповому языку». С помощью цитат, автоцитат, квазицитат, стилевых аллюзий²⁹, реминисценций, монограмм Шостакович балансирует на грани явного и скрытого, превращая музыкальные тексты в своего рода «тайнопись». Использование «двойного кода» позволило ему выразить насущные, животрепещущие мысли. Это обусловило принципиальную многослойность, многозначность произведений Шостаковича, наличие в них сразу нескольких смысловых граней, требующих расшифровки. Тайнопись Шостаковича напрямую связана с проблемой интертекстуальности, поскольку он часто использовал в произведениях фрагменты музыки других авторов. Своим ученикам композитор повторял, что «надо заимствовать у настоящих мастеров», хотя сам цитировал даже тех, чье дарование не ценил высоко [39, 45]. Этот метод сложился еще в 20-е годы, когда Шостакович работал в кинематографе тапером и включал в свои импровизации чужеродный материал. Причем источником служила как классическая музыка (Баха, Бетховена, Малера, Берга, Чайковского, Мусоргского, Россини), так и шлягеры. Для

²⁹ Аллюзия (от франц. *allusion* — намек) – это стилистический прием, содержащий указание, намек на тот или иной факт. В музыке аллюзия означает введение иностилистического нецитатного материала в авторское сочинение.

Шостаковича важен смысл цитируемого: текст, на который написан тот или иной фрагмент, семантика интонаций, общий контекст произведения или стиля автора. Использование таких музыкально-смысловых «ячеек» позволяло углублять содержание произведений, вкладывать в них новые, неявные значения. Обильные цитирования наблюдались в поздних сочинениях Шостаковича - в **Пятнадцатой симфонии, Альтовой сонате**, представляющих собой философско-элегическое прощание с жизнью. Тем самым Шостакович подготовил почву для возникновения техники полистилистики.

В последние годы активно обсуждается **тема юродства** Шостаковича, имевшего как внешние, так и внутренние проявления. Композитор запомнился многим современникам как нервный человек, подверженный резким немотивированным перепадам настроения, обладавший синдромом навязчивых движений, временами «застревавший» на какой-либо одной фразе. Л. Атовмян писал: «Он все время был в каком-то движении, ни минуты спокойствия... все его движения были какими-то прыгучими, резкими, нервными: нельзя было никак предугадать, какими эти движения будут через секунду. То же самое и в разговоре: он неожиданно перескакивал с одной темы на другую» [39, 38]. Подобные свидетельства приводит и ученица композитора Э. Назирова: «Ни одной минуты он не мог разговаривать со мной спокойно, без конца курил, открывал форточку, снова садился, а потом опять бегал, бегал, бегал...»³⁰ [39, 166]. Ассоциации с

³⁰ Именно такой образ Шостаковича запечатлел поэт Константин Кедров в стихотворении «Кручёных и Шостакович на Реквиеме Берлиоза»:

Это было..сейчас я не помню в каком это было году
Шостакович сидел со мной рядом в 4-ом ряду
и Крученых был рядом он что-то ему говорил
Шостакович чесался и нервно без дыма курил

юродивым вызывал и внешний вид Шостаковича, который никогда не заботился о своей физической привлекательности, эффектной самоподаче. В юности он мог появиться на публике в съехавших набок очках, застегнутой не на те пуговицы одежде, с туго забинтованной шеей. В зрелости одежда служила композитору средством не приукрасить себя, а защититься от мира, окружающих людей, «толпы»³¹. Глубинные черты юродивого у Шостаковича заключаются в приобщенности к истине, трансляции ее миру парадоксальным, зашифрованным способом (в том числе и власти, несмотря на все запугивания и угрозы). Неслучайно юродивых называли народной олицетворенной совестью: они обличали тиранов даже тогда, когда народ безмолвствовал.

Волков обнаруживает в личности Шостаковича черты не только Юродивого, но и двух других ключевых персонажей трагедии Пушкина «Борис Годунов» и одноименной оперы Мусоргского: летописца, ведущего правдивую летопись своего времени, и Самозванца, выдающего себя за царевича. Действительно, музыка Шостаковича - это подлинная историческая хроника XX века, отразившая взлеты и падения человеческого духа, являющаяся художественным документом (летописью) эпохи. Аналогия с Самозванцем возникает из-за бесконечных сомнений Шостаковича в собственном призвании, терзаний по поводу наличия у него крупного музыкального таланта. В одном из своих писем он написал: «разочаровался я в самом себе. Вернее, убедился в том, что

Шостакович шептал: "Очень рад очнь-рд очнрд.."

³¹ По свидетельству М.Д. Сабининой, Шостакович панически боялся больших скоплений людей, устремленных навстречу или в затылок глаз и рук. Особенно это проявлялось в последние годы жизни, когда композитор даже перестал посещать столь любимые им футбольные матчи. Кадры кинохроники этих лет запечатлели его дрожащие, безостановочнодвигающиеся губы и пальцы [34, 234].

я являюсь серым и посредственным композитором» [15, 18].

Центральными в творчестве Шостаковича являются тема конфликта личности с окружающим миром и тема жизни и смерти, воплощаемая в философском, этическом и социальном аспектах. Лоуренс Хансен писал, что музыка Ш. затрагивает «наш основной подсознательный страх: что наше «я» будет разрушено внешними силами, а также страх перед бессмысленностью жизни и тем злом, которое вдруг обнаруживается в наших ближних. ...Шостакович дает нам утрашающее, но катарсическое ощущение эмоциональных взлетов и падений» [15, 29-30]. Музыка Шостаковича характеризуется огромным напряжением, которое чрезвычайно повышает роль контрастных сопоставлений тем. Для него характерна философская обобщенность мышления, соединение лирической исповедальности с гражданским пафосом. Сгущенность колорита помогают создать «суперминорные» лады (так называемые «лады Шостаковича») – минорные лады с понижающей альтерацией II, IV, V, VIII ступеней; в отдельных случаях он обращался к двенадцатитоновости³².

Другой полюс творчества Шостаковича – сатира и гротеск, представленные, кроме «Райка», вокальным циклом **«Сатиры» на стихи Саши Чёрного, операми «Нос» и «Игроки» по Гоголю, Пятью романсами на тексты из журнала «Крокодил».**

Шостакович охватил почти все музыкальные жанры: оперу («Нос», «Катерина Измайлова»), балет («Золотой

³² Языковое новаторство отличало ранний и поздний периоды творчества Шостаковича, когда апробировались или предвосхищались техники сонорики, додекафонии, полистилистики. В балетах «Болт», «Золотой век» отразились актуальные в начале века конструктивистские элементы. Центральный период, вследствие накладываемых партией ограничений, был более академичным и сдержанным по используемым средствам.

век», «Болт», «Светлый ручей»), симфонию (15), концерт (для фортепиано, скрипки, виолончели). Большой вклад внес в вокально-хоровую музыку (**Десять поэм для смешанного хора без сопровождения, вокальные циклы «Семь романсов на стихи А. Блока, «Шесть стихотворений Марины Цветаевой», «Шесть романсов на слова японских поэтов»**). На протяжении всей жизни он обращался к камерно-инструментальной музыке, создавая сольные и ансамблевые сочинения. В этой сфере доминируют **струнные квартеты** (их 15, хотя композитор предполагал воздвигнуть цикл из 24 композиций) и **фортепианные произведения**. Будучи одаренным пианистом³³, Шостакович создал 2 концерта, сонаты,

³³ Шостакович закончил Петроградскую консерваторию по классу фортепиано у знаменитого профессора Л.В. Николаева. Много концертировал, давал сольные концерты из собственных произведений, зарекомендовал себя как чуткий ансамблист. Игра Шостаковича обращала на себя внимание уверенностью артикуляции, острой рельефностью, наличием воли. «Несмотря на внешнюю угловатость и кажущуюся скованность, Шостакович умел привлечь внимание публики: его артистичность питалась не внешними атрибутами, а более глубокими, существенными элементами — напряжением, которое чувствовалось в его облике и в его игре, серьезностью замысла, точностью и тонкостью исполнительского слуха» (С. Хентова). В 1927 году Шостакович удостоен Почетного диплома Первого международного конкурса пианистов им. Шопена в Варшаве, что расценивалось им самим как провал. Шостакович был первым исполнителем многих своих фортепианных сочинений, в том числе Первого концерта для фортепиано с оркестром и солирующей трубы (1933). Однако карьера пианиста-солиста длилась всего 8 лет (последний сольный концерт состоялся в 1938 году), в то время как с оркестрами и ансамблями Шостакович выступал до 1958 года (его последний концерт состоялся в Париже). Он сотрудничал с Квartetом им. Бетховена, представлявшим в Ленинграде премьеры почти всех его произведений. Для возможности собственного участия с этим коллективом он пишет **Фортепианный квинтет** (1940) и **Фортепианное трио** (1944). **Второй фортепианный концерт** (1957), посвященный сыну Максиму, имел педагогическое значение.

циклы «24 прелюдии», «Три фантастических танца», «Афоризмы» для фортепиано. В его творческом багаже - музыка к кинофильмам («Молодая гвардия», «Гамлет», «Король Лир», «Трилогия о Максиме»), произведения для детей («Детская тетрадь», «Танцы кукол» для фортепиано).

Шостакович – крупнейший полифонист XX века. Его сочинениям свойствен линейный тип изложения материала, контрапунктические методы развития тематизма. Композитор обращается к полифоническому многоголосию во всевозможных его вариантах, активно использует полифонические формы (фуга, фугато, пассакалья³⁴). Особое место в его творчестве принадлежит циклу «24 прелюдии и фуги», написанному к 200-летию со дня смерти Баха по образу «Хорошо темперированного клавира»³⁵.

Творчество Шостаковича строится на широкой интонационной основе. Мелодика содержит как

Произведение было исполнено Максимом при поступлении в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории школу, аккомпанировал ему сам композитор. Концерт, в музыке которого цитируются ритмы пионерских фанфар, интонации маршей и песен, запечатлел радостное молодежное мировосприятие.

³⁴ Так, пассакалья звучит в опере «Катерина Измайлова», Восьмой симфонии, Шестом квартете, Фортепианном трио №2, Первом скрипичном концерте, Сюите на слова Микеланджело; фугированные формы применяются в Четвертой, Восьмой, Одиннадцатой симфониях. Фуга в качестве самостоятельной части цикла появляется в Седьмом и Восьмом квартетах, Фортепианном квинтете.

³⁵ Толчком к написанию цикла «24 прелюдии и фуги» послужила поездка Дмитрия Дмитриевича в 1950 г. на Баховские торжества в Лейпциг, где он также участвовал в работе жюри I Международного конкурса пианистов имени И.С. Баха. Победу в этом конкурсе одержала Татьяна Николаева, ставшая вдохновительницей и первой исполнительницей цикла Шостаковича (ей и посвящено произведение). В отличие от Баха, Шостакович располагает минициклами (прелюдия и фуга) не по хроматизму, а по квинтовому кругу.

«общительные», бытовые интонации, так и обобщенные, нейтральные; как «рассредоточенные» отдельными попевками по всему диапазону темы (как, например, побочная партия 1 части Пятой симфонии), так и свободно льющиеся кантиленные мелодии («**Романс**» из музыки к кинофильму «**Овод**», **песня «Родина слышит»**). Речитативно-декламационное («повествовательное»)³⁶ начало органично переходит в ариозно-мелодическое, создавая насыщенную музыкальную ткань, формируя интонационный «ток» высокого напряжения. Включение в музыку гротескно заостренных мелодико-ритмических формул «низких» жанров – уличных песенок, опереточных куплетов, галопа, вальса, марша, канкана, польки – свидетельствует о воплощении образов зла, которое часто выступает у Шостаковича под маской глупости, банальности и вульгарности. Среди жанрово-стилевых прототипов тем Шостаковича – и музыка барокко, и русская народная вокально-хоровая традиция, и романтический симфонизм, и экспрессионистская музыкальная драма. Динамика простого и сложного – это оппозиция, отражающая психологический подтекст музыки Шостаковича, ведущей внутренний диалог между альтернативными сферами духовной жизни.

Многосоставны и национальные истоки его мелодики, построенной на русских, испанских (вокальный цикл «**Испанские песни**») и шире – западно-европейских,

³⁶ Повышенное внимание к передаче интонаций разговорной речи в музыке сближает Шостаковича с Мусоргским. Наиболее радикальный эксперимент в этой области - опера «Нос», решенная в стиле омузыкаленной речи, где певцы «чихают, кашляют, визжат, кричат, всхлипывают и регулярно выходят далеко за пределы своих «нормальных» вокалистских регистров». Опера имеет кинематографичекый (монтажный) принцип развития сюжета. Новаторство произведения, открывающего неизведанные пути в искусстве, отметил Соллертинский, назвав «Нос» «дальнобойным орудием».

киргизских интонациях («Увертюра на русские и киргизские темы»). В зрелый период в творчестве Шостаковича явственно обозначилась еврейская интонационность, несмотря на периодически проводившиеся в СССР антисемитские кампании. Впервые Шостакович соприкоснулся с еврейской темой, работая с учеником Вениамином Флейшманом над оперой «Скрипка Ротшильда». Флейшман погиб на фронте в 1941-м, и Шостакович в 1944 году завершил и оркестровал его оперу. Параллельно Шостакович пишет скорбное **Фортепианное трио памяти Соллертинского**, в котором личная и всеобщая трагедии сливаются воедино. Финал (четвертая часть) трио построена на интонациях еврейского народного танца фрейлехс, «раскручивающегося» как неумолимая пляска смерти и сменяемого отчаянной темой-плачем³⁷. Впоследствии эта тема будет использована Шостаковичем в автобиографическом **Восьмом квартете**.

К еврейской песенности обращается композитор и в вокальном цикле **«Из еврейской народной поэзии»** для сопрано, контральто, тенора и фортепиано, созданном в

³⁷ Шостаковича говорил о еврейской музыке: «...она может показаться веселой, тогда как на самом деле трагична. Почти всегда еврейская музыка – это смех сквозь слезы». Это сочетание, свойственное еврейской музыке, оказалось сродни эмоциональному миру Шостаковича (Д. Цвибель).

Впоследствии балетмейстер Леонид Яacobсон поставил одноактный балет «Свадебный кортеж» на музыку финала Фортепианного трио для ленинградской балетной труппы «Хореографические миниатюры». Его сюжет и хореография навеяны ранними произведениями Марка Шагала «витебского» периода. Краткое содержание: «Под звуки маленького оркестрика движется свадебный кортеж. Печальна невеста – девушку просватали в богатый дом, а у нее есть жених, любимый, но такой же бедный, как она. Потрясен случившимся несчастный жених. Он страдает, просит, умоляет не разлучать его с любимой. Но куражатся над ним родители богатого жениха, ничем не могут помочь родители невесты. Двигается своей дорогой свадебный кортеж, горько плачет одинокий, обездоленный юноша».

тягостном для него 1948 году. Это драматические сценки в духе Даргомыжского, Мусоргского и Малера («Песни об умерших детях»). Цикл делится на две неравные части: восемь номеров посвящены дореволюционному быту, последние три — «счастливой и свободной жизни в советской стране». Соответственно меняется и музыкальный язык: в первой части преобладают выразительные, опирающиеся на еврейский фольклор речитативные интонации (без прямых цитат), тогда как во второй звучат нарочито оптимистичные мелодии, близкие массовым песням. В общем контексте это производит зловещее впечатление³⁸.

Лекция №8

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Д.Д.ШОСТАКОВИЧА: «МЕЖДУ СОЦИАЛЬНЫМ ЗАКАЗОМ И МУЗЫКОЙ БОЛЬШИХ СТРАСТЕЙ»³⁹

Симфония - главный жанр в творчестве Шостаковича, определяющий его творческий облик, отражающий основные эстетические принципы, эволюцию стиля.

³⁸ Цикл открывается «Плачем об умершем младенце» — скорбным диалогом двух женщин, основанном на интонации стога. «Заботливые мама и тетя» (№2) — песня-прибаутка, отличающаяся мягким юмором и светлым колоритом. «Колыбельная» (№3) — трагический монолог матери, баюкающей ребенка, отец которого находится в тюрьме. «Перед долгой разлукой» (№4) — плач девушки, расстающейся с любимым. В «Предостережении» (№5) девушке внушаются приличествующие нормы поведения. №6 «Брошенный отец» — полная драматизма сцена, в которой молящим интонациям отца противопоставлены презрительные бездушные ответы дочери. «Песня о нужде» (№7) — хмельная плясовая, приводящая к кульминации цикла. «Зима» (№8) — терцет, приближающийся к оперному ансамблю по силе выражения, подводящий итог трагического раздела цикла. «Советский блок» представлен №9 «Хорошая жизнь», №10 «Песня девушки», №11 «Счастье».

³⁹ В теме лекции использовано название статьи И.А. Барсовой, посвященной Шостаковичу [6].

Шостакович создал 15 симфоний. Этот жанр сопровождал его всю жизнь: с 1925 года, когда была написана Первая симфония, и до 70-х годов – времени создания его последней, Пятнадцатой симфонии (1971).

Шостакович в условиях XX века возродил «большую симфонию» в понимании Бетховена, Чайковского как драму, средоточие острых трагических коллизий.

В симфониях Шостаковича воплощены философские концепции и представлен сложный мир человеческих переживаний. Шостакович выражает общечеловеческое через личное восприятие, совмещая 2 плана: происходящих событий и авторской реакции.

Симфоническое творчество Шостаковича отличает:

- Трагедийность (поднимаются проблемы жизни и смерти);
- Программность, трактованная разнообразно: от конкретной программы до программы обобщенного типа;
- Театральность, проявляющаяся разнопланово: и через внешние моменты (создание театрально-зримых образов, иллюзии сценического действия, использование пространственных эффектов,) и более глубоко: через оркестровку (тембры-персонажи «инструментального театра»), мелодику, насыщенную ораторскими интонациями, речитативными оборотами. Порой мы как бы слышим трагические монологи.

Шостакович – непревзойденный мастер оркестрового колорита. В его симфониях возрастает роль ударных. Они обеспечивают динамизм, напряженность развития, ударным даже поручаются соло (в 5 части Четырнадцатой симфонии соло ксилофона выполняет функцию рефрена). Деревянные духовые часто солируют с темами монологического склада (авторский комментарий). Однако важнейшими инструментами являются струнные,

выражающие и теплое человеческое начало, и враждебную бездушную силу.

В симфониях Шостаковича главную смысловую нагрузку традиционно несут крайние части. Наиболее важные события разворачиваются в первой части, которая представляет собой не сонатное *allegro*, а сонатное *moderato* (*allegretto* или даже *largo*). Здесь контрасты предельно заострены, конфликты доведены до крайности.

Неоднозначен вопрос о характере финалов симфоний Шостаковича. Необходимость победного тезиса в конце произведения, наличие апофеозного заключения была продиктована идеологическими установками советской эпохи. Однако даже когда Шостакович приходит к утверждению оптимизма (как, например, в 5 симфонии, где, по его словам, «утверждается оптимизм как мировоззрение» или в 7 симфонии), его музыка полна огромного внутреннего напряжения, мажор «омрачен» ступенями одноименного минора⁴⁰.

Не менее важным в цикле оказывается и раздел скерцо. Оно бывает двух видов: остроумное, озорное, напоминающее стремительное карнавальное шествие масок (2 часть 1 симфонии, 2 часть 5 симфонии), и «злое», агрессивное, представляющее неукротимое движение злых сил (3 часть 8 симфонии, 2 часть 10 симфонии). Порой происходит взаимопроникновение обоих типов, что обуславливает сложность образного содержания скерцо.

Шостакович по-своему трактует сонатную форму. Основной конфликт разворачивается не между главной и побочной партиями (они соотносятся друг с другом по

⁴⁰ Сам Шостакович иронично высказывался в «Свидетельствах»: «Оказывается, я хотел в Пятой и Седьмой симфониях написать ликующие финалы. Да только, дескать, не вышло у меня... Что происходит в Пятой симфонии, ясно, по моему, каждому. Это ликование из-под палки, как в «Борисе Годунове»... А говорить о триумфальном финале в Седьмой – совсем уж глупо» [14].

принципу взаимодополняющего контраста), а между экспозицией и разработкой. Если экспозиция обычно выдержана в одном эмоциональном ключе, то разработка «заряжена» совершенно иной «враждебной» образностью (Так построены первые части Пятой, Седьмой, Восьмой симфоний). Шостакович активно использует разработочные моменты уже при экспонировании тем. Его умение изобретательно развивать тематический материал, отображать процесс становления мысли («темы-процессы») приводят к разрастанию разделов формы. Часто партии в его симфониях многотемны (главная партия 1 части Пятой симфонии состоит из трех тем, побочная партия 1 части Седьмой симфонии – из двух).

Один из характерных приемов в симфониях Шостаковича – образная трансформация тем. Смена эмоционального полюса темы на противоположный (так, в 1 части 5 симфонии элегичная «гамлетовская тема» в разработке звучит как злобный и устрашающий марш) отражает идею двойничества, инверсии (в результате которой, по словам композитора, «палачи превращаются в жертв»). В этом Шостакович близок композиторам-романтикам (Берлиозу, Листу, Малеру).

15 симфоний Шостаковича отражают разные этапы его творчества. Их можно условно разделить на 3 группы. Первые три симфонии относятся к **периоду становления симфонического стиля композитора**.

Первая симфония (фа минор, 1925) – дипломная работа. Здесь Шостакович обращается к четырехчастному циклу, контрастной драматургии. Юношеская жизнерадостность, оптимизм сочетаются с траурной фанфарностью. Эта симфония – исток его дальнейших сложных лирико-драматических концепций.

Вторая и Третья симфонии (№2 «Октябрю»⁴¹, 1927; №3 «Первомайская»⁴², 1928) одночастны, программны, с хором в заключительном разделе. Строение симфоний близко смысловой и драматургической схеме театрализованных массовых празднеств.

Вторая симфония – новаторская по использованным средствам. Здесь, задолго до композиторов второй волны авангарда, Шостакович применяет сонорный прием: в 13-голосном фугато постепенно вступающие оркестровые партии образуют особенный тембр, непривычную «звукотембру». В симфонии запечатлено воспоминание о

⁴¹ Вторая симфония создана по заказу Агитационного отдела музсектора Госиздата в честь десятилетия Октябрьской революции. Шостакович говорил, что хотел показать в этом сочинении как из мирового хаоса рождается мощная поступь революции. С этим связано движение от напряженного первого раздела через батальный эпизод и лирическое отступление к торжественному финалу, написанному на «лозунговые» стихи Александра Безыменского:

Мы шли, мы просили работы и хлеба,
Сердца были сжаты тисками тоски.
Заводские трубы тянулись к небу,
Как руки, бессильные сжать кулаки.
Страшно было имя наших тенет:
Молчанье, страдание, гнет...

⁴² О Третьей симфонии Шостаковича, имеющей образно-конкретный, «зримый» характер, Б. Асафьев писал: «Первомайская симфония» — это «попытка рождения симфонизма из динамики революционного ораторства, ораторской атмосферы, ораторских интонаций». В хоровом заключении Шостакович обращается к посредственным в художественном отношении стихам С. Кирсанова:

В первое Первое мая
Брошен в былое блеск.
Искру в огонь раздувая,
Пламя покрывало леса.
Ухом поникших елок
Вслушивались леса
В юных еще маевок
Шорохи, голоса...

жестоком убийстве мальчика, свидетелем которого стал в 1917 году юный Шостакович (мелодия поднимается в высокий регистр, как будто душа возносится в небеса). И в этом контексте жизнеутверждающий хоровой финал симфонии воспринимается по-другому, заставляет задуматься над известной фразой из «Братьев Карамазовых» Достоевского «а стоит ли счастье всего мира одной слезы замученного ребенка?». При первом исполнении симфония получила официальное одобрение, однако вскоре была признана произведением формалистическим. Возродилась лишь в 60-е годы на Западе.

Рубежное произведение – Четвертая симфония (до минор). Создана в 1936 году – трудный период в жизни и творчестве Шостаковича. В ней показан мир, лишенный равновесия, «трагический балаган», населенный масками, гибридами. Это враждебная художнику среда, противостоящая ему агрессивностью и банальностью. Музыка воплощает дисгармонию жизни и состояние глубокой разочарованности, опустошенности автора. Имеются преемственные связи с Третьей симфонией Малера, которую Шостакович изучал в это время. Четвертая симфония Шостаковича аклассична: по пропорциям, фактурным решениям, способам развития материала. Диалектический метод заменяется приемом монтажа. Все развитие построено на резчайших контрастах, которые способен отразить четверной состав оркестра, движение осуществляется «зигзагообразно».

Центральный период охватывает с Пятой по Десятую симфонии. Он характеризуется опорой на традиционный симфонический цикл (от трех до пяти частей), использованием тройного состава оркестра. Здесь Шостакович обретает себя, складывается комплекс характерных для него выразительных средств.

Интересна концепция **Пятой симфонии** (1937), вмещающая в себя несколько, казалось бы, взаимоисключающих трактовок:

1) **Симфония-утопия**, типичная для искусства сталинского времени. Долгое время симфония рассматривалась как оптимистическая трагедия, воплощающая идею становления человеческого духа. Движение следует бетховенской формуле «от мрака – к свету, через борьбу – к победе»: от драматической первой части, через осмысление пройденных испытаний в третьей части - к массовому героическому шествию и апофеозу финала. Соответствует логике и тональный план, развивающийся от d-moll к D-dur. В пользу такого восприятия симфонии свидетельствуют и публичные высказывания самого Шостаковича, утверждавшего, что он хотел «показать в симфонии, как через ряд трагических конфликтов, [путем] большой внутренней душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение». Хотя некоторые современники композитора отмечали торжественную коду как недостаточно органичное завершение произведения.

2) **Симфония-антиутопия**, показывающая разные лики тоталитаризма. С этой точки зрения наиболее важны коренные трансформации «гамлетовской» темы-рефлексии главной партии первой части в грубый военизированный марш. Во второй части антиутопичность обозначена в теме лендлера, звучащей в сопровождении жесткой барабанной дроби (что не соответствует жанровой природе юмористического менуэта и тем самым обнаруживает подтекст). Третью часть с позиций антиутопии можно рассматривать как проникновенный инструментальный реквием памяти сталинских репрессий. В ее жанровых истоках различимы ритм погребального шествия, русское церковное пение, хоральность, лирическая и траурная

монологичность, звуки капающих слез. В финале симфонии, как считают некоторые исследователи и музыканты, воссоздается гибель героя (В. Спиваков⁴³), или путь на Голгофу, шествие на казнь (И. Барсова). А заключительный «золотой ход» валторн, «омраченный» тенью гармонического лада – это ликование «из-под палки», показная радость через силу.

3) **Симфония о любви, «гигантская парафраза на «Кармен»** (А.С.Бендицкий), отражающая увлечение Шостаковича студенткой-переводчицей Еленой (Лялей) Константиновской. Это проявилось в воплощении в симфонии тематизма оперы Бизе, и прежде всего, знаменитой Хабанеры. На ее интонациях и ритмах построены побочная партия, тема-эпиграф первой части, главная партия и кода финала. «Испанский» колорит проявляется и во второй части симфонии⁴⁴. В коде финала бесконечное количество раз повторяется нота «ля» - зашифрованное в монограмме имя любимой женщины (Ляля), с которой Шостакович прощался в своей музыке.

Седьмая и Восьмая симфонии относятся к летописям военных лет и посвящены теме войны и мира, борьбы человека против насилия.

Седьмая симфония (1942) - одно из самых известных сочинений композитора, являющее пример мгновенной,

⁴³ «Финал симфонии внешне жизнерадостный, оптимистический. Кажется, что это колонны демонстрантов идут – как все мы когда-то шли по Красной площади в Ленинграде. Люди идут плотно, плечом к плечу. И вдруг герой (а это – сам Шостакович, конечно) погибает, его убивают, а народ вокруг этого не замечает. И продолжает идти в том же темпе, не замедляя шага» [12].

⁴⁴ Вскоре после несостоявшихся отношений с композитором, Елена Константиновская была исключена из комсомола и арестована. После выхода из тюрьмы по собственному желанию отправилась в Испанию, где шла гражданская война. Там она познакомилась с кинорежиссером-документалистом Романом **Карменом** и вышла за него замуж.

непосредственной реакции на события Великой Отечественной войны. Первые три части симфонии были закончены в августе 1941 г. в Ленинграде, а с 8 сентября в городе началась блокада, продлившаяся 872 дня. Шостакович посвятил симфонию городу на Неве, после чего ее стали называть «Ленинградской». Финал симфонии был дописан композитором в Куйбышеве (Самаре).

В последнее время приводятся свидетельства того, что основной материал симфонии создан Шостаковичем ранее, в 1939-1940 гг. Это позволяет сделать вывод о более масштабной, не ограниченной только рамками данных военных событий, концепции симфонии, которую в самом общем плане можно обозначить как противостояние злу, насилию, обретающему в каждую историческую эпоху конкретное воплощение.

Симфония принадлежит к героико-трагическому типу симфоний, хотя в ней есть и страницы лирики, и жанрово-изобразительные моменты, и гротеск.

Вначале Шостакович задумал цикл как программное произведение, каждая часть которого имеет название: 1 часть «Война», 2 часть «Воспоминания», 3 часть «Родные просторы», 4 часть «Победа». Позже он отказался от заголовков, однако логика последования осталась той же: показ конфликта; его развитие; реакция на произошедшее; достижение, в результате колоссального напряжения, победного тезиса в конце. Симфония имеет тематическую арку, придающую масштабному циклу единство: в коде 4 части звучит тема главной партии 1 части (тема Родины), утверждающая незыблемость главного образа произведения. Интонационно-смысловые связи образуются и между другими частями цикла.

Самой крупной и драматургически законченной является **первая часть** (Allegretto, до мажор), схожая с симфонической поэмой. Существовала даже практика

исполнения этой части как самостоятельного произведения. Изобретательно трактованная **сонатная форма с эпизодом вместо разработки** позволяет максимально ярко, «документально» точно обрисовать противоборствующие силы, их столкновение, жестокую борьбу, кровавое противостояние, глубочайшее потрясение от разыгравшейся трагедии, оплакивание жертв, напоминание о возможности возвращения фантомов прошлого.

Экспозиция выдержана в одном эмоциональном ключе, партии сменяют друг друга по принципу взаимодополняющего контраста. **Главная партия** (до мажор) ⁴⁵– напористая, волевая, передает энергию маршевой поступи, воссоздает размеренный ритм трудовых движений. В ее основе лежат интонации русских молодецких песен. Обострение вносит появление IV# ступени (фа #) и минорной терции в изложении темы.

Побочная партия (соль мажор) - напевная лирическая, имеет светлое пасторальное звучание. Состоит из двух тем. Первая тема близка колыбельной (звучит на «убаюкивающем» органном пункте), вторая - еще более нежная, трепетная. В процессе длительного развертывания темы устремляются в верхний регистр, где имитируются «птичьи» переключки, и умиротворенно затихают.

Начало нового раздела – **эпизода вместо разработки** – отмечено сухой дробью малого барабана, которая будет сопровождать весь раздел. Эпизод, получивший в литературе название «эпизода нашествия», выдержан в форме 11 вариаций на мелодию остинато. Меняется тональность (ми бемоль мажор), характер звучания (становится жестким, автоматизированным, бездушным).

⁴⁵ Во многих учебных пособиях главную партию обозначают как «тема Родины».

Мелодия (тема нашествия) имеет подчеркнuto примитивный, банальный характер. В ней сочетаются интонации уличной песенки и марша⁴⁶. Вариации построены по принципу оркестрового *crescendo*: с каждым проведением тема обретает новое тембровое звучание, уплотняется фактура, увеличивается динамика от пианиссимо до фортиссимо. Шостакович позаимствовал здесь композиционный прием из знаменитого «Болеро» Равеля, позволяющий создать эффект неуклонного приближения враждебной силы⁴⁷. На пике напряжения возникает новая тема (тема сопротивления), вступающая с мелодией оstinato в образно-смысловую и тональный конфликт (новая тема имеет героический характер и звучит на доминантовом органном пункте ре минора). Темы «дробятся» на отдельные мотивы, накладываются в жестких политональных сочетаниях друг на друга, искажаются. Эти разработочные приемы создают полную иллюзию беспощадной борьбы, непримиримой схватки жизни и смерти.

Смысловой кульминацией является начало *репризы*, на которую накладывают отпечаток коллизии эпизода. Реприза звучит не в до мажоре (тональности экспозиции), а в до миноре. Главная партия изменена, приобретает черты скорбного траурного марша. Усечено начало темы, которая сразу начинается с IV# ступени (фа #) – как громкий стон, далеко разносящийся горький плач.

⁴⁶ Тема нашествия имеет богатую «интертекстуальную родословную» [39]. Ее прообразами служат музыка Генделя («Аллилуйя» из «Мессии») и Бетховена (основная тема Третьей симфонии, побочная партия финала Пятой фортепианной сонаты), темы фатума Чайковского и Танеева, хор «На кого ты нас покидаешь?» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского, поданные в окарикатуренном, исковерканном варианте.

⁴⁷ «Досужие критики, наверное, упрекнул меня в том, что я подражаю «Болеро» Равеля, - признавался Шостакович. - Пусть упрекают, а я так слышу войну» [31, 22].

Побочная партия сильно трансформирована, звучит в фа диез миноре с пониженными ступенями у соло фагота. Это голос очевидца и непосредственного участника событий, человека с израненной душой. Очертания побочной партии теперь обрисовывают тему креста, баховскую монограмму. Возникают параллели со вторым «Kugle eleison» из мессы си минор Баха.

Кода обобщает тематический материал части. Возникают интонации главной и побочной партий (наконец, в мажоре), грозным предостережением звучат отголоски темы нашествия.

Вторая часть (си минор, сложная трехчастная форма) – меланхолическое скерцо, пронизанное танцевальными ритмами. Оно имеет небыстрый темп (*Allegretto*), что необычно для скерцо, и «подернуто дымкой грусти, мечтательности» (Шостакович). В первом разделе проходят две изящные темы, уводящие в мир воспоминаний. Особенно запоминающийся облик имеет вторая тема – у соло гобоя, звучащая на фоне ритма болеро.

Однако трио возвращает слушателей к агрессивным образам эпизода нашествия. Возникает пронзительная тема у кларнета-пикколо, переходящая в злой военный марш. Интересно, что первая тема, звучащая надрывно, издевательски, – интонационный «двойник», «оборотень» побочной партии из репризы предыдущей части. Она тоже обрисовывает баховскую тему креста, накладываясь на фактуру «Лунной сонаты» Бетховена (Шостакович даже оставил неизменной тональность – до диез минор). Это безрадостное размышление о судьбах немецкой культуры, давшей миру и великую музыку, и ужасающие в своей бесчеловечности идеологические эксперименты.

Третья часть (до диез минор локрийский, сложная трехчастная форма с чертами рондо⁴⁸) – просветленное

⁴⁸ Схематично форму части можно выразить следующим образом:

Adagio, переключающее в сферу философской лирики⁴⁹. Но и здесь слышны отголоски минувших событий.

Открывается часть возвышенным хоралом (до диэз минор) духовых инструментов. Это вновь обращение к стилистике Баха как недостижимому нравственному образцу. Хоралу отвечает патетический речитатив скрипок (выражение человеческого начала, ре мажор).

В следующем разделе (ми мажор) возникает тема у флейты в теплом проникновенном звучании.

В середине (соль диэз минор) рисуется образ борьбы, но не враждебной, а романтизированной, опозитизированной, хотя и со свойственными Шостаковичу неожиданными образными метаморфозами.

Четвертая часть (Allegro, до минор-до мажор, трехчастная форма) - трудный итог предшествующего музыкального развития.

Открывается сумрачным вступлением, где постепенно «вызревает» главная тема финала (тема борьбы) – активная, героическая. Она разворачивается как пружина, сразу же завоевывая большой диапазон. «Теме борьбы» сменяет лапидарная «тема воли». Далее следует масштабный разработочный эпизод.

Центральный раздел финала – траурная сарабанда.

Реприза направлена на постепенное завоевание первоначального характера.

В коде возникает до мажор (хотя и омраченный ступенями одноименного минора), и в мощном торжественном звучании утверждается тема главной партии первой части.

Впервые Седьмая симфония прозвучала в Куйбышеве 5 марта 1942 года в исполнении оркестра Большого театра

АВА1 С А2В1А3

⁴⁹ Есть мнение, что Шостакович воплотил здесь впечатления от ленинградской архитектуры.

СССР (дирижер Самуил Самосуд). Московская премьера состоялась 29 марта. В июле в Новосибирске симфонией продирижировал Евгений Мравинский.

По просьбе зарубежных музыкантов фотокопии нот Седьмой симфонии Шостаковича были отправлены военным самолетом в Америку и Англию, потом в Швецию. Симфония прозвучала в исполнении выдающихся дирижеров Леопольда Стоковского и Артуро Тосканини, Сергея Кусевицкого, Генри Вуда, Юджина Орманди, Димитриса Митропулоса, Леонарда Бернстайна, Артура Родзинского. Первое ее исполнение в Нью-Йорке в июле 1942 г. транслировали радиостанции США, Канады и Латинской Америки.

Событием исключительной важности стало исполнение Седьмой симфонии Шостаковича 9 августа 1942 года в блокадном Ленинграде оркестром радиокомитета под управлением Карла Элиасберга. Многие артисты оркестра умерли от голода (в коллективе оставалось всего 15 человек, а для исполнения симфонии требовалось более 100), недостающих музыкантов прислали с фронта. Исполнению Седьмой симфонии в осажденном городе придавалось огромное агитационно-политическое значение. В этот день артиллерийские силы Ленинграда бросили на подавление огневых точек противника. Зал филармонии, где впервые за долгое время зажгли все люстры, был полон. Концерт транслировался по радио и громкоговорителям городской сети. История исполнения произведения воссоздается в фильме «Ленинградская симфония» режиссера Захара Аграненко (1957).

На музыку Первой части симфонии в 1945 году в Нью-Йорке известный балетмейстер Леонид Мясин поставил одноактный балет. В 1961 году Игорем Бельским в Кировском театре был поставлен балет «Ленинградская

симфония»⁵⁰. В 2006 году режиссер Георгий Параджанов снял фильм «Синемафония Седьмой симфонии», в котором использована кинохроника 20-50-х годов XX века и кадры о блокаде Ленинграда⁵¹.

После войны интерес к этому произведению за рубежом угасает, тогда как в России его нравственно-этическое и художественное значение никогда не подвергалось сомнениям. Седьмую симфонию исполняли такие отечественные дирижеры, как Кирилл Кондрашин, Геннадий Рождественский, Евгений Светланов, Юрий Темирканов. Материал симфонии вошел в программы по музыке общеобразовательных школ (Кабалевского Д.Б.; Алиева Ю.Б.; Алеева В.В., Науменко Т.И., Кичак Т.Н. и

⁵⁰ Краткое содержание балета: в спокойную, радостную жизнь Юноши, Девушки и их друзей вторгается страшная, разрушительная сила вражеского нашествия. Однако захватчики повержены. Народ, прошедший трагические испытания войны, побеждает. Люди никогда не забудут своих героев.

⁵¹ «Синемафония Седьмой симфонии» подготовлена с участием Т. Гуэрра (сценарий), Р. Баршай (музыкальный сценарий), Ю. Колосова (исторический сценарий), консультантов – вдовы композитора И. Шостакович, генерала В. Варенникова. При монтаже кадров было обнаружено, что тема нашествия по метроному длится ровно 666 секунд. Это «число зверя», символизирующее конец света и Страшный суд. «Синемафонии» удалось обнажить идею Апокалипсиса, пережитого человечеством в XX веке и документально засвидетельствованного в партитуре «Седьмой симфонии» Шостаковича.

др.)⁵². Изучается это сочинение и в курсе музыкальной литературы в ДМШ⁵³.

Осмысление трагедии войны продолжается в **Восьмой симфонии** (1943). Монументальный пятичастный цикл (сонатное адажио – гротесковое скерцо – токката, создающая картину всеобщего разрушения – скорбная пассакалья – финал), имеет преимущественно мрачную образность. Редкие моменты просветления (кода первой части, пассакалья, кода финала) воспринимаются как авторские послесловия к изображаемому. Центром тяжести является первая часть – образно-интонационный источник всего произведения.

Девятая симфония (1945) – самая краткая у Шостаковича: пять ее частей длятся около 25 минут. Вместо пафосного и величественного произведения в честь Победы над фашистской Германией, композитор сочинил изящную и легкую симфонию-скерцо с прозрачной оркестровкой, что вызвало недоумение критики. Однако ее видимая беззаботность не означает беспроблемности. Веселье в симфонии балансирует на грани гротеска, солнечная улыбка легко переходит в едкий сарказм, лирика переплетается с драматизмом. В девятой симфонии

⁵² Так, по программе Кабалеваго эпизод нашествия из первой части Седьмой симфонии учащиеся проходят в 6 классе: сначала во второй четверти, в рамках темы «Музыкальный образ», проводя аналогии с ранее пройденным «Болеро» Равеля; затем возвращаются к этому материалу в третьей (тема «Музыкальная драматургия») и четвертой (в связи с празднованием Дня Победы) четвертях. В программе В.В.Алеева, Т.И.Науменко, Т.Н. Кичак знакомство с Седьмой симфонией Шостаковича предусмотрено в седьмом классе (тема урока «Образ Великой Отечественной войны в «Ленинградской» симфонии Д. Шостаковича»).

⁵³ Симфония разбирается в учебниках «Советская музыкальная литература» И.А. Прохоровой, Г.С. Скудиной и «Отечественная музыкальная литература XX века» О.И. Аверьяновой. Особенно подробно в обоих изданиях проанализирована первая часть.

наиболее ярко проявляется игровой принцип челнока, основанный на возвратных ходах. Этот принцип распространяется и на тематизм (симметрично построенные темы), и на содержание (переход позитива в негатив, добра в зло и обратно), что делает концепцию симфонии принципиально многозначной и неуловимой тонкой.

Автобиографичность отличает **Десятую симфонию** (1953), появившуюся сразу после смерти Сталина. Здесь композитор поднимает тему «художник и власть». Четырехчастный цикл типичен для Шостаковича. Опорным является начальное *Moderato*, основной конфликт которого разворачивается в разработке. Во второй части – вихревом скерцо – композитор рисует исполненный злодейской мощи портрет Сталина. Музыка передает состояние парализующего страха, сковывавшего в годы репрессий миллионы людей. Третья часть (*Allegretto*) впервые вводит музыкальное имя композитора: вторая тема основана на монограмме Шостаковича D-Es-C-H, звучащей с назойливостью и самоуничижением. Ей противостоят «зовы валторны» E-A-E-D-A, обрисовывающие имя ученицы композитора Эльмиры Назировой (как воззвание к далекому другу). В финале «вождь и поэт» сталкиваются лицом к лицу: интонации скерцо в кульминации «разбиваются» о монограмму, «провозглашенную как символ воли, стойкости и сопротивления» [29, 252].

В **следующий период** Шостакович переносит свои поиски в область программного симфонизма. Он меняет само понимание симфонического цикла. Одиннадцатая, Двенадцатая, Тринадцатая, Четырнадцатая симфонии имеют синтетическую природу, в них обозначены черты кантатности, ораториальности, вокальных циклов.

В **Одиннадцатой симфонии «1905 год»** (1957), композитор обращается к исторической программе (1. «Дворцовая площадь», 2. «9-е января», 3. «Вечная память», 4. «Набат»). Тематический материал основан на цитатах (темы народных, революционных песен, темы из собственной хоровой поэмы «Девятое января», оперетты Г. Свиридова «Огоньки»).

Двенадцатую симфонию «1917 год», посвященную памяти Ленина (1961, 4 части), исследователи единодушно признают творческой неудачей Шостаковича. В четырех частях цикла последовательно воплощен советский миф о Великом Октябре: 1. «Революционный Петроград», 2. «Разлив», 3. «Аврора», 4. «Заря человечества».

Тринадцатая симфония (1962) – кульминация «оттепельных» тенденций в творчестве Шостаковича. Это пятичастный цикл для баса, хора басов и оркестра на стихи Е. Евтушенко. **1 часть «Бабий Яр»** - размышление о трагической судьбе еврейского народа, ведущееся у места массового расстрела евреев во время Второй мировой войны. **2 часть «Юмор»** - сфера злого пересмешичества, буффонады, гротеска, выступающего символом свободомыслия, сопротивления властителям. **3 часть «В магазине»** - лирический центр симфонии, прославление повседневного героизма женщин. **4 часть «Страхи»** воссоздает атмосферу подавленности и страха; в начальной теме использован додекафонный принцип. **Финал симфонии — «Карьера»** — лирико-комедийное рондо, повествующее «о рыцарях карьеры и подлинных рыцарях» (Михеева).

Четырнадцатая симфония (1969) для сопрано, баса и камерного оркестра состоит из 11 частей⁵⁴. Написана на

⁵⁴ 1. De profundis (сл. Ф.Г.Лорки). 2. Малагенья (сл. Ф.Г.Лорки). 3. Лорелея (сл. Г. Аполлинера). 4. Самоубийца (сл. Г. Аполлинера). 5. Начеку (сл. Г. Аполлинера). 6. Мадам, посмотрите! (сл. Г. Аполлинера). 7. В тюрьме Санте (сл. Г. Аполлинера). 8. Ответ

стихи Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, Р.М. Рильке и В. Кюхельбекера, посвящена Б. Бриттону. Шостакович обращается здесь к теме смерти (будучи под впечатлением от «Песен и плясок смерти» Мусоргского, «Песни о земле» Г. Малера) и представляет разные ипостаси смерти: на войне, в тюрьме, от любви, смерть поэта. Это «антиреквием», где передана бесконечная мука умирания.

Несколько особняком стоит последняя **Пятнадцатая симфония** Шостаковича, подводящая итог его исканиям в симфоническом жанре. Это вновь непрограммное четырехчастное сочинение, глубоко философское размышление о жизни и смерти. Здесь композитор использует фрагменты из музыки других авторов (из опер «Вильгельм Телль» Россини и «Валькирия» Вагнера), а также автоцитату – тему нашествия из Седьмой симфонии.

Лекция №9

ТРАГЕДИЯ-САТИРА «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА»

Опера «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича написана по повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В первой редакции опера так же и называлась (1932). Постановка «Леди Макбет» (в 1934 г. в Ленинградском Малом оперном театре и московском им. Станиславского и Немировича-Данченко) имела большой успех. Опера быстро вошла в репертуар многих российских и зарубежных театров. Но после посещения спектакля Сталиным в газете «Правда» появилась «разгромная»

запорожских казаков константинопольскому султану (сл. Г. Аполлинера). 9. О Дельвиг, Дельвиг (сл. В. Кюхельбекера). 10. Смерть поэта (сл. Р.М. Рильке). 11. Заключение (сл. Р.М. Рильке).

статья «Сумбур вместо музыки» (1936) с резкой критикой оперы. Далее последовали обсуждения этой статьи на заседаниях различных музыкальных организаций, где Шостаковича обвиняли в формализме. Композитор крайне тяжело переносил организованную травлю, и в дальнейшем не реализовал ни одного музыкально-театрального замысла. Возвращение «Леди Макбет» на сцену происходит в конце 50-х годов. Шостакович делает вторую редакцию оперы (1963): меняет ее название («Катерина Измайлова»), обновляет оркестровку, сочиняет два новых симфонических антракта, смягчает откровенность отдельных сцен⁵⁵.

При сравнении оперы с первоисточником обнаруживаются расхождения. Вместо криминального очерка Шостакович создает подлинную драму личности, приобретающую в конце оперы общечеловеческий масштаб.

В опере иначе трактован образ Катерины: это не хладнокровная убийца (как у Лескова), устраняющая всех, кто мешает ей и Сергею (свекра, мужа и даже ребенка, претендующего на часть наследства), а глубокая натура, наделенная сильными страстями, способная на все ради любви. Самого страшного преступления - убийства ребенка - героиня Шостаковича не совершает, такого персонажа нет в опере. Весь душевный склад Катерины чужд тому образу жизни, который ведут окружающие ее люди, он резко контрастирует с их мещанством, ограниченностью, неспособностью к подлинным чувствам. Преступления героини – это протест против унижения ее личности, существующей в праздности, лишенной тепла,

⁵⁵ В 1966 году режиссером Михаилом Шапиро была сделана экранизация оперы, где в главной роли блистательно выступила певица Галина Вишневская.

любви и понимания. Образ Катерины - новый для русской оперной литературы женский образ⁵⁶.

Катерина находится в конфронтации со многими персонажами оперы. В драматургии выделяется несколько конфликтных линий, каждая из которых заканчивается катастрофой:

1. Катерина – Борис Тимофеевич. Свекор – тоже сильная личность, он хозяин, владелец всего имущества, главный хранитель домостроевских обычаев.

2. Катерина – Зиновий Борисович. Муж Катерины – слабый, безвольный, это бледная копия его отца.

3. Катерина и толпа (полиция, слуги во дворе, каторжане).

4. Катерина и Сергей (красавец-возлюбленный, оказавший пустым и пошлым). Наиболее ярко контраст этих характеров проявляется в 9 картине, когда Сергей «срывает маску», и его злобные вульгарные интонации противостоят искренней музыке Катерины.

Гораздо более рельефно, по сравнению с повестью Лескова, проведена в опере тема любви. Это объясняется тем, что оперу писал совсем молодой композитор, сам переживавший яркое чувство влюбленности к Нине Варзар, которая вскоре стала его женой. Ей опера и была посвящена. Шостакович раскрывает любовь во всех ее ипостасях: биологической (как характеризовал ее сам композитор)⁵⁷, духовной, показывает безоговорочную

⁵⁶ В русской опере культивировался тип целомудренных, чистых, добрых героинь.

⁵⁷ Шостакович использовал также в качестве синонимов определения «физиологическая» или «животная любовь». В одном из своих ранних писем он утверждал: «Чисто животная любовь... это такая гадость, что о ней не стоит и говорить» [39, 160], хотя его понимание любви было гораздо сложнее. Композитор отличался влюбчивым характером, трижды состоял в официальном браке. На

любовь, толкающую на самопожертвование и на преступление.

В беседе с С.Волковым композитор вспоминал слова Соллертинского, что «любовь – величайший дар. Тот, кто умеет любить, обладает таким же талантом, как и человек, умеющий строить корабли или сочинять романы. В этом смысле Екатерина Львовна гений. Она гениальна в своем порыве: ради любви готова пойти на все...» [14]. Таким талантом обладает Катерина, и не обладает ни Сергей, ни какой-либо другой персонаж оперы. Кульминация духовно-эротической линии в опере – это упоительная оркестровая интерлюдия из пятой картины оперы, передающая все оттенки любовного чувства.

Но в «Катерине» много и «скабрёзных» сцен, демонстрирующих сексуально-агрессивную подоплеку отношений полов, откровенно высвечивающих низменные инстинкты людей. Отправляя Зиновия на мельницу, Борис Тимофеевич озабочен только тем, чтобы невестка не изменила ему. С этим связано его унижающее Катерину требование на коленях клясться мужу в верности. В отсутствие сына он вспоминает о своих «подвигах» в юности, когда «хаживал по чужим женам», и сожалеет о том, что сам, по причине старости, не может приударить за Катериной. Сцена издевательств над служанкой Аксиньей напоминает разнузданную сцену сексуального насилия (именно ее Шостакович во второй редакции максимально «сгладил»). Отталкивающими, неприкрыто вульгарными показаны отношения Сергея и Сонетки в последней картине оперы (диалогическая сцена «Сонеточка моя, желаю я тебя»).

протяжении жизни он испытывал романтические чувства к разным женщинам (Татьяне Гливленко, Елене Константиновской, Галине Уствольской, Эльмире Назировой и др.), посвящал им свои произведения. Но «любовь и Шостакович – союз, которому неведома гармония» [39, 186].

В образе любовника Катерины Шостакович рисует портрет привлекательного для женщин мужчины. «Это, конечно, мерзавец. Но Сергей – человек красивый. И, главное, для женщин обаятельный... Тут нельзя было пользоваться только карикатурой. Получилось бы психологически недостоверно. Нужно, чтобы слушатель понял: перед таким действительно женщина не устоит. И вот я наделил Сергея некоторыми свойствами своего друга... Говорил он много и красиво, а женщины таяли. Вот эту черту я и перенес на Сергея» [39, 164-165].

В созданном композиторе образе обрисованы черты, которыми он сам не обладал, поскольку отличался болезненной робостью и замкнутостью, никогда не заботился о своей внешности и одежде. Долгое время в юности из-за забинтованной шеи и больших круглых очков Шостакович чувствовал себя гадким утенком среди уверенных ровесников.

Катерина же «показана жертвой своей ошибки – она приняла пошлого наглеца, дешевого деревенского соблазнителя за свою судьбу».⁵⁸

Опера близка романам Достоевского раскрытием сложных неоднозначных характеров и психологическим аспектом проблемы «преступление и наказание». Катерина Шостаковича испытывает чувство вины, раскаяние за содеянное, она внутренне готова понести наказание еще до ареста. Шостакович, таким образом, поднимает здесь основную тему своего творчества: «человек и насилие, защита человеческого в человеке».

«Катерина Измайлова» - это трагедия, где нет положительных героев. Единственный персонаж, вызывающий сочувствие – Катерина, совершившая три убийства. Остальные герои – жестокие, жалкие,

⁵⁸ Нестьева, М.И. Когда праздники становятся буднями/ М.И. Нестьева // Музыкальная академия. 2002. №1. – С.77.

отталкивающие (кроме старого каторжника, являющегося символом беспросветной судьбы). Шостакович создает и индивидуальные портреты, и обобщенные характеристики, показывает социальные типы: продажных полицейских, циничного попа, пьяного задрипанного мужичка, злобную толпу. Трагедия объединяется с сатирой. Сам композитор определял жанр оперы как **трагедия-сатира**. Обличение происходит через жанры канкана, пошлого вальса (ариозо Бориса Тимофеевича из 4 картины; сцена в полицейском участке из 7 картины), опереточных куплетов (дуэт Сергея и Сонетки из 9 картины), злого скерцо (сцена с Аксиньей из 2 картины; эпизод порки Сергея из 4 картины; хор каторжниц из 9 картины), прямолинейного марша (антракт между 7 и 8 картинами).

Для раскрытия неоднозначного образа Катерины использована сложная интонационная система. Ее музыка с самого начала серьезна и искренна. Она богата песенными, романсовыми интонациями, в финале ее характеризуют трагические монологи. В то же время Катерина втянута в круг образов зла, поэтому в ее партию проникают интонации и ритмы темы насилия (2 картина). В 4 картине она исполняет лицемерный плач по отравленному ею Борису Тимофеевичу⁵⁹, в 5-й – кричит на мужа.

В опере велика роль оркестра, которому поручается и характеристика персонажей (лейтмотив Бориса Тимофеевича у фагота), и трагическое осмысление происходящего (пассакалия), и раскрытие иронического подтекста действия (тембры флейты и флейты-пикколо). Часто оркестр становится «голосом автора», комментирующего события.

⁵⁹ Здесь Шостакович цитирует плач «На кого ты нас покидаешь» из пролога оперы «Борис Годунов» Мусоргского, подчеркивая лживость, неискренность ситуации (у Мусоргского народ тоже «скорбит» по принуждению).

Своеобразие музыкальной драматургии оперы придают оркестровые антракты, обеспечивающие ее цельность и единство. Их называют «узлами симфонического действия». Они обобщают материал предыдущей картины и готовят тематически следующую (после 2, 7) или играют роль симфонических выводов (после 4, 6 картин).

Интенсивной разработке подвергается в опере **тема насилия и тема пассакалии**.

В опере **4 действия, 9 картин**.

1 действие.

1 картина - это экспозиция образа Катерины и показ уклада ее жизни, где царят скука и тоска. Катерину характеризует **монолог «Ах, тоска какая» и ариозо «Муравей таскает соломинку»**.

Появление **Бориса Тимофеевича** в опере сопровождает мрачный тяжеловесный лейтмотив. Он заказывает грибки (себе на погибель), наставляет Катерину, заставляет ее на коленях клясться в верности мужу, уезжающему на мельницу.

Завершает картину таинственный тревожный **антракт**.

2 картина – завязка основной линии драмы. Катерина знакомится с красивым новым работником Сергеем. Он устраивает забаву для слуг: сажает в бочку для взвешивания скота служанку Аксинью. Смех работников, крики Сергея, возгласы Аксиньи сливаются в динамичное, натуралистически беспощадное скерцо. Забаву прерывает Катерина репликой «Отпустите бабу». Здесь впервые появляется ключевая тема оперы – **тема насилия** (хроматическая, сползающая по полутонам, в характерном ритме канкана). Ее интонации и ритмы прослаивают все последующие картины.

В звучащем далее **ариозо Катерины «Много вы, мужики, о себе возомнили»** раскрываются такие черты характера Катерины, как сила духа, решительность. Ариозо

написано в мрачном es-moll и сопровождается мерным аккомпанементом.

Антракт – это зловещее **скерцо**, основанное на теме **насилия**.

3 картина – итог 1 действия, его кульминация. Сергей соблазняет хозяйку, придя в ее спальню якобы за книжкой.

Выделяется **ария Катерины «Я однажды в окошко увидела»**, близкая городскому романсу и интонационно (восходящая секста) и типом «гитарного» сопровождения: бас-аккорд.

2 действие.

В **4 картине** развивается линия Бориса Тимофеевича и Катерины. Борис Тимофеевич бродит по двору и замечает Сергея, вылезающего из окна Катерины. Свекор жестоко избивает его на глазах Катерины. Сцена построена аналогично сцене насилия из 2 картины. После этого Катерина отравляет свекра грибами.

Антракт – пассакалия. Это трагическое осмысление происшедшего. Катерина ступила на кровавый путь убийств, преступила черту, отделяющую ее от других людей. Интонации темы пассакалии, и особенно пунктирный ритм противосложения будут еще неоднократно появляться в опере. Пассакалия связывает воедино оркестровый подтекст всех 9 картин.

5 картина – новая волна напряжения. Сцена происходит в спальне Катерины. **Сергей** «признается» ей в любви, в его **ариозо «Катерина Львовна, Катенька»** пародируются любовные оперные кантилены. Затем Катерине является **призрак Бориса Тимофеевича** (унисон басов за сценой) и сулит ей большие беды.

Кульминацией картины становится убийство Катериной и Сергеем внезапно приехавшего Зиновия Борисовича.

3 действие – отступление от основной интриги, что только подчеркивает развивающуюся драму.

В 6 картине показаны угрызения совести Катерины, проводящей много времени у погребца трупом. Тут же – сатира: задрипанный мужичок, который найдет труп Зиновия Борисовича и донесет полиции.

Сцена-монолог задрипанного мужичка довольно развернута. Вначале звучит веселая «пьяная» песнь («У меня была кума, пить любила без ума»), а затем он переходит на взволнованный, сбивчивый речитатив («Труп, труп, Зиновия Борисовича труп..»).

Антракт основан на измененной теме насилия.

7 картина – сатирическое изображение полицейского участка. Здесь тоже царят скука и однообразие. Полицейские думают лишь о том, где и как бы пожить. Звучит **песня исправника с хором** в жанре заливчатского вальса.

8 картина – сцена свадьбы Сергея и Катерины. Звучит хор «Слава» в виде фугато. Затем следует сцена ареста.

4 действие. 9 картина – самая развернутая. Это развязка оперы, обобщение основной идеи, вырастающей до всенародной. Действие происходит на этапе, идущем на каторгу.

Открывает и замыкает картину скорбная **песня старого каторжника**, подхватываемая **хором каторжан**. Появляется новый персонаж – Сонетка, возлюбленная Сергея.

9 картина – это самый высокий этап в раскрытии образа Катерины, на котором выявляется глубина ее чувств и ее отличие от окружающих каторжников. Доведенная до отчаяния Катерина решается на последнее убийство – она сталкивает в воду Сонетку и сама бросается вслед.

В ее характеристике важны 3 момента:

1. **ариозо «Сергея, хороший мой»**, в котором сначала выражается любовь и нежность Катерины, а затем глубокое разочарование в Сергее;

2. **ариозо-исповедь «Нелегко после почета да поклонов»**;

3. **трагический монолог «В лесу, в самой чаще, есть озеро»** - на фоне глухого рокота басов и тревожных диссонантных аккордов звучит свободная вокальная декламация, в которой скорбь причета сочетается с остротой драматических интонаций; в оркестре звучат поминальные удары колокола.

Образ Сергея раскрывается в сцене с Сонеткой, когда они потешаются над «купчихой». В их вокальных партиях слышатся интонации опереточных арий, в сопровождении звучат ритмы темы насилия.

В конце оперы от имени старого каторжника задается риторический вопрос: «Разве для такой жизни рожден человек?»

Лекция №10 **«ПИР МУЗЫКИ» АРАМА ХАЧАТУРЯНА (1903 – 1978), ИЛИ КАВКАЗСКИЙ КОД В РУССКОМ ИСКУССТВЕ**

Творчество Арама Хачатуряна относится к значительным художественным достижениям XX века. Армянский композитор, один из ярких представителей отечественного музыкального искусства, он был признан классиком еще при жизни не только в России, но и за рубежом.

Хачатурян сумел органично соединить в своем творчестве традиции Востока и Запада, тональную систему европейской музыки с ладовыми структурами восточной музыкальной культуры, медитативные формы развития материала с европейскими жанрами. И хотя армянская музыка была к тому времени представлена именами композиторов Комитаса, Спендиарова, именно Хачатуряну удалось сделать ее явлением не регионального, а мирового масштаба. Он вывел на мировую арену профессиональное музыкальное искусство Закавказья, открыл для широкой слушательской аудитории красоту и самобытность музыки своего края.

Хачатурян опирался в своем творчестве на различные исторические и жанровые пласты музыки Закавказья: крестьянский и городской фольклор, традиции профессиональных народных певцов (ашугов, гусанов), формы азербайджанских мугамов, древние армянские образцы (*средневековые таги – духовные песнопения*). Он использует подлинные народные напевы, но чаще сочиняет свои в духе народных. Будучи носителем и продолжателем музыкальных традиций армянского народа, Хачатуряну удавалось передавать исконно-национальное, глубоко почвенное в форме непосредственного личного переживания. Национальный колорит в его произведениях – естественное выражение его способа чувствования, проявление в звуках «генетической памяти предков». Это в корне отличает его творческую позицию от западноевропейской и русской ориенталистики, когда композиторы фиксировали свои впечатления от экзотической культуры «инородцев», зачастую весьма поверхностные. В то же время музыкальная стихия Востока соединяется у Хачатуряна с традициями русской и – шире – европейской классики.

Хачатурян претворяет также узбекский, монгольский, русский, украинский фольклор. Ярко индивидуальный, богатый, пышный стиль Хачатуряна («пир музыки», по выражению Асафьева) является убедительным примером национального стиля художника XX века.

Произведениям Арама Хачатуряна свойственны повышенная экспрессивность, мелодическая щедрость, интонационная доступность. Его творческий почерк отличает праздничная приподнятость, патетика, открытость в выражении чувств. Чрезвычайно важную роль он отводит **ритму** (среди характерных приемов: ритмические остинато, синкопирование, резкое акцентирование, имитация звучания народных кавказских ударных инструментов), что можно считать проявлением особенностей национального мышления композитора. Этим же объясняется наличие **импровизационного начала, танцевальности** во многих его сочинениях. Хачатурян часто использует органные пункты, терпкие гармонические созвучия, в частности, «секундовые гроздья».

Хачатурян – мастер оркестра. Его оркестровый стиль – красочный, роскошный, порой даже преувеличенно эффектный. «Рубенсом нашей музыки» называл композитора Б.Асафьев.

Хачатурян работал в разных жанрах: **симфонии** (3 симфонии, наиболее известна Вторая симфония с колоколом (1943), относящаяся к «военным летописям»), **сюиты** (Танцевальная сюита), **камерно-инструментальной музыки** (Струнный квартет, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, Песня-поэма (в честь ашугов) для скрипки, Песня странствующего ашуга, Элегия для виолончели, сонаты и др.), **массовой музыки** (музыка для театра и кино, например, к драме Лермонтова «Маскарад», к «Валенсианской вдове» Лопе де Вега;

песни; произведения для духового оркестра), **фортепианной музыки** (Токката, Поэма, «Детский альбом» в 2-х тетрадах, 7 речитативов и фуг).

Но основное внимание Хачатурян уделил **балету и инструментальному концерту**.

У Хачатуряна 3 балета: «Счастье» (1938) - этапная работа, музыка использована в дальнейшем в балете «Гаянэ» (1942). Последний балет - «Спартак» (1956). Если «Гаянэ» рисует картины национальной жизни и тесно связана с природой Закавказья, народным мироощущением, то «Спартак» воссоздает страницы истории Древнего Рима.

Сценическая судьба балетов Хачатуряна складывалась непросто, что позволило композитору как-то в запале сказать: «С балетмейстерами композитор должен объясняться только в суде!». Сюжет «Гаянэ» неоднократно менялся (о строительстве колхозной жизни в предгорной Армении, о любви и ревности), менялась и музыка.

«Спартак» имел несколько постановочных решений: Л. Якобсона (1956), И. Моисеева (1958). Переставлялись эпизоды, сокращалась музыка. Якобсон исходил из идеи оживающих барельефов, и в постановке было много застывших сцен, «скульптурного элемента», что противоречило темпераментной, динамичной музыке Хачатуряна. Наибольший успех выпал на долю хореографической версии **Ю. Григоровича** (1968), в которой балет шел около 30 лет в Большом театре. Главным принципом драматургии стал контраст. Воинственно-экспрессивному (Красс, легионеры) и чувственно-эротическому началу (Эгина, танцовщицы) противостоит в балете героико-романтическое и лирическое начала (Спартак, Фригия). Монументальные массовые сцены естественно переходят в сольные, монологические и наоборот. Каждое действие направлено

к кульминации, расположенной в конце. Конец I действия - восставший Спартак, II - победивший, III - гибнущий и словно вознесенный (Спартак окружают и пронзенного, поднимают на копьях). Единство партитуры обеспечивают лейттемы: Рима (тяжеловесный марш с громогласными фанфарами), Красса (уверенно-размашистая, жесткая), Спартак (суровая маршевая тема, передающая благородство героя, а также скорбное раздумье, тревогу).

Важная страница творчества Хачатуряна - **концерты**. Композитор создал **3 концерта для фортепиано, скрипки и виолончели** (1936, 1940, 1946) и **три концерта-рапсодии** для тех же инструментов (1961-1968). В первой триаде за основу взята классическая структура: 3-частная форма, принцип контрастно-симфонического развития. Во второй Хачатурян опирается на принципы восточного музицирования. Концерты-рапсодии одночастны, их форма строится из 4 блоков: каденции солирующего инструмента, медленного и быстрого разделов танцевального характера, масштабной коды.

Солнечный свет, искрометная энергия творчества, упоение красотой жизни - таково образное содержание **Концерта для скрипки с оркестром** (1940). Сочинение посвящено скрипачу Давиду Ойстраху, который стал его первым исполнителем. Крайние части концерта стремительные, полные динамики, огня. Средняя часть – медленная, лирическая. Между частями концерта и отдельными темами имеются интонационные связи, что придает ему целостность и единство.

Первая часть (ре минор) – сонатное аллегро. Открывается лапидарным оркестровым **вступлением**. Энергичное, напористое, оно сразу вводит в сферу активного действия. **Главная партия** (ре минор) – упругая, динамичная, поручена скрипке соло. Имеет народно-танцевальный облик (прием подчеркивания

одного звука, кружения вокруг него характерен для музыки народов Закавказья), обладает мощным ритмическим напором. Мелодия инструментального типа воспроизводит звучание народных инструментов – кеманчи или тара. Постепенное расширение диапазона (до трех октав) создает ощущение роста, нагнетания, и вскоре тема разворачивается во всем своем виртуозно-концертном блеске. **Побочная партия** (ля мажор) - это лирический песенный образ с чертами плавного медленного танца (олицетворяет женское начало). Богато орнаментированная мелодия звучит на синкопированном оstinатном басу, создающим ощущение мягкого покачивания. Тема ладотонально неустойчива, имеет длительное напряженное развитие.

Начало **разработки** отмечено сдвигом в ми бемоль минор. В первом разделе развиваются темы главной партии и вступления, однако синкопированный ритм и широкое распевное начало напоминают о побочной партии. Таким образом, происходит взаимное сближение тем. Во втором разделе разрабатывается тема побочной партии. Третий раздел – виртуозная каденция скрипки.

В **репризе** сохраняются тональные соотношения экспозиции (ре минор – ля мажор). Главная партия сжата, побочная обогащается хроматизмами, приобретает более изысканный характер. **Кода** утверждает активный, волевой образ главной партии.

Вторая часть (ля минор) – лирическое Andante. Это «песня без слов» в восточном стиле, написанная в сложной трехчастной форме. После сумрачного вступления звучит нежная и мечтательная тема, оплетенная прихотливым кружевом орнамента. Средний раздел построен на секвенционном изложении попевки речитативного склада (мотива-возгласа). Реприза сокращена. Основная тема

звучит в низком регистре, ее развитие приводит к яркой кульминации.

Финал (*allegro vivace*, ре мажор) – рондо-соната. Это картина народного праздника, полная радостного воодушевления. Музыка носит танцевальный характер. Громогласное **вступление**, основанное на ритмическом остинато, нагнетает энергию. **Основная тема** - легкая, грациозная с задорной синкопой в конце каждой фразы, - сменяется более напевной **побочной партией**. После повторного проведения главной партии начинается **эпизод**. Он построен на теме побочной партии I части, звучащей в танцевальном ритме, и новой теме, получающей интенсивное разработочное развитие. В **репризе** главная и побочная партии сохраняют свой облик и тональность (ре мажор – фа диез минор). Начало **коды** имеет разработочный характер: возникают далекие тональности ми бемоль минор и соль бемоль мажор, контрапунктически соединяются главная тема финала и побочная партия I части. В заключительном разделе возвращается основная тональность, утверждаются интонации вступления и главной партии I части.

Арам Хачатурян ярко проявил себя не только в композиторской, но и педагогической деятельности. Он преподавал в Московской консерватории и Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Среди его учеников - композиторы А.Эшпай, А.Рыбников, М.Таривердиев. Хачатурян нередко выступал в качестве дирижера с исполнением своих произведений, много гастролировал по всему миру. В творческих поездках он виделся с Папой Римским, Хемингуэем, Че Геварой и другими известными личностями XX века. Хачатуряну посчастливилось общаться с такими композиторами, как Сибелиус, Энеску, Мессиаен, Барбер, Бриттен, Кодай,

Стравинский⁶⁰. Некоторые из встреч были настолько колоритными, что стали поводом к созданию самостоятельных литературных произведений, где наглядно выявляются различия между представителями советского и «западного» искусства⁶¹.

Хачатурян оставил большое критическое наследие: интервью, статьи, в которых поднимались вопросы музыкальной эстетики и теории композиции.

Лекция №11 **«ЗВУЧАЩАЯ РУСЬ» ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА** **(1915 – 1998)**

Георгий Васильевич Свиридов – отечественный композитор, стиль которого отличает необычный сплав простоты и новизны. Его музыка демократична и доступна для восприятия. Свиридову удавалось запечатлеть

⁶⁰ Арам Ильич был знаком и с выдающимся французским мастером Дариусом Мийо. Вот как описывала встречу с четой Хачатурян вдова композитора Мадлен Мийо: «У нас был знаменитый армянский композитор Арам Хачатурян со своей веселой и очаровательной женой... Мы провели очень приятный вечер с этими симпатичными людьми. Особенно нас очаровал сам Хачатурян, на редкость открытый и веселый человек - полная противоположность Шостаковичу. Было очень смешно и забавно, когда все, что я подавала на ужин - закуски, суп, жаркое, десерт - словом, абсолютно все он встречал словами: «О! Это по-армянски!»... Таким образом, мне ничем не удалось его удивить».

⁶¹ См. рассказ М. Веллера «Танец с саблями», где повествуется о встрече Хачатуряна с испанским художником-сюрреалистом Дали, известного своим эксцентричным поведением. Юмористическая ситуация, положенная в основу рассказа, становится поводом к размышлению о разных мировоззрениях, отличных друг от друга художественных и идеологических системах, противоположных способах позиционирования себя человеком искусства в окружающем мире. В этом ракурсе вопрос документальности и фактологической точности становится излишним.

современные образы. Так, музыка из кинофильма «Время, вперед!» стала музыкальным символом XX века. Она воспринималась как выражение духа времени с его бешено скачущим ритмом, взрывной энергетикой, устремленностью в будущее. Не менее удачным оказалось у Свиридова и воссоздание музыкальной атмосферы прошлого. В его музыкальных иллюстрациях к повести Пушкина «Метель» отражена классическая эпоха русской культуры. Естественность, искренность, безыскусная красота свиридовских мелодий обеспечили этой музыке всенародную популярность.

Творческая натура Свиридова выделяется редкой для искусства XX века цельностью, образной, жанровой и стилевой устойчивостью. Но за этим стоит соединение контрастных начал: простота музыки и космизм выраженных в ней идей; верность традициям – и яркость индивидуального почерка, жанровое и языковое новаторство.

Свиридов - глубоко национальный художник. Русское начало является в нем определяющим. Почти все его произведения посвящены России и написаны на русские сюжеты. Он мастерски рисует образы русской природы, размышляет о ее историческом пути.

Свиридов родился в городке Фатеже под Курском. Природа Курского края, богатая интонационная среда русской провинции оказали огромное влияние на развитие будущего композитора. Раннее детство омрачено событиями Гражданской войны и гибелью отца. Гражданская война, осмысление трагедии братоубийства стала важной темой творчества Свиридова («Повстречался отец с сыном» из Пяти хоров на стихи русских поэтов; «1919», «Небо как колокол» из «Поэмы памяти Сергея Есенина»).

В 1924 году семья переезжает в Курск. В 1932 году Свиридов поступает в Музыкальный техникум в Ленинграде, обучается сначала как пианист, а потом как композитор. После написания **6 романсов на стихи Пушкина (1935)** приобрел известность и был принят в Союз композиторов СССР.

«Пушкинские романсы» - это «конспект» будущего творчества композитора. Символично обращение к Пушкину, выбор жанра и композиция (сюитно-циклическая). Вокальный цикл составлен из разных частей-стихотворений, обретающих контуры скрытого сюжета (1.«Роняет лес багряный свой убор»; 2. «Зимняя дорога»; 3. «К няне»; 4. «Зимний вечер»; 5. «Предчувствие»; 6. «Подъезжая под Ижоры»). В цикле проходят чередой времена года, звучит мотив дороги и появляется главный герой – Поэт. Ведущая роль мелодии, в которой сплетаются песенные и романсовые интонации, обилие кварто-квинтовых оборотов, плагальные гармонии – все эти черты стиля Свиридов сохранит вплоть до своих поздних опусов. Романсы сразу же получили широкое признание и были исполнены прославленными певцами: Лемешевым, Пироговым.

С 1936 года (момента поступления в Ленинградскую консерваторию) до начала 50-х годов последовал период поисков. Общение с Д. Шостаковичем, в классе которого учился Свиридов, и И. Соллертинским оказало воздействие на формирование мировоззрения композитора. И хотя отношения с именитым учителем складывались непросто - не только в сближениях, но и «отталкиваниях», - это было важно для совершенствования композиторской техники, определения собственной дороги в искусстве. В консерваторские годы Свиридов пишет много инструментальных сочинений, в которых ощутимо влияние Шостаковича, оттачивает оркестровое мастерство. С 1939

года начинается работа на заказ, продолжавшаяся до конца жизни. Свиридов сочиняет музыку для театра и кино (спектаклям «Отелло», «Рюи Блаз», «Дон Сезар де Базан», кинофильму «Поднятая целина», позже – к постановкам Малого театра «Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного»), создает оперетту «Огоньки», фортепианный Альбом пьес для детей. Однако ясно осознает приоритет в своем творчестве вокальной музыки. Сюитный тип композиции и песенность с характерными для нее вариантными преобразованиями становится основой композиторского стиля Свиридова.

Творческую зрелость композитора ознаменовала **камерно-вокальная поэма «Страна отцов»** на стихи Исаакяна (1950). Но известность принесли **Песни на стихи Роберта Бёрнса** (1955) – один из редких примеров обращения Свиридова к иной национальной культуре. Это русская музыка о Шотландии, в которой прослеживается индивидуальный стиль композитора с типичными для него простотой и ясностью мелодики, использованием народных ладов. В основе цикла (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») – портретные зарисовки простых людей, бытовые сценки, лирика. Общее между ними — ритм марша или скорого шага как образ странствий, движения.

В **«Возвращении солдата»** в сопровождении имитируются волыночные басы, дробь барабана, воссоздается ритм размашистой походки. Простая мелодия в пунктирном ритме начинается с энергичной кварты, которая является лейтмотивом цикла. Солдат вернулся в родные места, погружается в светлые воспоминания (тональный сдвиг в среднем разделе), встречается с любимой девушкой, которая не сразу узнает его

(кульминация). **«Робин»** - портрет будущего поэта, мужественного шотландского парня. Отличается бойкой мелодией народного склада на фоне непрерывного волыночного аккомпанемента. **«Финдлей»** — игровая сценка, в которой передан диалог деревенских юноши и девушки. В ней — лирика, юмор, лукавство. Песенность уступает место речитативности. От исполнителя требуется актерское мастерство, умение перевоплощаться в разных героев. В фортепианной партии воссоздается и импрессионистически тонкий ночной пейзаж, и романтическая атмосфера свидания, и стук в дверь, и комментарии от автора. **«Честная бедность»** - песня-гимн в честь людей труда. В ней выражены оптимизм, радость жизни, передано ощущение стихийной народной силы.

В Песнях на стихи Бернса утверждаются понятные, важные во все времена ценности: сила духа, честность, верность в любви, крепость дружбы, преданность Родине. А главная мысль цикла - о человеческом достоинстве, чести – была своевременна в России после долгих лет страха и моральных компромиссов.

В течение одного десятилетия были написаны крупные эпические произведения: вокально-симфоническая «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956) и **«Патетическая оратория»** на слова **Маяковского** (1960), а также вокальный цикл «У меня отец – крестьянин» на стихи Есенина (1957) и Пять хоров без сопровождения на стихи русских поэтов (1958).

«Поэма памяти Сергея Есенина» - произведение нового времени (эпохи оттепели), новаторское по жанру. Здесь нет конкретного сюжета, исторических героев. Центральный образ поэта – собирательный и символический. Драматургия основана не на последовательном развитии событий (как в кантатно-ораториальных сочинениях сталинской эпохи), а широкой

их панораме. Смелой и необычной для советского времени была трактовка темы гражданской войны, осмысление ее трагедии.

В Поэме соединяются драматизм театрального действия, лиризм камерного сочинения, повествовательность эпики. Претворяются и традиции немецких пассионов: «Мой поэт – евангелист, рассказчик», – говорил Свиридов. Его любовь к родине – не радостная, а любовь-мука, крестный путь. Эта идея заявлена в эпитафии («...более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла»), раскрывается в траурном марше 3 части («В том краю») и в трагическом монологе 9-й («Я последний поэт деревни»), утверждающем невозможность примирения для поэта старого и нового. Главный герой Поэмы может восприниматься и как фигура житийной иконы⁶², т.к. здесь повествуется о рождении и смерти поэта, о пережитых им событиях и продолжении его пути в вечность.

Свиридовская Поэма стала музыкальным памятником Есенину и по времени создания совпала с возрождением широкого интереса к его творчеству, с началом объективной переоценки его наследия. Есенин привлек композитора как самобытный русский поэт (не только лирик, но и мастер эпических повествований) и как яркая неординарная личность, чья трагическая судьба сплелась в один узел с судьбой страны.

В основе композиции лежат две линии:

1) **лирическая** (связана с образом поэта) – характеризуется развитым мелодическим началом, истоки которого лежат в крестьянской протяжной песне (с

⁶² Житийная икона – икона, в центре которой располагается изображение святого, а на полях в отдельных композициях (клеймах) – сюжеты из его жития.

характерной для нее квинтовостью и ритмической свободой), а также бытовым романсе (№№1, 3, 6, 9);

2) **эпическая** (рисующая образ народа) с опорой на призывные или заклинательные квартовые попевки и трихордовые обороты, четкий ритм (№№2, 4, 5, 7, 8, 10).

«Сквозные» образы поэта и русской земли связывают воедино все части произведения. Объединяющим музыкальным образом является колокольность. Она трактована разнообразно: как унылый монастырский звон (№1), бубенцы саней (№2), позвякивание кандалов (№3), хрустальные колокольчики (№5, 6), тревожный набат (№7), похоронный перезвон (№9), исполинское звучание сотрясаемого ударами небосвода (№10).

Поэма состоит из 10 частей, распадающихся на два крупных раздела. Первые 6 частей посвящены дореволюционной, «уходящей» Руси. Это размышления поэта, картины русской природы (1 часть «Край ты мой заброшенный»; 2 часть «Поет зима, аукает»), крестьянского труда (4 часть «Молотьба»). 5-6 части «Ночь под Ивана Купала» рассказывают о народных поверьях, обрядах и таинстве рождения поэта в купальскую ночь, выявляя его корневую связь с родной землей. Черту между прошлым и будущим проводит революция, грозовой тенью вторгающаяся в судьбы людей. 7-10 части рисуют советскую Россию.

№7 «1919» - картина запустелых полей, плач по разоренной в годы революции и гражданской войны земле. Драматическое *Adagio* сочетает интонации частушки, причитания и протяжной песни. №8 «Крестьянские ребята» - воплощение буйной удали, бесшабашного народного духа, опьянения свободой и борьбой.

Неоднозначен финал произведения – (№10 «Небо - как колокол»), в котором создается картина вселенского благовеста. Музыка торжественна, величественна и сурова.

В ней соединяются интонации знаменного распева, колокольного звона, гимна, архаических заклинаний, и вместе с тем, романтических тем рока. Утверждается космический характер исторических перемен, проводится мысль о вознесении поэта и бессмертии творчества.

После переезда в Москву в 1956 году Г.В. Свиридов активно занимается музыкально-общественной деятельностью: пишет статьи, возглавляет СК РСФСР (1968-1973), многое делает для возрождения русской хоровой культуры. Плодотворной была его дружба с хормейстером А.Юрловым, капелла которого с успехом исполняла свиридовскую музыку в России и за рубежом. Постепенно складывается круг исполнителей-вокалистов его произведений: А.Ведерников, А.Масленников, Е.Нестеренко, Е.Образцова, И.Архипова, позже Д.Хворостовский. Часто они выступали в ансамбле с автором, который с юношеских лет был известен как чуткий концертмейстер.

В 60-е годы Свиридов погружается в изучение новых композиционных средств, знакомится с завоеваниями авангарда. Но остается верным избранному пути в искусстве, ориентируясь на претворение исконно русских традиций – народно-песенных и духовных. Тем самым он оказывается у истоков движения «новой фольклорной волны», которое охватило не только музыку, но и литературу (писатели-«деревенщики» Ф.Абрамов, В.Белов, В.Распутин, В.Астафьев; композиторы С.Слонимский, Р.Щедрин, В.Гаврилин).

Особую роль в этом процессе сыграли «**Курские песни**» (1964) для смешанного хора и симфонического оркестра, где обновляются принципы обработки народных песен. Свиридов обратился к напевам из сборника Рудневой «Народные песни Курской области». Будучи уроженцем Курска, композитор был хорошо знаком с этим

песенным материалом. В курском фольклоре глубоко укоренились старинные песни, которые поются наряду с современными образцами. Их и отобрал композитор для своего цикла. Многие из напевов выдержаны в объеме целотонового тетра хорда и имеют архаичное звучание. При нотации текста в сборнике точно фиксировались исполнительские приемы: микротоновое интонирование, глиссандо, выкрики, всхлипы, метроритмическая свобода. В результате, протягивались нити к современным средствам композиции, возникал импульс к развитию профессионального музыкального творчества.

Цикл «Курские песни» объединен темой женской доли, судьбы русской крестьянки. **7 частей цикла**, основанные на переключках и контрастах, тяготеют к поэмности. Первые две песни - это «зачин» - отражают пору девичества и направляют сюжет по 2 руслам: лирическому, созерцательному (**№1 «Зеленый дубок»** - девичьи мечты о любви и счастье) и энергичному, действенному (**№2 «Ты вострой, жавороночек»** - ослепительная картина весеннего пробуждения природы). Здесь Свиридов полностью переосмысливает оригинал – медленный, одноголосный, исполняемый в повествовательной манере, добиваясь празднично-ликующего мощного хорового и оркестрового звучания, расцвеченного птичьими трелями.

Важное место в цикле занимает свадебный обряд (**№3 «В городе звоны звонят»**). Это картина расставания с девичеством, благословения на брак, полная сурового колорита, передающего таинство православного ритуала.

Следующие две песни развивают тему в семейно-бытовом ключе. **№4 «Ой горе, горе лебедоньку моему»** - нежная и грустная хороводная песня о замужней дочери, которой придется уже не гулять с подружками, а сидеть дома с ребенком. Неожиданно наступает семейная драма – неверность мужа (**№5 «Да купил Ванька себе косу»**).

Трудовая покосная песня вырастает в живую, динамичную сцену. Хор выступает в качестве «голоса» народа. Композитор делит его на 2 рельефные группы: жалующихся женщин и осуждающих Ваньку мужчин.

Лирико-психологическую кульминацию образует №6 *«Соловей мой смутный»* - протяжная песня, печальное раздумье над своей судьбой в чужой семье, подобной неволе соловья в золоченой клетке. Завершается цикл яркой жанровой сценкой *«За речкою, за быстрою четыре двора»*, в которой личное горе заглушается, растворяется в общем веселье, бурном кипении народных сил. Изначально танцевальная песня преобразуется в стремительный, с оттенком грозной удали финал.

Свиридов бережно отнесся к фольклорному материалу, сумел сохранить манеру народного исполнительства с характерными распевами слогов, словообрывами, выкриками, глиссандо. В то же время он создал свои варианты напевов. В одних случаях изменил лишь детали: дополнил подголосками, гармонизовал, усилил красочность за счет оркестровки; в других – обновил интонационный строй напева, ввел новые фразы, переосмыслил жанр. Интересен гармонический язык произведения, основанный на использовании «свернутых в вертикаль» звуков мелодии и ладовых структур.

В 60-е годы Свиридов вводит в отечественную музыку новую жанровую разновидность – маленькую кантату, отразившую тенденцию к камерности⁶³. В этом жанре решены *«Деревянная Русь»* на слова Есенина (1964), *«Снег идет»* на слова Пастернака (1965), где композитор приходит к новой простоте, неразрывному единению фольклорного и профессионального. Три части кантаты

⁶³ Камерность проявляется и в инструментальных сочинениях этого периода: *«Маленьком триптихе»* и *Музыке для камерного оркестра*.

«Снег идет», объединенные темой «художник и время», являются примером использования минимума средств. Многократные речитации первой части («*Снег идет*») воссоздают монотонность падающих снежинок (символ уходящего времени, сменяющих друг друга поколений); вторая часть («*Душа*») передает глубокую печаль; третья часть («*Ночь*») – трогательная детская песенка в исполнении хора мальчиков, рисующая бездонную глубину неба и призывающая художника к неустанному творческому труду: Не спи, не спи, художник,/ Не предавайся сну,/ Ты вечности заложник,/ У времени в плену.⁶⁴

В это же время в музыку Свиридова входит *поэзия Блока*, принеся с собой стихию городской песенно-романсовой культуры, но опозитизированной и одухотворенной. На стихи Блока написаны вокальный цикл «*Петербургские песни*» (1961-1963); кантаты «*Грустные песни*» (1965), «*Ночные облака*» (1979), «*Песни безвременья*» (1981); поэма «*Петербург*» (1995).

В 70-е годы Свиридов обращается к старинному жанру **русского хорового концерта**, хотя и основательно переосмысливает его. В **Концерте памяти Юрлова**, «*Пушкинском венке*» трактовка хора отличается виртуозностью, сложностью, многообразием колористических эффектов.

Масштабный «*Пушкинский венок*» (1979) замыкает пушкинскую линию творчества Свиридова. Отражая вслед за поэтом разные этапы жизни человека, композитор обращается к разным жанровым и стилевым источникам: полонезу (№1 «*Зимнее утро*»), баркароле (№3 «*Мери*»), №8 «*Наташа*»), народной песне (№2 «*Колечушко, сердечушко*»), №10 «*Стрекотунья, белобока*»), фуге (№9

⁶⁴ Среди слушателей бытовало мнение о несоответствии песенной темы глубокому философскому содержанию стихов Пастернака.

«Восстань, боязливый»), русской ориенталистике (№5 «Греческий пир»). Одной из драматургических вершин концерта является часть «Зорю бьют», где сталкивается настоящее и будущее, воспоминания и трагические предчувствия, реальное и символическое. Музыкальную основу номера составляют 3 образа: тихий скорбный хорал, «зовы трубы» у сопрано и медленная речитация баса (образ поэта). Главная мысль «Венка» - призыв к внутреннему очищению и гармонии. Завершается цикл привычным для Свиридова колокольным финалом (№10), только колокольность здесь таинственная, открывающая дорогу в неизведанное.

В **Поэме для голоса и фортепиано «Отчалившая Русь»** на слова С.Есенина (1977) Свиридов завершает свой миф о России, в котором сплетаются фольклорное и сакральное. Поэма, пронизанная символикой страдания, светлого храма, апокалипсиса, прощания и ухода, венчается грандиозным колокольным финалом (№12 **«О родина, счастливый и неисходный час!»**).

В **Трех хорах** из музыки к драме **«Царь Федор Иоаннович»** и **«Песнопениях и молитвах»** глубокое воплощение получили православные традиции. Эти сочинения дали мощный импульс к возрождению духовности в отечественной музыке.

Лекция №12

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В 60-90-е ГОДЫ

Русская музыка последних десятилетий XX века - объемная и наименее разработанная часть курса современной отечественной музыки. Ее панорама пестра, многолика и складывается из разных составляющих. Четыре десятилетия – этап исторически масштабный, имевший свои вехи. Среди них 1975 год – время ухода из

жизни Дмитрия Шостаковича, выдающегося композитора мирового масштаба, во многом определявшего историко-музыкальный процесс в XX веке. Шостакович в совершенстве владел конфликтно-драматическими и лирико-медитативными формами, преобладавшими в музыкальном искусстве прошедшего столетия. Фигуры его уровня новейшая русская музыка пока не выдвинула.

Одним из главных событий этого периода стало окончание 75-летнего периода «советской музыки». Произошла смена социальных ориентиров, отпала необходимость обслуживания «красного календаря». Отечественная культура стала возвращаться к общечеловеческим ценностям, вечным проблемам и сюжетам.

XX век богат образами зла, ему свойственно ощущение катастрофизма. И отечественные музыканты создавали на этой основе произведения, потрясающие своей трагедийной силой. В музыкальном искусстве сформировался образ «антигероя» нашего времени: это уже не борец, а рефлектирующая личность, человек с израненной душой, жертва социальных потрясений и катаклизмов XX в. Исповедальность, ностальгия, медитативность⁶⁵ становятся важнейшими гранями лирического самовыражения.

В последнюю четверть XX века происходило возрастное разделение композиторов на группы:

- представители старшего поколения: Георгий Свиридов, Галина Уствольская, Тихон Хренников;

- «шестидесятники»: Борис Тищенко, Борис Чайковский, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София

⁶⁵ Медитация – размышление, раздумье. В музыке второй половины XX века медитативное начало реализуется посредством остинатных приемов развития, использования минимума тематических средств, сосредоточенности на одном процессе-состоянии.

Губайдулина⁶⁶, Андрей Эшпай, Валерий Гаврилин, Николай Сидельников, Андрей Петров, Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Эдуард Артемьев, Андрей Волконский, Николай Каретников, Гия Канчели, Алемдар Караманов, Арво Пярт;

- «семидесятники»: Сергей Беринский, Александр Чайковский, Николай Корндорф, Виктор Екимовский, Дмитрий Смирнов, Татьяна Сергеева, Александр Кнайфель, Владимир Тарнопольский, Владимир Мартынов.

Шестидесятники апробировали многие известные на Западе композиционные техники, осваивая стилистические средства музыкального авангарда: додекафонию⁶⁷,

⁶⁶ Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина входили в так называемую «**московскую тройку**».

⁶⁷ **Додекафония (серийность, двенадцатитоновость)** – метод сочинения на основе серии – ряда из 12 неповторяемых звуков. Серия имеет три модификации: инверсия (интервалы откладываются в обратном направлении), ракоход (серия излагается от последнего звука к первому), ракоход инверсии. Построенные от всех 12 звуков, они образуют «квадрат» (48 родственных серий) - источник мелодики и гармонии произведения. Допускаются репетиционные повторения звуков и отрезков серии, «завороты» серии (проведение серии не от первого звука, а от какого-либо другого с возвращением к предшествующему ему). Додекафония базируется на принципе абсолютного равноправия всех звуков серии, отрицая классическую систему подчинения неустоев устоям. Этот метод композиции «открыл» в 1923 году австрийский композитор Арнольд Шёнберг, хотя в 1919 году его соотечественник Йозеф Матиас Хауэр, независимо от Шёнберга, разработал свою 12-тоновую систему. В России композиторы первой волны авангарда – Н. Рославец, Е. Голышев, А Лурье – в 1910-1920-е годы также осуществляли эксперименты с 12-тоновостью.

В 60-е годы к додекафонии обращались многие отечественные композиторы, но наиболее последовательным проводником идей нововенцев в России был **Николай Каретников** (1930-1994). Считая серийность одним из незыблемых законов музыки, он был верен ей всю свою творческую жизнь – от раннего Струнного квартета (1963) до

пуантилизм⁶⁸, сериализм⁶⁹, алеаторику⁷⁰, сонорику⁷¹, технику коллажа⁷², позднее экспериментируя в области электронной⁷³ и конкретной⁷⁴ музыки. Особенно мощным было воздействие новаций А. Веберна. Произведения авангардной стилистики нередко замалчивались, авторы подвергались унижительной критике.

Семидесятники были настроены гораздо более спокойно к разного рода новшествам.

написанных в последние годы «Мистерии апостола Павла» (1986) и Фортепианного квинтета (1990).

⁶⁸ **Пуантилизм** – техника «точечной» организации музыкальной ткани. Это музыка «отдельных» звуков или созвучий, различающихся по динамике, длительности, тембру и отделенных паузами.

⁶⁹ **Сериализм** – техника музыкальной композиции, в которой серийный метод организует все уровни музыкального материала: звуковысотность, ритм, динамику, артикуляцию, что приводит к предельной структурализации музыкального процесса и формы сочинения.

⁷⁰ **Алеаторика** (от лат. *alea* – игральная кость, случайность, жребий) – метод музыкальной композиции с незакрепленным звуковым текстом, предполагающий соотнесение стабильно установленных компонентов с сознательно вводимой случайностью, мобильностью музыкальной материи (произвольный порядок следования частей произведения, отдельных его фрагментов, введение импровизационных моментов). Различают контролируемую (ограниченную) и неконтролируемую (абсолютную) алеаторику.

⁷¹ **Сонорика** – техника музыкальной композиции, оперирующая тембровзвучностями. В сонорных композициях вместо привычных мелодии и гармонии используются колористические или экспрессивные (в ряде случаев — кластерные, т.е. построенные по секундам) звуковые комплексы, называемые сонорами. Композиторы практикуют нетрадиционное смешение тембров, нетрадиционные приемы игры, микрополифонию. «Микрополифония — такой вид многоголосия, который дает не собственно полифонический, а фактурно-тембровый или сонорный эффект. Достигается такая звучность в сверхмногоголосии или «сжатии» небольшого количества голосов в узком диапазоне. В этом случае затушевывается линия каждого отдельного голоса, выразительный смысл приобретает только многоголосное сплетение» (В.Н. Холопова).

Если 60-е годы можно обозначить как вторую волну авангарда, когда происходило резкое разграничение академических и новаторских течений, то в 70-е годы шел процесс их интеграции, «наведения мостов» между великими стилями прошлого (барокко, классицизм, романтизм) и новым музыкальным мышлением XX века. Яркий пример – эволюция творчества Шнитке, идейно-

⁷² **Коллаж** – (от франц. – наклеивание) – введение в сочинение стилистически чуждых фрагментов из произведений других композиторов, либо монтирование в одновременности (например, в разных пластах фактуры) или в последовательности цитат, стилизаций исторически и жанрово различной музыки.

⁷³ **Электронная музыка** – это музыка, создаваемая с использованием электронных музыкальных инструментов и технологий. В 1966 году в Москве при музее А.Н. Скрябина открывается Экспериментальная студия электронной музыки. Работа в студии осуществлялась на синтезаторе АНС, изобретенном инженером **Евгением Мурзиным**. В названии инструмента использованы инициалы композитора А.Н. Скрябина. АНС имел шкалу температуры 72 ступени в октаве и позволял работать на спектральном уровне с помощью специальной графической партитуры, на которой можно буквально рисовать звук. В студии работали композиторы Артемьев, Волконский, Шнитке, Денисов и Губайдулина. **Эдуард Артемьев** использовал АНС для написания музыки к фильмам Андрея Тарковского, в частности «Соляриса». На АНСе также была создана его композиция «**Двенадцать взглядов на мир звука**: вариации на один тембр», исходным материалом для которой послужил тембр якутского инструмента темир-комуза, подвергшийся электронным преобразованиям.

Результатом работы Губайдулиной в студии электронной музыки стала пьеса «**Vivente – non vivente**» («Живое - неживое»), реализующая идею перехода от электронных звучаний к «натуральным».

Композиция **Шнитке «Поток»** вырастает из одного звука - До контроктавы, с которым композитор работал на акустическом микроуровне. «Весь обертоновый ряд этого звука (по 64-й включительно) излагается в виде нескольких канонов, рождающих в процессе развертывания новые микрополифонические комбинации. По мере приближения к кульминации они сползают вниз, образуя единый ультразвук. Момент видения всего обертонового потока как единого

технологической основой творчества которого стала **полистилистика** (намеренное совмещение элементов разных стилей в рамках одного произведения, приводящее к смешению перспектив и пространств исторического времени). Полистилистика, оперирующая аллюзиями, цитатами и квазицитатами из музыки прошлого, рождает ассоциативность и аналитичность мышления, отражает

сверхзвука и является кульминацией всего сочинения. Далее наступает срыв. Картина прихода и ухода символизируется сопоставлением единого сотворенного звука и насыщенного раствора его обертонов» [42].

Эксперименты Денисова в студии электронной музыки закончились созданием пьесы «Пение птиц» для магнитной ленты и подготовленного рояля. В аннотации к своему сочинению композитор написал: «Вся пьеса сделана на материале пения птиц, звуков леса, а также некоторых электронных звучаний. Электронный материал использован крайне деликатно: только некоторые красочные пятна и кластеры. Партия солиста записана графически, символами, которым соответствуют разные способы звукоизвлечения на струнах и клавишах фортепиано или какого-либо другого инструмента по желанию исполнителя. Символы расположены в виде концентрических колец и «прочитываются» солистом от края к центру». Пьеса воссоздает иллюзию леса, наполненного шумами, шорохами, щебетанием птиц. Птичьи трели Денисов отобрал из антологии грампластинок «Голоса птиц в природе» и смонтировал их с электронными звучаниями путем изменения скоростей на 4 магнитофонах и склеивания фрагментов пленки. Затем эта электронная фонограмма (конкретная музыка) соединилась со свободной импровизацией на подготовленном рояле (алеаторическая музыка). Для изменения тембра инструмента между струнами вставлялись монеты, каучук, фетр, болты и шурупы. Первым в России исполнителем «Пения птиц» стал пианист А.Любимов, исполнивший пьесу на секции камерной музыки в Доме композиторов в 1970 г. в виде «инструментального театра». Пианист появился на сцене босиком, с закатанной до колен одной штаниной, в двух птичьих масках (на лице и на голове), с привязанными к рукам, ногам и поясу длинными разноцветными лентами. К лодыжкам и запястьям были подвешены колокольчики. В дальнейшем Любимов исполнял «Пение птиц» в двух вариантах: в театрализованном и академическом.

тягу к универсализму и всеохватности (стремление в одно произведение вместить голоса разных эпох и стран).

Постепенно интерес к стилистике авангарда стал убывать. Возвращение к более академическим формам письма (но с учетом новых технических приемов) характерно для музыкальной культуры 80-90-х годов. Дерзкие эксперименты, уводившие сферу элитарности, оказывались все менее востребованными, что позволило Щедрину как-то заявить: «Время авангарда прошло!».

Серьезные потери отечественное музыкальное искусство несет в 90-е годы, когда из жизни уходят Сидельников, Шнитке, Денисов, Свиридов, Гаврилин, Б. Чайковский, Беринский.

В целом искусство 60-90-х годов характеризует стилевой плюрализм (множественность), который формируется вокруг таких направлений, как неоромантизм, неоклассицизм, неофольклоризм.

Неоромантизм был вызван тягой художников к самоанализу, запечатлению глубоко личностных переживаний, к субъективности эмоционального строя. Востребовано лирико-романтическое монологическое начало, в котором выражена ностальгия по исчезающей

После расформирования Московской Экспериментальной студии электронной музыки в конце 70-х годов, отечественная электроакустическая музыка находилась в кризисном состоянии. Ситуация изменилась в 90-е годы с созданием Ассоциации Электроакустической музыки при Союзе композиторов и образованием новых студий - Центра Электроакустической музыки при Уральской Государственной консерватории (1991) и Терменцентра при Московской Государственной консерватории (1992).

⁷⁴ **Конкретная музыка** – область академической электронной музыки, в основе которой лежат записанные на пленку «натуральные «звучания»: звук падающих капель воды, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи, крики и т.д., часто преобразованные с помощью электроаппаратуры. К ним могут добавляться звучания музыкальных инструментов и певческих голосов.

красоте. Если в 60-70-е годы лирика имела преимущественно философский характер, воплощала идею иллюзорности, то со второй половины 70-х и в 80-е годы она несет в себе идеи гармоничного, высокого, чувственного. Снижается доля хроматического напряжения в музыке, в тематизм вводятся интонации вопроса, вздоха, жалобы, а также секстовость, опевания. Страстный дух романтизма воплощен в цикле хоровых поэм на стихи Ф.Г. Лорки «**Романсеро о любви и смерти**», вокальной симфонии на стихи Лермонтова «**Мятежный мир поэта**» **Сидельникова**. Неоромантизм как стилевую платформу избирает для себя **Роман Леденев** (р. 1930). Поворот к неоромантизму осуществляет один из лидеров авангардного движения **Эдисон Денисов** (1929-1996). В его опере по роману Бориса Виана «**Пена дней**» (1981) ведущей является лирическая линия, раскрывающая историю возвышенной и трагической любви Хлои и Колена⁷⁵. Квинтэссенцией оперы является лейтмотив любви, написанный в жанре «высокой лирики» с пронзительной экспрессией в тихой звучности, медленном темпе и высоком регистре. В 70-80-е годы создает неоромантические балеты **Щедрин**: «**Анна Каренина**», «**Чайка**», «**Дама собачкой**».

Стиль романтической музыки в ее медленных движениях используется в качестве клише в **пьесе «Come in!» («Войдите!»; 1985)** для двух скрипок, челесты и струнного оркестра **Владимира Мартынова**. Она написана как символ совершенной красоты и гармонии. Однако узнаваемые идиомы романтической лирики – Шуман, Мендельсон, Сен-Санс, Брамс, Вагнер, Чайковский

⁷⁵У юной Хлои сразу после свадьбы в легком обнаружилась растущая кувшинка, и лучшее лекарство от нее - враждебные кувшинке цветы. Горячо любящий Хлою муж Колен потратил на цветы и операцию все свои средства, в том числе заработанные тяжелым и бессмысленным трудом. Но спасти Хлою не удалось.

- обнаруживают второй смысл. Свободное течение мелодии в каждой из 6 частей оканчивается стуком ритуального молоточка и звуками челюсти из иной стилиевой среды (репетитивная «небесная» музыка). После паузы все начинается сначала. При повторениях тема становится более протяженной, обрастает выразительными деталями. Многократное повторение музыки – это настойчивый призыв вновь постучаться в Дверь Царства Небесного⁷⁶. С каждой новой попыткой путь становится напряженнее и длиннее, но в конце концов вам отворяют: дирижер поворачивается к слушателям и произносит «Войдите!». Пьеса оказывается прелюдией к таинству духовного преобразования. В этом постмодернистском произведении звучит ностальгия по ушедшей эпохе, по прошлому культуры.

Тесно связан с традициями немецкого романтизма, прежде всего Шумана и Шуберта, украинский композитор **Валентин Сильвестров**. Приверженец авангардизма в молодости⁷⁷, в начале 70-х годов он пришел к новому «простому, мелодическому» стилю, убедившись в том, что «только мелодия делает музыку вечной». В «**Простых песнях**», «**Лесной музыке**» он размышляет о времени, личности, Космосе. Ностальгический характер по музыке Шумана, Шопена и Брамса имеет фортепианный цикл из 5 пьес «**Китч-музыка**» (1977). В аннотации автор объясняет

⁷⁶ К пьесе «Войдите» предпослана программа: «Один древний подвижник сказал своему ученику: «Постарайся войти во внутреннюю клеть твоего «я» и узришь клеть небесную. И первая и вторая одно... Лестница в Небесное Царство находится внутри тебя: оно существует таинственно в душе твоей... Когда-нибудь мы должны постучаться в тайную дверь нашего сердца в надежде на то, что дверь эта откроется, ибо сказано: «Стучите, и отворят вам».

⁷⁷ Сильвестров входил в творческую группу «Киевский авангард», что сильно осложнило его творческую жизнь. Произведения композитора редко издавались и почти не исполнялись, в 1970 году его исключили из Союза композиторов.

смысл названия как нечто «слабое, отброшенное, неудачное», но тут же опровергает это собственными комментариями к исполнению: «Играть очень нежным, интимным тоном, словно осторожно касаясь памяти слушателя, чтобы музыка звучала внутри сознания». Стиль условно-романтической музыки обретает на современной концертной эстраде метафорическое, иносказательное значение. В «**Тихих песнях**» для голоса и фортепиано Сильвестров ориентируется на русский романс XIX века, пытаясь создать «портрет прекрасного исчезнувшего мира, устроенного по законам совершенной красоты..., где согласно существуют голоса самых разных, непохожих поэтов – Пушкина и Тютчева, Есенина и Баратынского, Лермонтова, Жуковского, Мандельштама, а также Китса, Шелли и Шевченко». В 80-е годы в центр творчества Сильвестрова выдвигается **жанр постлюдии**, имеющий глубокий философский и культурологический смысл (Постлюдия DSCН, Постлюдия для скрипки соло, Постлюдия для фортепиано с оркестром). «Постлюдийность – это состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие ее. И это не конец музыки как искусства, а конец музыки, в котором она может пребывать еще очень долго» - размышлял композитор. В зоне коды выстроена одночастная **Пятая симфония** Сильвестрова, основанная на песенном тематизме. Это «постсимфония», имеющая сосредоточенный, лирически самоуглубленный, исповедально-прощальный характер. Бесконечное кадансирование, повторение, темповое и драматургическое торможение создают медитативную музыку «ожидания». Однако во внешне монотонной, волнообразной статике

скрывается огромное внутреннее напряжение. Это кода традиции, постлюдия культуры.

К «новой простоте», «сакральному минимализму» обращается и эстонский композитор **Арво Пярт** (р. 1935), метафорически определяя свой зрелый стиль как *tintinnabuli* («колокольчики»).

Неоклассицизм связан с осознанием глубинной роли традиций для современной культуры, поисками стабильного, нравственно устойчивого начала в сложный период переосмысления духовных ценностей. Композиторы открыто обнаруживают связи с искусством прошлого. Так, **Сергей Слонимский** (р. 1932) неоднократно признавался в любви к позднему Возрождению. Влияние средневековой и ренессансной модальности обозначилось в его **«Песнях трубадуров», Второй, Третьей, Четвертой, Седьмой, Восьмой и Десятой симфониях, опере-балладе «Мария Стюарт»**. Композитор воскрешает старинные жанры: **мотета** в **«Симфоническом мотете»** и **кантате «Голос из хора»** на стихи Блока (третья часть «Мир прекрасен» решена в духе мотета), **dramma per musica** в **«Гамлете»**.

Возрождение традиций жанра **concerto grosso**⁷⁸ характерно для **Губайдулиной** (concerto grosso для эстрадного и симфонического оркестров), **Шнитке** (6 concerto grosso) **Эшпая** (concerto grosso для трубы, фортепиано, вибратона, контрабаса и оркестра)⁷⁹.

⁷⁸ Concerto grosso - жанр барочной музыки, в котором группа солирующих инструментов «сореvнуется» со всей массой оркестра. Основы жанра заложил А. Страделла, высшее развитие этот жанр получил в творчестве А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя.

⁷⁹ В Концерт для оркестра Эшпая органично введены джазовые элементы. Дирижер Е. Светланов назвал его «одним из самых замечательных сочинений... в современной музыке. В нем мастерски использованы возможности... оркестра, играющего всеми красками и изобилующего неисчислимыми находками практически на каждой

«**Партита в стиле барокко**» для меццо-сопрано и камерного оркестра латвийского композитора **Маргера Зариньша (1963)** содержит в себе подлинную тему французского трувера XIII века Адама де ла Галя, а также многочисленные интонационные и структурно-композиционные отсылки к эпохам Ренессанса и барокко. Музыка перекликается с инструментальными ариями Баха и Генделя, со старинными танцевальными сюитами.

Большую роль в возрождении интереса к музыке добаховского периода в России сыграл клавесинист, органист и композитор **Андрей Волконский**,⁸⁰ организовавший в 1965 году ансамбль «Мадригал». Скрещение додекафонии с формой и приемами развития барочной сонаты происходит в его фортепианном цикле «**Musica stricta**» (1 часть - полифоническая прелюдия, 2 часть – ричеркар на 12-тоновую тему с интермедиями, 3 часть – Lento rubato на две 12-тоновые темы, 4 часть – двойная fuga на 12-тоновые темы в духе токкаты). Волконский принес в отечественную музыку современную лексику, камерную изысканность письма, лаконизм и отточенность художественного высказывания.

Неоклассическими веяниями в той или иной степени отмечены **Камерная симфония Б. Чайковского**, «**Маленькая ночная музыка**» **Каретникова**, «**Музыка в**

странице партитуры".

⁸⁰ Волконский (1933-2008) – потомок древнего княжеского рода, родился в Женеве, где получил первоначальное музыкальное образование. После возвращения семьи в СССР в 1947 году продолжил обучение в Московской консерватории, из которой был отчислен. Хорошо осведомленный о состоянии современной музыки за рубежом, он был чуток к новым веяниям. «Сюита зеркал», «Жалобы Щазы» для сопрано и камерного ансамбля, «Странствующий концерт» принадлежат к вершинным достижениям советского музыкального авангарда. Произведения Волконского в 60-е годы в СССР подвергались критике, крайне редко исполнялись. В 1972 году он эмигрировал во Францию.

старинном стиле» Сильвестрова, Скрипичный концерт и Концерт для камерного оркестра эстонского композитора Яана Ряэтса. Неоклассицизм этого времени характеризуется активным взаимодействием с другими стилевыми и композиционными явлениями.

Одним из «чистых» образцов «отечественного неоклассицизма» является «**Сюита в старинном стиле Шнитке**⁸¹, существующая в двух авторских версиях: для скрипки и фортепиано, для трубы и фортепиано (1972). Это самобытный инструментальный спектакль в духе «театра миниатюр». Все пять частей цикла (1. Пастораль, 2. Балет, 3. Менуэт, 4. Фуга, 5. Пантомима) выдержаны в жанрах западноевропейской музыки XVII-XVIII столетий. Действие в них («Балет», «Пантомима», «Фуга») чередуется с раскрытием психологических состояний («Пастораль», «Менуэт») а в качестве персонажей выступают сами инструменты – скрипка (труба) как главный герой (солист-виртуоз) и фортепиано как «группа поддержки» (кордебалет, оркестр). Традиционное сюитное строение с контрастами частей и логикой их чередования воплощает типизированный облик старинной музыки. Однако сквозь ясные звучания пробиваются то интонационные обострения, то неожиданные сближения разных стилей и эпох (например, клавесинные звучания «галантного века» и романтические мерцания мажороминора в Менуэте). Звучание «обволакивается» богатыми смысловыми обертонами, обретает многомерность, «отсвечивая» то иронией, то грустью.

Соединение разных моцартовских тем последовательно и в одновременности происходит в пьесе «**Moz-Art a' la Haydn**», которую сам Шнитке охарактеризовал как

⁸¹ «Сюита в старинном стиле» создана на основе музыки к кинофильмам «Спорт, спорт, спорт» и «Похождения зубного врача».

«музыкальную шутку, юмористический коллаж на музыку Моцарта».

В диалоге с искусством прошлого многие композиторы обращались к личности и творчеству И.С. Баха. Так, **Виктор Екимовский** (р. 1947) пишет произведение с «говорящим» названием «**Бранденбургский концерт**», в котором воссоздает стилистику великого немецкого мастера, не прибегая к цитированию. Однако Екимовского интересовал не «хрестоматийный» Бах, а Бах-новатор, который порой выходил за рамки искусства своего времени, нарушал сложившиеся каноны. Это касается и смелого голосоведения, приводящего к переченьям, диссонантным вертикалям, почти атональным звучностям, и сложных гармонических связей, и ритмических новаций. «И вот мне как раз и захотелось сделать чуть побольше ненормативных баховских приемов, сконцентрировать их, усилить, но чтобы в результате получился материал, естественно, похожий на баховскую музыку» - объяснял замысел своего произведения композитор⁸².

К баховской монограмме прибегнул и **Арво Пярт** в «Коллаже на тему ВАСН», где додекафонным фрагментам противопоставлены баховские цитаты из «Английской сюиты». В основе всех трех частей произведения лежит 10-тоновый ряд, который начинается звуками, составляющими имя Баха. 1 часть – моторная Токката, развивающаяся по законам инструментального театра, 2 часть – медленная Сарабанда, 3 часть – Ричеркар (5-голосная fuga).

Дань уважения ХТК Баха отдали **Шостакович, Слонимский, Щедрин, Капустин**⁸³, **Флянковский** в фортепианных циклах «24 прелюдии и фуги».

⁸² См. подробнее об этом в интервью В. Екимовского, помещенного в Приложении 4.

⁸³ В цикле Николая Капустина, написанном в 1997 году, контрапункт сопрягается с джазовой гармонией.

Концерт для ударных и камерного оркестра **«Посвящение Бетховену»** (1984) **Александра Вустина** написан в форме вариаций на тему-стилизацию в духе немецкого композитора. В последней вариации инструменталисты не только играют, но и поют закрытым ртом.

60-80-е годы по-новому поставили проблему «русскости» отечественного искусства, что вызвало очередной виток интереса к фольклору, национальным корням. Композиторы и музыковеды устремляются в экспедиции, стараясь максимально точно зафиксировать исчезающие фольклорные явления, передать атмосферу народного исполнительства. В творчестве представителей **новой фольклорной волны Свиридова, Щедрина, Гаврилина, Слонимского, Тищенко, Буцко** происходит переинтонирование фольклора в контексте современных композиционных средств. Большую роль в этом сыграла «реабилитация» творчества Стравинского⁸⁴ русского периода и знакомство с музыкой Бартока. В их сочинениях «шестидесятники» черпали принципы работы с фольклорным материалом: опора на микромотивные образования, раскрепощение метроритма, усиление импровизационности, расширение жанрового диапазона.

Однако единства между композиторами неофольклорного направления не было. Народные напевы нередко соединялись с новейшими техниками композиции: сонорикой, алеаторикой, додекафонией, минимализмом (Слонимский, Денисов, Щедрин), далеко удаляясь тем самым от массового музыкального сознания. С другой стороны, была сильна и «охранительная тенденция» (Свиридов, Гаврилин), когда фольклорный материал не подвергался коренным трансформациям, оставаясь

⁸⁴ В 1962 году Игорь Стравинский приезжал в СССР и встречался с отечественными композиторами.

доступным для восприятия самой широкой слушательской аудиторией. Важной вехой стало появление вокально-симфонического цикла **Свиридова «Курские песни»** (1964), поэтизирующего фольклор в духе Римского-Корсакова. Цикл Свиридова отмечен тонким слышанием региональной ветви фольклора, что было продолжено в **«Лакских песнях» Ш. Чалаева**, **«Гурийских»** и **«Менгрельских песнях» О. Тактакишвили**. К народным источникам обращается и **Вельо Торμισ** в **«Кихнуских свадебных песнях»**, **«Эстонских календарных песнях»**, **«Трех эстонских игровых песнях»**.

В 60-90-е годы раздвигаются исторические и жанровые рамки привлекаемого из народного творчества. Наряду с архаикой – знаменным распевом, псалмодией, плачами – внимание музыкантов привлекает современный песенно-танцевальный материал. Композиторы обращаются к таким «низким» жанрам, как частушки, страдания⁸⁵, прибаутки, плясовые, «жестокий романс». Частушечные напевы вводятся в академические жанры – вокальный цикл (**«Русская тетрадь» Гаврилина**), кантату (**«Вечерок» Буцко**), оперу (**«Не только любовь»⁸⁶ Щедрина**), инструментальный концерт (**Первый концерт для фортепиано Щедрина**), получают интенсивное симфоническое развитие (**Концерт для оркестра «Озорные частушки» Щедрина**).

Возрастает роль народных текстов, в ритмике «неприкрашенной» крестьянской речи музыканты черпают вдохновение. На тексты древнерусских летописей

⁸⁵ Страдания (страдальная) – лирическая разновидность частушки, имеющая любовную тематику (расставания и встречи влюбленных). Истоки страданий восходят к крестьянской протяжной песне и городскому бытовому романсу. Исполняется в медленном темпе и напевно-речитативной манере.

⁸⁶ Оперу «Не только любовь» Щедрина называют оперой-частушкой.

написаны оратории **«Поднявший меч» Сидельникова** и **«Золотые ворота» Валерия Калистратова**⁸⁷. Народные слова избраны в качестве литературной основы кантаты **«Свадебные песни» (1965) Юрия Буцко**, где воссоздается звуковая картина народно-песенной экмелики: «мерцающие» ступени, нетемперированная звукорядная основа, микрохроматика. Композитор предусматривает типичное для фольклора «разговорное» положение связок при пении, постепенное повышение тесситуры, экзальтированные возгласы, а также передает характерный для Севера «окающий» говор. Буцко отражает скрытый трагизм русской свадьбы, раскрывая богатство севернорусских плачей. На фольклорном поэтическом материале отрабатываются сонорные приемы (скандированное «бормотание» хором на пианиссимо слогов). Подлинные народные тексты использованы также в Триптихе для голоса, хора и оркестра **«Господин Великий Новгород» Буцко, хоровом концерте «Лебедушка» Вадима Салманова.**

⁸⁷ Замысел оратории **«Золотые ворота» Валерия Калистратова (1978)** – показать Русь во всем ее величии, красоте природы и памятников архитектуры. В партитуру введены партия чтеца и звучание «вещего голоса» колокола. Оратория состоит из Пролога, двух актов («Великое зодчество» и «У золотых ворот») и Эпилога, внутри которых чередуются разные «кадры»: славление Великих князей, возводящих Русское государство - Юрия Долгорукого, Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо; картины из народной жизни – хоровод и свадебный обряд, трудовая припевка строителей храмов (I акт), свадебный хоровод и плач невесты, битва за Землю Русскую, плач по погибшему воину (II акт), гимн Земле Русской (Эпилог). В контексте современных приемов письма (алеаторика в партиях солистов и хора, ненотированные типы вокальных партий, сонорные эффекты партии колокола) цитируются народные темы (три песни и трудовая припевка Владимирской области, свадебный хоровод и плач невесты Оренбургской области, «Плач рыбачки» Архангельской области).

Вокально-симфонический цикл **«Песни вольницы»**⁸⁸ **Слонимского** (1959-1961) опирается на тексты разбойничьих песен, дополненных шуточными и лирическими. Композитор, который считал фольклор «музыкальным витамином», не цитируя народные напевы, воспроизводит манеру народного интонирования – с глиссандирующими ниспаданиями и свободной метрикой.

Тема вольницы донского атамана-бунтаря в народном восприятии и через видение русских писателей раскрывается в музыкально-сценической композиции (оратории) для хора, солиста, чтеца и ударных **«Стенька Разин» Калистратова**. В основу произведения положены народно-поэтические тексты, стихотворения Пушкина и прозаические фрагменты из романа Шукшина «Я пришел дать вам волю». В оратории используется фольклорный тематизм – как цитатный, так и авторский. Роль лейттемы играет сибирская протяжная лирическая песня «Ты взойди, солнце красное», приобретающая значение символа свободы народного духа.

На народные тексты Ленинградской, Вологодской и Смоленской областей написан вокальный цикл **Валерия Гаврилина**⁸⁹ **«Русская тетрадь»** (1965). Трагическое по характеру, посвященное теме одиночества и несчастной любви деревенской девушки произведение, тем не менее, утверждает силу подлинных чувств. «Сюжетной канвой» в

⁸⁸ Вольница – это вольное казачество, не знавшее крепостной зависимости. В цикле 8 частей: 1. Жалоба девушки. 2. Хороша наша деревня. 3. Комарочки. 4. Зелено вино. 5. Посею я млада. 6. Седлайте коней. 7. Белая лебедушка. 8. Не шуми, мати.

⁸⁹ Валерий Гаврилин (1939-1999), уроженец Вологодской области, окончил Ленинградскую консерваторию по классам композиции и фольклора. Он сам участвовал в фольклорных экспедициях, а привезенный оттуда материал, преимущественно поэтический, использовал в своем творчестве. Глубокие познания в области фольклора помогли Гаврилину обрести свой индивидуальный язык, пронизанный народными интонациями.

цикле служат воспоминания героини о любимом, переживание разлуки и смерть. Гаврилин продолжает здесь традиции Шумана («Любовь и жизнь женщины»), но в условиях русской народной культуры и острых контрастов XX века. Песенные жанры драматически переосмысливаются. Так, в страдальной – основном жанре цикла – обострен трагизм, возникают экспрессивные элементы (скачки на увеличенную ундециму, выкрики, остигатные повторы фраз). Уже в №2 («Что, девчоночки, стоите, глазки выголяете, про мою тоску-кручину ничего не знаете. А...») воссоздается состояние предельной эмоциональной напряженности. Обращенные к зрителям-«девчоночкам» слова девушки, рисующие ее показное, наигранное веселье, переданы через парадоксальное сочетание плача и пляса. В другой страдальной (№3 «Ах, милый мой, пусти домой») плачевые интонации сменяются приглушенными мажорными кадансами («Зорю видно...»). Подобное «противоречие» между наивно-лирическими интонациями городского романса и смертным оцепенением возникает в последнем номере «В прекраснейшем месяце мае» (№8), сопровождаемом ремаркой «Мертвым голосом». Кульминационными в цикле являются песни «Зима» (№4) с неотступным рефреном «Холодно мне, холодно» и «Страдания» (№7 «Ой, не знаю, не знаю, не знаю я...»), где интонации причета соединяются с ритмами буги-вуги. «Антологию женского пения» дополняют заставка-вступление «Над рекой стоит калина» (№1), хороводная песня «Сею-вею» (№5) и плясовая «Дело было на гулянке» (№6). Композитор не цитирует народные мелодии, однако создает узнаваемый музыкальный стиль, обладающим национальным своеобразием: «Если у слушателей складывается впечатление о моей музыке как о народной, то это меня очень радует. Именно этого я и добиваюсь. Но

стилизация здесь ни при чем. Стилизация означает имитацию, подражание какому-то стилю, в данном случае народной музыке. Я не подделываюсь, это мой родной язык».

Фольклорные тексты использованы и в некоторых разделах **хоровой симфонии-действия «Перезвоны» Гаврилина** (1984): в №2 «Смерть разбойника», в №6 «Посиделки». Текст №17 «Молитвы», составлен из фрагментов «Почтения Владимира Мономаха» в переводе академика Д. Лихачева и канонических песнопений. Остальные тексты написаны самим Гаврилиным и поэтессой А. Шульгиной с использованием фрагментов русских народных песен. Произведение имеет подзаголовок «По прочтении Шукшина», хотя шукшинской прозы здесь нет. В многоплановой фреске, состоящей из 20 номеров, имеется два жанровых блока. Один традиционно связан с русской лирической протяжной песней. Другой представляет сферу скороговорок, считалочек, «ерунды» с бессмысленным набором слогов (№4 «Ерунда», №8 «Ти-ри-ри», №1 «Весело на душе»). Гаврилин, опираясь на народные традиции смеховой культуры, столь близкие Шукшину, показывает жизнь через балаган, потешки, игру в дурака. «Перезвоны» представляют собой яркий пример хорового театра. Это действие, где рисуется жизнь героя, проносимая в его воспоминаниях перед смертью. Связующим нитью между различными частями служит печальное соло гобоя (№№3, 5, 7, 9, 11, 13, 19 «Дудочка») – олицетворение души героя. Обобщенный образ зла с арсеналом всего жуткого («змеины глазища», «вострющи когтищи», «со страшным ножищем») возникает в №15 «Страшенная баба», написанном в духе детских страшилок со сказочно-юмористическими акцентами. Умиротворяющая колокольность представлена в №10

«Вечерняя музыка». Кульминация произведения — №17, «Молитва», произносимая чтецом на фоне хора, поющего закрытым ртом.

Народность музыкального языка произведений Гаврилина наследует традиции классиков русского музыкального искусства. Заимствуя отдельные черты стиля эпохи второй половины XX века, стиль Гаврилина в целом остался чужд авангардистским и экспериментаторским поискам шестидесятников.

Совсем по-иному, нежели у Гаврилина, предстает фольклорное начало у **Денисова в «Плачах»** для сопрано, фортепиано и ударных (1966). Написанная на подлинные тексты похоронных причитаний, музыка резко контрастирует литературному первоисточнику. В сочинении, воплощающем погребальный обряд, применена додекафонная техника. В вокальной партии использованы присущие жанру плача интонационные особенности: ниспадания от мелодической вершины-источника, форшлаги-всхлипывания. Жутковатый сонорный фон создают ударные и фортепиано, тоже трактованное как ударный инструмент. Денисов психологизировал народный обряд, отразив всю глубину человеческого горя.

Примеры органичного вживления марийской и русской фольклорной интонации в тематизм инструментальных сочинений обнаруживаются в творчестве **Андрея Эшпая**.

Осмысливается тема связи времени, большой интерес вызывает история Древней Руси. В 1974 году **Борис Тищенко** создает балет **«Ярославна»** по мотивам памятника древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». В эпическом сюжете композитор усиливает лирическое звучание, определяя жанр как «хореографические размышления». Главным героем балета становится не честолюбивый князь, а верная Ярославна. В партитуру введен хор, что сближает балет с ораторией-

кантатой. Развитые батальные сцены вызывают ассоциации с симфоническими эпизодами. В результате возникает жанровый микст «симфония-балет-оратория», в котором затрагивается глубинный пласт фольклора. Русское национальное начало проявляется не в цитировании народных мелодий, а в самом характере музыкального высказывания – неспешно-эпического и вместе с тем полного внутренней экспрессии. Тематизм, построенный по принципу мелодического прорастания, сходен с развертыванием народного напева. Кульминационными в балете являются сцены **«Затмение»** и **«Плач Ярославны»**. «Великолепно написана сцена затмения, — писал об этом эпизоде Шостакович, — нам, слушателям, невольно передается ужас людей того давнего времени, людей храбрых и умных, столкнувшихся с непонятным и грозным явлением природы». Образ половецкого мира в балете - одновременно притягательный и отталкивающий; это околдовывающая inferнальная сила, таящая погибельную опасность. В целом, взгляд Тищенко на историческую ситуацию полон печали и даже трагизма.

Историческое время включается в движение сюжета **оперы-оратории «Петр Первый» Андрея Петрова** (1975). В либретто сплетаются фрагменты хроник и мемуаров петровского времени, писем самого Петра, народных песен. Опера близка фресковой композиции, объединяющей масштабные эпические картины старой и Петровской Руси, красочные жанрово-бытовые зарисовки. В произведении раскрывается противоречивый облик русского государя-реформатора. Основой музыкального языка служат знаменный распев, кант, марш, крестьянская протяжная песня и плач, преломленные через стилистику Мусоргского и Глинки.

Зловещая и трагическая фигура Ивана Грозного на фоне исторических судеб России осмысливается в **опере Слонимского «Видения Иоанна Грозного»** (1995).

Композиторы обращаются к сюжетам русской литературы. Особенно востребован **Гоголь** (оперы «Игроки» Шостаковича, «Шинель», «Коляска» Холминова, «Мертвые души» Щедрина, балеты «Ревизор» А. Чайковского, «Эскизы» Шнитке⁹⁰), **Чехов** (балеты «Анюта»⁹¹ Гаврилина, «Чайка», «Дама с собачкой»

⁹⁰ Одноактный балет «Эскизы» Шнитке (1985) представляет собой хореографическую фантазию на темы Гоголя. Состоит из 11 номеров: 1. На Невском проспекте. 2. Хлестаков и Городничий. 3. Столичный жених. 4. Страшный сон Чичикова. 5. Нос майора Ковалева. 6. Шинель. 7. Записки сумасшедшего. 8. Незнакомка. 9. Бал персонажей. 10. Сомнения автора. 11. Да здравствует Гоголь!

⁹¹ «Анюта» Гаврилина сначала появилась на телеэкранах как фильм-балет (1982) в хореографии Владимира Васильева с Екатериной Максимовой в главной роли, а затем была поставлена в театре «Сан-Карло» в Неаполе и Большом театре в Москве (1986). В основу спектакля положен рассказ Чехова «Анна на шее». Балет передает основные мотивы первоисточника: брак по расчету (юную девушку выдают замуж за пожилого неприятного чиновника), подбострастие, угодничество перед вышестоящими лицами, карьеризм (Модест Алексеевич строит карьеру благодаря связям жены). В музыке показана и трагедия самой героини, которая из доброй одухотворенной девушки превратилась в бездумную прожигательницу жизни, забывшую прежние привязанности (отца и братьев, находящихся на пороге нищеты). По сравнению с чеховским текстом здесь веден образ бывшего возлюбленного Анны – бедного студента. Это позволило добавить в спектакль нежные и романтические сцены: па-де-де в первом акте и эпизод сна Анюты во втором. Партитура тонко стилизована под музыку XIX века, отображая бытовые жанры (вальс, тарантелла, галоп, марш), заунывный голос шарманки, домашнее музицирование, колокольные звоны. Музыка раскрывает характеры персонажей, передает их настроение, доносит аромат эпохи. Многозначным предстает образ Анюты, в характеристике которой доминирует жанр вальса. В дуэте со Студентом он медленный лирический, в сцене с Его сиятельством — кокетливый, ветреный, обольстительный. Сатирические сцены (в Департаменте, сон Модеста Ильича, радость

Щедрина), **Толстой** (балет «Анна Каренина» Щедрина), **Булгаков** (симфония-фантазия и балет «Мастер и Маргарита» Петрова, опера «Мастер и Маргарита» Слонимского).

Новое отношение к религии вызвало появление большого количества духовных сочинений. Возрождаются жанры, «вычеркнутые» в советскую эпоху: хоровой концерт, литургия⁹², духовные хоры, реквием⁹³, месса⁹⁴,

после получения ордена) продолжают линию обличительных романсов Даргомыжского («Червяк», «Титулярный советник»).

⁹² Одним из первых отечественных композиторов нового времени к жанру литургии обратился **В. Мартынов**. В его «**Херувимской литургии**», исполнявшейся на богослужении и в концертах, реконструируется романтический стиль XIX века и особенности древнерусского строчного пения. Среди других примеров - «**Литургия св. Иоанна Златоуста**» **Н. Сидельникова**, «**Литургия памяти великого певчего**» (посвящена И.С. Козловскому) **В. Кикты**, «**Концертная литургия**» **Г. Белова**, «**Песнопения литургии для мужского хора**» **С. Трубачева**.

⁹³ **Реквиемы** имеются в творческом багаже **В. Артёмова** (памяти жертв сталинских репрессий), **Э. Денисова** (на литургические тексты и стихи Ф. Танцера на немецком, французском и английском языках), **Б. Тищенко** (на стихи А. Ахматовой), **А. Караманова**. «Театральные реквиемы», музыка которых предназначалась для исполнения в драматических спектаклях, создали **А. Шнитке** (к спектаклю «Дон-Карлос») и **В. Мартынов** (к спектаклю «Моцарт и Сальери»). Православный «аналог» реквиема - «**Панихиду**» написал **Н. Лебедев**.

⁹⁴ Форма мессы использована во **Второй симфонии «St. Florian» Шнитке** для солистов, хора и оркестра (1979): 1 ч. Kyrie. 2 ч. Gloria. 3 ч. Credo. 4 ч. Credo (продолжение). Crucifixus. 5 ч. Sanctus. 6 ч. Agnus Dei. Замысел симфонии возник под впечатлением от посещения монастыря Сан-Флориан в Австрии, где похоронен А. Брукнер. Впоследствии к жанру мессы обращались **Д. Смирнов** (Missa brevis «Музыкальное приношение памяти И.Ф. Стравинского»), **Г. Дмитриев** (Messa in D для солистов и хора a cappella), **А. Пярт** («Берлинская месса»), **Ю. Фалик** (Messa для солистов, хора и камерного оркестра), **Е. Подгайц** (Missa brevis для детского хора и органа; «Нью-Йоркская месса» для смешанного хора памяти жертв теракта 11 сентября).

пассионы⁹⁵, *Stabat mater*⁹⁶. Религиозная символика определяет названия и концепции многих произведений: оперы **«Мистерия апостола Павла» Каретникова**, цикла из 10 симфоний **«Совершишася во славу Богу во имя Господа Иисуса Христа» Караманова**, **«In croce» («На кресте»)**, **«Семь слов на кресте»**, **«Descencio» («Сошествие»)** Губайдулиной. Композиторы посвящают свои сочинения историческим личностям (балет **«Владимир-Креститель» Кикты**, **«Служба преп. Сергию» С. Трубачева**, хоровая мистерия **«Аввакум» Волкова**), обращаются к образам древнерусского искусства (**«Фрески Дионисия» Щедрина**, **«Фрески Софии Киевской» Кикты**, концерт-картина **«Андрей Рублев» Волкова**).

Светские хоры на основе литургической поэзии создает **Георгий Свиридов** в **«Песнопениях и молитвах»**. Взяв за образец церковные жанры – стихиру, кондак, тропарь, седален, псалом, величание – композитор преобразует их в соответствии со своей музыкальной идеей. Не являясь стилизацией, музыка Свиридова отражает современное авторское звукозерцание.

Сакральная программа определяет содержание второго и третьего периодов творчества **Галины Уствольской** (1919-2006). Ее **Композициям №1, 2, 3** для нестандартных инструментальных составов (флейты пикколо, тубы и фортепиано; 8 контрабасов, ударных и фортепиано; 4 флейт, 4 фаготов и фортепиано), предпосланы заголовки, заимствованные из католической мессы: **«Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»)**, **«Dies irae» («День гнева»)**, **«Benedictus qui venit» («Благословен грядущий во имя господне»)**. В музыке воссоздаются хоровые и

⁹⁵ «Страсти по Иоанну» Губайдулиной, «Страсти по Иоанну» Пярга, «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Денисова, «Русские страсти» Ларина.

⁹⁶ *Stabat mater* Пярга, Дмитриева.

колокольные звучания, обыгрываются религиозные символы (монограммы DEUS (бог), gastigo (наказание), fistula (труба), используются цитаты канонических песнопений. Главная идея цикла – мольба о покое – воплощается через медленный и мучительный путь обретения себя, достижения чистоты помыслов (№1), через экспрессионистски жуткую картину наваждений и кошмаров (№2) к тихому молитвенному настроению (№3). На тексты средневековых католических молитв (в русском переводе) написаны симфонии №2 («Истинная, Вечная Благодать»), №3 («Иисусе, Мессия, спаси нас»), №4 («симфония-молитва»), №5 («Amen»). Симфонии Уствольской выходят за рамки собственно музыки, приближаясь к ритуалу.

Симфонией-ритуалом по праву называют проникнутую колокольностью **Четвертую симфонию Шнитке**, проводящую идею единения разных конфессий — католицизма, протестантизма, православия и иудаизма. «Явный» уровень программы составил католический Розарий⁹⁷ — 15 эпизодов из жизни Богородицы и Христа (3 цикла по 5 вариаций). Одночастная симфония для оркестра, солистов и хора⁹⁸ представляет собой медитативную концепцию, в которой отсутствует конфликтность как драматургический принцип.

Сочинения на духовную тему занимают важное место в творчестве **Георгия Дмитриева** (р. 1942). В симфонической хронике «**Киев**» сквозную роль играет перезвон курантов Киево-Печерской Лавры и православное пение. 11-частный цикл для хора и чтеца «**Завещание Николая Васильевича Гоголя**» написан на прозаические тексты Гоголя и канонические молитвословия. В

⁹⁷ Розарий (от лат. Rosarium – венок из роз) - традиционные католические четки, а также молитва, читаемая по этим четкам.

⁹⁸ Имеется также редакция для камерного оркестра и солистов.

музыкальном языке имеются черты и «стилизационного подражания», и элементы современной техники (используется диатоника, хроматика, серийность в чистом виде и микстовых вариантах; фрагменты алеаторики). Образами русских святых связываются воедино части **«Симфонии ликов»**: 1 ч. «Видение святого благоверного князя Александра Невского», 2 ч. «Успение святой Ефросинии Московской», 3 ч. «Святая Елизавета», 4 ч. «Святой Серафим». Сочинение воспринимается как обращение к святым с молением о помощи и заступничестве.

Устойчивый интерес к сакральной тематике проявляет и **Валерий Кикта** (р. 1941). В **«Литургии св. Иоанна Златоуста»**, написанной на украинском языке, находят отражение идеи красоты, любви и чистоты. Не привлекая древние напевы (есть только одна ссылка на образец Киево-Печерской Лавры), Кикта мыслит в традициях южнорусской песенности. Особое место в его жанрово-духовной системе отводится молитве: «Великопостная молитва», «Молитва во имя любви», «Чудотворная молитва Серафима Саровского», «Песнь Пресвятой богородице». Духовное начало претворяется в музыке **Анатолія Киселева** (р. 1949) и **Виктора Ульяничя**⁹⁹ (р. 1956).

Лекция №13

«ИСКУССТВО СОЗДАЮТ ЛИЧНОСТИ...»¹⁰⁰: О ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА

⁹⁹ Ульянич пишет сочинения в жанре «светозвона», смысл которого состоит в стремлении к «Свету невидимому, Предвечному, Божественному»: «Светозвоны» для двух роялей, 7 «Светозвонов» для оркестра.

¹⁰⁰ Высказывание Н.Н. Сидельникова «искусство создают личности, индивидуальности» в полной мере отражает сущность его собственной яркой и самобытной творческой натуры.

(1930 - 1992)

Николай Николаевич Сидельников – представитель московской композиторской школы, самобытный и недооцененный еще в полной мере музыкант-шестидесятник. Его называют «истинно русским композитором» (Григорьева), естественно воплотившим в музыке поэтические образы, созданные народным гением; передавшим архаичный быт и дух старой Руси; запечатлевшим щемящий интонационный строй русской фольклорной песенной традиции.

Детство и юность Николая Сидельникова прошли в Твери (тогда Калинин). Его родители были музыкантами: мать - певица, училась у знаменитого педагога Умберто Мазетти, преподавала вокал в Тверском музыкальном училище; отец – певец, скрипач, дирижер – работал музыкальным руководителем в драматическом театре, художественным руководителем областной филармонии, создал и возглавил городской симфонический оркестр. В доме была собрана прекрасная нотная библиотека.

Н.Н. Сидельников получил блестящее домашнее музыкальное образование, рано начал сочинять. К семи годам он неплохо играл на рояле, решал задачи по гармонии из сборника Аренского. Окончил фортепианное отделение музыкального училища, потом Московскую консерваторию и аспирантуру по классу композиции. Затем в течение многих лет работал на кафедре композиции в МГК, показав себя блестящим педагогом. У Сидельникова обучались известные ныне композиторы: Вячеслав Артемов, Эдуард Артемьев, Дмитрий Смирнов, Марк Минков, Владимир Тарнопольский, Владимир Мартынов и др.

Творческая судьба Сидельникова, как и многих других его сверстников, складывалась непросто. Его произведения

редко исполнялись и издавались, премьеры некоторых сочинений запрещались (например, симфонии «Мятежный мир поэта»).

Начало его деятельности приходится на 60-е годы – период расцвета неофольклоризма и неоклассицизма в отечественной музыке, активного использования в ней современных композиционных техник. В художественном мире Сидельникова все эти течения, направления, новые для советских музыкантов выразительные средства органично переплавляются, рождая неповторимый музыкальный стиль. Одно из его определяющих качеств – обостренное чувство красоты, избегание искаженных, жестких звучаний даже при обращении к трагическим и страшным образам.

Мощным фактором обновления музыкального языка, развития собственной творческой индивидуальности стал для Сидельникова русский фольклор. Он не цитирует народные песни, а работает с отдельными интонациями, ритмами, ладовыми структурами, передает внутреннюю суть русских напевов, их жанровую самобытность.

Русское трактовано у Сидельникова широко, многогранно: это и воспевание героического духа русского народа, и сказочность, и скомороший юмор, и образы родной природы. Эпическую линию творчества Сидельникова образуют **оратория** на тексты древнерусских летописей «**Поднявший меч**», **балет** «**Степан Разин**», «**Симфония о гибели земли русской**».

Композитор часто обращался к сюжетам из русской истории и литературы, народным текстам, отражающим самую суть национального мироощущения. На народные слова написана **кантата** «**Сокровенны разговоры**». **Соната для скрипки и фортепиано в трех настроениях** «**Славянский триптих**» передает размышления о природе,

особенностях славянского характера, связи времен и поколений¹⁰¹. Романтический взгляд на мир объединяет контрастные элементы партитуры: попевочный тематизм и ариозный стиль, частушки и джаз, звукоизобразительность и обобщенность.

По Лескову написана **опера «Чертогон»** (1978-1981), соединившая гротеск и реализм, фантастику и сатиру. По замыслу автора, опера должна была исполняться «в два приема» - вечером и утром. Первая часть – «Загул», вторая – «Похмелье». В Пермском театре оперы и балета «Чертогон» был исполнен в концертном варианте. По словам художественного руководителя театра Георгия Исаакяна, смысл и пафос не в том, что в России пьют и потом похмеляются, а в том, что в России грех и покаяние неразрывно слиты. В финале герои обращаются к Богу с просьбой простить людское несовершенство. Опера Сидельникова написана простым и ясным музыкальным языком. Еще одна **опера** композитора – «Бег» по Булгакову - создана в конце 80-х годов.

Почти все сочинения Сидельникова ярко программны, даже сюжетны. Его образное мышление предельно конкретно, театрально. Среди жанров русского народного творчества, которые привлекали его внимание, выделяется сказка. На сказочный сюжет написана **опера «Аленький цветочек»** (по Аксакову).

Персонажи русских народных сказок оживают в **Концерте для 12 солистов «Русские сказки»** (1969), который признан одним из лучших сочинений Сидельникова фольклорной стилистики. Музыка концерта зрелищна, эффектна, театрально. Композитор продолжает здесь лучшие традиции Стравинского («Жар-птица»),

¹⁰¹ Части «Славянского триптиха» имеют поэтические подзаголовки: 1ч. – «За горизонтом скрылось солнце берендеев»; 2ч. – «В стране журавлей»; 3ч. – «Метель заметает все следы».

Лядова, Римского-Корсакова, но образность у Сидельникова острее, красочнее, она отражает современный строй чувств - предельно контрастный, порой парадоксальный¹⁰². Сидельников говорил, что ставил перед собой задачу «добиться в смешении всех, порой диаметрально противоположных средств и техник стилистического единства». Приметы времени здесь – в сонорности, алеаторике, особом внимании к ударным инструментам, использовании джазовых элементов¹⁰³. Эту любовь к джазу он сохранил вплоть до последних опусов¹⁰⁴.

В «Русских сказках» есть программа, которая отражена в названии частей и предельно точно перенесена в музыкальную сферу: буквально каждое слово находит звукоизобразительный эквивалент. Через все части проходит трихордовая попевка, которая является лейтмотивом цикла (выражение русского начала).

1 часть «Там, за холмами, земля русская» выполняет функцию вступления, зачина. Трихордовые попевки, обеспечивающие древне-русский колорит, соседствуют с почти серийной темой. Гобой имитирует русский рожок, ударные инструменты создают таинственную атмосферу.

2 часть «Пенье комариное да страхи болотные» - юмористический номер. Используются изобразительные хроматизмы (жужжание комаров, заканчивающееся прихлопыванием одного из них), полиритмия, особые

¹⁰² Для XX века типично сочетание несовместимого: жанров, стилей, исполнителей.

¹⁰³ Друг композитора Роман Леденев говорил, что Леший из «Русских сказок» - несомненный поклонник Бенни Гудмена.

¹⁰⁴ В 1990 г. Сидельников посетил Америку. Результатом этого путешествия стал цикл фортепианных пьес «America! It's my love», объединенные общей стилистической ориентацией - джаз, блюз, современные эстрадные ритмы.

приемы звукоизвлечения на струнных (например, *col legno* – игра древком смычка).

3 часть «Высоко по небу журавли летят» - образец пространственной музыки. Звуковая ткань разделяется на 2 пласта: парящее, «вечное» движение остиной простой мелодии (движение журавлей по небу с эффектом приближения и удаления) на фоне гула (земля и небо). Загадочный зов кукушки в конце «открывает дверцу» в мир сумрачной сказочной фантастики, зловещих образов, рожденных причудливым народным воображением.

В 4 части «Топи да туманы» с помощью глиссандо изображается сфера страшного, передается ужас гиблого места, воссоздаются таинственные шорохи темной ночи в лесу. Опасное болото показано как одушевленный организм, живущий собственной жизнью, протекающей в неведомых глубинах. Топь безжалостно переваривает всё живое, подавая сигналы выходящими на поверхность пузырями.

5 часть «Леший с русалками хороводы водит» - эффектный, оригинально инструментованный номер, выдержанный в джазовых ритмах, соединенных с трихордовыми (частушечными) попеvkами. Веселье идет по нарастающей, пока не доходит до кульминации - протяжных криков лешего («хохот» валторны), которыми он оглашает весь лес. Леший показан как романтический герой, страдающий от одиночества.

6 часть «Цвета дивные на лугах горят» - импрессионистическая зарисовка в нежных тонах. Высокие холодноватые тембры воссоздают красочный волшебный пейзаж, таящий опасность.

В 7 части «Пастушки там песни старые играют, да на новый лад» колоритно совмещаются джазовые ритмы и частушечные мелодии.

В 8 части «Города волшебные в озерах отражаются, кинешь камень – нету озера» запечатлены народные легенды о скрытых под водой городах.

9 часть «Девки красные по ягоды ходят далеко... далеко» - остроумное заключение. Девичья хороводная в ритме военизированного марша, подчеркнутая «батальной» оркестровкой (барабан, флейта).

Будучи по натуре русским человеком, «даже в лесковском купеческом смысле», Сидельников испытывал живой интерес к разным культурным традициям и эпохам (от нидерландских полифонистов до джаза). Он высоко ценил немецкую музыку, признавая ее приоритет в мировой музыкальной культуре. Изучение в классе композиции творчества Вивальди, Гайдна, Моцарта, Вагнера, Малера, Берга, Равеля, Дебюсси, Танеева, Рахманинова, Стравинского и др. помогли воспитать в учениках «ощущение единственности всей этой музыки». Великим музыкантам прошлого - Вивальди, Равелю, Бергу, Стравинскому – посвящена «Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах» (1964) Сидельникова: «Это представители четырех великих музыкальных культур Европы - Италии, Франции, Австрии и России. Симфония-дивертисмент, не претендующая ни на какие, так сказать, глобальные страсти. Мне хотелось просто показать красоту этих культур, воссоздать образы великих музыкантов».

В 70-80-е годы по советской музыке прокатилась волна **неоромантизма**. Одним из любимых героев искусства того времени становится художник, творец, противопоставляемый антигуманной сущности мира, филистерству (оперы «Письма Ван-Гога» Г. Фрида, «Из писем художника» (по Коровину) Буцко, «Поэтория» Щедрина). Для Сидельникова таким героем был **Лермонтов**. На его стихи композитор пишет симфонию

«**Мятежный мир поэта**» для баритона камерного оркестра; 1973). Через Лермонтова протягивает нить к **Пушкину** (реквием «**Смерть поэта**») и выходит таким образом на уровень широких обобщений.

Неизгладимое впечатление произвели на Сидельникова творчество, личность и трагическая судьба испанского поэта **Федерико Гарсиа Лорки**. В 1976-77 гг. композитор пишет на стихи Лорки **цикл хоровых поэм а cappella «Романсеро о любви и смерти»**, который отличает типично романтическая тема и характер страстного повествования. Тема любви и смерти часто звучит в испанском искусстве. Любовь – красивая и стихийная, как природа; смерть – насильственная, жестокая, дикая: умирает тот, кто должен жить и любить. Пламенная поэзия Лорки оказалась близка Сидельникову своей проблематикой, неповторимым образным строем и музыкой стиха.

«Романсеро о любви и смерти», - одна из сложнейших хоровых партитур XX века. Цикл состоит из 11 частей, после 4-й и 10-й звучит соло гитары импровизационного склада. Гитара – это символ Испании и ее поэта, своеобразный авторский комментарий. На основе инструментальной природы гитары выстроены и хоровые партии. В Романсеро господствует сумрачно-романтический колорит. Композиция разделяется на 2 крупных раздела и эпилог:

1) 1-5 части, посвященные жизни и любви (смерть присутствует в тексте, но лишь фрагментарно, «штрихом»). Кульминацией является 3 ч. «Ампаро» - гимн любви.

2) 6-10 части, в которых господствуют образы смерти, ножа, убийства, ужас крови, темноты. Трагическая кульминация – 8 ч. «Реквием по корове».

3) эпилог «**Memento**» («Помни [*о смерти*]») - самая простая по стилистике часть, имеющая глубокий смысл. Memento имеет сходство с современной эстрадной песней, с музыкой Брамса и Шуберта. Это символ вечной красоты, признание непреходящей ценности творчества; это завещание поэта, продолжающее в бесконечность его жизнь.

Лекция №14
«КЛАССИК ПОСЛЕДНЕГО ПОЛУВЕКА»
РОДИОН ЩЕДРИН (род. в 1932 г.)

Творчество Р. Щедрина, будучи современным и новаторским, обладает глубокой национальной почвенностью. Это обусловлено воздействием русского классического искусства и отечественного фольклора. Пушкин, Гоголь, Чехов, Л. Толстой, Лесков, по словам композитора, - вот те боги, в которых он верует. По их произведениям, а также Ершова, Набокова, Твардовского, Вознесенского написаны сочинения Щедрина.

Для Щедрина очень важно восприятие его музыки слушателями. Он считает, что «большое искусство должно иметь большую аудиторию.

Русский фольклор сказался в увлечении всеми жанрами народной культуры, тяготении к естественности языка, преломлении новой инструментальной техники XX века в характере русской фольклорной традиции, выведении на

сцену народных персонажей, в выборе тем и сюжетов. В музыку второй половины XX в. Щедрина ввел частушку, народный речитатив, голошения плакальщиц, хороводные напевы, пастушьи свирельные переключки, треньканье балалайки, наигрыши гармошки, звон бубенцов, игру на ложках.

Фольклорные истоки соединились у Щедрина с другой национальной традицией – церковной. Композитор воссоздает колокольные звоны; использует знаменный распев в качестве стилевой основы для оркестровой «Стихиры», литургии «Запечатленный ангел», оперы «Очарованный странник»; живопись фресок Ферапонтова монастыря отразилась во «Фресках Дионисия» для камерного ансамбля.

При глубоком влиянии фольклора музыкальный язык Щедрина обладает ведущими признаками стиля XX века. Это 12-тоновость, скачкообразная мелодика, асимметричные структуры ритмики, полифонические формы, алеаторика, стереофонические эффекты, полистилистика.

Родион Щедрин родился в Москве. Окончил Московское хоровое училище, Московскую консерваторию по двум специальностям – фортепиано и композиция, аспирантуру по композиции. В 1958 г. Щедрин женился на балерине Майе Плисецкой. Ряд балетов, написанных композитором для нее, составил целый пласт в отечественной культуре. Выступал как пианист, преподавал в Московской консерватории. С 1973 по 1990 годы возглавлял Союз композиторов РФ.

Зоной становления музыкального стиля Щедрина стало фортепианное творчество. Пьесы «Юмореска», «Тройка», «В подражание Альбенису», *Basso ostinato*, двухголосная инвенция фа минор отличаются афористичностью и лаконизмом выражения,

конструктивностью формы, упругостью, токатностью, порой даже жесткостью ритма и гармоний. Особое внимание уделяется варьированию народно-песенных и танцевальных ритмоформул.

Свежесть раннего фортепианного стиля Щедрина во многом определялась его интересом к фольклору. Консерваторские экспедиции в Белоруссию, Вологодскую область обогатили слуховой опыт и дали мощный импульс к творчеству. Первый период творчества Щедрина является **неофольклорным**.

Этапным сочинением стал **Первый фортепианный концерт** (1954), в котором звучит напев частушки.

Балет «Конек-горбунок» по сказке Ершова в 4-х актах (1955, новая редакция – 1999) соединил в себе игровую комедийность, сочность фантастических образов, неожиданность сюжетных поворотов, а также типично русскую поучительность. Музыкальный язык был ориентирован на фольклорные жанры – песни протяжные, хороводные, плясовые, колыбельные, величальные. В ряде номеров ощутимо влияние Стравинского и Прокофьева.

В **«Озорных частушках»** (Первом концерте для оркестра, 1963) симфоническими средствами воспроизведена манера частушечных «припевок» с поочередным вступлением каждого нового исполнителя на фоне непрерывного гармошечного наигрыша. Оригинальна форма, Щедрин считал ее «токатой, тематизм которой складывается из множества мотивов..., когда тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр».

Органически связана с русским фольклором и первая **опера** Щедрина **«Не только любовь»** (1961-1971). Она имеет подзаголовок «лирическая опера», но является, по сути, «оперой-частушкой». Частушка представлена на всех уровнях произведения – текстовом, мелодическом, сценическом.

С середины 60-х годов наступает **экспериментальный период** творчества Щедрина, связанный с поиском новых средств выразительности, апробацией современных композиционных техник. Происходит переориентация в фортепианном творчестве: циклах **«24 прелюдии и фуги»**, **«Полифоническая тетрадь»**; **Втором** (1966) и **Третьем** (1973) **фортепианных концертах**, основанных на серийной технике. Среди других произведений этого периода выделяются **Вторая симфония** (25 прелюдий для оркестра, 1965) с использованием додекафонной техники, алеаторики и сонорики и **концерт для оркестра «Звоны»** (1968).

Мировую популярность получил балет **«Кармен-сюита»** (1967), транскрипция тем Бизе для струнных с 47 ударными. Он был создан по просьбе Плисецкой (постановка осуществлена совместно с кубинским балетмейстером А. Алонсо). Несимфонический состав, оригинальное обращение с мелодиями, колорит ударных придали известной музыке свежесть и современность.

«Поэтория» (1968) – концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра на тексты Вознесенского, где сам поэт выступал в роли чтеца. Партия контральто была написана в расчете на Л. Зыкину - певицу в народном стиле. Народная манера выступает у Щедрина и как авангардная: вне диатоники, тональности, метра, с нетемперированными «сбросами» звука. Применены сверхмногоголосие хора, алеаторика разных партий, вой сирены.

В 70-е годы творчество Щедрина вступило в новую фазу. Определяющими становятся тенденции **неоромантизма**. Основное место принадлежит в этот период театральным жанрам. В **балетах «Анна**

Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» усилено лирико-романтическое начало (посвящены Плисецкой).

В **«Анне Карениной»** по Л. Толстому (1971) внимание сосредоточено только на любовной линии. Балет имеет подзаголовок «лирические сцены», как в «Евгении Онегине» Чайковского. Для воссоздания колорита эпохи Щедрин включает в партитуру темы Второго квартета и Третьей симфонии Чайковского. Для обрисовки конфликта между трепетным внутренним миром Анны и холодным бездушием «высшего света» использованы стилевые контрасты. Глубинный пласт характеризуется напряженными гармониями, 12-тоновыми темами, а внешний – стилями популярной музыки (отрывок из оперы Беллини «Монтечки и Капулетти» в третьем акте) и танцевальными жанрами (котильон в № 2 из первого акта, полонез в № 7 из второго акта).

В опере **«Мертвые души»** (1976) Щедрин снова вернулся к теме народа, его судьбы, к новаторскому использованию русского фольклора. В драматургии отражено параллельное существование двух миров русской жизни. При постановке сцена делилась на два этажа: на нижнем – помещики, дворяне и Чичиков, на верхнем – русский народ (*кучер Селифан, лакей Петрушка, мужики*). В музыкальном воплощении народных образов – опора на фольклор: используются только подлинные тексты песен и народные тембры, без цитирования фольклорных мелодий. Но народный материал насыщен хроматикой и диссонансами.

Второй пласт – классический, с чертами итальянской оперы буффа. Героев характеризуют «арии-портреты». Есть и традиционные ансамблевые номера, хоры. За персонажами закреплены солирующие инструменты. Чичиков не имеет своего тембра, так как в разговоре с разными персонажами подстраивается под их лад. Партия

Плюшкина поручена меццо-сопрано, в чем – гротеск. Партия Чичикова – виртуозный баритон. В обществе он поет виртуозную колоратуру.

В контрасте «двух опер» воплощена идея противопоставления миров суетного и вечного, личного и всеобщего, народного и чиновничьего.

Балет «Чайка» (1979) выдержан в символистско-импрессионистской манере, что соответствует загадочности и недоговоренности пьесы Чехова. Трагический смысл придает лейттема «крика чайки» (открывающий спектакль) - символ «подстреленных судеб» Нины Заречной и Треплева.

В начале 80-х годов Щедрин пишет хоровые сочинения: **«Строфы «Евгения Онегина»** (6 хоров на стихи Пушкина, 1981); **«Казнь Пугачева»** (поэма для хора а сарелла на слова из «Истории Пугачева» Пушкина, 1981).

К 300-летию со дня рождения И. С. Баха Щедрин создает **«Музыкальное приношение»** для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3 тромбонов (1983). Оно задумано как музыкальная медитация (длится 2 часа 12 минут, есть редакция на полтора часа). Здесь возникает множество аналогий с музыкой Баха и его эпохой: цитирование двух его органных прелюдий, фактура, заимствованная из его прелюдий, различные полифонические приемы, мотив-монограмма ВАСН.

Другими сочинениями Щедрина к 300-летию Баха стали **«Эхо-соната»** для скрипки соло с краткими вставками из произведений Баха и **«Музыка для города Кётена»** для камерного оркестра (1984).

К 1000-летию принятия христианства на Руси Щедрин создает оркестровую **«Стихиру на тысячелетие крещения Руси»** (1987) и литургию **«Запечатленный ангел»** (1988). В первом сочинении воссоздается мир древнерусского пения – его тихое звучание, неспешность и

умиротворенность. В некоторых моментах оркестранты голосом подпевают своим партиям. Мелодика плавная, в ней избегаются паузы.

«Запечатленный ангел», созданный по одноименной повести Лескова на канонические церковнославянские тексты для смешанного хора а capella со свирелью (флейтой) в 9 частях, является выдающимся произведением духовной музыки XX века. Здесь органично соединены древние традиции пения (церковного и народного) и новшества XX века.

Русское направление в синтезе с композиторской техникой XX века является определяющим и в произведениях конца 80-х годов: **«Три пастуха»** (инструментальный театр для флейты, гобоя и кларнета, 1988), **«Старинная музыка российских провинциальных цирков»** (или Третий концерт для оркестра, 1989), **«Хороводы»** (или Четвертый концерт для оркестра, 1989), **«Русские наигрыши»** для виолончели соло (1990) с применением всех возможных способов звукоизвлечения.

В 1991 году Щедрин с Плисецкой обосновываются в Германии. На Западе Щедрин занял активную позицию против эстетики авангарда как ограничивающей сферу действия композитора в культуре. Он сохранил демократическую широту и русскую направленность тематики. В результате контактов с крупнейшими музыкантами мира Щедрин создает концерты для солистов с оркестром (для фортепиано, скрипки, альты, виолончели, трубы).

В 90-е – 2000-е годы Щедрин пишет **оперы «Лолита»** (по роману Набокова), **«Очарованный странник»** (по повести Лескова) и **мюзикл «Нина и 12 месяцев»**. Тревога за судьбу России звучит в струнной музыке **«Российские фотографии»** (1994).

Камерные произведения 90-х годов отмечены поисками в области характера музыкального звука: «Музыка издалека» для 2-х блокфлейт, Вторая фортепианная соната, «Балалайка» для скрипки соло без смычка.

По заказу из Германии Щедрин написал Прелюдию к Девятой симфонии Бетховена (1999). К юбилею Баварского радио создал Третью симфонию «Лица русских сказок» (2000).

Творчество Щедрина отличает «стилевой универсализм» и в то же время глубокая связь с исконно русскими традициями.

Лекция №15 **ТРАДИЦИИ АВСТРО-НЕМЕЦКОГО** **РОМАНТИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ** **(1934-1998)**

В творчестве Альфреда Шнитке запечатлелись наиболее важные тенденции музыкального искусства второй половины XX века: полистилистика, медитативность, неоромантизм («новая простота»), высокая духовность. Сущностным свойством его мышления является драматическое начало: многие произведения Шнитке разворачиваются как драматические спектакли, требующие искреннего сопереживания, эмоциональной отдачи. Композитор сумел передать сложность и многомерность современного мира, множеством невидимых нитей связанного с минувшими эпохами. Авангард Шнитке вырастает из классики и плавно перетекает в будущее, меняя со временем стилевые очертания. Композитор ощущал свою жизнь и творчество частью более длительного процесса, возникшего из культуры прошлого, имеющего развитие и устремленного

в грядущее. «В музыке Шнитке отражена вся наша жизнь. Ее радости, ее диссонансы, ее пестрота, ее трагизм. Мы живем по Шнитке», - утверждал выдающийся виолончелист Мстислав Ростропович.

Кинорежиссер Александр Митта, сотрудничавший с композитором, считал, что его имя замыкает список гениев русской музыки XX века: Рахманинов - Стравинский - Прокофьев - Шостакович – Шнитке. В то же время Шнитке наследует традиции австро-немецкой музыки, что во многом обусловлено его национальными корнями¹⁰⁵ и фактами биографии¹⁰⁶. В беседах с А. Ивашкиным Шнитке признавался: «...не будучи русским по крови, я связан с Россией, прожив здесь всю жизнь. С другой стороны, многое из того, что я написал, как-то связано с немецкой музыкой и с идущей из немецкого – логикой, хотя я специально не хотел этого»; «По языку молитвы, языку восприятия я принадлежу не к немецкому миру. Я принадлежу к русскому миру. Для меня вся духовная

¹⁰⁵ Альфред Шнитке родился в немецко-еврейской семье в городе Энгельсе Республики немцев Поволжья. Отец - Гарри Шнитке – еврей, родившийся в Германии; его семья переехала в Россию в 1927 году. Мать – Мария Фогель - немка, предки которой переселились в Россию еще в XVIII веке. Родители будущего композитора говорили между собой по-немецки. Альфред Шнитке крестился в католической церкви в Вене в 1983 году; однако, живя в России, посещал православную церковь и исповедовался у православного священника. Этот микст немецкой, иудейской и русской культуры во многом обусловил феномен Шнитке, придававшего большое значение генетической памяти. Размышления А. Шнитке о национальных корнях, самоидентификации см. в Приложении 3.

¹⁰⁶ Музыкальное дарование будущего композитора проявилось в Вене, где с 1946 по 1948 гг. жила его семья. В творческой атмосфере музыкальной столицы Европы он познакомился с вершинными австро-немецкими сочинениями - симфоническими и музыкально-театральными, начал обучаться игре на фортепиано и аккордеоне. Возвращение на историческую родину произошло в последние годы жизни, которые Шнитке провел в Гамбурге (1990-1998).

сторона жизни охвачена русским языком. А вместе с тем я католик». Музыка Шнитке отразила важнейшие черты русского и немецкого менталитета – высокую духовность, философичность, мятежность, сложный эмоциональный мир.

Композитору свойствен романтический склад мышления, на что он неоднократно указывал: «Элементы романтической музыки, безусловно, есть в моих сочинениях – может быть, их больше всего. Сама драматическая концепция формы... взята... от романтизма. И господствующий тип экспрессии больше всего обязан поздним романтикам, музыкальному экспрессионизму, который вышел из романтизма». Интонационный язык Шнитке опирается на обобщенную «романтическую интонацию»¹⁰⁷, прошедшую сквозь призму восприятия композитора XX века. И сам герой его произведений – романтический типаж – ранимый, со сложной духовной организацией, обостренным восприятием мира. В этом смысле Шнитке завершает линию австро-немецких композиторов XIX-XX вв., образованную Шубертом, Брамсом, Вагнером, Брукнером, Р. Штраусом, Малером, Шёнбергом, Бергом.

Композитор был чуток к исканиям Стравинского и Шостаковича¹⁰⁸, хорошо знал достижения послевоенного авангарда (Ноно, Лигети, Штокхаузена, Кагеля), однако не являлся прямым последователем ни одного из них, создав свой собственный, глубоко оригинальный звуковой мир.

Шнитке – композитор-мыслитель, напряженно вдумывавшийся в главные вопросы бытия и не находивший на них утешительных ответов. Мысль Гёте о

¹⁰⁷ Шнитке писал, что «после Вены у меня осталась именно шубертовская интонация...».

¹⁰⁸ Шнитке засвидетельствовал свое почтение к Стравинскому и Шостаковичу в мемориальных пьесах: «Канон памяти Игоря Стравинского» (1971) и «Прелюдия памяти Д. Шостаковича» (1975).

том, что истина не однозначна, а диалектически противоречива, легла в основу его композиторского мышления. Обращаясь к вечным проблемам: жизнь и смерть, добро и зло, художник и общество, Шнитке порой осуществлял выход «в пространства, куда не дано заглядывать человеку»¹⁰⁹. В его натуре сильно ощущалось фаустовское начало, он был человеком ищущим и вечно сомневающимся. «Фауст – тема всей моей жизни, и она меня уже пугает», - говорил композитор. Фауст и Пер Гюнт¹¹⁰, олицетворяющие борьбу темных и светлых сил, заставляли вновь и вновь задуматься о природе зла, его внешней привлекательности и силе, о способах противостояния ему. Шнитке полагал, что в душе человека разворачивается острая борьба между совестью, желаниями и обстоятельствами; между Богом и Дьяволом; и каждый делает свой выбор. В кантате о Фаусте на текст Народной книги о Фаусте зло находит персонифицированное выражение в образе Мефистофеля, две ипостаси которого воплощают два исполнителя: контратенор (сладкоголосый обольститель) и контральто (жестокий палач). Кульминация кантаты – эпизод гибели Фауста с элементами театрализации: эстрадная певица-контральто с микрофоном проходит через весь зал на сцену и исполняет танго смерти в сопровождении эстрадно-джазового ансамбля и оркестра. Резко контрастирующий по стилистике всей музыке кантаты материал производит

¹⁰⁹ Об этом говорят Юрий Башмет и Ирина Шнитке, прежде всего имея в виду Альтовый концерт и «Историю доктора Иоганна Фауста».

¹¹⁰ Фаустовская программа реализована Шнитке в кантате и опере «История доктора Фауста», в Концерте для фортепиано и струнных. История Пер Гюнта - мечущегося, вечно неудовлетворенного и дерзко искушающего судьбу - рассказана в балете «Пер Гюнт», поставленном создателем «философского балета» Джоном Ноймайером. Цитаты из «Смерти Озе» Грига включены в Первую симфонию Шнитке.

жуткое впечатление. Чудовищная расправа над Фаустом¹¹¹ осуществляется под звуки пошлого эстрадного шлягера, т.к., по мысли композитора, дьявол не только убивает, причиняет боль, но и унижает при этом.

Состоянию духовной и нравственной жизни общества потребления Шнитке противопоставляет культурную память – великие достижения прошлого, завоевания европейского музыкального искусства. Судьба западного культурного наследия в наше время – одна из главных тем его творчества. В **Третьей симфонии** Шнитке отдал дань уважения австро-немецкой ветви музыкального искусства, включив в музыкальную ткань монограммы 33 композиторов: И. С. Баха с тремя сыновьями, Г.-Ф. Генделя, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона-Бартольди, Р. Шумана, И. Брамса, Р. Вагнера, А. Брукнера, Г. Малера, М. Рegera, И. Штрауса, Р. Штрауса, А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, П. Хиндемита, Г. Эйслера, П. Дессау, К. Орфа, К.-А. Хартмана, К. Вайля, К. Штокхаузена, Х.-В. Хенце, Б.-А. Циммермана, М. Кагеля. В качестве аллюзий и квазицитат в симфонии использованы хоралы, вступление к опере

¹¹¹ Вот как описывается в Народной книге о Фаусте это событие: «И случилось это между двенадцатью и часом ночи, поднялся вокруг дома неистовый ветер, охватил его со всех сторон, так что казалось, что рушится все и самый дом будет вырван из земли. <...> Студенты услышали страшное шипение и свист, будто дом был полон змей, гадюк и других вредоносных гадов. Тут дверь в комнату доктора Фауста распахнулась, и стал он кричать о помощи, но только вполголоса, и вскоре уж больше не стало его слышно. Когда же настал день и студенты... вошли в комнату, где находился Фауст, они не увидели его больше. Вся комната была забрызгана кровью, и мозг прилип к стене, будто черти бросали его от одной стены к другой. Да еще лежали глаза и несколько зубов: жуткое и ужасающее зрелище! Тут начали студенты плакать и причитать над ним, искали его повсюду и наконец нашли его тело за домом на навозной куче. Страшно было на него взглянуть, так изуродованы были его лицо и все части тела».

Вагнера «Золото Рейна», прелюдия Баха до мажор, концерт Моцарта ре минор, увертюра Бетховена «Эгмонт», вальсы И. Штрауса, оркестровая фактура Малера, пуантилизм авангарда. Кроме того, здесь отражены немецкие символы: Erde (земля), Deutschland (Германия), Leipzig, Thomaskirche¹¹², Gewandhaus¹¹³. Основная идея симфонии глубоко пессимистична – показать закат великой немецкой музыки, выразить ностальгию по безвозвратно ушедшему прошлому.

Творческий путь Шнитке делится на несколько периодов:

- 1) 50-е годы: **период становления индивидуального стиля** (оратория «Нагасаки», кантата «Песни войны и мира», Первый концерт для скрипки с оркестром);
- 2) 60-е годы: **«авангардный» период**, время освоения новых техник и композиционных приемов, совпадающий с преподавательской деятельностью в Московской консерватории (Первая соната для скрипки и фортепиано, Музыка для фортепиано и камерного оркестра, Второй концерт для скрипки с оркестром);
- 3) конец 60-х – первая половина 70-х годов: **период полистилистики** (Первая симфония, Concerto grosso №1, Вторая соната для скрипки и фортепиано);
- 4) вторая половина 70-х – 80-е годы: **период «синтеза стилей» и «новой простоты»**

¹¹² Thomaskirche – собор в Лейпциге, где с 1723 по 1750 годы служил кантором И.С. Бах и где покоится его прах.

¹¹³ Гевандхауз — название концертного общества, зала и симфонического оркестра в Лейпциге. Оркестром Гевандхауза в разное время руководили Ф. Мендельсон, А. Никиш, В. Фуртвенглер, Б. Вальтер, К. Мазур. Открытию нового зала Гевандхауза и была посвящена Третья симфония Шнитке.

(Фортепианный квинтет, Реквием, Хоровые концерты);

- 5) 90-е годы (в Германии): *период синтезирования различных тенденций и ретроспективного охвата предшествующего* (6-9 симфонии, оперы).

Творческий процесс у Шнитке всегда был интенсивным. Композитор затронул все ведущие жанры европейской музыки: оперу¹¹⁴, балет¹¹⁵, симфонию, инструментальный и хоровой концерт, кантату, реквием, квартет, квинтет. Лишенный вследствие своей авангардистской позиции возможности зарабатывать на жизнь «серьезными» произведениями, Шнитке пришлось сочинять много прикладной музыки. Он создал музыку более чем к 60 фильмам, в том числе «Ты и я», «Восхождение» Л. Шепитько, «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Экипаж», «Сказка странствий» А. Митты, «И все-таки я верю» М. Ромма, «Маленькие трагедии» М. Швейцера, «Агония», «Спорт, спорт, спорт» Э. Климова; мультфильмам «Рики-Тики-Тави», «Бабочка», «Стеклопанельная гармоника». Именно за работу в кино Шнитке был удостоен Госпремии РСФСР и звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. В рамках киномузыки сложилось виртуозное владение разными стилевыми моделями, заложившее основы его техники полистилистики. Наряду с Пяртом, Шнитке является пионером полистилистики в отечественной музыке, ее теоретиком и практиком.

¹¹⁴ Шнитке написал оперы «История доктора Фауста» на текст Народной книги о Фаусте, «Жизнь с идиотом» по Виктору Ерофееву, «Джезуальдо» о жизни выдающегося итальянского композитора XVI века Карло Джезуальдо ди Веноза – гения и злодея, убившего из ревности неверную жену и ее любовника.

¹¹⁵ Балеты Шнитке: «Лабиринты» (идея принадлежит хореографу-постановщику и танцовщику В. Васильеву), «Желтый звук» по Кандинскому, «Пер Гюнт» по Ибсену, «Эскизы» по Гоголю.

Полистилистика оказалась тем «универсальным» языком, который позволил вместить голоса разных эпох (от древности до современности) в одном произведении, соединить несоединимое. Полистилистика имеет у Шнитке драматическую и комическую (игровую) природу. Сближение высоких и низких жанров, возвышенной и банальной сфер, вечного и современного станут отличительной особенностью лучших творений Шнитке. Предпочтение композитор отдавал крупным жанрам, обладающих концепционностью, драматургической остротой и конфликтностью.

Ведущее положение в творчестве Шнитке занимают симфония и соната, сольный концерт и *concerto grosso*, в которых всегда проступают черты симфонии-драмы. Его 9 симфоний Тарнопольский охарактеризовал как «грандиозные руины великой европейской культуры, напоминающие о том, какая это великая культура была, о тлене времени». Композиционное решение каждой из них различно: от четырехчастного нормативного цикла в Первой, до шестичастного во Второй, одночастного в Четвертой, трехчастного в Седьмой и Девятой симфониях. В основе драматургии многих из них лежит идея единства разного звукового материала. В основе Первой симфонии – родство 12-тоновой темы, *Dies irae* и шлягера. В Четвертой симфонии – объединение тем и ладов, являющихся носителями разных конфессий: иудаизма, католицизма, протестантизма и православия. В симфониях Шнитке нередко осуществляется синтез жанров: в Первой симфонии велика роль инструментального театра¹¹⁶;

¹¹⁶ В Первой симфонии (1969-1972) музыканты вбегают на сцену, играя каждый свое. В одном из эпизодов музыканты читают газеты под взмах дирижерской палочки, а в финале выходят на сцену, играя одновременно 3 разных траурных марша. Музыка симфонии представляет собой коллаж из произведений Шопена, Грига, Гайдна, джазовых композиций, отражая тот звуковой хаос, в котором

Вторая симфония близка мессе, Четвертая (симфония-ритуал) содержит вокально-хоровые эпизоды.

В сольных концертах композитора классическое соревнование солиста и оркестра превращается в противостояние личности и враждебного мира. Инструментальный концерт у Шнитке – это поле драматических конфликтов, это олицетворение пути человека, усеянного ошибками, разочарованиями и проблесками надежды. В партии солиста господствует свободный монолог, речь от «первого лица». Предпочтение отдается интонационно гибким струнным инструментам, близким по тембру человеческому голосу¹¹⁷.

Особую известность получил трагически безысходный **Альтовый концерт** (1985)¹¹⁸. Через все произведение проходят скорбные монологи и экспрессивные речитативы альты с узнаваемой романтической интонацией. Медитативной *первой части* отвечает моторно-токатная *вторая часть*, воплощающая стихию разрушительных сил с островком недостижимого счастья посередине (ложное утешение), сменяемая траурным *эпизодом* в духе сарабанды с призрачными ударами похоронного колокола.

По-иному решен написанный вскоре **Первый Виолончельный концерт**¹¹⁹, имеющий необычную структуру. Четыре его части распадаются на 2 крупных раздела: до финала (первые 3 части, образующие цикл в цикле и рисующие мучительно сложный, полный существует современный человек.

¹¹⁷ Шнитке создал 4 скрипичных, 2 виолончельных, альтовый, 3 фортепианных концерта.

¹¹⁸ Непревзойденным исполнителем Альтового концерта является Юрий Башмет, которого связывали с композитором философская направленность мышления, общность интеллектуальных и музыкальных интересов, духовное родство. Альтовый концерт Шнитке посвящен Башмету и содержит его монограмму – BASCHE, наряду с монограммами BACH и ASCHE (Шнитке).

¹¹⁹ Посвящен виолончелистке Наталье Гутман.

противоречий мир) и сам финал – вариации на неизменную тему в духе древнерусского знаменного распева. Финал имеет экстатический, ликующий характер. В процессе развития происходит рост динамики, добавление инструментов и партий, что вкупе с микрофонным усилением звука виолончели создает иллюзию раздвижения пространства, символизирует вселенское торжество.

Важную ветвь в творчестве композитора образуют **6 concerti grossi** для разных инструментальных составов. В этом жанре, распространенном в эпоху барокко, ярко воплотился свойственный Шнитке дух диалогичности (спора, конфликта), соревновательности - между солирующими инструментами и оркестром, между отдельными оркестровыми группами, между темами-персонажами, между разными стилями музыкального искусства. По интенсивности развития, глубине философских обобщений музыка concerti grossi нередко приближается к симфонии. Неслучайно concerto grosso №4 имеет второе жанровое обозначение – Симфония №5.

Concerto grosso №1 для 2 скрипок, подготовленного фортепиано, клавесина и струнного оркестра (1977) – это инструментальная драма о мироздании, связи времен, утрате духовных ценностей. В сочинении запечатлен взгляд из настоящего на великую цивилизацию, от которой остались только искореженные обломки как после глобальной катастрофы. Финал вызывает ассоциации с фильмами «Сталкер», «Записки мертвого человека». Большую роль играют сонорные звучания, «движущиеся кластеры», полифонические структуры. Временами используется микрохроматика, создающая эффект деформированной, «неточной» интонации, расслоения унисона. В шестичастном цикле просматриваются контуры трехчастности с типичным темповым контрастом: быстро-

медленно-быстро. Прелюдия (I часть) и Постлюдия (VI часть) воспринимаются как обрамление (вступление и coda), Токката (II часть) выполняет функцию виртуозного первого раздела, Речитатив и Каденция (III и IV части) – медленной середины, Рондо (V часть) – финала концерта. Линию неуклонного драматургического развития создает конфликт тем-персонажей, тем-стилей.

Прелюдия открывается *темой часов*, построенной на «чувствительных» романсовых интонациях. Однако надтреснутый тембр приготовленного рояля с характерной табакерочной «фальшью» придает звучанию неживой, механический характер¹²⁰. Тема часов становится символом потерянного времени. Далее экспонируются 2 темы у скрипок, основанные на развитии секундового импульса, - отражение авторского начала.

В **Токкате** возникает аллюзия на стиль барокко. Механическая моторика мотивов в духе Вивальди и Корелли воссоздает атмосферу скрипичного концертного музицирования, но мелодия тут же «расползается», разрушается. В эпизодах рондообразной формы появляется музыка далеких стилистических сфер: наивный песенный мотивчик (из сферы банального); додекафонная тема (пародия на сложность), в которую вкрапливаются элементы танцевальности. В кульминации соединяются все темы Токкаты, после чего происходит срыв и переключение в иной психологический план действия.

Речитатив (участвует весь оркестр) и **Каденция** (только солирующие скрипки) – это область медитации, интенсивного внутреннего диалога. Возвращается материал Прелюдии, связанный с авторским началом, но начальный секундовый импульс подвергается заострению.

¹²⁰ Между струнами зажимаются монеты таким образом, чтобы понизить строй на полтона-тон и создать эффект расстроенного фортепиано.

Глиссандо, микрохроматика, алеаторика, каноны создают впечатление «разбушевавшегo хаоса». На миг в вязком звуковом «месиве» всплывает неточная цитата из скрипичного концерта Чайковского – как символ несостоявшейся опоры, неосуществившейся надежды. Наивысшее напряжение, достигнутое в Каденции, разряжается ослепительной вспышкой - чистыми мажороминорными квартсекстаккордами¹²¹, через которые осуществляется переход к следующей части.

Основная тема **Рондо** – светлый и страстный образ – словно врывается в наэлектризованную атмосферу. Вобравший в себя многовековую семантику – от Вивальди до Брамса - рефрен звучит как ностальгия по утраченной красоте. Прием искажения, размывания интонационной модели вносит в музыкальное развитие глубокий трагизм. В *первом эпизоде* появляется жесткая, «машинерная» образность XX века, вступающая в противоречие с открытой экспрессией рефрена. Во *втором эпизоде* еще больший стилевой контраст вносит *танго*, чья простодушная сентиментальность заставляет вспомнить о старинных музыкальных открытках. Это не агрессивно-эротический танец, а подернутое дымкой забвения «кукольное» воспоминание о былом. Последнее проведение рефрена стягивает в один интонационный узел все звучавшие ранее темы концерта. В генеральной кульминации вновь трепетно звучит мотив из мультфильма «Бабочка», который прерывается резко вторгающейся **Постлюдией**. Основанная на преобразованной до неузнаваемости *теме часов*, она становится воплощением сил тотального разрушения и уничтожения. Робкие секундовые стенания скрипок в запредельно высокой тесситуре, обрывки знакомых тем категорически

¹²¹ Здесь использована автоцитата из музыки к мультфильму «Бабочка».

«отмечаются» суровыми «ударами» фортепиано. Все замирает до полного исчезновения. Круг замкнулся, мятущийся мир чувств, страстей, вдохновенных мелодий превратился в пепел, в ничто.

Проблемы жизни, смерти, бессмертия поднимаются в **Фортепианном квинтете** памяти матери (1972-1976), имеющем медитативную концепцию. Все 5 частей сочинения написаны в медленных и умеренных темпах, а в финале устанавливается излучающая покой и свет диатоника. Горечь утраты осмысливается и в **Реквиеме** (1975), где «пересекаются два времени»: «вечное время мессы и ...время этого времени». Поводом к реализации замысла явился заказ Театра Моссовета на музыку к спектаклю «Дон Карлос», где развитие драматического действия соединяется со звучанием невидимой заупокойной мессы. Реквием обозначил стилевой поворот в творчестве Шнитке к «новой простоте», к универсальному языку, где сплавляются воедино интонационные формулы григорианских хоралов, аллюзии на Моцарта, романтические контрасты, композиционные средства XX века. Смысловой кульминацией Реквиема стала входящая обычно в структуру заупокойной мессы часть «Credo» (№13 «Верую»), утверждающая незыблемость веры.

Лекция №15
«ВОСТОК-ЗАПАД» СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ
(род. в 1931 г.)

Композитор София Губайдулина – наша знаменитая соотечественница, получившая широкое признание за рубежом, «знаковая фигура» в современном музыкальном искусстве. Родилась в Чистополе, детские и юношеские годы провела в Казани. Именно с Казанью связаны ранние

музыкальные впечатления Губайдулиной; здесь она преодолела первые ступени на пути к освоению профессии музыканта (окончила Первую музыкальную школу, музыкальное училище и консерваторию по классу фортепиано, училась композиции у Лемана). «У меня от пребывания в Казани остались очень светлые, приятные воспоминания, и я понимаю, что без казанского периода ничего не могло бы случиться...» (С.Г.) Затем переехала в Москву, где окончила консерваторию по классу композиции у Пейко (1959) и аспирантуру у Шебалина (1963).

Губайдулина – яркий представитель поколения «шестидесятников», искавшая новые пути в искусстве. Наряду с Альфредом Шнитке и Эдисоном Денисовым входила в **«московскую тройку»**, опирающуюся на стилистику авангарда. Избрала для себя путь свободного художника (это право предоставлялось ей как члену Союза композиторов СССР). В 60-70-е годы ее творчество находилось под неофициальным запретом. Положение усугубилось после выступления в 1979 году Тихона Хренникова на съезде композиторов с осуждением музыки Губайдулиной, Артемова, Денисова, Суслина, Кнайфеля, Смирнова, Фирсовой – так называемой **«хренниковской семерки»**). Губайдулина находила средства к существованию, сочиняя киномузыку (среди ее работ – музыка к фильмам «Вертикаль», «Чучело», мультфильмам «Маугли», «Кошка, которая гуляла сама по себе» и др.)

В 1969 - 70-е годы она работала в Московской экспериментальной студии электронной музыки. С 1975 по 1981 годы входила в импровизационную группу **«Астрея»** вместе с композиторами Виктором Суслиным и Вячеславом Артемовым. Группа проводила концерты с использованием восточных народных инструментов, экспериментировала с формой произведений, которая не

планировалась заранее, а воссоздавалась в процессе исполнения.

Имя Губайдулиной становится известным во второй половине 70-х – 80-е годы, когда ее произведения получают международное признание. С 1991 года Губайдулина живет и работает в Германии, под Гамбургом. Является лауреатом международных конкурсов в Италии, Германии, Монако, США, России.

Уникальный стиль Губайдулиной возник на универсальной культурной почве. В ее художественном сознании соединяются Запад и Восток как две стихии, противоборство и взаимодействие которых определяют неповторимое своеобразие ее стиля. «Контраст, разрыв на две ипостаси мне дан от рождения. Мой отец – татарин, мать – русская, я принадлежу сразу двум культурным мирам» - писала композитор.

Губайдулина органично соединяет в своем творчестве восточные и западные образы, ощущения и мысли. Композитор не раз подчеркивала, что восточная культура для нее – не экзотика, а нечто, глубоко свойственное ее внутреннему миру. С одной стороны, статика медитативности, склонность к самопогружению, с другой – отражение напряженной драмы противостояния человека и окружающего его мира. В. Суслин так охарактеризовал композитора: «Губайдулина — живое отрицание тезиса «Запад есть Запад, Восток есть Восток», неразрывное слияние западной и восточной духовности, выстраданное, прошедшее испытание огнем христианство; устремленная в будущее попытка построить новую основу для музыкального ремесла, базирующуюся на математических рядах в области макро- и микроритмики» [49].

Многие произведения Губайдулиной имеют восточную тематику: кантата «Ночь в Мемфисе» написана на тексты из древнеегипетской лирики, кантата «Рубайят» - на тексты

классиков персo-таджикской поэзии. Обе кантаты раскрывают вечные темы любви, скорби, одиночества, утешения. В музыке осуществлен синтез элементов восточной мелизматической мелодии с западной действенной драматургией, с додекафонной техникой. Татарский национальный колорит выражен в цикле «По мотивам татарского фольклора» для домры и фортепиано, инструментальных пьесах «Сююмбака», «Праздник», «Татарская песенка», «Татарский танец».

Большой интерес проявляет Губайдулина к экзотическим инструментам, используя китайские тарелки, бьянь-джунь, индийские колокольчики, яванский тамтам, узбекско-таджикскую нагару, чукотский ярар и многие другие в качестве основных инструментов оркестра.

В русле идей восточной философии трактуется композитором и дилемма «звучание - незвучание»: «Пауза вибрирует в воображении, и из молчания возникает звук, мы слышим это молчание». Тишина в творчестве Губайдулиной наполняется глубоким символическим смыслом - как глас вечности. Многие сочинения композитора, по ее собственному признанию, представляют собой миниатюры, «сделанные шепотом». Звук, возникающий из тишины и уходящий в тишину, определяет замысел пьесы «Rumore e silenzio» («Шум и тишина»), симфонии «Слышу... Умолкло...».

В то же время Губайдулина неразрывно связана с западной художественной традицией, что обусловлено европейской направленностью ее музыкального образования (закончила Московскую консерваторию и аспирантуру по композиции), характером вероисповедания (она православная, хотя испытывает интерес к католицизму и протестантизму). Она мыслит рационалистично, подчиняя композицию произведения определенной идее.

Губайдулина обращается к жанрам европейской музыки: вариациям, симфонии, сонате, концерту, чаконе, инвенции, токкате и т.д, часто дает своим произведениям латинские и итальянские названия. В них воплощены темы и символы, характерные для западной культурной традиции. Многие из них имеют религиозную подоплеку. Так, пьеса для баяна «**De profundis**¹²²» передает идею восхождения из земного, греховного в божественную высь; «**Descensio**» («Нисхождение») повествует о сошествии Святого Духа на апостолов.

В Пьесе для виолончели и органа (баяна) «**In Croce**¹²³» (1979) обыгрывается символика движения партий двух инструментов крест-накрест и символика регистров. Первоначально орган, символизирующий «могучую сверхличность», играет в высоком светлом регистре, а виолончель – «душа человека» - в низком, мрачном. В ходе развития инструменты обмениваются своими функциями: виолончель восходит в высокий регистр, баян опускается в низкий. Точка их пересечения принимает символ креста.

Культовые сочинения Губайдулиной имеют старославянские и западные корни. В **Концерте для скрипки с оркестром «Offertorium**¹²⁴» (1980-1986) в широком философском смысле воплощается идея жертвоприношения и возрождения к новой жизни (по аналогии со смертью и воскресением Христа). В качестве музыкального символа выступает тема из «Музыкального приношения» И.С. Баха, которую он сочинил для прусского короля Фридриха II, в оркестровой обработке А. Веберна. Аллегория жертвы распространяется на весь процесс формообразования Концерта, состоящего из трех разделов. В первом звучат вариации на тему короля, в которых тема

¹²² De profundis (лат.) – из глубины зываю.

¹²³ In Croce (лат.) – на кресте, крест-накрест.

¹²⁴ Offertorium (лат.) – Жертвоприношение.

постепенно уменьшается по продолжительности (с двух сторон), пока от нее не остается один звук *e*. Кульминация первого раздела приходится на трагический унисон на последнем звуке темы, «принесшей себя в жертву», и сольную каденцию скрипки.

Второй раздел состоит из медленной лирической части и «злого скерцо». В медленном эпизоде играет ансамбль из 12 оркестровых партий (символ «тайной вечери»). Вместо основной темы здесь проводится авторская тема Губайдулиной (у виолончели соло). «Злое скерцо» приводит к катастрофической кульминации с резким обрывом на *fff*. После генеральной паузы начинается поворот драматургии в противоположную сторону: смерть преобразуется в жизнь.

Третий раздел начинается с сольной скрипичной каденции. Затем следуют вариации на последний звук *e* основной темы, на котором оборвалось ее звучание в первом разделе. Восстановленное полное изложение темы в коде – ее ракоход, как символ инобытия. «Offertorium» задумывался в честь скрипача Гидона Кремера, в котором композитор увидела «исполнителя, способного принести жертву Музыке через предельную самоотдачу звучащей струне». Кремер объездил с концертом весь мир.

Одним из самых исполняемых произведений Губайдулиной является «**Семь слов**» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982). В качестве стилизового ориентира избрана оратория Шютца «Семь слов Иисуса Христа на кресте», мелодия из которой становится рефреном произведения. Цикл имеет символические 7 частей. Символизация также коснулась музыкальных инструментов, приемов игры и ладовой организации. Виолончель - жертва, Бог-сын; баян – Бог-Отец; струнные – Святой Дух. Исполнение на открытой струне виолончели хроматических и микрохроматических мотивов имитирует

распятие на кресте. Хроматика трактуется как сфера земного мученичества, диатоника – как небесное просветление. Виолончель и баян играют только хроматику и микрохроматику, струнные – только диатонику. Их соединение в одной точке означает крест. Композиция основана на сквозном развитии двух тем: страдания (виолончель, баян) и спасения (струнные). Трагическая кульминация (земная смерть Христа) наступает в конце VI части, а финал переносит в светлую (райскую) сферу.

В «Аллилуйе» (1990) для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов, проводится идея «жертвования света» в следовании от светлых к темным краскам. Замысел произведения связан с таинством евхаристии, благодарением за жертву Христа. «Аллилуйя» сравнима по строгости и чистоте эмоционального тона с иконой. В цикле чередуются вокальные части с инструментальными (II и IV). Кульминация трагизма – VI часть («Верую»), ассоциирующаяся по музыкальным средствам с Судным Днем. Финал окрашен светлым пением солиста-дисканта на подлинную древнерусскую мелодию и текст «Да исполнятся уста». Хоровая кода гармонизирует предшествующее развитие на едином звуке (b). «Аллилуйя» наделена сакральной символикой слова, мелодии и чисел (7 частей).

Стилю Губайдулиной присуща парная контрастность, что прочно связывает ее композиторское мышление с западным типом («Светлое и темное», «Pro et contra¹²⁵», «Сад радости и печали», «Vivente – non vivente¹²⁶», «Чет и нечет»).

Именно это соединение контрастных культур делает музыку Софии Губайдулиной открытой на Запад и Восток,

¹²⁵ Pro et contra (лат.) - За и против.

¹²⁶ Vivente – non vivente (лат.) – Живое – неживое.

а ее творческий менталитет – загадкой для всех. Альфред Шнитке отмечал таинственность как суть и профессиональное качество Губайдулиной: «Она – непонятное, и поэтому явление. И при этом – не имеющее аналогий».

В 2001 году – в канун 70-летия композитора - Казань выступила одним из организаторов международного фестиваля музыки Софии Губайдулиной, концерты которого проходили в Москве, Казани и городах Германии. Кульминацией фестиваля стало исполнение в ГБКЗ РТ «Страстей по Иоанну» Губайдулиной хором и оркестром Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева в присутствии автора.

Лекция №16 **ЯЗЫКОМ ПРИТЧИ: СИМФОНИИ ГИИ КАНЧЕЛИ** **(род. в 1935 г.)**

Музыка грузинского композитора Гии Канчели (род. в 1935 г. в Тбилиси) отмечена редким для рубежа XX – XXI веков единством стиля. Канчели сразу шагнул в эпоху синтеза, миновав этап эксперимента. В его сочинениях звучат простые выразительные темы, сохраняется расширенная тональность, но используются также сонорные приемы, элементы сериальной техники, создается ощущение многоканального пространства без использования электроники или необычного размещения исполнителей.

Канчели – автор оперы «Музыка для живых» (1984), оригинальных оркестровых и вокально-симфонических произведений. Среди них: литургия для альта и оркестра «Оплаканный ветром», посвященная памяти музыковеда Гиви Орджоникидзе (1989), литургия для альта, хора и оркестра «Стикс», посвященная Ю. Башмету (1999),

«Lament» для скрипки с оркестром, написанная для Г. Кремера. Канчели принадлежит музыка более чем к 50 кинофильмам («Не горюй», «Мимино», «Кин-дза-дза» (режиссер Данелия) и драматическим спектаклям. С 1991 года композитор работает и живет в Европе (сначала в Германии, потом в Бельгии).

Центральное место в его творчестве занимают **7 симфоний**. Созданные в 70-е – 80-е годы, они открывают новый этап в развитии советского симфонизма. Симфониям Канчели свойственно отражение разных временных пластов, романтически окрашенное восприятие природы Грузии, тонкая передача душевного строя человека. По характеру они перекликаются с грузинскими фильмами и образуют особый тип симфонии-притчи, симфонии-монолога. Подобно притче, они «не изображают, а сообщают». Симфонии неспешны, философичны и в то же время экспрессивны. В них воплощаются особенности грузинского народного искусства (старинных пластов народной музыки и церковных песнопений), соединенные с современной композиторской техникой. Жанр симфонии-притчи потребовал особого типа повествования без привычной динамики развития и особой формы. Начиная со Второй симфонии, Канчели обратился к одночастному строению. Замедленное течение времени определяет медитативность его концепций, а насыщенность событиями сближает его сочинения с симфониями-драмами. Отличительными качествами симфоний Канчели являются **динамическая статика и монтажная драматургия**.

Динамическая статика. Принцип формообразования основан на бесконечно изменчивых соотношениях звука и тишины. Тихая и медленная музыка Канчели пронизана колоссальным эмоциональным напряжением, прорывающимся во внезапных «взрывах» tutti fff или

мощных нагнетаниях к кульминациям, в настойчивом скандировании краткого мотива или одного звука.

Монтажная драматургия. Канчели, много работавший в кино, воспринял от киноискусства кадровый принцип мышления, позволяющий монтажно, без переходов и связок, соединять контрастные разделы так, чтобы их соотношение приводило к новому качеству. Так, в Пятой симфонии сопоставляется тихая нежная светлая тема клавесина и громкое лавинообразное движение всего оркестра. Этот контраст может быть трактован как диалог музыки прошлого и настоящего, как соотнесение воспоминания и реальности. Но в любом случае передается ощущение трагедии, вызываемое внезапным сломом, крушением.

Три первые симфонии Канчели - этапы поиска собственного пути в открывшихся перед отечественными музыкантами возможностях периода «хрущевской оттепели». По признанию композитора, путеводной нитью для него была музыка Шостаковича.

Уже в Первой симфонии воссоздается образ грузинского хорового многоголосия, но без привлечения цитат. Вторая симфония имеет подзаголовок **«Песнопения»** (по названию сборника имеретинско-гурийских церковных напевов, вышедшего в 1968 году). Конструктивную идею Третьей симфонии подсказала запись похоронного обряда в Сванетии, где одновременно звучали причет плакальщиц в доме у гроба и волевая песня мужского хора во дворе.

Наиболее значительными считаются Четвертая, Пятая и Шестая симфонии Канчели. **Четвертая симфония** – «Памяти Микеладжело» (1974) расширяет и обновляет круг образов композитора. Сочинение было заказано к 500-летию со дня рождения Микеланджело Буонарроти. В музыке симфонии соединяются титанизм и нежность,

сопоставляются статика и энергия колоссальной силы. Чередование периодов длительной концентрации звуковой энергии с ее безудержным «выплеском» близко характеру творческого процесса.

Пятая симфония (1977) - трагическое произведение Канчели, посвященное памяти его родителей. Драматургия симфонии предполагает столкновение тонально и образно конфликтных пластов: простодушной До-мажорной темы у клавесина на пиано (*тема детства*, тема воспоминаний, постепенно стирающихся их памяти) и громогласного ля-минорного пассажа струнных и высокого дерева (как *неумолимый ход времени*, безжалостно уничтожающий все самое дорогое). Попыткой разрешить конфликт является третий пласт, где из мотива восходящей секунды складываются плавные мотивы песнопений, несущих в себе *образы оплакивания, смирения и утешения*.

Форма симфонии напоминает романтическую поэму: за медленным вступлением следует трагическое ля-минорное Allegro – шествие рока (аналог главной партии). Три его «волны» разделены эпизодами затишья, в которых осмысливается произошедшее и нащупывается точка опоры. После четырех тактов пауз начинается медленный раздел, где после долгих блужданий обретается вальсовая тема (побочная партия). Третий эпизод, предваряемый темой детства, имеет развивающий характер и обрывается на пике нарастания (разработка). В варьированной репризе возвращается вальс, в продолжение которого вплетается мотив сарабанды, а потом возникает новый образ. Мучительно-трудный подъем приводит к генеральной кульминации, где скрежещущий марш-скерцо внезапно разваливается на куски. Завершается симфония безрадостной тишиной коды.

Шестая симфония была написана по заказу Лейпцигского оркестра Гевандхауз. **Седьмая симфония**

названа «Эпилог» и воспринимается как эпитафия иллюзиям поколения «шестидесятников».

Лекция №17 ДЕТСКАЯ МУЗЫКА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Детская музыка – особая сфера композиторского творчества. Авторы, пишущие для детей, должны хорошо знать психологию ребенка, уметь создавать яркие, живые образы. Произведения для детей имеют большой воспитательный потенциал, ведь именно с них начинается приобщение подрастающего поколения к миру музыки. Эта мысль послужила толчком к появлению еще в XIX веке «Альбома для детей и юношества», «Детских сцен» Р. Шумана, «Детского альбома» П. Чайковского, инструментальных пьес, песен и детских опер Ц. Кюи, А. Лядова, В. Ребикова, А. Гречанинова и др. Но лишь в XX веке творчество для детей выделилось в отдельную область, приобрело масштаб и охватило фактически все существующие музыкальные жанры.

Обширный детский репертуар создан отечественными композиторами. Среди них и авторы, полностью посвятившие себя «детскому» жанру, и представители академического направления, писавшие музыку для детей «по случаю». Одна из ключевых фигур – **Сергей Прокофьев**. Сохранивший до конца жизни по-детски открытое, светлое восприятие мира, способность удивляться всему новому, он органично проявил себя в этой сфере. Через все творчество Прокофьева проходит сказочная тема. Еще в юности он написал **музыкальную**

сказку «Гадкий утенок» для голоса и фортепиано¹²⁷, фортепианный цикл «Сказки старой бабушки», позже - оперу «Любовь к трем апельсинам», балеты «Золушка» и «Сказ о каменном цветке». Наибольший «педагогический резонанс» имела его музыкальная сказка «Петя и волк»¹²⁸, где в увлекательной форме детям рассказывается об инструментах симфонического оркестра, прививается умение различать на слух их тембры. Сказка была исполнена в Центральном детском театре под управлением Н. Сац, затем многократно экранизирована, вошла в учебные программы по музыке.

Прокофьев также заложил основы фортепианного педагогического репертуара. Его цикл «Детская музыка», адресованный учащимся 2 – 7 классов ДМШ, рисует день ребенка с раннего утра до позднего вечера. 12 разнохарактерных пьес отражают детские игры и забавы («Пятнашки», «Прогулка»), воссоздают сказочно-фантастические образы («Шествие кузнечиков», «Сказочка»), передают первые переживания ребенка («Раскаяние»). Половину сборника составили жанровые пьесы («Вальс», «Марш», «Тарантелла») и тонкие пейзажные зарисовки («Утро», «Дождь и радуга», «Вечер», «Ходит месяц над лугами»). Стиль, приемы и манера изложения - типично прокофьевские, но с учетом исполнительских возможностей юных исполнителей.

Для детей композитором написаны Седьмая симфония, сюита «Зимний костер», песни «Нам не нужна война» и «Голуби мира» из оратории «На страже мира», Три детские песни («Болтуня», «Поросята», «Сладкая песенка»). К сожалению, тексты многих

¹²⁷ Впоследствии Лев Конов сделал оперную транскрипцию «Гадкого утенка» Прокофьева, обозначив жанр произведения как опера-притча.

¹²⁸ По подобию «Пети» написана сказка для симфонического оркестра Е. Подгайца «Путешествие в Оркестранию» (1998).

вокально-хоровых сочинений Прокофьева сейчас утратили свою актуальность и по этой причине редко исполняются. Более «долгую» концертную и сценическую жизнь имеют его инструментальные и театральные произведения, написанные на «вечные» детские сюжеты.

Многие композиторы после Прокофьева обращались к жанру детского фортепианного цикла. В их числе – Д. Шостакович, сочинивший для своей дочери Гали «Детскую тетрадь», в которой собраны пьесы для начинающих пианистов. Однако сухость, некоторый схематизм и отвлеченность образов не позволяют поставить эту сюиту в один ряд с прокофьевской «Детской музыкой». Гораздо интереснее другой цикл для детей – «Танцы кукол»¹²⁹, куда вошли переложения балетной музыки Шостаковича. Острохарактерные пьесы с рельефным тематизмом полюбились детям и заняли прочное место в учебно-педагогическом репертуаре.

Новый подход к детской теме наметился в «Детском альбоме» А. Хачатуряна. В пьесах «Барсик на качелях», «Две смешные тетеньки поссорились», «Лядо заболел» запечатлена попытка взглянуть на мир глазами ребенка, отразить в музыке типично детское восприятие окружающей действительности. Альбом Хачатуряна внес в детскую музыку кавказскую экспрессию ритма, восточный колорит мелодий («Подражание народному»),

¹²⁹ «Танцы кукол» состоят из 7 пьес: 1. Лирический вальс. 2. Гавот. 3. Романс. 4. Полька. 5. Вальс-шутка. 6. Шарманка. 7. Танец. В цикле господствуют вальсовые ритмы, вызывающие ассоциации с произведениями Чайковского и Лядова. Роль ключевой пьесы играет «табакерочный» Вальс-шутка с «искрящейся», порхающей в высоком регистре мелодией. Зримость образов позволила режиссеру Инессе Ковалевской снять анимационный фильм на музыку «Танцев кукол», помогающий учащимся визуализировать впечатления от музыки Шостаковича.

«Андантино»). Композитор расширяет жанровые рамки детской музыки за счет введения полифонических произведений («Инвенция», «Фуга»), охотно использует эстрадно-джазовые гармонии.

Опора на русские фольклорные интонации и жанры, стремление передать манеру народного исполнительства, раскрыть тему родной земли отличает **детские альбомы Г. Свиридова («Альбом пьес для детей»), Н. Сидельникова («Савушкина флейта», «О чем пел зяблик»), В. Гаврилина («Пьесы для фортепиано: Младшие, средние, старшие классы ДМШ»)**. С течением времени все заметнее становится тенденция к театрализации детской фортепианной музыки, усилению в ней «сюжетного» начала, созданию рельефных, «зримых» образов. Юмор, шутка, ирония признаются неотъемлемыми составляющими детского мировосприятия и на этих правах уверенно входят в детскую музыку.

Задачу познакомить детей с музыкально-выразительными средствами современной музыки поставил петербургский композитор **С. Слонимский**. По просьбе известного педагога А. Артоболовской, у которой в прошлом учился сам, он написал **«Альбом для детей и юношества»**. В этом сборнике из 27 пьес охвачены все этапы становления юного пианиста – от периода приобретения первоначальных пианистических навыков до практически профессионального владения инструментом. Пьесы разнообразны по тематике и характеру. Это и поэтичные картины природы («Сокровища Южного моря», «Пасмурный вечер»), и образы животных («Лягушки», «Кузнечик», «Колыбельная кошки»), и музыкальные портреты сказочных персонажей («Марш Бармалея», «Дюймовочка»). Современное искусство кино и мультипликации вдохновило на создание пьес «Мультфильм с приключениями», «Чарли Чаплин

насвистывает». Впечатления от произведений изобразительного искусства композитор передал в сюите по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо «Три грации». В пьесах Слонимского используются битональные эффекты, кластеры и аккорды квартоквинтовой структуры, специфические приемы звукоизвлечения (игра на открытых струнах фортепиано, на подготовленном рояле, удары кулаком по инструменту, хлопки в ладоши во время исполнения).

Воспоминания детства обобщаются в фортепианном цикле **«Музыкальные игрушки» С. Губайдулиной**¹³⁰, сочиненном «как запоздалое посвящение своему собственному детству». Сложный язык не делает скидки на детский возраст, но ученикам старших классов ДМШ посилено исполнить некоторые из пьес. Для юношества написаны **Второй фортепианный концерт Д. Шостаковича; фортепианный, скрипичный и виолончельный концерты Д. Кабалевского; Второй концерт «Самарский» и Концертино для фортепиано Е. Подгайца**¹³¹.

В XX веке создано множество песен для детей и молодежи, имеющих разную тематику и стилистику. Юношеской восторженностью, романтическим колоритом проникнуты песни **Исаака Дунаевского: «Песенка о веселом ветре»** из кинофильма «Дети капитана Гранта», **«Марш веселых ребят»** из кинофильма «Веселые ребята», **«Молодежная»** из кинофильма «Волга-Волга». Радость

¹³⁰ В цикл «Музыкальные игрушки» вошли пьесы «Заводная гармошка», «Волшебная карусель», «Трубач в лесу», «Кузнец-колдун», «Апрельский день», «Песня рыбака», «Птичка-синичка», «Медведь-контрабасист и негрityанка», «Дятел», «Лосиная поляна», «Снежные сани с бубенцами», «Эхо», «Барабанщик», «Лесные музыканты».

¹³¹ «Самарский» концерт (1989) и Концертино для фортепиано (1999) созданы для Всероссийского и Международного конкурсов молодых музыкантов им. Д. Кабалевского.

вдохновенного труда воспевают **«Марш энтузиастов»**; лозунговость, четкость декламации лежит в основе **«Спортивного марша»** из кинофильма **«Вратарь»**.

Признанными авторитетами в песенном жанре также являются **В. Шаинский**¹³², **Ю. Чичков**¹³³, **Е. Крылатов**¹³⁴, **Г. Струве**, **Р. Бойко**, **Е. Подгайц**, **А. Петров**, **Я. Дубравин**, **С. Важов**, **С. Баневич**, **А. Пахмутова**, **Д. Кабалевский**, **Л. Абелян**. Часто песни объединены в сборники и циклы, имеющие общую направленность. Например, сборник **«Ты откуда, музыка?» Дубравина** в занимательной форме знакомит ребят с основами музыкальной грамоты. Нетрудные для запоминания и исполнения песенки посвящены нотному стану, знакам альтерации, ладам, штрихам, жанрам. Вокально-поэтический цикл **«Страна Читалия» Дубравина** воссоздает портреты героев детских книг: Емели,

¹³² Шаинский – автор песен к мультфильмам, детским и молодежным радио- и телепередачам: **«Антошка»**, **«Кузнечик»**, **«Голубой вагон»**, **«Песенка крокодила Гены»**, **«Улыбка»**, **«Чунга-Чанга»**, **«Облака, белогривые лошадки»**, **«Песенка про мамонтенка»**, **«Белые кораблики»**, **«Песенка про папу»**, **«АБВГДейка»**, **«Мы начинаем КВН»**, **«Вместе весело шагать»**, **«Дважды два-четыре»**, **«Когда мои друзья со мной»**, **«Чему учат в школе»**, **«Крейсер „Аврора“»**.

¹³³ Многие песни Чичкова посвящены школе и вошли в сценарии школьных праздников: **«Наташка-первоклашка»**, **«Из чего же, из чего же...»**, **«Наша школьная страна»**, **«Утро школьное, здравствуй!»**, **«Детство — это я и ты»**, **«Первый вальс»**. В его творческом наследии – песни о маме (**«Здравствуйте, мамы»**), **«Наши мамы – самые красивые»**, **«Мама»**, **«У мамы день рождения»**), счастье (**«Самая счастливая»**), животных (**«Песня про жирафа»**), мире (**«Дружат дети всей Земли»**).

¹³⁴ Евгений Крылатов – композитор лирического дарования, талантливый мелодист. Большой успех выпал на долю его песен **«Лесной олень»** из картины **«Ох, уж эта Настя!»**, **«Колыбельная медведицы»** из мультфильма **«Умка»**, **«Крылатые качели»** из **«Приключений Электроника»**, **«Прекрасное далёко»** (**«Гостя из будущего»**), **«Три белых коня»** (**«Чародеи»**).

Бармалея, Хоттабыча, Вождя краснокожих, капитана Немо, барона Мюнхгаузена и др. Каждая песня предваряется стихотворным эпиграфом. Исполнение всего цикла детским хором и чтецами в костюмах позволяет создать яркое театрализованное действо. На русские народные тексты написан цикл **Цеслюкевич «Страшные песни для маленьких детей»**, также предусматривающий возможность разыгрывания в лицах. Идея музыкального путешествия лежит в основе цикла **Бойко «Серебряный песок»**, песни которого стилизованы под музыку народов мира. Хоровые сюиты «Сказка – ложь», «Давайте познакомимся, мы - детский хор» написаны **Важовым**¹³⁵, «День в походе» - **Гладковым**. К жанру детской кантаты обращались **Струве** («Отзовитесь, горнисты!»), **Чичков** («Салют, Победа!»), **Подгайц** («Как нарисовать птицу», «Лунная свирель», «Поэзия земли»), **Важов** («Мы видим город Петроград»). Многие хоровые сочинения создавались в сотрудничестве с прославленными детскими хоровыми коллективами: студией «Пионерия» под управлением **Г.А.Струве**, Большим детским хором Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением **В.С.Попова**, детской хоровой школой «Весна» под руководством **А.С. Пономарёва**¹³⁶.

¹³⁵ В детском вокально-хоровом репертуаре закрепились такие песни **Важова**, как «Подарите мне жирафу», «Жил на свете пес собачий», «Майская песенка», «Вечерняя песенка», «Горит закат», «Песенка про оркестр», «Ах, как хорошо», «Бродячие актеры», «Иди, малыш, вперед», «Любимая песенка», «Песенка Буки». Они отличаются нестандартными творческими решениями, подчас сложной интонационной канвой, красочными гармониями. Композитор нередко обращается к оригинальным поэтическим текстам с метафорическими образами («Песенка про сердце») и олицетворением («Песенка воды»).

¹³⁶ Так, БДХ исполнял почти все песни **Чичкова**. Московский хор «Весна» более 20 лет сотрудничает с **Подгайцем**, адресовавшим коллективу хоровые миниатюры и произведения крупной формы (в том числе опера-кантата «Черный омут», «Весенняя месса», хоровой

Активно работали композиторы и в музыкально-театральной области. К жанру **детской оперы** обращались **В. Герчик** («Лесные чудеса»), **М. Коваль** («Волк и семеро козлят»), **М. Красев** («Муха-цокотуха», «Петушок», «Теремок», «Морозко»), **М. Раухвергер** («Красная шапочка»), **Б. Кравченко** («Сказка о Попе и работнике его Балде»), **Т. Хренников** («Мальчик-великан»), **В. Рубин** («Три толстяка»), **Д. Кабалевский** («Сестры»), **Р. Бойко** («Песенка в лесу», «Станция Завалаяка», «Сказка о смеянцах», «Квартет»), **И. Польский** («Терем-теремок»), **В. Гевиксман** («Принц и нищий»), **С. Баневич** («История Кая и Герды», «Город в табакерке», «12 месяцев»), **Т. Коган** («Огниво»), **Т. Камышева** («Приключения Чиполлино»), **О. Петрова** («Винни Пух»), **В. Плешак** («Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»), **И. Цеслюкевич** («История карлика Якоба и принцессы Мими»), **В. Ходош** («Золотой ключик», «Курочка Ряба», «Репка»), **А. Флярковский** («Снежная королева»), **Л. Десятников** («Никто не хочет петь, или Бравобрависсимо, пионер Анисимов», «Витамин роста»). Детские оперы отличаются преимущественно сказочным сюжетом, опорой на песенные формы, компактностью. Интонационная простота, учет вокальных возможностей детских голосов позволяют исполнять большинство указанных произведений силами учащихся. Участие в спектакле развивает вокальные и артистические способности детей, формирует устойчивый интерес к музыкальному искусству.

Одним из успешных детских оперных композиторов современности является **Е. Подгайц**. Ему принадлежит 11 опер для детей, среди которых «Алиса в Зазеркалье», «Дюймовочка», «Маленький принц», «Последний музыкант», «Зеленая птичка», «Вошебство у

концерт «Времена года»).

Лукоморья», «Мы были воробьями», «Повелитель мух». Музыкальная стилистика этих сочинений, поставленных на сценах Москвы, Санкт-Петербурга, Краснодара, Омска, Абакана, достаточно сложна. Это обусловлено литературной основой сказок Андерсена, Кэрролла, Гауфа, Сент-Экзюпери и романов Голдинга, Твена, привлекавших внимание не только юных зрителей, но и взрослых. Автор гибко работает с жанровой моделью оперного спектакля, преобразуя ее то в оперу-сновидение, то в оперу-буфф, то в рок-классик-оперу.

Не обошли вниманием отечественные композиторы и **детский балет.** В 1927 году **Л. Половинкин** адресует детям балет **«Негритенок и Обезьяна».** Долгую творческую судьбу имел на сцене Большого театра спектакль **«Три толстяка» В. Оранского.** В 1937 году в Московском хореографическом училище был показан балет **«Аистенок» Д. Клебанова** о дружбе аистенка, пионеров и чернокожего мальчика. Традиция постановок детских балетных спектаклей силами учащихся хореографических училищ сохраняется до сих пор. В 40-50-е годы на сцене Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко идут балеты **«Доктор Айболит» И. Морозова, «Золотой ключик» М. Вайнберга.** Важную лепту в детский балетный репертуар внес **С. Прокофьев.** «По следам» балета XIX века **«Конёк-Горбунок, или Царь-девица»** на музыку Пуни написан **«Конек-горбунок» Р. Щедрина.** Главные роли в спектакле Большого театра и фильме-балете исполнили блистательные Майя Плисецкая и Владимир Васильев. Более 5 лет шел на сцене Большого театра балет **«Цветик-семицветик» Е. Крылатова.** Несомненной удачей стали балеты **Карена Хачатуряна «Чипполино», «Белоснежка и семь гномов»** с их искрометной атмосферой игрового действия. «Чипполино», обошедший многие мировые сцены,

за сложность исполнения прозвали детским «Спартакoм»; его музыка звучала в одноименном мультипликационном фильме. В дальнейшем появляются балеты «Синяя птица» **М. Раухвергера**, «Пиноккио» **Т. Когана**, «Стрекоза и Муравей» **М. Герцмана**, «Мойдодыр» **Е. Подгайца**.

С 70-х годов популярностью начинают пользоваться **детские мюзиклы**, многие из которых были экранизированы: «Волшебник Изумрудного города», «Бременские музыканты», «Голубой щенок» **Г. Гладкова**, «Мэри Поппинс, до свидания!» **М. Дунаевского**, «Приключения Буратино», «Про Красную шапочку» **А. Рыбникова**, «Мальчиш-Кибальчиш», «Тайна синей пантеры», «Сказка о том, как уплыл дом или Мой брат – моряк» **С. Важова**, «Пух-пух-пух», «Злодеюшка или Кот-композитор» **Подгайца**. Эти сочинения опираются преимущественно на ритмоинтонационный пласт популярной музыки.

Музыкальные спектакли для детей создавались в расчете на специальные сценические площадки, такие как Московский театр для детей под управлением **Н.И. Сац**, школа-студия «Детский балет» **К.Я. Голейзовского**. В настоящее время музыкально-театральные произведения для детей идут в Московском академическом детском музыкальном театре имени **Н.И. Сац**, Московском детском музыкальном театре «Экспромт», Детском музыкальном театре Юного Актера, театре **Алексея Рыбникова**, Санкт-Петербургском оперном театре детей им. **Г. Вишневской**, Детском музыкальном театре «Зазеркалье», Оперной студии Санкт-Петербургской Консерватории, Театре балета «Хореографические миниатюры», академических музыкальных театрах страны.

Каждое время вносит свои коррективы, требует создания новых произведений для детей, где отражались бы интересные и понятные им образы и темы. Однако

объем современной музыки для детей в педагогическом репертуаре невелик, а процесс ее осмысления протекает еще недостаточно активно.

Основная литература

1. История отечественной музыки второй половины XX века /Отв. ред. Т.Н. Левая. - СПб.: Композитор, 2005. – 556 с.

2. История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917-1941 / Ред.- сост. М.Е. Тараканов. - М.: Музыка, 1995. – 480 с.; Вып. 2: 1941-1958 / Ред.- сост. М.Е. Тараканов. - М.: Музыка, 1999. – 490 с.; Вып. 3: 1960-1990 / Ред.- сост. Е.Б. Долинская. М.: Музыка, 2001. – 656 с.

3. Музыка из бывшего СССР: Сб. статей / Ред.-сост. В. Ценова. Вып.1.-М.: Композитор, 1994. – 297 с.; Вып.2.- М., 1996. – 335 с.

4. Отечественная музыкальная литература: 1917-1985 / Ред.-сост. Е.Е. Дурандина. Вып. 1. - М.: Музыка, 1996. – 376 с.; Вып. 2. - М.: Музыка, 2002. – 310 с.

Дополнительная литература

1. Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л.О. Акопян; Государственный институт искусствознания Мин.культуры и массовых коммуникаций РФ. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. - 476 с.

2. Аплечеева, М.В. Политический заказ в советской музыке 1920-х – 1950-х годов как социокультурный феномен: дис. канд. иск./ М.В. Аплечеева. – Саратов, 2014. – 191 с.

3. Арам Хачатурян. Жизнь и творчество / Автор-сост. Д.А. Арутюнов. - М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. - 256 с.

4. Арановский, М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича/ М.Г. Арановский // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. - М.: ГИИ, 1997. - С. 213-235.
5. Ардов, М.В. Книга о Шостаковиче / М.В. Ардов // Новый мир. 2002. №5, 6 // URL: <http://fanread.ru/book/1735910/>
6. Барсова, И.А. Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей»: 1934—1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича/ И.А. Барсова // Д. Д. Шостакович: Сб. статей. К 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. - С. 121—140.
7. Барсова, И.А. Провал памяти. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова // Барсова И.А. Контурсы столетия. Из истории русской музыки XX века. – СПб.: Композитор, 2007. – 256 с.
8. Бендицкий, А.С. О Пятой симфонии Д.Шостаковича/ А.С. Бендицкий. – Н.Новгород: НГК, 2000. – 56 с.
9. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. - М.: Классика-XXI, 2005. – 320 с.
10. Валерий Гаврилин. О музыке и не только...- СПб.: Композитор, 2012. – 398 с.
11. Валерий Гаврилин. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. – 456 с.
12. Владимир Спиваков о Шостаковиче и о себе. Голос всех безголосых // Чайка, 2004, №9 (30) // URL: <http://www.chayka.org/node/338>
13. Власова, Е.С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: дис. ... д-ра иск./ Е.С. Власова. – М.: МГК, 2010. – 728 с.

14. Волков, С.М. Свидетельство: воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым // URL: <http://testimony-rus.narod.ru/>
15. Волков, С.М. Шостакович и Сталин: художник и царь/ С.М. Волков. — М.: Изд-во Эксмо, 2004. — 656 с.
16. Гаврилова, В.С. Антиформалистический раёк» Д.Д. Шостаковича: концепция и черты музыкального стиля / В.С. Гаврилова // Израиль XXI: музыкальный журнал // URL: <http://www.21israel-music.com/Rayok.htm>
17. Гладкова, О.И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение/ О.И. Гладкова. - СПб.: Музыка, 1999. — 168 с.
18. Григорьева, Г.В. Николай Сидельников / Г.В. Григорьева. - М.: Советский композитор, 1986. — 136 с.
19. Дворниченко, О.И. Дмитрий Шостакович. Путешествие/ О.И. Дворниченко. - М.: Текст, 2006. - 608 с.
20. Д.Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. - СПб.: Композитор, 1996.- 392 с.
21. Дмитрий Шостакович. Издательство «DSCH» // URL: <http://dsch.shostakovich.ru/chronicle/>
22. Зварич, М.А. Инструментальные концерты Д.Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: дис. ... канд. иск. / М.А. Зварич. - Ростов-на-Дону, 2011.- 229 с.
23. Иконников, А.А. Художник наших дней Н.Я. Мясковский/ А.А. Иконников. - М.: Советский композитор, 1982. — 448 с.
24. Кривцова, Е. «Антиформалистические» альбомы Шостаковича/ Е. Кривцова // Культпросвет. — 31 марта 2014 года // URL: http://www.kultpro.ru/item_194/
25. Лихачева, И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И.В. Лихачева. - М.: Сов. композитор, 1977. - 207 с.
26. Мейер, К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время/ К. Мейер. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 439 с.

27. Меликсетян, С.В. Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дис. ... канд. иск./ С.В. Меликсетян. – М.: МГК, 2011. – 26 с.
28. Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сб. ст. / Сост. А. Белоненко. М.: Сов. композитор, 1990. - 224 с.
29. Никитина, Л.Д. Советская музыка. История и современность/ Л.Д. Никитина. - М.: Музыка, 1991. – 276 с.
30. Паисов, Ю.И. Современная русская хоровая музыка (1945-1980): Очерки истории и теории жанра / Ю.И. Паисов. - М.: Сов. композитор, 1991.- 276 с.
31. Письма к другу. Дмитрий Шостакович - Исааку Гликману. - Москва: DСH; Санкт-Петербург: Композитор, 1993. – 336 с.
32. Прокофьев, С.С. Автобиография / С.С. Прокофьев. - М.: Советский композитор, 1982.- 599 с.
33. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М.Г. Арановский. - М., 1997. - 874 с.
34. Сабина, М.Д. Было ли два Шостаковича? / М.Д. Сабина // Музыкальная академия. 1997. № 4. - С. 233-237.
35. Сабина, М.Д. Шостакович-симфонист / М.Д. Сабина. - М.: Музыка, 1976. - 480 с.
36. Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым // URL: <http://testimony-rus.narod.ru>
37. Свиридов, Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт предисл. и коммент. А.С. Белоненко. - М.: Мол. гвардия, 2002. - 798 [2] с.
38. Сергей Прокофьев: Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / Ред.-сост. М.Е. Тараканов. - М.: Советский композитор, 1991. - 319 с.

39. Степанова, И.В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются.../ И.В. Степанова. - М.: Фортуна ЭЛ, 2007. – 320с.
40. Супоницкая, К.А. Вокальные циклы Валерия Гаврилина/ К.А. Супоницкая. – М.: Книга по требованию, 2013. – 324 с.
41. Тевосян, А.Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина/ А.Т. Тевосян. - СПб.: Композитор, 2009. - 618 с.
42. Термен-центр: Центр электроакустической музыки // URL: <http://www.theremin.ru/center/library.htm>
43. Тиба, Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: дис. ... канд. иск./ Д. Тиба. - М., 2003.- 226 с.
44. Тихонова Ю.В. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: дис. ... канд. иск./ Ю.В. Тихонова. – М., 2014. – 207 с.
45. Федулова, Е.А. Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова: автореф. дис. ...канд.иск./ Е.А. Федулова. - Магнитогорск, 2010. – 25 с.
46. Холопов, Ю.Н. Александр Мосолов и его фортепианная музыка/ Ю.Н. Холопов // URL: <http://uchil.net/?cm=3018>
47. Холопов, Ю.Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки/ Ю.Н. Холопов // URL: http://www.composer.ru/xxmidi/st/Rosl_Holop01.html
48. Холопов, Ю.Н. Эдисон Денисов/ Ю.Н. Холопов, В.С. Ценова. М.: Композитор, 1993. – 312 с.
49. Холопова, В.Н. Контрапункт Земли и неба (о произведениях Софии Губайдулиной)/ В.Н. Холопова // URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/004c3edc.htm>

50. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин/ В.Н. Холопова. - М.: Композитор, 2000. – 320 с.
51. Холопова, В.Н. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо / В.Н. Холопова. - М.: Композитор, 2008. - 400 с.
52. Ценова, В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / В.С. Ценова. - М.: МГК, 2000.- 200 с.
53. Чередниченко, Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи/ Т.В. Чередниченко. - М.: НЛЮ, библиотека журнала «Неприкосновенный запас», 2002. - 577 с.
54. Шевляков Е.Г. Музыкальный неоклассицизм XX века / Е.Г. Шевляков. – М.: Вузовская книга, 2005. – 188 с.
55. Музыкальный неоклассицизм XX века
56. Шостакович: между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи / Сост. Л. Ковнацкая. Спб.: Композитор, 2000. – 920 с.
57. Шульгин, Д.И. Творчество - жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы/ Д.И. Шульгин, Т.В. Шевченко. – М.: ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова, 2003. – 209 с. // Режим доступа: URL: [http:// do.gendocs.ru/docs/index-34891.html?page=2ISBN_5-93994-003-X](http://do.gendocs.ru/docs/index-34891.html?page=2ISBN_5-93994-003-X).
58. Эсаулова, Т. И. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова: дис. ...канд. иск./ Т.И. Эсаулова. – М., 2005. – 237 с.
59. «Этот удивительный Гаврилин...» / Сост. Н.Е. Гаврилина. - СПб.: Композитор, 2008. – 496 с.

Приложение 1
Список рекомендуемых музыкальных
произведений для слушания

Александр Мосолов.

«Завод» из балетной сюиты «Сталь».

Владимир Дешевов.

Фортепианная пьеса «Рельсы».

Сергей Прокофьев.

Кантата «Александр Невский».

Опера «Война и мир».

Балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка».

Фортепианная соната № 7.

Фортепианный цикл «Мимолетности».

Фортепианные концерты №№ 1, 3.

Симфонии №№ 1, 5 (II часть), 7.

Симфоническая сказка «Петя и волк».

Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам».

«Фабрика» из балета «Стальной скок».

Николай Мясковский.

Симфония №6.

Дмитрий Шостакович.

Опера «Катерина Измайлова».

Симфонии №№ 5, 7 (подробно); 1 (II часть); 8 (III часть), 10 (II часть); 13 (I часть «Бабий Яр», V часть «Карьера»), 14 (обзорно).

Струнный квартет № 8.

Фортепианный концерт № 1 с солирующей трубой (IV часть).

Фортепианное трио №2 памяти Соллертинского (III, IV части).

Вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» («Колыбельная», «Предостережение», «Заботливые мама и тетя», «Брошенный отец», «Песня о нужде»).

Танец Ломового, Танец Бюрократа из балета «Болт».

Песня «Родина слышит».

Романс из музыки к кинофильму «Овод».

«Пионеры сажают леса» из оратории «Песнь о лесах».

Арам Хачатурян.

«Лезгинка», «Колыбельная», «Танец с саблями» из балета «Гаянэ»

Адажио Спартака и Фригии, Вариация Эгины из балета «Спартак».

Концерт для скрипки с оркестром.

Токката для фортепиано.

Вальс из музыки к драме Лермонтова «Маскарад»

Георгий Свиридов.

«Курские песни».

«Поэма памяти С. Есенина».

Маленькая кантата «Снег идет» на стихи Б.Пастернака.

6 романсов на стихи Пушкина («Роняет лес багряный свой убор», «Подъезжая под Ижоры»).

Песни на стихи Роберта Бернса («Возвращение солдата», «Робин», «Финдлей», «Честная бедность»).

«Здесь будет город-сад» из «Патетической оратории» на сл. В. Маяковского.

Хоровой концерт «Пушкинский венок» (№7 «Зорю бьют...», №8 «Наташа», №10 «Стрекотунья белобока»).

«О родина, счастливый и неисходный час!» из поэмы для голоса и фортепиано «Отчавившая Русь» на стихи С.Есенина.

«Песнопения и молитвы» для большого хора (№10. Слава Пресвятой Троице - Неизреченное Чудо; №13. Тайная вечера; №18. Помилуй нас, Господи!;

№22. Слава; №23. Величание Богородицы - О, Всепетая Мати).

«Маритана» из музыки к спектаклю «Дон Сезар де Базан».

Музыкальные иллюстрации к повести Пушкина «Метель».

«Время, вперед!» из музыки к кинофильму «Время, вперед!».

Валерий Гаврилин.

Балет «Анюта».

Хоровая симфония-действие «Перезвоны» (№1 «Весело на душе», №3 «Дудочка», №4 «Ерунда», №10 «Вечерняя музыка», №15 «Страшенная баба»).

Вокальный цикл «Русская тетрадь».

Фортепианная пьеса «Сон снится».

Родион Щедрин.

Балеты «Анна Каренина», «Кармен-сюита».

Фортепианные пьесы «Юмореска», «Тройка», «В подражание Альбенису», инвенция f-moll.

Концерт для оркестра «Озорные частушки».

Песня и частушки Варвары из оперы «Не только любовь»

Альфред Шнитке.

Сюита в старинном стиле.

Concerto grosso № 1.

Альтовый концерт.

Ария Мефистофеля (танго смерти; №7) из кантаты «История доктора Иоганна Фауста».

Lacrimosa (№7) из Реквиема.

Электронная пьеса «Поток».

Эдисон Денисов.

Электронная пьеса «Пение птиц».

Николай Сидельников.

Концерт для 12 солистов «Русские сказки».

Memento из «Романсеро о любви и смерти».

София Губайдулина.

Чакона для фортепиано.

In sgose для баяна и виолончели.

«Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (№7 «Да исполнятся уста»).

Гия Канчели.

Симфония № 5.

«Данелиада» (по мотивам музыки к кинофильмам «Кин-дза-дза» и «Слезы капали»).

Андрей Эшпай.

Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом.

Виктор Екимовский.

Бранденбургский концерт.

Сергей Слонимский.

Концерт-буфф.

Арво Пярт.

Коллаж на тему ВАСН.

Борис Чайковский.

Камерная кантата «Знаки Зодиака».

Борис Тищенко.

«Затмение», «Степь смерти», «Плач Ярославны» из балета «Ярославна».

Андрей Петров.

Ария Петра «Пора, пора на мир взглянуть» из оперы «Петр Первый».

Владимир Мартынов.

«Come in!» («Войдите»).

Валентин Сильвестров.

«Китч-музыка» (I часть. Allegro vivace; II часть. Moderato).

Александр Вустин

Концерт для ударных и камерного оркестра «Посвящение Бетховену» («Hommage à Beethoven»).

Приложение 2

Анимационные версии симфонической сказки С.Прокофьева «Петя и волк»

Симфоническая сказка Сергея Прокофьева «Петя и волк» относится к тем художественным текстам XX века, которые имеют бесчисленное количество парафразов. Созданное более 70 лет назад, это произведение до сих пор находится в эпицентре внимания музыкантов, режиссеров, мастеров художественного слова. К прокофьевской партитуре обращались выдающиеся дирижеры прошлого и современности: Сергей Кусевицкий, Евгений Светланов, Геннадий Рождественский, Герберт фон Караян. В роли рассказчика выступали многие известные артисты, среди которых Наталья Сац, Роми Шнайдер, Джон Гилгуд, Шон Коннери, Олег Табаков, Сергей Безруков, а также певцы – Шарль Азнавур, Дэвид Боуи, Стинг. Балетные спектакли, театральные постановки, цирковые представления, джаз-, рок- и фолк-транскрипции «Пети» превратили историю о мальчике, победившем волка, в мировой бренд, находящийся на стыке разных видов искусства и художественных стилей. Помимо детей, для которых задумывалось и писалось это сочинение¹³⁷, ремейки «Пети и волка» охватили молодежную и взрослую аудитории.

Устойчивый интерес к этому произведению проявили аниматоры, снявшие одноименные фильмы в 1940-е, 50-е, 70-е, 90-е, 2000-е годы. В каждом из них проявились

¹³⁷ Идею создания музыкальной сказки, знакомящей детей с инструментами симфонического оркестра, Прокофьеву подсказала художественный руководитель Центрального детского театра Н.И. Сац.

особенности стиля их авторов, отразилось мировосприятие художников, запечатлелось время, когда создавалась лента. Среди авторов – американские, советские и английские режиссеры. Они являются носителями разных национальных ментальностей и транслируют в своем творчестве отличные друг от друга социально-политические ценности. Для многих из них мир прокофьевской сказки стал символической моделью общественного уклада, государственного устройства и поставил перед размышлениями о роли личности в окружающем мире, свободе и несвободе, насилии и способах противостояния ему.

Идеологический подтекст при восприятии сказки возник неслучайно и в некоторой степени вызван фактами биографии самого Прокофьева. Незадолго до создания «Пети и волка» (1936) композитор вернулся на родину из эмиграции. На протяжении нескольких лет он обдумывал возможность переезда в Большевизию (как музыкант называл СССР), т.к. в отрыве от России чувствовал отсутствие вдохновения. Тем более что за границей интерес к его музыке пошел на спад. После репатриации Прокофьев ощущает необыкновенный творческий подъем. Он с энтузиазмом воспринимает все происходящее в стране, а рукоплещущие ему залы, всенародная слава как живого классика XX века убеждает в правильности принятого решения. Тем самым Прокофьев оказался вовлеченным в противостояние Советского Союза и Запада, и в непримиримой оппозиции социалистического и капиталистического миров принял одну из сторон. Его возвращение на родину приобрело политическую окраску, расценивалось как выбор в пользу тоталитарного режима.

Новый поворот в жизни композитора ознаменовался созданием ряда произведений, имеющих идеологическую направленность: кантата к 20-летию Октября, текст

которой смонтирован из фрагментов трудов К. Маркса, Ф.Энгельса, В.И. Ленина, И.В. Сталина; кантата к 60-летию Сталина «Здравица» на слова якобы народных песен о вожде. При сомнительном морально-нравственном аспекте содержания данных сочинений, их художественные достоинства весьма высоки. Написанные в 30-е годы, они составляют ближайшее окружение «Петя и волка», образуют его идейно-эстетический контекст.

Будет преувеличением утверждать, что в сказку «Петя и волк» Прокофьев изначально вкладывал политический смысл, но очевидно, что произведение несет на себе отпечаток конъюнктуры¹³⁸. Так, в литературном тексте, автором которого был сам композитор, присутствует атрибутика СССР. Главный герой произведения Петя – не просто мальчик, а пионер – «всем ребятам пример», как декларировалось в известном лозунге советского времени. Пионерский статус заглавного персонажа несколько разрушает условность сказки, т.к. с достаточной определенностью очерчивает время и место происходящих событий.

Характер и поступки Петя полностью вписываются в кодекс поведения члена Всесоюзной детской коммунистической организации. Он смелый («Петя ... заявил, что пионеры не боятся волков»), находчивый (придумал способ обезвредить хищника), обладает чувством коллективизма и лидерскими способностями, придерживается принципов взаимовыручки. Петя готов дать отпор врагу, в отношении побежденного проявляет

¹³⁸ Примечательно, что весьма ощутимый политический акцент возник и много позже, в 2002-2003 гг., при аудиозаписи сказки «Петя и волк» и ее продолжения Российским национальным оркестром. В качестве чтецов, наряду с Софи Лорен, были приглашены экс-президенты США и СССР Билл Клинтон и Михаил Горбачев. Их работа имела общественный резонанс и была удостоена премии Грэмми.

милосердие (не позволяет охотникам убить зверя) и выносит ему справедливое наказание (определяет волка в зоопарк). Это образец для подражания миллионам советских мальчиков и девочек, новый молодежный герой эпохи соцреализма. Но «ходульность», условность персонажа сполна компенсируется искрометной музыкой, озорством и остроумием его музыкальной характеристики.

При переводе сказки на язык мультипликационного фильма соотношение музыки и слова меняется, поскольку добавляется визуальный ряд, предполагающий покадровое развитие событий и отображение внешнего облика действующих лиц. Наиболее близкой прокофьевскому сочинению в плане идеологически «верного» высказывания стала анимационная картина, снятая на киностудии «Союзмультфильм» режиссером Анатолием Карановичем в 1958 году. Петя здесь показан отважным пионером, который защищает слабых. Он спасает с риском для жизни выбившегося из сил утенка, возвращаясь за ним прямо перед пастью кровожадного волка. Этот сюжетный ход введен в сценарий для усиления драматизма ситуации и героизации образа Пети. Голос за кадром комментирует происходящее, выражая одобрение поступку пионера. На груди Пети алеет галстук, в его руках – футбольный мяч (еще одна узнаваемая деталь в облике современного городского мальчика).

Следуя в целом фабуле сказки, мультипликационная версия имеет ряд отличий. Переосмыслены образы героев: утка показана матерью семейства и плавает в пруду в окружении утят; кошка трактована как отрицательный персонаж, коварно приводящий волка на поляну к избушке. Не получив обещанного лакомства, волк проглатывает не утку, как у Прокофьева, а кошку. Это событие воспринимается окружающими как проявление естественного хода событий - кошка закономерно

становится жертвой собственного вероломства. В момент жестокой расправы утка с утятами, наблюдающие за происходящим из-за забора, деликатно отворачиваются. Сам волк в конце мультфильма ожидаемо оказывается «за решеткой» в зоопарке. А рассказчик назидательно подытоживает: «Как ни упирайся, волчище, как не вырывайся – все равно сидеть тебе в клетке!». В целом, мультфильм с совершенным героем (Петей) воссоздает модель идеального мироустройства (утопию) с прорисовкой элементов советской действительности, где зло обязательно наказывается, а добро торжествует. Мультфильм обладает пропагандистской направленностью, способствует формированию у подрастающего поколения нужных мировоззренческих позиций.

Говоря о художественном воплощении замысла, следует отметить, что анимированные персонажи этого кукольного мультфильма разочаровывают зрителя. Художники создали малопривлекательные образы героев (дедушка с клочковатой редкой бородой, болезненного вида кошка), что затрудняет восприятие ленты детьми. И животные, и люди обладают заторможенной пластикой, двигаются угловато, едва попадая в заданный музыкой ритм. Впечатление унылости усугубляет цветовая гамма, решенная в тусклых, блеклых тонах. В картине почти ничего не осталось от присущих прокофьевской сказке легкости и юмора. Исключение составляют охотники, подобранные по принципу клоунской пары (толстый-тонкий, долговязый-коротышка).

В мультфильме отсутствуют задуманные композитором показ и представление инструментов, что снижает познавательную значимость экранизации, смещая акцент с идеи знакомства детей с оркестром на изложение собственно истории Пети.

Нотный текст сильно сокращен. Продолжительность мультфильма составляет 9 с половиной минут, в то время как оригинал звучит в среднем 23-24 минуты. В музыкальное оформление картины вошли только основные темы героев в их экспозиционном изложении и наиболее показательные для сказки фрагменты: поединка Пети и волка, торжественного заключительного шествия (основательно усеченного). Музыка звучит ярко, сочно, в динамическом балансе с разговорными вставками. Но в результате произведенных купюр она перестает играть ведущую роль в мультфильме и выполняет скорее функцию фона, на котором разыгрывается поучительная история.

Работа Анатолия Карановича во многом является ответом советской мультипликации на первую экранизацию «Пети и волка», осуществленную знаменитым американским режиссером Уолтом Диснеем (1946). Думается, именно это обстоятельство обусловило абсолютную непохожесть лент и выбор отечественным режиссером выразительных средств по принципу «от противного»: у Диснея - рисованная анимация, у Карановича – кукольная; у Диснея – броская динамика действия, высокая скорость развития событий, у Карановича – замедленная, вялая; американский мультфильм – развлекательный, советский – морализаторский и, как следствие, скучный и т.д. Парные контрасты обнаруживаются при сравнительном анализе на всех уровнях художественного текста: сюжетном, образном, структурном.

В мультфильме Карановича история начинается ранним летним утром (как в сказке Прокофьева), рассказчик не скупится на эпитеты: ясное, теплое, солнечное, «про такое

говорят – доброе утро!»¹³⁹. У Диснея действие происходит зимой, в вечернее время суток. Это сделано для того, чтобы создать волшебную атмосферу рождественской сказки, настроить зрителя на восприятие чудесных происшествий. С другой стороны, зимний пейзаж с его сугробами, метелью служит символом русской природы и даже метафорой русского характера. Авторы мультфильма таким образом стремятся обеспечить национальный колорит произведения, усиливая его русскими именами героев: птичка – Саша, уточка – Соня, кот – Ваня, охотники Миша, Яша и Владимир¹⁴⁰ (их трое, а не двое, как в советской картине). Как видим, мультфильм имеет «мужское лицо»: все персонажи, кроме уточки, мужского пола. Они выступают в роли боевиков, которые должны найти и обезвредить противника (волка). Но качественный состав «бесстрашной группы» - малыш, кот и пташка - являет полное несоответствие выполняемой миссии. Это вызывает комический эффект, а поимка ими злого волка воспринимается скорее как результат случайного стечения обстоятельств, а не тщательно спланированной акции. Единственная среди «воинов» рассеянная «девочка» Соня олицетворяет невинную жертву, взывающую к отмщению.

Русский колорит мультфильма состоит также в использовании элементов русского национального костюма в одежде Пети, дедушки и охотников. Все они наряжены в крестьянские косоворотки и картузы ярких расцветок. Помимо нарочитой фольклорности образов, художников не смутила легкость «экипировки» героев для суровой русской зимы, отсутствие у них верхней одежды.

¹³⁹ Эти уточнения внесены в текст мультфильма. Прокофьев же, по воспоминаниям Натальи Сац, высказывался за более «деликатные» взаимоотношения музыки и слова в симфонической сказке: «...слово должно знать свое место. Оно может не только помочь музыкальному восприятию, но и «увести от музыки».

¹⁴⁰ В оригинале все герои, кроме Пети, безымянные.

Главное в фильме - не достоверность, а узнаваемость, клишированность образов русских.

Русское начало воссоздается и в финале, рисуя картину всеобщего ликования. Народ приветствует победителей, мужики лихо отплясывают вприсядку, танцовщица крутит фуэте. Возникают ассоциации с ярмарочными гуляниями, народными танцами и балетом – традиционный «набор» представлений иностранцев о российской жизни. Кадры сопровождаются темой охотников, звучащей в чересчур быстром темпе, с карикатурным подчеркиванием сильных и относительно сильных долей. Это рождает почти визуальный эффект расторможенной нетрезвой походки (аллюзия на русский мужской психотип).

Петя в диснеевской версии изображен жизнерадостным карапузом-непоседой. Он маленького роста, что особенно заметно в сравнении с дедом. И совсем не идеален: обманывает, с легкостью нарушает запреты. В противовес уравновешенному и безупречному по поведению «советскому Пете», диснеевский мальчуган открыто выражает свои эмоции: смеется, плачет, дрожит от страха, мечтает, злится. Он никогда не унывает и не способен длительно пребывать в одном состоянии. Даже печальная участь уточки (Петя думает, что она стала жертвой волка) не может его надолго расстроить. Показательной является сцена с птичкой и волком: вначале малыш остро переживает за судьбу друга, мстящего хищнику за гибель Сони, потом увлекается и начинает со спортивным азартом «болеть за игрока своей команды». В корне отличается от советской ленты и мотивация поступков Пети. У Карановича мальчик помогает попавшим в беду друзьям, а диснеевский персонаж сам отправляется на поиски приключений из духа авантюризма и жажды славы. Дедушка не церемонится с непослушным внуком: хватает

его за шиворот, строго отчитывает, шлепает, то есть ведет себя с ним как с неразумным ребенком. Психологические особенности диснеевского Пети свидетельствуют о том, что ему от 4 до 7 лет - возраст, предшествующий пионерскому. Он оказывается «вне политики» и, соответственно, вне исторического времени.

Мультфильм завершается хэппи-эндом в американском стиле. Если у Прокофьева и Карановича герои «несут потери» (утка и кошка соответственно оказываются в желудке волка), то у Диснея более гуманная концовка: все живы (уточке удалось спрятаться от волка в дупле дерева) и довольны собой (кроме волка):

«- Петя, ты - герой!

- И ты тоже, Ваня!»

«Петя и волк» Прокофьева и Карановича являются, по сути, развернутыми сценами, в то время как у Диснея получилась настоящая новогодняя сказка с чудесным спасением Сони. Мультфильм обладает развитой драматургией, хотя по времени длится меньше, чем симфоническая сказка - около 15 минут. Жанр картины можно определить как детский экшн. Американский режиссер использует лаконичный прокофьевский текст в качестве канвы, на основе которой ведет собственное повествование, полное захватывающих приключений и острых моментов. Наряду с реально происходящими событиями, здесь показан мир грез, иллюзий, размышлений, заблуждений. Дисней тонко уловил юмористический характер прокофьевской партитуры. В мультфильме много остроумных штрихов: когда Саша плачет о Соне, у него вырастает сосулька на носу; перед уточкой, шествующей с нимбом над головой, распахиваются небесные врата и т.д.

Диснею удалось органично соединить музыку и визуальный ряд, добиться ритмического и образного

соответствия слышимого и видимого. Его «Петю и волка» можно отнести к музыкальным фильмам, где музыка выступает на паритетных началах с другими видами искусства. В версии Диснея не потерялась и педагогическая составляющая симфонической сказки: в начале мультфильма происходит представление персонажей, основных лейтмотивов и инструментов, исполняющих их. Таким образом, маленькие зрители наглядно знакомятся с составом симфонического оркестра и учатся различать тембры на слух.

В картине Диснея Россия показана с позиций псевдоэтнографического подхода как далекая загадочная страна, язык, костюмы, танцы которой так же непостижимы, как логика сказочного повествования. Приметы русского быта служат здесь экзотическим антуражем для развертывания приключенческой истории.

Идеологический компонент вновь актуализируется в анимационной картине англичанки Сьюзи Темплтон (2006). Эта лента, над которой работали британские, польские и норвежские мультипликаторы, в 2008 году была удостоена премии Оскар за лучший короткометражный анимационный фильм. Темплтон, дважды побывавшая в России в процессе подготовки фильма, создает наиболее «удаленную» от первоисточника и в то же время бережную по отношению к музыкальному тексту версию. «Мне искренне не хотелось, чтобы история получилась скучной. Я стремилась сделать ее вневременной и в то же время вполне современной, повествующей о реалиях сегодняшнего дня», - рассказала в интервью режиссер. В ее фильме образ России имеет не празднично-карнавальнй характер, как у Диснея, а мрачный и гнетущий. Во многом здесь отразилось восприятие нашей страны за рубежом как государства с неизжитым до конца тоталитарным прошлым.

Полуразваленный дом, в котором живет Петя со своим дедом-тираном, глухой забор, отделяющий его от всего мира, обилие замков и засовов – это метафорическое изображение страны, находящейся в полной изоляции от мирового сообщества, за «железным занавесом». Отношения Пети с дедом и окружающими людьми воссоздают социальные связи общества, строящегося на подавлении и насилии. Россия в мультфильме показана в антиутопическом ключе как абсолютно негативный мир, погруженный в сгущенную, удушливую атмосферу, мир, который прогнил и должен вот-вот разрушиться.

Действие картины происходит в одном из поселений Сибири. Безрадостна русская природа: ветер, снежные заносы, проступающая черными пятнами земля, жухлая трава. Печать нищеты и убогости создают появляющиеся в кадре позеленевшие от времени картофельные клубни, старые «Жигули», покосившиеся стены. Часто в ленте возникает тема отбросов, приходящего в негодность имущества: во дворе петиного дома навален хлам; металлическая сетка ограждения, отделяющего мальчика от окружающего мира, разодрана в клочья; агрессивные юноши (охотники) бросают главного героя в мусорный контейнер и т.д.

Хмурые лица людей и исходящая от них угроза образуют особое напряжение и «нерв» картины задолго до появления главного оппонента Пети по сказке - волка. Важную роль играет военная символика: ружья в руках деда и охотников, военизированные буденовки, шлемы и фуражки. Показательны первые кадры фильма, где вооруженный дед сверху грозно обзревает окрестности как часовой на вышке тюрьмы. Пете – рефлексирующему подростку с пронзительным недетским взглядом – отведена в этой «зоне» роль заключенного, постоянно находящегося в ожидании удара. В начале истории он

отвержен сверстниками и «принят» только в кругу домашних питомцев: гуся (аналог прокофьевской утки) и вороны с подбитым крылом, пытающейся взлететь с помощью воздушного шарика (птичка). Кошка трансформируется в мультфильме в огромного откормленного кота, верного союзника деда, источающего опасность.

В фильме имеются сцены жестокости: волк на глазах мальчика съедает его друга гуся; в схватке со зверем Петя получает кровоточащие раны на лице; охотники, грубо расталкивая детей и прокладывая себе дорогу прикладами, пытаются расстрелять в упор животное, запертое в клетке. Часто используется крупный план, фиксирующий внимание на выражении глаз Пети: то застывших от безысходности, то исполненных отчаяния, то широко раскрытых от ужаса. Разрастаются и обостряются конфликтные линии: их в картине четыре, а не одна, как в первоисточнике: Петя и дед, Петя и охотники, Петя и ровесники, Петя и волк. Каждая из них завершается кульминацией, а герой преодолевает выпавшие на его долю испытания и осознает себя как личность (освобождается из-под давящей опеки деда, завоевывает авторитет в глазах сверстников, нейтрализует охотников, ловит волка).

Меняется образный строй сказки Прокофьева. Создатели внесли в нее отсутствовавшие ранее мотивы страдания и сострадания. Глубина погружения во внутренний мир героя свидетельствует о связях с творчеством Достоевского и психоанализом Фрейда. В музыкальном искусстве ассоциативные нити от картины Темплтон протягиваются к Шостаковичу - антиподу Прокофьева - с его темой защиты человека от насилия и сохранения человеческого в человеке. В соответствии с мыслью Шостаковича о возможности перехода добра в зло

и обратно решены инверсии: волк из палача превращается в жертву, Петя из забитого маргинала – в героя, сеющие страх крепкие молодчики – в поверженных. Более того, в картине показана близость Пети и волка: у них одинаковые глаза, оба всеми силами стремятся вырваться из неволи. Неожиданной в свете предыдущих версий, но оправданной всем ходом событий фильма, является его концовка: Петя выпускает зверя из клетки. Тем самым он освобождается от своих комплексов и поднимается на более высокую ступень духовного совершенствования и свободы. Свободу полета обретает и птичка, взлетающая в небо без каких-либо приспособлений.

Таким образом, русское начало запечатлевается у английского режиссера на новом, более сложном по сравнению с Диснеем, уровне. Вместо «солнечной» сказки Прокофьева возникает произведение, сочетающее в себе черты триллера и психологической драмы (что не исключает наличие юмора в ленте). Поначалу в картине обозначены жанровые черты антиутопии, впоследствии она соединяется с утопией. Вера в человека и его нравственные силы, в возрождение страны, в установление гармоничных отношений между людьми и представителями мира природы – вот итоговой тезис «Пети и волка» Сьюзи Темплтон.

Несмотря на столь кардинальные различия, последование музыкальных эпизодов в мультфильме в точности соответствует замыслу композитора. В партитуре не сделано ни одного сокращения. Обращение с первоисточником – максимально корректное. Музыка вступает только через 6 минут после начала просмотра - в момент открытия Петей ворот. Она выплескивается словно чистый воздух, вдыхаемый героем, воздух свободы, которой лишен Петя.

Отличительной особенностью ленты является приглушенная, «затушеванная» динамика, музыка доносится тише, чем звуки окружающего мира: завывание ветра, карканье вороны, топот бегущего кота, скрежет отпирающего засова. Это в какой-то степени «гасит» присущую прокофьевской музыке жизнерадостность, бьющую через край энергию. Темпы несколько замедлены, порой между разделами искусственно продлеваются паузы, создающие участки зловещей тишины и молчания.

Анимационная лента С. Темплтон – одна из лучших и глубоко оригинальных интерпретаций «Пети и волка» с запоминающимися, тщательно выписанными персонажами. Поднятые в фильме проблемы расширяют ценностно-смысловое поле сказки Прокофьева и выводят ее на уровень социальных и философских обобщений.

На сюжет «Пети и волка» было снято еще несколько мультфильмов. Среди них ремейк Анатолия Карановича (1976), в основу которого положена идея оживающей партитуры. В качестве музыкантов и рассказчика выступают ученики детской музыкальной школы при Московской консерватории. В их исполнении сказка приобретает свежесть, чистоту, детскую непосредственность. Каранович отказался в этот раз от идеологизированности содержания, назидательности тона и точно следовал прокофьевскому тексту. Легкие юмористические акценты (в глазах кошки загорается по птичке), самое условное изображение места действия (озерцо с кувшинками, забор, несколько деревьев), милые персонажи создают по-детски ясный, незамутненный стиль.

Сказочность и «детскость» истории подчеркивается в динамичной жизнерадостной ленте британского режиссера Джинн Флинн (1994). Здесь использован следующий сюжетный ход: мальчик с мамой приезжает в гости к деду,

где ему и рассказывают о Пете и волке. Действие происходит в живописной местности: на лугу, в окружении гор, персонажи стилизованы под героев скандинавского фольклора (дедушка напоминает Санта Клауса, целая армия пританцовывающих охотников в красных шапочках и желтых сапожках - гномов). Птичка высидывает в гнездышке яйца, из которых в конце мультфильма вылупляются птенцы. Утка, схваченная волком, благополучно сбегает из его пасти. Искрометный дух музыки Прокофьева органично соединяется с атмосферой картины, однако никаких отсылок к русской теме и историческому времени автор не делает.

Элементы анимации, наряду с кукольным представлением, использованы и в транскрипции «Пети», предпринятой по инициативе дирижера Клаудио Аббадо в 1993 году. Среди персонажей этого фантазмагоричного действия, где участвуют люди, куклы, маски, музыкальные инструменты, удвоенные по фантазии постановщиков, - и сам композитор, которого играет Рой Хадд. Создатели используют русские символы в гротесковом и даже китчевом ключе: утка с бутылкой плавает по луже на резиновой лодке под названием «Титаник» и читает газету «Правда», на двери вместо номера красуется пятиконечная звезда, дедушка с длинной седой бородой похож на Салтыкова-Щедрина и т.д.

Одна из последних версий «Пети» представляет собой опыт детского творчества. Музыка сказки была записана в 2012 году в исполнении детского камерного оркестра «Гнесинские виртуозы», а ее звучание сопровождается демонстрацией рисунков юных художников. Некоторые рисунки показывают персонажей в движении, что создает впечатление несовершенной, но трогательной анимации.

Как видим, симфоническая сказка «Петя и волк» Сергея Прокофьева получила воплощение в разных видах

творчества, проделав длительный путь от программной инструментальной музыки к сценическим и экранным искусствам.

Приложение 3

Фрагменты бесед с Альфредом Шнитке¹⁴¹

Альфред Шнитке (А.Ш.). В 1941 году нас должны были выселить из Энгельса, как выселяли всех немцев, потому что отец родился в Германии. Но он сумел доказать, что он еврей, хотя и родился в Германии. Нас оставили - в том числе мать и бабушку, которые были немки. Мы остались в Энгельсе, а все немцы выехали. Вообще, выезд немцев - это была страшная история.

- Куда их выселяли?

А.Ш. Всех выселили примерно за 4-5 дней в августе 1941 года. Как обычно, это была очередная сталинская хитрость. Вроде бы никто немцев не выселял, все было нормально и хорошо. И даже какие-то демонстративные шаги были в защиту этих немцев.

Моя мать работала в Энгельсе корректором немецкой газеты. Газету она видела последней. Как-то вечером она подписала номер к печати, поздно вернулась домой (выпуск газеты - дело позднее) и легла спать. А утром к ней пришла бабушка и сказала: «Вот, я тебе всегда говорила!» Оказалось, что в газете - Указ о высылке немцев. «Как, - сказала мама, - не может быть, я же подписала газету». И тут же вспомнила, что редактор еще оставалась в редакции. Значит, в этот последний момент, уже после окончания корректуры, туда вставили Указ. Таким образом, она узнала, что уволена - это был последний номер газеты. Немцев высылали за Урал.

¹⁴¹ Приводятся по изданию:

Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., автор вступ. статьи А.В.Ивашкин.- М.: РИК «Культура», 1994.- 304 с. // Режим доступа: URL: <http://kulichki.com/moshkow/CULTURE/SHNITKE/shnitke.txt>

Большая часть моих родственников была выслана в Сибирь и живет там до сих пор. <...>

- Ты все время подчеркиваешь, что ты - еврей.

А.Ш. Нет, я не подчеркиваю. Это для меня очень сложный и болезненный вопрос, который меня всю жизнь мучил. Я начал чувствовать себя евреем с начала войны. Вернее, как только началась война, я себя сразу почувствовал одновременно и евреем, и немцем. Антисемитизм возродился у нас с началом войны. Я не помню, чтобы меня раньше обзывали евреем на улице. Впервые это случилось осенью 1941 года. Странная, иррациональная вещь!

Реальность поместила меня, не имеющего ни капли русской крови, но говорящего и мыслящего по-русски, жить здесь. Половина моей крови по-настоящему и не проросла во мне. Я не знаю еврейского языка. И я, испытав в связи с моей физиономией и рядом других признаков все неудобства, связанные с этим, никаких преимуществ не ощутил. <...>

Война - как бы вопреки прямой логике - разбудила все то, что народ подсознательно из себя изгонял, в частности, антисемитизм. А для меня война определила ощущение двойной неуютности: я был неуютен как еврей, и я же был неуютен как немец. Причем я не ощутил больших неудобств оттого, что я имел немецкую фамилию и мог считаться немцем, - чем оттого, что я был евреем. Война шла с немцами, но почему-то не приводила к дикой антинемецкости! Вот это - иррационально!

Я стал ощущать двойную чужеродность - как полунемец и как полуеврей. Внешне это выражалось в том, что я - жид, каждый мальчишка на улице видел, что я - жид. Но я бывал и немцем в этих уличных ситуациях. Когда война закончилась, я в общем-то немцем вроде бы перестал быть, но евреем продолжал оставаться. И это не

прошло, а сильно развилось, несмотря на отсутствие официального антисемитизма.

Когда мне исполнилось шестнадцать лет, это было в 1950 году, надо было получать паспорт. Я сам должен был решать, кем мне назваться. И тогда, помню, мама была обижена, что я назвался не немцем, а евреем. Но я не мог поступить иначе. Назваться немцем, чтобы «отмыться» от своего еврейства, я считал позором. И с тех пор я числюсь евреем - по отцу.

Странная вещь, но я испытываю чувство половинного контакта и половинного неконтакта с евреями. Потому что я многое понимаю, но многого не принимаю. В частности, среди того, чего я не принимаю в евреях, - легкость в контактах, легкость одного, второго, третьего, четвертого поворота, восприятия. Легкость восприятия новой идеи, мгновенное понимание всякой новой мысли, внимание ко всему новому, что появляется. Все это для меня неприемлемо. И не из-за моральных соображений. Просто есть что-то, что продолжает сохранять неизменно свое качество, а что-то, что никогда его не обретает. В то время как в евреях я вижу начальное расположение ко всему новому, что появляется, - я имею в виду интеллектуалов, конечно.

- Чувствуешь ли ты еврейское в своей музыке?

А.Ш. Чувствую, но мало. В одном сочинении, в Четвертой симфонии, я с этим соприкоснулся. В кино - в фильме «Комиссар». А больше, пожалуй, ни разу...

- Многие считают, что еврейские черты в твоей музыке связаны с обостренным нервом - с тем, что можно найти у Малера. Думал ли ты когда-нибудь об этом?

А.Ш. Я нахожу нечто родственное еврейскому в выразительности Малера, в остроте. Это как бы сломанная фигура... Но вместе с тем, это имеет и не только еврейское обоснование. В этом - и предрасположенность ко всему

новому, немецкому. Именно немецкому, а не французскому или итальянскому.

- Немецкое - оно ведь проявлялось с самого твоего детства - и, наверное, не только в виде разговорного языка?

А.Ш. Да, конечно, было много немецких книг, некоторые у нас до сих пор - оттуда...

- А какие это были книги: поэзия или немецкая классическая философия? Какие книги читались?

А.Ш. В основном, поэзия. У меня есть четыре тома Гейне довоенного времени, это оттуда. Гете - тоже, правда, более позднее издание... Я читал много по-немецки во время войны. Какой-то ограниченный немецкий язык в нашей семье сохранялся всегда. И когда сразу после войны мы поехали в Вену, куда отец был направлен в качестве журналиста, это не было такой уж неожиданностью. Все логично следовало одно за другим. Постоянная «немецкость» - и в работе отца с матерью, и в пребывании в Вене - конечно, наложила отпечаток на то, что мы делали дома.

- А Фауста Гете ты прочел в детстве?

А.Ш. Первую часть Фауста я читал. Но не читал тогда всего дальнейшего.

- По-немецки?

А.Ш. Да.

- А по-русски читал?

А.Ш. Да, я пастернаковский перевод Фауста читал еще и потому, что были планы писать оперу по Фаусту с Юрием Петровичем Любимовым в качестве режиссера. И тогда имелся в виду пастернаковский перевод. Короче говоря, немецкое - это целый круг, который всю жизнь существовал и продолжает существовать.

- Значит, немецкое превалировало?

А.Ш. Нет, этого нельзя сказать. Конечно, превалировало русское. Но все же, это было второе по

значению, и нечто не просто литературное, но живо ощущавшееся.

- Ты начал говорить по-немецки - и тут же сразу по-русски?

А.Ш. Конечно, сразу. Это было и то, и другое. Причем какой это был немецкий, мне сейчас судить трудно, наверняка очень примитивный. Это был немецкий язык, в литературной речи не встречающийся, и я думал, что выражения происходят от немцев Поволжья. Но когда я читал письма Моцарта, я вдруг встретил одно или два таких выражения. Он из т о г о немецкого, а не из местного.

- А сказки в детстве были русские или немецкие?

А.Ш. И те, и другие. Из немецких были сказки Гауфа... Я читал их сам. А из русских - сборник Афанасьева, неполный, конечно.

- А религиозные тексты - знал ли ты какие-нибудь в детстве?

А.Ш. Никаких я не знал. Единственное, но важное для меня соприкосновение с религией в детстве - оставшееся важным до сих пор - это разговоры с бабушкой, ... читавшей Библию. <...>

Для меня весь этот круг немецкого сейчас ушел в литературу, а тогда был не только в литературе. Немецкое для меня было внутренне уничтожено и сведено к литературе, когда я увидел, что сама Германия - уже другая. В меньшей степени я это почувствовал в Австрии. Мне показалось, что Австрия имеет, во всяком случае имела в 1946 году (когда мы там жили) что-то от т о й Германии, несмотря на то, что в Австрии вроде бы более легкомысленные люди. Австрия в большей степени была направлена в то старое время.

...Почти тридцать лет повторяется один и тот же сон: я приезжаю в Вену - наконец-то, наконец-то, это -

несказанное счастье, возвращение в детство, исполнение мечты, словно впервые я еду с Восточного вокзала по Принц-Ойгенштрассе, по Шварценбергер-платц, по Зайлерштетте к перекрестку с Зингерштрассе, захожу в подъезд, направляюсь к лифту, выхожу на четвертом этаже, налево дверь в квартиру, захожу, все - как когда-то, в то лучшее время моей жизни... ..Потом я просыпаюсь в Москве или еще где-нибудь с учащенно бьющимся сердцем и горьким виноватым чувством беспомощности, ибо мне не хватило силы для последнего маленького напряжения, которое могло бы навсегда оставить меня в желанном прошлом. Почему это так? Вена, в которой я жил в тяжелейшее время между 1946 и 1948 годом, сын сотрудника *Osterreichische Zeitung* (то есть газеты, издававшейся на немецком языке советскими оккупационными властями), в то время когда вокруг стояли сожженные Опера и собор св. Штефана, когда жизнь была холодной, темной и голодной и когда я и мне подобные были отнюдь не желательны,- есть ли у меня право на эту ностальгию? Не кощунственно ли воскрешать в памяти это горькое для венцев время - не лучше ли ему кануть в прошлое? Но для подростка двенадцати-четырнадцати лет эта Вена определила всю его жизнь. Неоправданное сочувствие - моя судьба, ведь у меня нигде нет естественного права на родину. И хотя немецкий - мой родной язык (то есть действительно первый язык, выученный мною от моей матери - немки Поволжья), я, как и мои немецкие предки, живу в России, говорю и пишу гораздо лучше по-русски. Но я не русский, и отсюда у меня постоянные проблемы самосознания, как и комплексы из-за моего немецкого имени. Моя иудейская половина тоже не дает мне пристанища, ведь я не знаю ни одного из трех иудейских языков - при этом обладаю ярко выраженной еврейской внешностью. Все еще более запутано и

осложнено тем, что мой еврей-отец родился в Германии и говорит по-немецки лучше, чем мать. К тому же война - именно с Германией, и чувство того, что ты - немец... - это вина и опасность. Я очень интересуюсь музыкой, но в доме нет музыкального инструмента, и лишь в конце войны владельцам возвращают конфискованные в начале войны радиоприемники, а с ними в дом сразу приходят музыка... и снова немецкий язык.

И вот я приезжаю в Вену! Здесь мне позволительно быть немцем, здесь мое имя не обращает на себя внимания, здесь повсюду желанная музыка; такую мелочь, что я - как член семьи оккупантов и к тому же еврей - отнюдь не желательная фигура, ощущает, пожалуй, лишь мой отец, но не я, ведь с детьми поступают тактичнее, чем со взрослыми.

И это упорядоченное, нормальное состояние длится два года. Мы живем в прекрасной четырехкомнатной квартире в первом округе, ее хозяева бежали, однажды приходит женщина и просит впустить ее на несколько минут, она начинает плакать, мы недовольны (спустя более тридцати лет все повторится, как в рифме, только теперь я буду стоять перед той же дверью, прося впустить меня, и нынешние жильцы будут недовольны). Я хожу в русскую школу, у меня русские приятели, но все вокруг говорит по-немецки... А самое хорошее - это мансарда прямо над нашей квартирой, и там кто-то каждый день играет на рояле. Вскоре выясняется, что это - элегантная дама, которая дает уроки игры на фортепиано, и я, конечно же, тотчас становлюсь учеником фрау Шарлотты Рубер, хотя и здесь тоже дома не было инструмента (только аккордеон), но я кланчу у всех знакомых, у кого он есть, хожу в пустое офицерское казино, играю всегда, когда рядом со мной есть рояль, пытаюсь сочинять, слушаю «Валькирию» и «Похищение из сераля» в Staatsoper, ... Девятую Бетховена

с Й. Криспсом и Седьмую Брукнера с О. Клемперером и т.д. - хочу стать композитором. Фрау Рубер дает мне много свободы, играет со мной в четыре руки, хвалит меня, пытается уговорить моих родителей дать мне музыкальное образование. ...Спустя 29 лет, в декабре 1977 года я позвонил в ее дверь - может быть, она еще жива? Да, мне посчастливилось, как в плохом кино, она открывает дверь, я тотчас же ее узнаю, но она меня - нет, лишь постепенно она припоминает и начинает разговор. Но по непонятным причинам она весьма сдержанна, не приходит на мой концерт (в зале Musilwerein'a исполняется мой Первый concerto grosso с участием Гидона Кремера, Татьяны Гринденко и Литовского камерного оркестра под управлением Саулюса Сондецкиса, я попеременно играю на клавесине и фортепиано). И лишь в следующий мой приезд, в конце 1980 года она оттаивает, и с тех пор она снова как тридцать лет назад...

Замечаю неведомое ранее чувство: настоящее - это не отдельный клочок времени, а звено исполненной смысла исторической цепи, все многозначно, аура прошлого создает постоянно присутствующий мир духов, и ты не варвар без связующих нитей, а сознательный носитель жизненной задачи...»

- Поговорим о Шостаковиче. Многие считают тебя его последователем. Геннадий Рождественский говорил о том, что для него твоя музыка является прямым продолжением... шостаковической духовной традиции, заполнением той пропасти, которая открылась в русской культуре с физической смертью Шостаковича. Действительно, атмосфера на твоих концертах очень во многом напоминает обстановку шостаковических премьер 60-70-х годов, с их «наэлектризованным», едва уловимым

магическим подтекстом. Считаешь ли ты сам себя его последователем?

А.Ш. Безусловно, я - независимо от своего желания - этим последователем являюсь. Но я не являюсь его сознательным последователем (как, например, Борис Тищенко).

- То есть ты считаешь, что это неизбежно - быть последователем Шостаковича?

А.Ш. Ну, возьмем феномен его формы - первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации - все это присутствует у меня не потому, что я подражаю Шостаковичу, но потому что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность этой среды - у меня не было выбора, когда я складывался!

- Но потом ведь выбор появился - Стравинский, нововенцы...

А.Ш. Да, но т о как бы осталось. И через Шостаковича я пришел к Малеру.

В свое время сильнейшее впечатление на меня произвел и Первый скрипичный концерт, и Десятая симфония. Все мои скрипичные концерты, включая Четвертый, написаны под воздействием концерта Шостаковича. Особенно Первый... Вспоминаю, как критиковали Десятую симфонию. Только Андрей Волконский выступил «за». Лишь позже, после Одиннадцатой симфонии, Шостакович мог беспрепятственно делать то, что хотел.

- Наверное, тебе более близки его поздние произведения, чем такие, как Седьмая симфония или Пятая симфония.

А.Ш. Нет, мне и Седьмая, и Пятая, и Четвертая симфонии очень интересны. Более ранние симфонии - менее близки, хотя это феноменально по талантливости.

По-настоящему Шостакович для меня начинает становиться серьезным с Четвертой симфонии. Причем я еще не отношу к этому «серьезному» «Катерину Измайлову», а уже отношу – «Нос», хотя он написан раньше.

- А почему «Катерину Измайлову» не относишь?

А.Ш. Потому что там проявилось, к сожалению, то, что дало отрицательный результат в его же работе. Это демократизм и общедоступный «трагизм». По-моему, он вольно или невольно зашел за тот край, который диктовался его натурой.

- Но то же самое есть и в Пятой, и в Восьмой симфониях...

А.Ш. Конечно. Кстати, за этот край заходил и Прокофьев, толкаемый туда реальностью.

- Что же все-таки, по-твоему, заставило Шостаковича отойти от этих клише в последние годы жизни - только лишь сознание приближающегося конца?

А.Ш. Конечно, и сознание конца... У меня есть одно впечатление, которое уже несколько раз устанавливалось после смерти человека. Непроизвольно, помимо своего сознания, человек «знает», что умрет, и поэтому в какой-то момент понимает, что должен поступить так, только так, а не иначе - он просто не имеет права выбирать. Хотя он реально и не знает, что это - последние годы. У меня был разговор с Соломоном Волковым, который доказал..., что благодаря Шостаковичу возникает контакт с уже ушедшим миром и ушедшими людьми, еще продолжающими существовать в нем. Так оно и есть.

- Кого ты имеешь в виду под ушедшими людьми?

А.Ш. Кого угодно: Соллертинского, Ахматову - всю эту среду, которая уходила и уже ушла. Это и двадцатые, и тридцатые, и сороковые, и пятидесятые, и шестидесятые годы - все это продолжало существовать у него - в

отражении. И мы это чувствовали. Потому и возникло некоторое охлаждение, спад интереса к Шостаковичу. Я никогда не забуду своего присутствия на последнем концерте, где он был «живьем», - весной 1975 года, премьеры «Стихотворений капитана Лебядкина»... Было какое-то общее впечатление усталости от Шостаковича... ощущение, что все это... - написанное человеком, который весь - в прошлом, весь относится к другому времени... Немногим более половины Малого зала на премьере сочинения - это ужасно! Я помню, после того, как Евгений Нестеренко спел, Шостакович встал, но не поднялся на сцену, а снизу из зала кланялся, - а потом повернулся и пошел к выходу. И хотя программа еще не закончилась, ушел с концерта. За ним шла Ирина Антонова, оглядываясь и виновато улыбаясь.

Но я думаю, что настоящая оценка наступает после того, как интерес удовлетворен, казалось, окончательно. Сейчас ясно, что и Прокофьев - остался, и Шостакович - остался. С Шостаковичем это абсолютно бесспорно - я не говорю, конечно, о Двенадцатой симфонии и «Песни о лесах». Возьмем, с одной стороны, Альтовую сонату и, с другой - Две пьесы для октета. Такие разные сочинения в крайних точках творчества! Шостакович остается огромной и рационально не объяснимой фигурой.

- Нет ли у тебя ощущения, что западная публика более рутинная?

А.Ш. Да, я это ощутил. Я невольно, вопреки своему желанию, всегда заражаюсь от публики ее отношением. В 1977 году, в поездке с Гидоном, сидя в оркестре на сцене в качестве клавесиниста, я чувствовал, как публика реагирует на мою музыку. И было ясно, что в сущности вся новая музыка для них - некий монстр. К Стравинскому они

вроде привыкли. Но к Шенбергу, Веберну, Бергу - уже не так. А дальше... Я сразу почувствовал, что на Западе публика менее заинтересована. Здесь, в Москве, проявляя некий энтузиазм, публика прощает композитору свое непонимание. На Западе это невозможно. И поэтому там более жестокое, но более трезвое суждение. Могут выйти и хлопнуть дверью. Это жестоко, но хорошо: суждение должно быть окончательным. А все, упакованное во внимание, не является окончательным суждением.

- Но это не заставляет тебя писать иначе?

А.Ш. Нет, я с публикой только на концерте - не раньше и не позже. Никаких воздействий на меня каких-либо чьих-либо суждений - нет. Например, Ноно часто негативно относился к моей музыке. Но и это не могло меня переменить, тем более выработать неприятие музыки Ноно.

- Насколько я знаю, ты очень ценишь то, что делает Ноно. Но сам ты никогда ничего подобного не пишешь.

А.Ш. Нет, этого я не делал и не буду делать. Каждый делает то, что он должен делать. Я мог бы придумать себе много очень интересных поворотов. Но придумать головой, сами собой они бы во мне не возникли... Я могу сказать, что кто-то другой пишет лучше, чем я, но я все равно не буду этого делать.

- Но тебя не мучит, что ты упускаешь какой-то резерв развития, шанс открытия?

А.Ш. Нет. В какой-то момент я понял, что всякий - неокончателен. Даже если ты возьмешь Баха, который для меня номер один. Но я не должен подражать Баху... Я не должен никому подражать, я должен оставаться таким, какой я есть... Я понял право каждого оставаться самим собой, невзирая на бесспорное наличие гораздо более значительного.

Приложение 4
О Бранденбургском концерте для камерного оркестра
(1979) Виктора Екимовского¹⁴² из первых уст

¹⁴² Фрагмент из книги Д.Д. Шульгина «Творчество - жизнь Виктора Екимовского» [57] приводится в сокращении.

Это вполне обычное для Баха, но совсем не обычное для меня сочинение: трехчастное, для камерного оркестра, минут так на тринадцать. Написал я его в 79-м, и исполнялось оно не раз, хотя сразу вызвало резкое неприятие у нашей критики... обругано было в прессе очень сильно.

- За что?

- А за то, что это только обычная стилизация была в их понимании. Хотя в принципе, идея этого концерта, конечно же, не в стилизации.

Как я себе ее представляю? У Баха есть очень много ненормативных вещей, выходящих за рамки его, так сказать, обычной стилистики..., и мне показалось, что эти вещи очень интересны для композиции. Возьмите, хотя бы, его переченья всевозможные или голосоведение, которое идет неизвестно по каким нотам... Но все это себя вполне оправдывает в художественном отношении. Я в Первом Бранденбургском концерте, во второй части, увидел, например, такое интересное вертикальное сочетание: наверху – «ля-диез», в середине – просто «ля», а внизу – «ля-бемоль». Или в «Страстях по Матфею» есть разрешение «си-бекара» в звук «до» в тот момент, когда он уже появился в другом голосе, то есть «си» идет в «занятой»... тон. И уж чего только нет в его «Гармоническом лабиринте»... И вот мне как раз и захотелось сделать чуть побольше ненормативных баховских приемов, сконцентрировать их, усилить, но чтобы в результате получился материал, естественно, похожий на баховскую музыку. И это получилось!

- Можно несколько аналитических примеров?

- Пожалуйста... Вот, скажем, идет каденция – все нормально: слушается идеально, хотя все время возникает метрический перебой с шести восьмых на семь восьмых, то есть используется явно лишняя для глаз восьмая, но на слух – все нормально, всё естественно получается..... Или, скажем, гармонические моменты во второй части – иногда такие же лихие, как у Баха в его хрестоматийном лабиринте. Или здесь же вот это очень любопытное двухголосие, когда скрипка играет с гобоем и между ними возникает интонационное соотношение для Баха совсем ненормативное, потому что все время образуется почти атональная диссонантная звучность и это несмотря на то, что везде чисто баховский аккомпанемент сделан. То есть постоянно возникают какие-то, выходящие за рамки его стиля, детали.

- А в третьей части?

- И здесь тоже самое. Но это уже не гармонические шалости Баха, а больше голосоведенческие, то есть самые разные и даже немножко сумасшедшие, дикие, что ли, на первый взгляд, перекрещивания голосов. Особенно в tutti... Пришлось, конечно, углубиться тогда в цифрованный бас. И оказалось, что это не простая наука – этот генерал-бас – совсем не простая. Но пришлось – всё-таки и любопытно и интересно этим заняться.

В концерте у меня солируют три инструмента: флейта, гобой и скрипка, а остальные струнные – basso-continuo.

- Состав не очень-то «бранденбургский».

- Конечно, ни в одном Бранденбургском такого состава нет, но в принципе, у Баха есть и солирующие флейты, и гобои, и валторны даже. А я...взял нечто среднее, что мне больше всего подходило, но стилистически...я опирался только на Бранденбургские концерты, они для меня как самостоятельный жанр – очень не похожи на все другие его концерты: более резкие, вперед смотрящие и более загадочные...

- Писалось легко?

- Нет, что вы! Работа очень трудная была – чуть-чуть что-нибудь не так – вылетишь в другую стилистику и все насмарку. Я этого очень боялся. И дело не в том, в общем, что я долго работал, а именно в сложности самой работы. Буквально с боем каждый такт давался. Хотя, кажется, что тут такого-то – вроде как и делать нечего. Но при всем при этом получилась вполне моя собственная, да и просто красивая музыка (особенно во второй части). Я, по правде, даже не ожидал такого высокого результата. И, по-моему, все это немного похоже – не по музыке – нет!, а по фактуре, по идее – на баховский знаменитый двойной концерт для скрипки с гобоем – там тоже есть медленная часть, где очень красиво все время переплетаются тоже два солирующих голоса.

Когда это впервые прозвучало в ВДК, то скандал был дикий. Хотя, правда, еще и исполнение плохое получилось.

- А чье?

- Сережи Скрипки, который практически всё запарол. Всё! Не знаю, правда, почему? Дирижер он просто отличный. Видимо, не было репетиций достаточных или он все-таки моей музыки не понял...

- А что сказали старшие «товарищи»?

- Ну! Тут была только одна ругань: «Где здесь Екимовский, скажите, пожалуйста?» И ничего, кроме таких реплик. Хотя на самом деле здесь же ни одной цитаты нет. Всё мое, абсолютно всё, но просто в новом баховском стиле.

- А кто потом играл Концерт?

- Сондецкис и его камерный оркестр в Вильнюсе¹⁴³. Он, кстати, сам захотел это сыграть и сыграл очень хорошо, просто идеально сыграл.

- А как вы его «нашли»?

- Это произошло совершенно...случайно. Здесь Шнитке «виноват» полностью. Я был тогда на одном его концерте и потом решил поздравить,... ну а тут как раз рядом оказался Сондецкис, поскольку он дирижировал. Так мы и познакомились. Сондецкис тогда же и спросил – из вежливости, я думаю, – нет ли у меня чего-нибудь камерного для его оркестра. И я, недолго размышляя, и представил ему свой этот Концерт.

- У вас были с собой ноты?

- Нет! Нет! Я только сказал, что у меня есть камерный Концерт бранденбургский.

- А название его не смутило?

- Как ни странно, он даже сразу этим заинтриговался. А ноты я на следующий день доставил ему. И вскоре он мне позвонил и сказал: «Я буду играть ваш концерт». И не обманул, как видите.

- Вас приглашали на репетиции?

- Да! И к тому же потрясающее вежливо... Как только я пришел на репетицию, так Сондецкис прямо сразу без всяких сентенций начал играть. И так сыграл, что я был в полном шоке, потому что абсолютно всё сделано в десятку. И дальше только одно оставалось: кланяться, благодарить его и оркестр ...

¹⁴³ 10 января 1981 года.

- А на концерте?
- Так и там – тоже самое! Сплошные аплодисменты... – все довольны оказались. И критики тоже, как ни странно...

- А другие исполнения?
- Были. В Ленинграде его Титов исполнил в Малом зале филармонии. Потом в Карлсруэ на фестивале «Музыка и копия». Там меня играл Райхерт Манфред. Я тогда еще получил вот этот буклет с фестиваля: здесь, как видите, и моя биография и каталог представлен и вот еще и «моя» фотография.

- Но это же не вы!
- Как же не я – вот подпись: Виктор Алексеевич Екимовский.

- И, все-таки, чье же это фото?
- Васи Лобанова. Так что бывают и у них накладочки всякие.

Еще одно исполнение состоялось в Югославии. Там же у меня был еще и довольно большой авторский вечер. И всё прошло вполне прилично, за исключением моего Бранденбургского концерта ... И это было, наверное, самое плохое из того, что я слышал раньше, то есть столько фальши, что просто не знал куда спрятаться.

- А в Москве были новые исполнения?
- На «Альтернативе» в 89-м. Там, кстати, тогда целый букет сложился из наших авангардистов.

- И из кого же?
- Ну, во-первых, играли Мосолова, затем Эдисона¹⁴⁴ соната для кларнета соло, затем был Ваня Соколов с очень своеобразным таким сочинением, которое называлось «С 10 по 30 сентября 1988 года», и мой Бранденбургский концерт здесь же. Вот такая компания получилась....

- Вам понравилось исполнение?

¹⁴⁴ Э.В. Денисов.

- Я его не слышал, но потом все говорили, что Николаевский продирижировал очень хорошо.

- А почему вас не было на концерте?

- Я тогда уехал в Италию...

Но хочу подчеркнуть, что для меня это сочинение дорого и мне оно нравится.

Лилия Гарифулловна Сафиуллина

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ:
1917-2000**

Учебное пособие

для студентов музыкальных факультетов
высших педагогических учебных заведений
и факультетов искусств классических университетов

В дизайне обложки использованы работы
Эля Лисицкого и Любови Поповой.