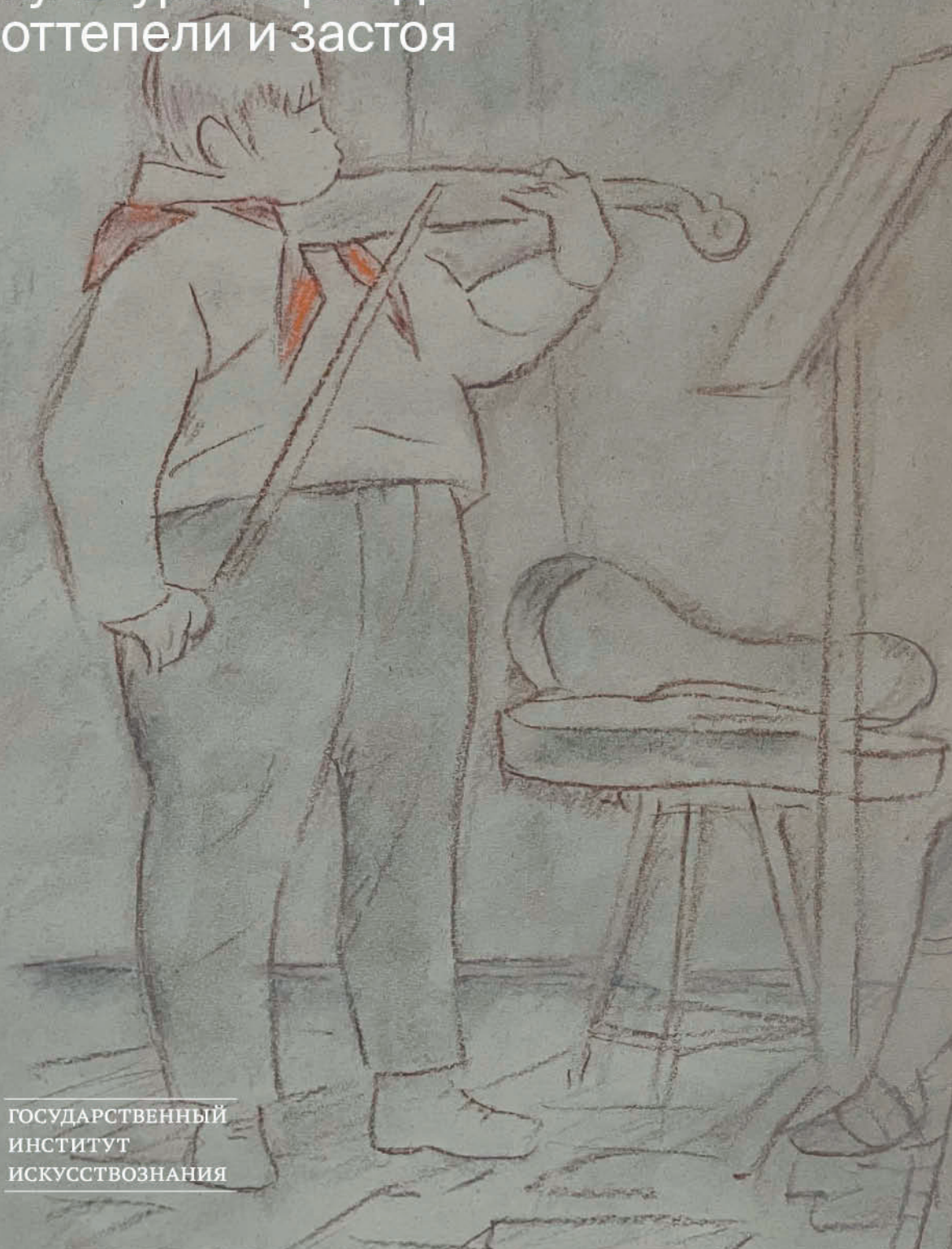


Левон Акопян

Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



Государственный институт искусствознания

Левон Акопян

Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя

Москва 2023

УДК 78.03
ББК 85.31(2Рос)63
Ак 38

Публикуется по решению
Ученого совета Государственного института искусствознания

Рецензенты:

ВЕРА БОРИСОВНА ВАЛЬКОВА, доктор искусствоведения
МАРГАРИТА ИВАНОВНА КАГУНЯН, кандидат искусствоведения

Левон Оганесович Акопян

Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя [Электронный ресурс] / Акопян Л.О. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – 348 с., ил.

ISBN 978-5-98287-202-9

Настоящая работа – расширенный вариант главы о музыке «страны Советов» в монографии «Третья четверть столетия: расцвет и увядание новой музыки» (в работе). С учетом советской специфики ближняя хронологическая граница сдвинута здесь к середине 1980-х годов. Советской спецификой продиктовано и название работы: развитие культуры в СССР в значительной степени определялось колебаниями политической линии, и время между началом оттепели и концом застоя составило отдельный, в своем роде целостный период не только в истории советского государства, но и в истории музыки России и сопредельных республик. Добавлен раздел об академическом музыкальном исполнительстве. Основной текст дополнен хронографом, отражающим события в музыке и музыкальной жизни СССР с 1953 по 1985 год.

В оформлении обложки использован рисунок Леонида Сойфертиса из собрания Л.О. Акопяна.

ISBN 978-5-98287-202-9

© Л.О. Акопян, текст, 2023
© Государственный институт искусствознания, 2023
© Е.А. Сиверс, оформление, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

5	ПРЕДЫСТОРИЯ: ПОСЛЕДНЕЕ СТАЛИНСКОЕ ПЯТИЛЕТИЕ
14	ХОД СОБЫТИЙ (1953 — СЕРЕДИНА 1980-х)
27	ШОСТАКОВИЧ ПОСЛЕ 1953 ГОДА
76	ШКОЛА ШОСТАКОВИЧА
77	ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ (1915–1998)
85	ГАЛИНА УСТВОЛЬСКАЯ (1919–2006)
89	МОИСЕЙ ВАЙНБЕРГ (1919–1996)
95	БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ (1925–1996)
99	РЕВОЛЬ БУНИН (1924–1976)
100	БОРИС ТИЩЕНКО (1939–2010)
105	НОНКОНФОРМИСТЫ («СОВЕТСКИЙ АВАНГАРД»)
106	АНДРЕЙ ВОЛКОНСКИЙ (1933–2008)
111	ЭДИСОН ДЕНИСОВ (1929–1996)
126	НИКОЛАЙ КАРЕТНИКОВ (1930–1994)
129	АЛЬФРЕД ШНИТКЕ (1934–1998)
140	АЛЕМДАР КАРАМАНОВ (1934–2007)
142	СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА (р. 1931)
150	ВЯЧЕСЛАВ АРТЁМОВ (р. 1940)
151	ВИКТОР СУСЛИН (1942–2012)
152	АЛЕКСАНДР КНАЙФЕЛЬ (р. 1943)
154	АЛЕКСАНДР ВУСТИН (1943–2020)
155	НИКОЛАЙ КОРНДОРФ (1947–2001)
156	ВИКТОР ЕКИМОВСКИЙ (р. 1947)
159	«ПУТЬ ПО ЦЕНТРУ»
159	РОДИОН ЩЕДРИН (р. 1932)
167	НИКОЛАЙ СИДЕЛЬНИКОВ (1930–1992)
170	РОМАН ЛЕДЕНЁВ (1930–2019)
171	СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ (1932–2020)
174	ЮРИЙ ФАЛИК (1936–2009)
176	ЮРИЙ БУЦКО (1938–2015)
178	ГЕННАДИЙ БАНЩИКОВ (р. 1943)

180	PARALIPOMENA
187	НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИКАХ
188	УКРАИНА
197	ПРИБАЛТИКА (СТРАНЫ БАЛТИИ)
208	ЗАКАВКАЗЬЕ (ЮЖНЫЙ КАВКАЗ)
230	АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
233	ОРКЕСТРЫ И ДИРИЖЕРЫ
251	ИНСТРУМЕНТАЛИСТЫ
281	ХРОНОГРАФ: 1953–1985

...это был отвратительный, ужасный социальный мир «навсегда», который не мог быть изменен ни в каком виде, – но под коркой всей этой мерзости можно было устроить собственный мир. Иными словами, <...> в любом аду можно создать свой рай.

*Илья Кабаков*¹

Если в условиях несвободы могут рождаться шедевры, то да здравствует такая «несвобода».

*Михаил Алексеев*²

ПРЕДЫСТОРИЯ: ПОСЛЕДНЕЕ СТАЛИНСКОЕ ПЯТИЛЕТИЕ

В истории культуры и искусства советской эпохи не было времени более мрачного и безнадежного, чем последние несколько лет сталинской диктатуры, ознаменованные публикацией пресловутых «ждановских» постановлений Политбюро ЦК ВКП(б) 1946–1948 годов и последовавшим за ними жесточайшим идеологическим прессингом на все виды художественного творчества. Начало «ждановщине» в музыке было положено постановлением об опере Вано Мурадели (1908–1970) «Великая дружба» (февраль 1948 года) и осуждением известной шестерки композиторов-«формалистов» – Дмитрия Шостаковича (1906–1975), Сергея Прокофьева (1891–1953), Арама Хачатуряна (1903–1978), Виссариона Шебалина (1902–1963), Гавриила Попова (1904–1972) и Николая Мясковского (1881–1950)³. По ходу антиформалистической кампании своей порции разоблачений помимо этой группы москвичей удостоились формалисты

¹ Кабаков И. О возможности построения рая в отдельно взятом аду // Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР. Сборник материалов / Сост. Г. Кизевальтер. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 258. Илья Кабаков (1933–2023) – художник-концептуалист, один из ведущих нонконформистов в позднесоветском изобразительном искусстве.

² Из выступления на съезде российских писателей в 1975 году, цит. по: Четвертый съезд писателей РСФСР. 15–18 декабря 1975 г. Стенографический отчет. М.: Современник, 1977. С. 114. Михаил Алексеев (1918–2007) – официальный советский писатель, автор романов о войне, многолетний главный редактор журнала «Москва».

³ Именно в таком порядке, указывающем на меру «прегрешений» каждого из «виновных», перечислены их фамилии в тексте Постановления. См.: Шостакович: pro et contra. Д.Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей. Антология / Сост. Л. Аюпян. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2016. С. 192.

на местах, включая таких видных композиторов и педагогов, как Владимир Щербачёв (1889–1952) из Ленинграда и Борис Лятошинский (1895–1968) из Киева.

К рубежу 1940–1950-х годов битва с формализмом в музыке могла считаться выигранной: главные формалисты в большинстве своем покаяться, отметились идеологически приемлемыми опусами и были прощены. Между тем в умах ведущих идеологов страны вызревала новая установка, которой суждено было стать краеугольным камнем нормативной советской эстетики в ее новой, послевоенной редакции. Согласно этой установке – позднее ее стали неодобрительно именовать теорией бесконфликтности¹ – условия зрелого социализма допускают только один тип конфликта: между хорошим и лучшим. Внедрение теории бесконфликтности привело к тому, что спектр идей и эмоций, приемлемых в рамках искусства так называемого социалистического реализма, сжался подобно шагреновой коже. Теперь он ограничивался призывами к новым победам «лучшего» над «хорошим», всемерным прославлением Лучшего из лучших и, в меру необходимости, его приближенных, популяризацией вдохновляющих исторических прецедентов; маргинальные позиции отводились разоблачению внешнего врага и отдельных пережитков прошлого в сознании и поведении советских людей. Если говорить о музыке, то теория бесконфликтности предусматривала, в частности, преобладание мажорного лада и необходимость увенчивать любое мало-мальски значительное произведение торжественным и жизнерадостным апофеозом. «Психологизм» и «субъективизм» стали широкоупотребительными бранными терминами. Любые апелляции к высшим духовным ценностям вызывали по меньшей мере подозрение. Тематизм, выходящий за рамки привычного интонационно-жанрового словаря, и сложные, нестандартные формальные решения как минимум не приветствовались.

Адаптируясь к новым установкам, вчерашние формалисты создали ряд более или менее «бесконфликтных» партитур: Шостакович написал ораторию «Песнь о лесах» (1949) и кантату «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), Прокофьев, до конца жизни так и не оправившийся от удара, нанесенного в 1948 году², – ораторию «На страже мира» (1950), симфоническую картину «Встреча Волги с Доном» (1951) и Седьмую симфонию (1952), Хачатурян (для которого адаптация составляла менее серьезную проблему) – оркестровую «Торжественную поэму» (1950) и т.п.

¹ История вопроса подробно описана в: *Добренко Е.* Поздний сталинизм. Эстетика политики. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2019. «Теория бесконфликтности» с эпитетами «порочная» и «пресловутая» упоминается, в частности, в ранних «оттепельных» музыкально-критических статьях: *Апостолов П.* К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке // Советская музыка. 1954. № 3. С. 36; *Грошева Е., Сабина М.* К спору о воплощении отрицательного образа в музыке // Советская музыка. 1954. № 7. С. 53.

² По мнению дирижера Геннадия Рождественского, 1948 год стал для Прокофьева чем-то вроде «инсульта» или «потери дара речи»; см.: Прокофьев: размышления, свидетельства, споры. Беседа с Геннадием Рождественским // Советская музыка. 1991. № 4. С. 8, 13. Все созданное Прокофьевым после 1948 года несет на себе печать рутины или творческого упадка.

Попытки обогатить вполне «благонамеренную» в идейном смысле концепцию драматическими или, хуже того, трагическими мотивами могли натолкнуться на жесточайшую критику. Так произошло, в частности, с **Третьей симфонией *h-moll***¹ Лятошинского (1951), снабженной эпиграфом «Мир победит войну». Тематизм симфонии основан на метаморфозах начального лейтмотива; в первых трех частях он сопровождается острыми коллизиями, и лишь финал не вполне свободен от «соцреалистической» прямолинейности. В установочной статье «Советской музыки» было обращено внимание на то, что в симфонии «слишком подчеркнуто стремление запечатлеть отталкивающие образы черных сил войны и реакции», и маститому автору поставлено на вид желание «воскресить образцы модернистского искусства прошлых лет, возродить те крайне нездоровые, экспрессионистические тенденции, которые были свойственны ему в недавнем прошлом»². Чтобы следующее исполнение симфонии стало возможным (и то лишь в 1955 году), композитору пришлось снять эпиграф и упростить финал. Впоследствии за Третьей симфонией Лятошинского, причем с финалом в первой редакции, по праву закрепилась репутация одного из лучших произведений ее автора и одной из самых значительных украинских симфоний.

Среди официально одобренных крупных советских опусов этого периода своим напряженным, местами даже конфликтным тоном выделяются последние произведения Мясковского – Тринадцатый струнный квартет *a-moll* (1949) и Двадцать седьмая симфония *c-moll–C-dur* (1950). Безусловный профессиональный и моральный авторитет Мясковского даже в глазах идеологического начальства значил больше, чем замеченные «формалистические» прегрешения; очевидно, поэтому обе партитуры были сочтены достойными Сталинской премии (1951, посмертно). Четырехчастный квартет – один из самых масштабных, совершенных по форме, выразительных по тематизму камерно-инструментальных циклов Мясковского, свидетельствующий о неукоснительной верности композитора принципам высокого европейского академизма; в трехчастной симфонии компромисс с требованиями времени можно усмотреть в заключительной третьей части, основанной на почти тривиальной маршевой теме.

Так или иначе, бесконфликтность конца 1940-х и начала 1950-х годов предоставляла художникам еще меньше шансов для проявления индивидуальности, чем «классический» соцреализм недавнего прошлого, в рамках которого все же были созданы достаточно весомые художественные ценности. Впрочем, введенный сталинскими идеологами термин «соцреализм» уже давно следует исключить из исследовательского обихода. До недавнего времени в серьезной литературе социалистический реализм рассматривался главным образом в контексте идеи «тоталитарного

¹ Произведения, названия которых выделены жирным шрифтом, рекомендуется прослушать на сайте classic-online.ru

² Нестьев И. Достижения и трудности украинской музыки // Советская музыка. 1951. № 12. С. 27–28. См. также: Бялик М. Лятошинский, Мравинский и др. // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 40 и далее.

искусства»¹, которая в своем крайнем выражении сводилась к простой и категоричной формуле: между официальным искусством сталинской эпохи и официальным искусством нацистской Германии не существует сколько-нибудь значимых стилистических и эстетических различий². Эту точку зрения следует признать несостоятельной по одной очень простой и, кажется, очевидной причине: в отличие от художников, действовавших под эгидой гитлеровского режима и в русле нацистской идеологии, официально признанные и даже обласканные сталинской властью деятели искусства и литературы оставили немало произведений, все еще сохраняющих художественную актуальность и имеющих все шансы остаться в истории. Причина такого различия в относительной ценности двух «тоталитарных искусств», по-видимому, не составляет особой загадки: нацизм не вдохновлял на выдающиеся творения, поскольку почти все сколько-нибудь значительные деятели искусства упорно не желали с ним идентифицироваться (единичные исключения – такие, как Кнут Гамсун, Эзра Паунд, Лени Рифеншталь, – лишь подтверждают правило), между тем коммунистическая идеология обладала (и все еще обладает) привлекательностью для достаточно большого числа людей. И это понятно – конечно, не потому, что коммунисты были «гуманнее» нацистов, а потому, что коммунизм, будучи искаженным ответвлением христианства, психологически более приемлем для современной западной цивилизации, чем укорененный в язычестве национал-социализм.

Для лучшей части музыки больших концертных и театральных жанров, созданной в период сталинщины будущими осужденными «формалистами» и некоторыми их коллегами³, ярлык соцреализма, можно сказать, оскорбителен; то же, видимо, относится и к выдающимся работам, созданным в те же годы столь же идейно и стилистически благонадежными и вместе с тем творчески состоятельными представителями других искусств. Этот ярлык имеет некоторый смысл разве что в применении к самой убогой, примитивно-конъюнктурной части художественного наследия советской эпохи; что касается той части, которая возвышается над этим уровнем, то ее справедливее было бы назвать «большим советским стилем»⁴. Последний нашел свое продолжение в творчестве мастеров следующей эпохи, включая Георгия Свиридова и Родиона Щедрина.

В условиях, навязанных эстетикой бесконфликтности, минимум стилистического своеобразия мог быть достигнут главным образом благодаря

¹ Источник термина: *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

² Ср.: «Общеизвестно: искусство сталинского Большого Стиля неотлично от искусства гитлеровского Третьего рейха» (*Рассадин Ст.* Самоубийцы. Повесть о том, как мы жили и что читали. М.: Текст, 2007. С. 316).

³ Помимо общеизвестных работ Прокофьева и Шостаковича конца 1930-х и первой половины 1940-х годов сюда относятся, в частности, Шестнадцатая и Семнадцатая симфонии и Скрипичный концерт Мясковского (1936–1938), кантата Шапорина «На поле Куликовом» (1939), Вторая симфония («Родина») Попова (1943).

⁴ Оба обозначения объединены в заглавии книги: *Воробьев И.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013.

использованию элементов определенной локальной традиции. Неудивительно, что на исходе сталинской эпохи сравнительно живая и при этом одобряемая «сверху» музыка писалась преимущественно на окраинах империи, особенно в республиках Закавказья, где уже существовала традиция сочинения музыки в европейских формах для европейских инструментов. Незадолго до 1948 года во всех трех республиках выдвинулись лидеры нового композиторского поколения, чья творческая, административная и педагогическая деятельность определила ход развития музыки и музыкальной жизни этих республик в течение ближайшей четверти века: Кара Караев (1918–1982) и Фикрет Амиров (1922–1984) в Азербайджане, Александр Арутюнян (1920–2012) и Эдвард Мирзоян (1921–2012) в Армении, Отар Тактакишвили (1924–1989) в Грузии.

Ярким достижением Караева – ученика Шостаковича, в будущем главы Союза композиторов Азербайджанской ССР и виднейшего профессора композиции Бакинской консерватории – стала симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» по одноименному сказанию поэта XII века Низами (1947), где ориентальный элемент облечен в форму увертюры-фантазии; произведение отмечено влиянием не только Шостаковича, но и Чайковского. В традиции русского музыкального ориентализма укоренена и следующая работа Караева по Низами – симфоническая сюита «Семь красавиц» (1949), впоследствии расширенная до масштабов четырехактного балета (пост. 1952). Подробнее о Караеве будет сказано ниже, в очерке о республиках Закавказья. Раннюю славу Амирову принесли опусы в своеобразном жанре симфонического мугама – опыты трансплантации традиционной ориентальной монодии на почву современного симфонического оркестра; его мугамы «Шур» и «Кюрд-Овшары» (1948) вошли в репертуар таких зарубежных знаменитостей, как Шарль Мюнш и Леопольд Стоковский. Свою перспективность в качестве официального лидера советской грузинской музыки Тактакишвили доказал Первой симфонией *a-moll* (1949–1950) и Первым фортепианным концертом *C-dur* (1950–1951) – не лишенными драматизма, но в конечном счете оптимистическими партитурами в духе раннего Хренникова и Кабалевского, с характерной грузинской интонацией. Несколькими годами раньше, в 1945-м, еще будучи студентом Тбилисской консерватории, Тактакишвили выиграл конкурс на создание гимна Грузинской ССР; в дальнейшем он сделал впечатляющую карьеру, возглавив Тбилисскую консерваторию, а затем Министерство культуры Грузинской ССР. В армянской музыке выделяются прежде всего Струнный квартет (Тема с вариациями) Мирзояна (1947), «Кантата о Родине» Арутюняна (1948), его же хрестоматийный Концерт для трубы с оркестром (1950), а также созданная в 1950 году «Героическая баллада» для фортепиано с оркестром Арно Бабаджаняна (1921–1983), известного прежде всего своими эстрадными песнями. Творчество армянских композиторов этого поколения и поколения их учеников – особый сюжет, выразительно иллюстрирующий процесс освобождения небольшого и в некотором смысле периферийного национального композиторского сообщества от провинциальных комплексов; ему посвящен специальный очерк в рамках настоящего труда.

Одним из немногих произведений русской музыки того времени, не отвечающих требованию бесконфликтности, открыто космополитических по своему содержанию, но при этом допущенных к публичному исполнению (и не подвергнутых уничтожающей критике), явилась симфония «**Макбет**» ленинградского композитора, ученика Владимира Щербачева, Юрия Кочурова (1907–1952). Основанная на музыке к предвоенной постановке трагедии Шекспира, она была исполнена в Ленинграде в конце 1948 года¹. Это совершенно необычная для сталинского СССР сюжетная симфоническая поэма штраусовского типа и масштаба (продолжительностью около получаса), оркестрованная с позднеромантической роскошью. На общем «бесконфликтном», стилистически маловыразительном фоне официально дозволенной музыки рубежа десятилетий выделяется и сочиненная в 1950 году «**Эпическая поэма**» на четыре русские темы ученика Шостаковича Германа Галынина (1922–1966): дань традиции Балакирева и Бородина, с медленными, торжественными вступлением и заключением и быстрым, широко разработанным средним разделом². Несмотря на почти вызывающе мрачную концовку, «Эпическая поэма» была удостоена Сталинской премии за 1951 год.

Для сильных и независимых талантов существовал традиционный советский путь: писать «в стол», без надежды на исполнение в обозримом будущем. За пять лет, прошедших между 1948 и смертью Сталина, Шостакович сочинил таким образом четыре крупных опуса: Первый скрипичный концерт соч. 77, вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» соч. 79, Четвертый струнный квартет соч. 83 и Пятый струнный квартет соч. 92. Особенно значителен концерт, посвященный Давиду Ойстраху и по своим масштабам подобный четырехчастной симфонии с обязательной скрипкой. К его сочинению Шостакович приступил еще в 1947 году. События начала 1948 года не заставили его прервать работу, но, возможно, повлияли на общий тон произведения; знание биографических обстоятельств неизбежно настраивает на интерпретацию концерта как драмы противостояния одинокой личности чуждой, часто враждебной среде (персонификацией первой выступает сольная партия, второй – оркестр). Ясно, что обнародование такой непозволительно «конфликтной»

¹ В обзоре проблем, стоящих перед советской музыкой, «Макбет» Кочурова назван в ряду «... произведений неудавшихся, демонстрирующих ложный, ошибочный подход к программности» (*Шавердян А.* Неотложные задачи советской музыки // Советская музыка. 1949. № 9. С. 5). Более развернутый и также скорее отрицательный отклик – в другой статье из того же номера журнала: *Кремлев Ю.* Преодолеть до конца пережитки формалистического мышления (О симфоническом творчестве композиторов Ленинграда) // Советская музыка. 1949. № 9. С. 11. В этом тексте отмечаются и достоинства симфонии: «Композитору удалось передать романтическую трепетность переживаний, удалось построить <...> крупную (а не попросту “длинную”) форму». На фоне нападок на некоторых более известных композиторов критика симфонии Кочурова выглядит относительно мягкой.

² Всесторонний анализ «Эпической поэмы» осуществлен в книге: *Берберов Р.* «Эпическая поэма» Германа Галынина: эстетико-аналитические размышления. М.: Советский композитор, 1986.

и «субъективной» партитуры при жизни Сталина было нежелательно; премьера концерта состоялась только в 1955 году.

Циклу «Из еврейской народной поэзии» (для сопрано, контральто и тенора с фортепиано), созданному в августе и октябре 1948 года, пришлось дожидаться оттепели по иной причине: хотя тексты песен не содержат в себе ничего крамольного, а их подбор «идеологически выдержан» (первые восемь песен рисуют быт жителей дореволюционной черты оседлости, тогда как в последних трех песнях воспевается «хорошая жизнь» евреев при советской власти), исполнение цикла при жизни Сталина оказалось невозможным ввиду начавшегося как раз осенью 1948 года резкого роста юдофобских тенденций в политике советского государства. Видимо, по аналогичной причине пришлось отложить премьеру Четвертого струнного квартета, финал которого построен на теме еврейского склада¹.

К счастью, другой не вполне адекватный духу времени опус Шостаковича – цикл 24 фортепианных прелюдий и фуг соч. 87 во всех мажорных и минорных тональностях, созданный под впечатлением от поездки в Лейпциг на торжества в честь двухсотлетия со дня смерти Баха (1950), – смог прозвучать вовремя: весной 1951 года автор показал его в московском отделении Союза композиторов, а затем цикл вошел в репертуар видных пианистов, в том числе Татьяны Николаевой (полностью), Эмиля Гилельса, Марии Гринберг, Святослава Рихтера (частями). После авторского показа состоялась большая дискуссия, по ходу которой Шостакович получил обильную порцию упреков в неизжитом формализме, а самая смелая, вызывающе диссонантная **фуга № 15 *Des-dur*** квалифицировалась как уродство и какофония. На этот раз приверженцы сталинской эстетики получили отпор от представительной группы защитников Шостаковича, и столкновение завершилось своего рода ничьей: объект дискуссии был признан в лучшем случае полуудачей, но запрета на его публичное исполнение не последовало².

¹ Впрочем, следует отметить, что Фортепианное трио Шостаковича соч. 67 (1944) с финалом на темы ярко выраженного еврейского характера сохранялось в санкционированном советском репертуаре: в 1952 году Шостакович вместе с участниками Квартета имени Комитаса и с Давидом Ойстрахом и Святославом Кнушевицким исполнил его в ряде городов СССР. Не были запрещены к исполнению и наделенные еврейским колоритом опусы некоторых других композиторов, в том числе ранняя «Увертюра на еврейские темы» Прокофьева (1919) и Симфонietta Моисея Вайнберга (1948).

² Отчет о событии: К обсуждению 24 прелюдий и фуг Д. Шостаковича // Советская музыка. 1951. № 6. С. 55–58. С ожесточенной критикой новой работы Шостаковича выступили музыковеды Сергей Скребков (позднее он подтвердил и развил свое отрицательное мнение о большинстве пьес сборника в статье: Скребков С. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича // Советская музыка. 1953. № 9. С. 18–24), Тамара Ливанова, Израиль Нестьев, композитор Дмитрий Кабалевский, а также оба главных героя крестового похода, предпринятого против Шостаковича в 1948 году, – секретари Союза композиторов Владимир Захаров и Мариан Коваль. Им противостояли композиторы Николай Пейко, Григорий Фрид, Георгий Свиридов, Юрий Левитин, пианистки Мария Юдина, Татьяна Николаева и другие участники, не названные в отчете.

Среди композиторов, писавших «в стол», выдающееся место занимает ученица Шостаковича Галина Уствольская (1919–2006). Во второй половине сороковых (после сравнительно традиционного, звучащего местами по-бартоковски Концерта для фортепиано, струнных и литавр, 1946) она уже работала в своем оригинальном, непросто для восприятия стиле, основные параметры которого будут охарактеризованы ниже, в главе, посвященной ее творчеству. Ее инструментальные опусы того времени, впервые исполненные много лет спустя, бесконечно далеки от всего, что звучало тогда с советских концертных эстрад и передавалось по советскому радио. Лапидарное, лишенное внешней «красивости» искусство Уствольской принадлежит совершенно иному порядку вещей: в нем реализована экзистенциальная свобода, о которой ее современники даже не осмеливались мечтать – разве что Шостакович приблизился к подобной степени свободы в упомянутой фуге *Des-dur*. Он же процитировал одну из тем Трио Уствольской в своем – также написанном «в стол» – Пятом струнном квартете (1952), что естественно воспринимается как жест солидарности с духовно близким художником.

В завершение краткого обзора того, с чем пришла советская музыка к началу оттепели, упомянем широко задуманные проекты, занимавшие некоторых ведущих композиторов СССР в последние сталинские годы, но полностью реализованные уже после смерти диктатора.

В 1953 году Юрий Шапорин (1887–1966) наконец завершил свой *magnum opus* – оперу «Декабристы», которую он начал писать еще в середине двадцатых. Поначалу она мыслилась как лирическая мелодрама (версия 1925 года под названием «Полина Гёбль» на либретто Алексея Толстого и Павла Шеголева, приуроченная к столетию декабрьского восстания), затем, в соответствии с новыми политико-идеологическими тенденциями, в ней был усилен исторический акцент (версия 1938 года, либретто Всеволода Рождественского), и наконец она превратилась в монументальный гран-спектакль с участием всех основных действующих лиц драмы 1825 года (на либретто Рождественского, радикально переработанное)¹. Этот последний вариант «Декабристов» Шапорин дорабатывал в 1952–1953 годах, и летом 1953 года опера была поставлена в обоих главных оперных театрах страны – Большом и Кировском. Очевидно, власти придавали «Декабристам» большое политическое значение. И действительно, в исторической перспективе опера Шапорина предстает одним из самых импозантных порождений большого советского стиля, музыкальным эквивалентом так называемого сталинского ампира в архитектуре и монументальной скульптуре. Возможно «Декабристы» и есть та самая образцовая советская опера, появления которой Сталин ждал по меньшей мере начиная с 1936 года, но так и не дождался.

В 1946 году Виссарион Шебалин приступил к сочинению оперы «Укрощение строптивой» на либретто Абрама Гозенпуда по одноименной комедии Шекспира. Работа над партитурой прерывалась вначале событиями

¹ Обзор всех версий оперы см.: Левит С. Юрий Александрович Шапорин. Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1964. С. 303 и след.

1948 года, затем тяжелой болезнью. Опера была завершена в 1956-м, ее премьера в Большом театре состоялась год спустя. Как и «Декабристы», «Укрощение строптивой» не заслуживает полного забвения. Это безусловно самое значительное произведение одного из самых умелых и культурных советских композиторов своего поколения – традиционная по языку, мелодичная лирическая комедия, по своему художественному качеству вполне сопоставимая с оперой Прокофьева «Обручение в монастыре».

Свой главный вклад в сокровищницу большого советского стиля – балет «Спартак» на либретто Николая Волкова по мотивам популярного романа Раффаэлло Джованьоли о восстании римских гладиаторов – Хачатурян начал писать в 1950 году и завершил в 1954-м. Премьера балета в театре имени Кирова состоялась два года спустя, а в течение 1960–1970-х годов «Спартак» наряду с «Лебединым озером» и «Ромео и Джульеттой» служил одной из главных позиций гастрольного репертуара советского балета. Музыка «Спартака» побуждает вспомнить часто цитируемую формулу Асафьева: Хачатурян – «это Рубенс нашей музыки»¹. В «Спартаке» «рубенсовский», плотский элемент хачатуряновского стиля доведен, можно сказать, до крайности. В балете на тему классовой борьбы музыка, выражающая драматические перипетии и трагедию, остается далеко в тени широко развитых любовных сцен (неувядающее «Адажио» Спартака и Фригии), торжественных шествий и сочных картин «сладкой жизни». Как автор «вакхических» музыкальных картин Хачатурян проявил себя достойным наследником таких мастеров, как Верди (танцы из «Аиды»), Сен-Санс («Вакханалия» из «Самсона и Далилы»), Штраус («Танец семи покрывал» из «Саломеи») и де Фалья («Колдовская любовь»).

Для Шапорина, Шебалина и Хачатуряна премьеры их самых масштабных работ для музыкального театра стали последними по-настоящему значительными событиями творческой жизни. После 1953-го никто из них не создал ничего выдающегося (возможно, за исключением второй редакции «Спартака», 1968).

За годы, прошедшие между окончанием войны и смертью диктатора, заявили о себе или добились первых значительных успехов те, чей расцвет пришелся на оттепель и шестидесятые годы: Георгий Свиридов (его Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, все еще отмеченное сильнейшим влиянием Шостаковича, удостоилось Сталинской премии за 1946 год, а следующий и уже вполне оригинальный крупный опус, вокальный цикл 1950 года «Страна отцов», дождался исполнения только осенью 1953-го), Борис Чайковский, Андрей Эшпай, более молодые Родион Щедрин и Андрей Волконский. Об их дальнейшем творческом пути будет сказано ниже.

¹ Цит. по: Асафьев Б. Очерки об Армении. М.: Советский композитор, 1956. С. 30.

Ход событий (1953 – середина 1980-х)

Новая, послесталинская эпоха в музыке началась чуть раньше, чем в литературе. Одной из первых ласточек оттепели принято считать программную статью писателя Владимира Померанцева «Об искренности в литературе», напечатанную в декабрьском номере журнала «Новый мир» за 1953 год. Но было бы несправедливо не отметить, что еще в ноябрьском номере «Советской музыки» появилась статья Арама Хачатуряна, где маститый композитор выдвинул еретические, если не сказать революционные, требования:

... настало время для пересмотра установившейся системы учрежденческой опеки над композиторами. Скажу больше: нужно отказаться от негодной практики вмешательства в творческий процесс композитора со стороны работников музыкальных учреждений (очевидно, последнее словосочетание следует понимать как эвфемизм, указывающий на руководство Союза композиторов и на курирующие его партийные инстанции. – Л.А.). Творческую проблему нельзя разрешить канцелярским, бюрократическим способом. <...> Больше доверия художнику – он будет с еще большей ответственностью и свободой подходить к решению творческих проблем современности¹.

И далее:

Союз композиторов должен обязательно проводить обсуждения новых произведений. <...> Пусть звучит самая острая, принципиальная, нелицеприятная критика. <...> Но пусть все это не носит «директивного» характера и пусть наши музыкальные учреждения не занимаются мелочной опекой композиторов. <...> Союз композиторов не должен принимать на себя функции непогрешимого «оценщика»².

¹ Хачатурян А. О творческой смелости и вдохновении // Советская музыка. 1953. № 11. С. 10.

² Там же.

И, наконец:

Мы твердо стоим на позициях реализма и народности. У нас нет и не может быть споров по вопросам идейного содержания советской музыки. <...> Но разве стиль социалистического реализма не развивается? Разве можно себе представить, что творчество советских композиторов не будет развиваться в стилистическом отношении, что новые жизненные задачи <...> не будут вызывать поисков новых художественных форм?¹.

Статья Хачатуряна, почти вызывающе смелая на фоне того, что писалось и печаталось в позднесталинском СССР, и вызвавшая определенный отклик на Западе – некоторые комментаторы восприняли ее как показатель серьезного сдвига в культурной политике советского государства, и Хачатуряну в ответ пришлось выступить с оправданиями и разъяснениями², – дает некоторое представление об атмосфере, в которой назревало главное событие ранней оттепели в музыке – премьера Десятой симфонии Шостаковича *e-moll* соч. 93, состоявшаяся в Ленинграде 17 декабря 1953 года. В контексте поразительных событий, изменивших страну, новая непрограммная симфония недавнего отщепенца, включающая в свой состав особый «сюжет» о приключениях мотива-монограммы *DSCH* (*Dmitrij SCHostakowitsch*), прозвучала как вызывающий манифест индивидуализма.

Одна из общепризнанных вершин творчества Шостаковича, Десятая симфония настолько популярна, что на этих страницах можно обойтись без описания ее формы и языка³. Здесь я только напомним, что мотив *DSCH* появляется в ее третьей части, автобиографическая подоплека которой не может вызывать сомнений после обнаружения в ее составе еще одной монограммы – *EL(a)MiR(e)A*=Эльмира (имя ученицы Шостаковича, композитора Э. Назировой; Шостакович активно переписывался с ней в течение 1953 года)⁴. «Фабулу» третьей части составляет взаимодействие напряженной «мужской» монограммы, содержащей интервал уменьшенной кварты, и умиротворенно диатонической «женской» монограммы, в которое вмешивается еще один мотив с уменьшенной квинтой – «антагонист» *DSCH*, всячески мешающий его самоутверждению (картина

¹ Хачатурян А. О творческой смелости и вдохновении. С. 12.

² Хачатурян А. Правда о советской музыке и советском композиторе // Советская музыка. 1954. № 4. С. 3–7.

³ Она подробно рассмотрена в другой моей работе: Аюпян Л. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018. С. 472–488. Ведущий британский специалист по Шостаковичу посвятил Десятой симфонии целую книгу: *Fanning D. The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth*. London: Royal Musical Association, 1989.

⁴ Кравец Н. Новый взгляд на Десятую Симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 228–235.

взаимодействия мотивов, составляющих этот юнгианский треугольник, настолько зримо театральна, что подобная трактовка не должна казаться вульгаризацией музыки). Приключения *DSCH*, уже в другом антураже, возобновляются в оживленном финале симфонии; его заключительный, достигнутый с трудом громогласный триумф естественно воспринимается как психологически абсолютно правдивый жест мрачного и злорадного торжества (собственно говоря, чего же еще можно было ожидать от Шостаковича в 1953 году?)¹.

В начале 1954 года музыканты Москвы оживленно обсуждали новый опус Шостаковича. Партия сталинистов подвергла симфонию тому, что на их языке именовалось «острой, принципиальной, нелюбимой критикой». Но на этот раз им не удалось добиться даже «ничьей», какой, по существу, явился итог дискуссии 1951 года о Прелюдиях и фугах. Впервые за несколько лет борцы с формализмом потерпели поражение.

Публикации в журнале «Советская музыка» за 1954 год доносят до нас глухое эхо вызванного симфонией шума. В мартовском и апрельском номерах отметились высокопоставленные чиновники, отвечавшие за идейную чистоту музыки, – Павел Апостолов (в то время сотрудник аппарата ЦК КПСС) и Борис Ярустовский (заведующий сектором культуры ЦК). В статье «К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке»² Апостолов привычно упрекнул Шостаковича в излишнем внимании к мрачным сторонам действительности и в недостаточно развитой способности показывать ее светлые стороны; по Апостолову, «отрицательные образы» Шостаковичу неизменно удаются, тогда как при воплощении положительных образов он, при всей искренности своих намерений, терпит неудачи. Ярустовский, превосходивший Апостолова как по занимаемой должности, так и в интеллектуальном отношении, посвятил Десятой симфонии обширную статью³, в которой уделил значительное внимание разбору ее тематизма и формы⁴; в установочной же части статьи, мягко критикуя композитора за чрезмерно обостренный показ жизненных противоречий и индивидуализм, Ярустовский тем не менее признает за ним (как и за всяким другим советским художником) право на сомнения

¹ Тем не менее завершение симфонии все еще иногда квалифицируется как оптимистическое, простое и полное юмора: см.: *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1998. С. 320. В сходном духе финал симфонии трактуется в: *Fanning D.* The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth. P. 69.

² *Апостолов П.* К вопросу о воплощении отрицательного образа в музыке // Советская музыка. 1954. № 3.

³ *Ярустовский Б.* Десятая симфония Д. Шостаковича // Советская музыка. 1954. № 4. С. 8–24.

⁴ Любопытно, что о мотиве *DSCH* (который прежде в музыке Шостаковича эксплицитно не использовался) Ярустовский пишет как о чем-то весьма прозрачном по смыслу: «Попевка на звуках *D–Es–C–H* <...> оказывается <...> своеобразным лейтмотивом, характеризующим героя симфонии»: (Там же. С. 17). Любопытно также, что «женская» монограмма третьей части характеризуется в той же статье как «голос далекого друга»: (Там же. С. 18). Очевидно, Шостакович не делал большого секрета из внемузыкального значения этих двух символов.

и колебания, печаль и грусть, на исповедальный тон и т.п. Резюме статьи гласит: Десятая симфония Шостаковича – произведение, «насыщенное большой мыслью, трепетным дыханием жизни». Важно, что эти слова вышли из-под пера одного из генералов идеологического фронта, сыгравшего, по-видимому, не последнюю роль в событиях 1948 года¹. Можно себе представить, насколько они обескуражили тех, кто предвкушал очередную атаку на неисправимого индивидуалиста и формалиста.

Кульминацией событий вокруг симфонии стала дискуссия, состоявшаяся в Союзе композиторов и занявшая три дня марта – апреля. Судя по опубликованному отчету², она вызвала живейший интерес музыкальной общественности: «...зал Центрального дома композиторов был переполнен»³. Дискуссия открылась лаконичным и довольно неуклюжим вступительным словом композитора⁴. Большинство участников прений – а среди них были как ученики Шостаковича и лица, близкие к нему (музыковед Лев Данилевич, композиторы Юрий Левитин, Моисей Вайнберг, Григорий Фрид, Кара Караев, Георгий Свиридов), так и влиятельные фигуры музыкального истеблишмента (Дмитрий Кабалевский, Георгий Хубов), – не скупилось на похвалы, пусть с оговорками, которых требовал стандартный ритуал. Речи упомянутых идеологов пропитаны своеобразной советской казуистикой: ради «оправдания» Шостаковича ораторы то и дело манипулировали той же ждановской терминологией (вплоть до прямых ссылок на Жданова), которая ранее использовалась для критического разгрома его произведений и «формализма» в целом. Враждебная Шостаковичу среда, еще недавно столь могущественная, теперь смогла выдвинуть против него лишь несколько тусклых фигур: с отрицательными отзывами о симфонии выступили знатоки марксистско-ленинской эстетики Юлий Кремлев⁵ и Виктор Ванслов, музыковед Константин Розеншильд, чьи публикации 1948–1949 годов отличались агрессивностью, чрезмерной даже по тем временам, и недавний удачливый соперник Шостаковича, автор расхваленной Сталиным оперы «Тихий Дон» Иван Дзержинский. Отчет о дискуссии, помещенный в «Советской

¹ Судя по тому, что пишут о Ярустовском советские справочники, свой пост в секторе культуры ЦК он занял в 1946 году, когда ему было 35 лет.

² Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича) // Советская музыка. 1954. № 6. С. 119–134. С несущественными сокращениями воспроизведено в: Шостакович: pro et contra... С. 251–268.

³ Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича). С. 119.

⁴ Нарочито самокритичные нотки, которыми изобилует речь Шостаковича, трактуются британским исследователем как тонко рассчитанное издевательство над аудиторией (см.: *Fanning D. The Breath of the Symphonist. Shostakovich's Tenth.* P. 6). Трудно сказать, действительно ли в намерения композитора входило нечто подобное.

⁵ Три года спустя неутомимый Кремлев повторно выступил с критикой симфонии: см.: *Кремлев Ю. О Десятой симфонии Д. Шостаковича* // Советская музыка. 1957. № 4. С. 74–84. Воспроизведено в: Шостакович: pro et contra... С. 269–283.

музыке» (которую тогда редактировал Хубов), содержит недовольные комментарии по поводу их речей. Под занавес дискуссии Хубов (в то время исполнявший обязанности Хренникова на посту генерального секретаря Союза композиторов) все же не преминул указать «на неправильность апологетических выступлений некоторых участников дискуссии, подобострастно преклоняющихся перед автором Десятой симфонии», и многозначительно, в духе времени, заметил: «... культ личности всегда и везде порочен. И Д. Шостакович менее всего нуждается в подобном культе»¹. Шостакович чувствовал себя победителем, о чем свидетельствует лаконичная фраза из письма И. Д. Гликману от 7 апреля: «Дискуссия прошла оживленно и закончилась в мою пользу»². Впервые за долгие годы возникла надежда на то, что пожелания, высказанные в упомянутой программной статье Хачатуряна, – вернуть художнику право на свободное самовыражение, реабилитировать «идеалистические» категории творческой смелости и вдохновения, – смогут быть выполнены.

* * *

Десятая симфония Шостаковича и события вокруг ее премьеры ознаменовали начало нового периода истории музыки в СССР. Он продлился свыше тридцати лет и, в отличие от двадцатых, тридцатых и сороковых годов, обошелся без крупных политических потрясений в музыкальном мире. В течение этих бурных десятилетий, когда творческая интеллигенция пребывала в состоянии постоянной борьбы с властью имущими, а бацилла инакомыслия медленно, но верно подтачивала основы советской идеократии, музыкальное сообщество жило своей жизнью, которая на общем фоне могла бы показаться относительно спокойной и автономной. Конечно, эта жизнь также проходила под неусыпным надзором госбезопасности и омрачалась доносами и интригами³. Конечно, очередные съезды и пленумы Союза композиторов под бессменным руководством Тихона Хренникова (1913–2007) продолжали принимать однотипные постановления с заверениями в верности марксистско-ленинской эстетики и критикой всяческих модернистских и авангардных «извращений».

¹ Значительное явление советской музыки (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича). С. 134; Шостакович: pro et contra... С. 268.

² Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. С. 107.

³ Этот увлекательный в своем роде аспект музыкальной жизни постсталинского СССР, конечно, никогда не будет изучен в достаточной мере. Отдельные относящиеся к нему документы опубликованы в: *Максименков Л.* Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л. Максименков. М.: Международный фонд «Демократия», 2013. С. 410 и след. Кое-какую информацию можно извлечь из опубликованных в новейшее время мемуаров, записок, дневников известных композиторов и исполнителей (Каретникова, Свиридова, Щедрина, скрипача и дирижера Льва Маркиза, скрипача Артура Штильмана и др.).

Конечно, идеологически надежные композиторы, как и раньше, удостоивались государственных наград и всевозможных привилегий, тогда как «непослушных» могли без объяснений сделать невыездными и не допустить к престижной и хорошо оплачиваемой работе. С другой стороны, практически все композиторы-нонконформисты оставались полноправными членами Союза композиторов; соответственно никто из них – в отличие от нонконформистов-художников, не говоря о поэтах и прозаиках – не был лишен возможности публиковать свои произведения за государственный счет и представлять их публике. Правда, им часто приходилось подолгу ждать своей очереди, пропуская вперед более «респектабельных» коллег; они могли испытывать сложности с публикацией произведений на религиозную тематику¹; время от времени их показательно «прорабатывали» в советских журналах и газетах; чиновники из Союза композиторов, Министерства культуры и отдела культуры ЦК КПСС могли ставить им палки в колеса, закрывая перед их музыкой двери лучших концертных залов и запрещая ее исполнение в странах советского блока. Но все это выглядит почти невинно на фоне таких акций, как травля Бориса Пастернака (1958) и Александра Солженицына (1965–1974), судебные процессы над Иосифом Бродским (1964), Андреем Синявским и Юлием Даниэлем (1965–1966) и другими писателями-диссидентами, хрущевские нападки на «абстракционистов» и других вольнодумцев (1962), разгром «бульдозерной выставки» (1974), скандалы с литературными альманахами «Тарусские страницы» (1961) и «Метрополь» (1979), не говоря о бесчисленных запретах на публикацию литературных произведений, выпуск фильмов и спектаклей, что сплошь и рядом оборачивалось драматическими, а иногда и трагическими последствиями для их создателей.

Трудно сказать, в какой степени «облегченный» режим идеологического надзора в области музыки был обусловлен тактическими и стратегическими талантами Хренникова, возглавлявшего Союз композиторов вплоть до его вынужденного отпуска в связи с ликвидацией Советского Союза (сорок три года у власти – абсолютный рекорд политического долголетия среди высокопоставленных советских функционеров²). Симбиоз разных, иногда несовместимых тенденций в рамках единого союза, несомненно, имел свою закулисную сторону, в которую нам не дано проникнуть. Так или иначе, благодаря режиму частичной, «половинчатой»,

¹ Так, три «Композиции» и Вторая симфония Уствольской были опубликованы в 1976–1982 годах без сакральных подзаголовков; композиция Губайдулиной «Семь слов» вышла в 1985 году под нейтральным заглавием «Партита».

² Лишь в разгар горбачевской перестройки в советской печати смогла появиться статья, подвергающая сомнению достоинства Хренникова как лидера советского музыкального сообщества. См.: *Горностаева В.* Кому принадлежит искусство? // Советская культура. 1988. 12 мая. Показательно, что ее автором была известная пианистка, то есть человек, не находящийся в официальной зависимости от Хренникова и его канцелярии.

неустойчивой свободы вокруг серьезной музыки сформировалось сильное поле, способствовавшее селекции подлинно сильных, независимых талантов и поддержанию их высокого творческого тонуса и при этом не представлявшее реальной угрозы полноценному раскрытию их возможностей.

Годы оттепели были отмечены постепенным расширением сферы идеологически приемлемого. В 1953–1955 годах в музыкальной прессе начали появляться более или менее положительные отзывы о Малере, Р. Штраусе, Равеле, раннем Стравинском, Бартоке (в 1955 году он был посмертно удостоен международной Сталинской премии мира), Хиндемита и некоторых других современных западных композиторах. В сезоне 1955/1956 американская труппа *The Everyman's Opera* показала в Москве и Ленинграде оперу Гершвина «Порги и Бесс». На Международном фестивале молодежи и студентов, состоявшемся в Москве летом 1957 года, был фактически легализован американский джаз (ранее заклейменный за «невропатичность»). В 1957 году молодой Гленн Гулд представил избранной публике Москвы и Ленинграда фортепианную музыку Веберна, Берга и Крженека, выслушанную, по свидетельству присутствовавших, «с всепоглощающим вниманием, но... с полным непониманием»¹. В концертных залах обеих столиц новую западную музыку заиграли и другие гастролеры; так, в 1958 году французская пианистка Моник Аз (Haas) сыграла пьесы из цикла Оливье Мессиана «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», в 1959 году Нью-Йоркский филармонический оркестр под управлением Леонарда Бернштейна познакомил советскую аудиторию с новаторской пьесой Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» и Фортепианным концертом Стравинского, а также впервые после более чем тридцатилетнего перерыва исполнил на советской эстраде «Весну священную». О том, как эти и другие музыкальные сенсации оттепели (прежде всего появление Московского камерного оркестра в 1956 году и Первый международный конкурс имени Чайковского в 1958) воздействовали на развитие исполнительской культуры в СССР, будет сказано ниже, в разделе о музыкальном исполнительстве.

На ход процессов в музыкально-идеологической области не могло не повлиять важное событие, происшедшее в одной из стран-сателлитов СССР, – учреждение в 1956 году международного фестиваля современной музыки «Варшавская осень». С 1958 года фестиваль стал ежегодным, и в его репертуаре возобладала музыка стилистически «продвинутого» рода, вплоть до крайнего по тем временам авангарда. Реакция советской культурной бюрократии на фестиваль была предсказуемо негативной: «Варшавская осень» была для нее поистине «бельмом на глазу»². Из года в год «Советская музыка» публиковала об очередных фестивалях

¹ Холопов Ю., Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. С. 120.

² Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1998. С. 358.

отзывы, в которых то и дело сквозила обида на непослушных «младших братьев»¹. Авторами этих отзывов – то есть специально уполномоченными делегатами Союза композиторов СССР – были проверенные музыковеды и композиторы старшего поколения, не имевшие никакой подготовки в области современной музыки, в то время как более молодым и прогрессивным музыкантам путь в Варшаву был до определенного момента практически заказан. Как бы то ни было, Варшава, будучи столицей «братской» страны, сделалась относительно близким и доступным источником знаний о новейшей музыке для музыкантов и любителей музыки из СССР². Кроме того, пример Польши, где авангардное направление было не только узаконено, но и пользовалось государственной поддержкой, сам по себе оказывал вдохновляющее воздействие, поскольку позволял надеяться, что нечто подобное возможно и в Советском Союзе³.

Реагируя на изменившиеся обстоятельства, в мае 1958 года ЦК КПСС принял документ, отменяющий наиболее одиозные пункты Постановления 1948 года⁴. Конечно, партия догматиков-сталинистов оставалась

¹ См.: *Мартынов И.* Варшавская музыкальная осень // Советская музыка. 1957. № 1. С. 131–136; *Он же.* Встречи с польскими товарищами. На фестивале «Варшавская осень» // Советская музыка. 1958. № 12. С. 113–115; *Келдыш Ю.* «Варшавская осень» 1958 года // Советская музыка. 1959. № 1. С. 156–162; № 2. С. 165–169; *Грошева Е., Саква К.* Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1959. № 12. С. 158–164; *Они же.* Еще о «Варшавской осени» 1959 года // Советская музыка. 1960. № 1. С. 155–162; *Энтелис Л.* «Варшавская осень» // Советская музыка. 1960. № 12. С. 155–162; *Аксюк С.* Пятая «Осень» // Советская музыка. 1962. № 2. С. 120–123; *Нестьев И.* Критики и апологеты польского «авангарда» // Советская музыка. 1963. № 4. С. 118–124. Прямой политический донос на «Варшавскую осень», направленный композитором Сергеем Аксюком в ЦК КПСС 13 ноября 1961 года, опубликован в: *Максименков Л.* Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991. С. 562–564.

² О том, насколько важны были связи с «Варшавской осенью» и, шире, с польским музыкальным сообществом для музыкантов-нонконформистов нашей страны, можно судить хотя бы по двухтомному изданию переписки украинского дирижера, пропагандиста новой музыки Игоря Блажкова: *Блажков И.* Книга писем. Т. I–II. СПб.: Композитор, 2017.

³ Об исторической роли варшавского фестиваля в первые годы его существования см., в частности: *Mika B.* A Bridge Between Two Worlds: The Founding Years of the Warsaw Autumn Festival // *Twentieth Century Music and Politics: Essays in memory of Neil Edmunds / Ed. by P. Fairclough.* Farnham: Ashgate, 2013. P. 117–134.

⁴ Журнальная публикация: Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года // Советская музыка. 1958. № 7. С. 3–4. Упомянутые в названии документа две оперы украинских композиторов – «Богдан Хмельницкий» Константина Данькевича и «От всего сердца» Германа Жуковского, подверглись несправедливым, по мнению авторов Постановления, нападкам в редакционных статьях «Правды» от 19 апреля и 20 июля 1951 года (перепечатаны в № 5 и 7 «Советской музыки» за тот же год). Но основным содержанием документа была, конечно, «реабилитация» (на словах частичная, фактически полная) осужденных в 1948 «формалистов».

начеку и то и дело порывалась перейти в контрнаступление¹. Тем не менее к началу 1960-х атмосфера вокруг новой музыки заметно разрядилась. Эпохальным событием стали советские гастроли Игоря Стравинского осенью 1962 года, снявшие напряженность между ним и советским музыкальным истеблишментом и обеспечившие его музыке (за исключением некоторых сочинений на религиозные темы) режим наибольшего благоприятствования в СССР². Аналогичный режим был предоставлен творчеству Бриттена, чей советский дебют состоялся весной 1963 года³. Проникновению западных влияний в советскую музыку способствовали неоднократные (с 1962 года) приезды в СССР коммуниста и вместе с тем радикального авангардиста Ноно⁴ и советские гастроли Симфонического оркестра Би-Би-Си (1967) с программами из произведений Шёнберга, Веберна, Берга и Булеза под управлением последнего. Композиторская молодежь имела возможность осваивать ненавидимую властями предржащими (вплоть до самого Хрущева⁵) додекафонию и другие аспекты наследия Новой венской школы под руководством Филипа Гершковича (1906–1989) – музыковеда родом из Румынии, в молодые годы учившегося в Вене у Берга и Веберна. В 1940 году он бежал из нацистского

¹ См., например: *Апостолов П.* О насущных вопросах творчества и критики // *Советская музыка.* 1957. № 3. С. 45–57 (часть этой статьи – одна из последних атак на формализм и лично на Шостаковича в стиле 1948 года). Еще один образец музыкальной публицистики аналогичного рода – *Кухарский В.* Предсъездовские заметки // *Советская музыка.* 1956. № 5. С. 46–56.

² Наиболее полный, насыщенный колоритными деталями источник информации о визите Стравинского в Москву – дневник его ассистента Роберта Крафта: *Craft R.* *Stravinsky. Chronicle of a Friendship.* 1948–1971. New York: Alfred A. Knopf, 1972. P. 179–209.

³ Подробно о связях Бриттена с Россией и СССР, в частности о его дружбе и сотрудничестве с Шостаковичем, Ростроповичем и Рихтером, см.: *Pyke C.* *Benjamin Britten and Russia.* Woodbridge: The Boydell Press, 2016.

⁴ Колоритные описания визитов Ноно и его реакций на музыку советских композиторов см.: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Деловая Лига, 1993. С. 18–19; *Каретников Н.* Темы с вариациями; Готовность к бытию. М.: Астрель: Cognus, 2012. С. 67–70. См. также: *Schmelz P.* *Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw.* Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 62–64.

⁵ В своей речи на встрече с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 он высказался о ней так: «... среди творческих работников встречаются такие люди, которые тшятся доказывать, что будто бы мелодия в музыке утратила право на существование, и на смену ей приходит “новая” музыка – “додекафония”, музыка шумов. Нормальному человеку трудно понять, что скрывается за словом “додекафония”, но, по всей вероятности, то же самое, что и за словом какофония. Так вот эту самую какофонию в музыке мы отмечаем начисто. Наш народ не может взять на свое идейное вооружение этот мусор»; на это последовали возгласы «Правильно!» и аплодисменты (опубликовано в «Правде» от 10 марта 1963 года, цит. по: *Максименков Л.* Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991. С. 587–588). Справедливости ради нужно сказать, что это и подобные высказывания не имели сколько-нибудь серьезных политических последствий – в отличие от приема, оказанного Хрущевым Стравинскому несколькими месяцами раньше.

рейха в СССР и в 1946-м поселился в Москве, где работал в издательстве и давал частные уроки; прошедший школу Гершковича композитор Виктор Суслин назвал его «апостолом, которого Веберн послал учить варваров»¹. Окончательная легализация атональности и додекафонии в качестве приемов, допустимых в советской музыке, стала неизбежна с середины 1960-х, когда их элементы проникли в музыку Шостаковича (начиная с Тринадцатой симфонии, 1962) и других видных композиторов, чьи отношения с официальными инстанциями сложились благоприятно, в частности К. Караева (Третья симфония, 1964; Концерт для скрипки с оркестром, 1967), Бабаджаняна («Шесть картин» для фортепиано, 1964) и Щедрина (начиная со Второй симфонии, 1962–1965). К тому же периоду относится первый серьезный и в целом благожелательный разбор эстетико-теоретических основ додекафонной техники².

К тому времени в рамках советской музыки сложилось неконформистское течение, ориентированное на освоение этих, а со временем и других еще недавно запрещенных западных техник. Лидеры его первого поколения – Андрей Волконский, Эдисон Денисов, Арво Пярт, Валентин Сильвестров, Николай Каретников, Альфред Шнитке, София Губайдулина (порядок перечисления примерно соответствует хронологии появления их первых подлинно зрелых работ, стилистически и содержательно противостоящих советскому официозу) – дебютировали в конце 1950-х или первой половине 1960-х годов, то есть когда запреты и ограничения были еще в силе. Некоторые их ранние опыты приобрели известность и представляют интерес как документы периода ученичества, когда серийная техника опробовалась преимущественно в относительно скромных по масштабу композициях для минимальных составов. Для этого, так сказать, переходного периода от юности к зрелости советского авангарда характерны, в частности, фортепианная *Musica stricta* Волконского (1956–1957), Пять пьес для фортепиано Сильвестрова (1961), скрипичные сонаты Каретникова (1961), Денисова (1963), Шнитке (1963), пуантилистическая фортепианная пьеса «Разрывы плоскостей» менее известного киевского композитора Виталия Годзяцкого (1963). Этап первичного освоения новой техники естественным образом сменился этапом ее свободного использования в сочетании с другими элементами современного языка, также заимствованными из практики западного авангарда,

¹ Цит. по: Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 52. О жизни и творчестве Гершковича и его роли как ментора московских музыкантов-неконформистов см., в частности: Смирнов Д. Геометр звуковых кристаллов // Советская музыка. 1990. № 3. С. 74–81; № 4. С. 84–93; Холопов Ю. В поисках утраченной сущности музыки: Филипп Гершкович // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. С. 24–40. См. также тексты, опубликованные в журнале «Темпо» (London), 173 (June 1990). Теоретические работы Гершковича собраны в издании: Гершкович Ф. О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1991.

² Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. III. Додекафония и позднейшие авангардистские течения // Советская музыка. 1965. № 8. С. 6–20.

но переработанными и приведенными к синтезу в соответствии с индивидуальными стилистическими пристрастиями. Обо всем этом речь пойдет ниже, в разделе «Нонконформисты (“советский авангард”)», где будет рассмотрен индивидуальный вклад каждого из ведущих представителей группы.

Статус нонконформистов принципиально изменился между двумя символическими датами: 9 февраля 1974 года, когда в Горьком (ныне Нижний Новгород) состоялась нашумевшая премьера Первой симфонии Шнитке с местным симфоническим оркестром под управлением Геннадия Рождественского (в то время главные концертные залы Москвы и Ленинграда все еще были закрыты для музыки подобного рода), и 15 апреля 1982 года, когда в «святая святых» музыкальной жизни, Большом зале Московской консерватории, несмотря на противодействие чиновников Министерства культуры, состоялся концерт с программой из произведений Денисова («Живопись»), Губайдулиной (скрипичный концерт *Offertorium*) и Шнитке (сюита из музыки к спектаклю «Ревизская сказка», она же «Гоголь-сюита»), также под управлением Рождественского, с участием скрипача Олега Кагана. Год спустя полная запись концерта с коллективным юмористическим Маршем, сочиненным тремя композиторами специально для этого вечера, и пояснительными «преамбулами» дирижера¹ вышла на пластинках фирмы «Мелодия». В промежутке между февралем 1974-го и апрелем 1982-го нападки на нонконформистов не прекращались – достаточно вспомнить письмо-донос дирижера Альгиса Жюрайтиса в газету «Правда» (март 1978 года), где Шнитке был назван «композиторишкой-авангардистом», и речь Хренникова на VI съезде Союза композиторов (ноябрь 1979 года), в которой Денисов, Губайдулина и пятеро более молодых членов Союза (Вячеслав Артёмов, Виктор Суслин, Александр Кнайфель, Дмитрий Смирнов и Елена Фирсова) были объявлены недостойными «представлять нашу страну, нашу музыку»² за рубежом, – но все это сравнительно мало повлияло на их карьеру (из всей группы тогда эмигрировал только Суслин). Таким образом, дискриминация группы по существу прекратилась еще до того, как застой сменился перестройкой.

Свободный мир, естественно, сочувствовал отступникам от правил пресловутой советской системы и оказывал им некоторую поддержку в форме не слишком регулярных, но значимых заказов и исполнений. Судя по данным о первых исполнениях, приведенным в Хронографе, вначале Сильвестров и Денисов, а затем и некоторые другие представители данной группы уже с середины 1960-х достаточно активно работали «на экспорт». «Солнце инков» Денисова и Третья симфония («Эсхатофония») Сильвестрова исполнялись в Мекке музыкального

¹ Печатная публикация: *Рождественский Г.* Преамбулы. М.: Советский композитор, 1989. С. 128–136.

² *Хренников Т.* Великая миссия советской музыки [доклад на VI съезде Союза композиторов СССР 20 ноября 1979 года] // Советская музыка. 1980. № 1. С. 14.

авангарда – западногерманском Дармштадте – соответственно в 1965 и 1968 годах под управлением авторитетнейшего Бруно Мадерны, и гуру новой музыки Теодор В. Адорно удостоил симфонию Сильвестрова сдержанной похвалы¹. Вместе с тем западные комментаторы нередко выказывали снисходительное отношение к творчеству советских нонконформистов, трактуя его как хотя и небезынтересное, но скорее второсортное, во многом подражательное и стилистически «нечистое» ответвление «большого» авангарда². Положение начало принципиально меняться, по-видимому, после европейского турне скрипачей Гидона Кремера и Татьяны Гринденко с Первым *Concerto grosso* Шнитке (сезон 1977/1978) и особенно после осуществленной с участием Кремера мировой премьеры скрипичного концерта Губайдулиной *Offertorium* (1981, Вена).

В эпоху расцвета авангарда – то есть до того, как мода на неоромантизм и «новую простоту» привела к росту популярности Шнитке с его «полистилистикой» и Сильвестрова с его «слабым стилем», – искусство «авангардистов» из СССР оставалось все же на периферии интересов наиболее изощренной части западной аудитории, поскольку критерии авангардности на Западе и в СССР были разными. С точки зрения западных приверженцев авангарда, музыка советских нонконформистов слишком часто грешила отсутствием стилистической строгости, чистоты и последовательности, поскольку нарушала три важнейшие заповеди авангардной ортодоксии: не черпать из популярных источников (исключить тональные гармонии и регулярные ритмы); придерживаться единой техники от начала до конца вещи; не впадать в нарративность (не рассказывать «историй»). Будучи обусловлен стремлением большинства названных композиторов к расширению своей аудитории, этот «дефект» при поверхностном взгляде легко мог показаться результатом компромисса с формами художественного высказывания, приемлемыми в рамках господствующей идеологии. Даже автор самого фундаментального, в высшей степени ценного исследования советского музыкального авангарда 1960-х годов – мы, постсоветские музыковеды, должны быть благодарны американскому ученому за работу, которую значительно раньше следовало бы выполнить кому-нибудь из нас, – демонстрирует в этом отношении до некоторой степени поверхностный подход. Так, он приписывает склонность советских «авангардистов» к «не слишком герметичному, часто легко узнаваемому языку» и их «заново пробудившийся интерес к содержательности и понятности» тому обстоятельству, что они воспитывались в духе «социалистического

¹ Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. С. 73.

² Пассажи подобного содержания встречаются, в частности, в: *Krebs S. Soviet Composers and the Development of Soviet Music*. London: Allen and Unwin, 1970; *Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1983; *Sachs J. Notes on the Soviet Avant-Garde // Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz / Ed. by M.H. Brown*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984. P. 287–308.

реализма»¹, и фактически трактует этот «заново пробудившийся интерес» как шаг назад, к «соцреалистическим корням» (за что они будто бы «удостоились одобрения со стороны официальной критики»², что не соответствует истине). В действительности же следовало бы говорить скорее об их возросшем самосознании в качестве свободомыслящих духовных лидеров, носителей определенного мировоззрения, которое по известным причинам не могло быть выражено в словесной форме.

Ныне трудно себе представить (и невозможно документально подтвердить), насколько существенное место занимала серьезная, в том числе новая музыка в жизни образованного человека советского времени. Кажется несомненным, что в периоды, привычно именуемые ныне оттепелью и застоем, ее роль в формировании духовной и интеллектуальной атмосферы была исключительно велика, и это касается не только признанной классики. Как область, подверженная цензурным запретам в меньшей степени, чем словесные, зрелищные и изобразительные искусства, музыка выдвинулась на роль, не слишком свойственную ей в свободных обществах, – ибо музыка при репрессивном режиме, пользуясь словами Андрея Платонова, есть «окончательно запрещенная литература, когда она замычала, – и из этого, из окончательного запрещения, – явилось самостоятельное великое искусство»³. Сегодня правление Хрущева и Брежнева вспоминается не только как время нарастающего дефицита, материального упадка, уныния и безнадежности, но и как время, когда стилистически «продвинутая» современная музыка все еще привлекала к себе серьезное общественное внимание, и едва ли не каждый из упомянутых композиторов-нонконформистов мог рассчитывать на то, что концерт с его музыкой, как и почти любая другая демонстрация не поощряемого властями свободомыслия, соберет полный зал.

¹ Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 274.

² Ibid.

³ Платонов А. Деревянное растение. М.: Правда, 1990. С. 31; см. также: Бакиш Л. Попытка прощания. Несколько тезисов о музыке тоталитарной эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 40–46.

Шостакович после 1953 года

На протяжении всей третьей четверти века Шостакович оставался главным действующим лицом – или, пользуясь современным арго, главным ньюсмейкером – советской музыки. Как и раньше, его творчество развивалось в своеобразном контрапункте с зигзагами политической и культурной истории советского государства; как и раньше, премьеры его произведений становились симптоматичными событиями общественной жизни.

Славное начало оттепели, озаменованное помимо успеха Десятой симфонии премьерами Четвертого и Пятого квартетов и надеждами – вскоре сбывшимися – на исполнение еще нескольких «задержанных» опусов, включая цикл «Из еврейской народной поэзии», Первый скрипичный концерт, а также ошельмованную в 1948 году и исключенную из репертуара Восьмую симфонию¹, сменилось несколькими годами относительной стагнации. Центральной работой Шостаковича этого периода явилась монументальная – продолжительностью около часа – Одиннадцатая симфония *g-moll* соч. 103 «1905 год» (1957). Появление программной симфонии, посвященной знаковому эпизоду российской истории, стало самым значительным событием советской музыкальной жизни накануне сорокалетия Октябрьской революции 1917 года, и премьеры симфонии (30 октября, одновременно в Москве и Ленинграде) явились важной частью юбилейных торжеств.

Программа или, лучше сказать, сюжетная канва симфонии отражает взгляд советской историографии на события 1905 года как на предвестие

¹ Данные об этих исполнениях, равно как и о более поздних премьерах и возобновлениях ранее не звучавших и запрещенных опусов Шостаковича – таких, как Четвертая, Вторая и Третья симфонии, оперы «Леди Макбет Мценского уезда» (в новой, относительно «пуританской» редакции под названием «Катерина Измайлова») и «Нос», цикл романсов на слова японских поэтов, Пять фрагментов для оркестра соч. 42, – приведены в Хронографе. Среди других достойных упоминания событий середины 1950-х – присуждение Шостаковичу Международной Сталинской премии за укрепление мира и дружбы между народами (4 сентября 1954 года) и присвоение ему звания народного артиста СССР (ноябрь того же года).

Октябрьской революции. Диспозиция частей диктуется программным замыслом: 1. «Дворцовая площадь», *Adagio*; 2. «Девятое января», *Allegro*; 3. «Вечная память», *Adagio*; 4. «Набат», *Allegro non troppo*. Первая часть рисует предгрозовую атмосферу, когда, по Ленину, «верхи не могут, а низы не хотят жить по-старому», вторая – шествие обманутого народа к Зимнему дворцу и его расстрел царскими войсками, третья – оплакивание павших, четвертая – революционный порыв, клятву над гробом жертв, уверенность в грядущей победе.

Тематизм симфонии почти целиком основан на популярных, частично анонимных песнях протеста и борьбы конца XIX – начала XX века («Слушай!», «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Смело, товарищи, в ногу», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка» и др.). Две темы Шостакович почерпнул из собственной пьесы «Девятое января», вошедшей в цикл хоровых поэм соч. 88 на слова революционных поэтов (1951). В финале использована также «пролетарская» песня из оперетты Георгия Свиридова «Огоньки» (1951). Лишь в первой части – картине пустынной Дворцовой площади накануне трагедии – преобладают оригинальные мотивы. Особенно показательны два из них: мотив литавр с уменьшенной квартой и дважды повторенный мотив из двух опадающих малых секунд на вершине сигнала трубы (пример 1; первые 12 тактов симфонии – хорал струнных, возможно символизирующий «гапоновщину», – в примере опущены).

The image displays a musical score for the first 12 measures of the symphony. It includes parts for Timpani (Timp.), Arches (Archi, Арче), Trombone solo (Tr-ba I sola), and Tamburo. The music features a prominent triplet motif in the timpani and a descending second interval motif in the trombone solo. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (pp).

Пример 1
Шостакович –
Симфония № 11
«1905 год», часть 1

Острый интервал уменьшенной кварты (входящий также в состав фигуры *DSCH*) можно смело назвать «лейтинтервалом» музыки Шостаковича, а пару идентичных нисходящих малых секунд в хореическом ритме – ее главным лейтмотивом. Этот мотив ярко выраженной минорной окраски, наделенный устойчивой семантикой жалобы, оплакивания, бессильного протеста, встречается по меньшей мере в двенадцати из пятнадцати симфоний Шостаковича и по меньшей мере в четырнадцати из его пятнадцати струнных квартетов. При этом он, как правило, особым образом выделен и подчеркнут. Его наиболее явный прецедент в русской музыке – соло Юродивого из «Бориса Годунова»; другой широко известный прецедент – лейтмотив нибелунгов из вагнеровской тетралогии. В свете наших знаний о личности Шостаковича, об испытанных им ударах судьбы и о его отношении к самому себе (все это богато документировано в его собственном эпистолярии и в мемуарной литературе) нет ничего удивительного в том, что именно «мотив жалобы» стал в полном смысле слова ведущим музыкальным символом в контексте всего творчества композитора¹.

По ходу симфонии цитируемые песни не столько подвергаются развитию согласно привычным нормам симфонического жанра, сколько сочетаются и чередуются в соответствии с движением подразумеваемого сюжета. Единственный эпизод симфонии, выполненный в относительно сложной форме, – фугато во второй части, рисующее столкновение толпы с войсками. В коде финала Шостакович удерживается от однозначно позитивного апофеоза, многократно чередуя мажорную и минорную нисходящие терции и завершая симфонию тоническим унисоном. Можно предполагать, что балансирование между мажором и минором на последних страницах симфонии символизирует равновесие «положительного» и «отрицательного» итогов 1905 года.

Использованный в Одиннадцатой симфонии прием развертывания симфонической формы на основе песенного тематизма побуждает вспомнить увертюру Чайковского «1812 год» (1880) и музыкальную картину «Франко-прусская война», подробно описанную в пятой главе второй части «Бесов» Достоевского за десятилетие до того, как появился названный опус Чайковского. Этот прием имеет прецеденты и в творчестве Шостаковича – прежде всего в его музыкальном оформлении эпических кинокартин тридцатых годов (трилогия о Максиме, фильм «Великий гражданин»)². Возможно, в этих кинопартитурах сказался опыт,

¹ Впервые «мотив жалобы» появляется во Второй симфонии (1927), в эпизоде с «неофициальным» авторским заглавием «Смерть младенца». Вторжения этого мотива омрачают колорит в кульминациях, предшествующих мажорным, даже слишком мажорным кодам финалов Пятой (1937) и Девятой (1945) симфоний, и тем самым ставят под вопрос их показной оптимизм. Он дважды проходит в длинной мрачной коде Четвертой симфонии, сочиненной весной 1936 года по горячим следам пресловутой статьи «Сумбур вместо музыки». Подробнее см. в: Акопян Л. Лейтмотивы Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. 2017. № 3 (45). С. 25–34; Он же. Феномен Дмитрия Шостаковича.

² Ср.: Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стилль. М.: Музыка, 1976. С. 316 и след.

приобретенный Шостаковичем в юные годы, когда он работал пианистом-иллюстратором в ленинградских кинотеатрах, а позднее отвечал за музыкальное оформление спектаклей ленинградского Театра рабочей молодежи.

Лучшим страницам симфонии, сосредоточенным преимущественно в ее первых двух частях, трудно отказать в достоинствах, присущих хорошей иллюстративной музыке. Несомненной экспрессивной силой обладает достигнутый в первой части эффект спонтанного мерцания тематических единиц на фоне инертной оркестровой ткани. По-видимому, именно его имела в виду Анна Ахматова в своем отклике на симфонию: «У него (Шостаковича. – Л.А.) революционные песни то возникают где-то рядом, то проплывают вдалеке в небе... вспыхивают как зарницы... Так и было в 1905 году. Я помню»¹. Сцена расстрела и следующая за ней картина «мертвого поля» по степени своей непосредственной, почти физиологической убедительности вполне сопоставимы с «громкими» и «тихими» генеральными кульминациями прежних больших симфоний Шостаковича. Патетическое *Adagio* и перегруженный финал, пожалуй, более уязвимы для критики, поскольку не свободны от «соцреалистического» китча. Так или иначе, в 1957 году Одиннадцатая симфония пришлась ко двору, так как напомнила о досталинских идеалах социалистического искусства, которые за годы господства теории бесконфликтности оказались отодвинуты далеко в тень.

В пустоте, возникшей после крушения идеологической надстройки сталинизма, неожиданно свежо и даже, можно сказать, романтично зазвучали идейные установки двадцатых годов – эпохи «бури и натиска» большевизма, которую многие интеллигенты, пережившие сталинизм, были склонны идеализировать как время, когда страной управляли люди убежденные, честные и относительно просвещенные, вера в возможность построить новый мир на руинах отжившего прошлого была всеобщей и искренней, а «энтузиазм» был не просто лицемерным пропагандистским штампом, а широко распространенным состоянием умов и душ. С перспективы прошедших десятилетий становится ясно, что в своей Одиннадцатой симфонии Шостакович во многом ориентировался на представления той эпохи, фактически воскресив модель классового, плакатного и «боевого», наступательного социалистического искусства, популярную в годы его молодости.

В двадцатые годы эту модель усиленно пропагандировали деятели Пролеткульта², а затем РАПМ³. Пролеткультовская (а позднее и РАПМовская) идеология рассматривала историю мира сквозь призму непримиримой борьбы между мрачным прошлым пролетариата и его светлым будущим;

¹ Герштейн Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 456–457.

² Так называлась организация, основанная в 1917 году теоретиком-марксистом А. Богдановым и ставившая своей целью создание новой, подлинно пролетарской культуры, свободной от буржуазных влияний. В 1920 году волилась в структуры Наркомпроса.

³ Российская ассоциация пролетарских музыкантов, учрежденная в 1923 году с целью развития новой музыкальной культуры, рожденной классовым сознанием пролетариата.

соответственно, огромное внимание уделялось прославлению мучеников, отдавших жизнь в этой борьбе. В качестве единственно безупречного строительного материала для здания будущей советской музыки идеологи РАПМ выдвигали «боевые революционные песни», рожденные классовым сознанием пролетариата и противопоставленные «буржуазному искусству»¹. Пролеткультовская модель нашла свое характерное воплощение, в частности, в театрализованных мистериях, которые широко разыгрывались во время первомайских, октябрьских и прочих официальных торжеств первых лет революции². Их драматургия строилась по следующей схеме: вначале картина беспросветного прошлого, затем – пробуждение протеста, созревание революционной сознательности, решающий бой, оплакивание павших героев и, наконец, прославление наступившей новой эры³. Программа Одиннадцатой симфонии самым очевидным образом возвращает к пролеткультовским мистериям двадцатых годов, а идея построить весь тематизм симфонии на материале революционных песен столь же явно восходит к постулатам РАПМ.

Итак, Одиннадцатая симфония появилась точно вовремя – подобно тому, как вовремя появились Пятая, Седьмая, Десятая симфонии, также ответившие на весьма важные и глубинные потребности аудитории. Власти по достоинству оценили симфонию, наградив ее автором Ленинской премией и тем самым наконец официально признав его «лучшим и талантливейшим» среди живущих советских композиторов⁴. Симфония завоевала симпатии не только начальства, но и просвещенной части советской публики (о том, что она нравилась Ахматовой, мы уже знаем). Пользуясь языком современных философствующих журналистов, эффект, произведенный симфонией, можно назвать «актуализацией некоторых существенных российских контекстов»; эхо этого эффекта оказалось довольно длительным и привело к возникновению легенды о том,

¹ Келдыш Ю. О творческих принципах пролетарской музыки // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 29.

² О драматургии и музыке этих представлений см.: Лензон В. Музыка советских массовых революционных праздников. М.: Музыка, 1987.

³ На этой модели основана и Вторая симфония Шостаковича («Октябрю»), посвященная десятилетию революции (1927). Ср.: Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стилль. С. 59. Но оригинальность тематизма этой симфонии, местами доходящая до экстравагантности, явно противоречит «пролетарским» установкам; неудивительно, что в 1930–1950-х годах она в СССР не звучала.

⁴ Стоит напомнить, что Ленинские премии были учреждены в 1956 году не как альтернатива сталинским (таковой стали Государственные премии), а как высшая награда за самые выдающиеся научные и художественные заслуги, которая ни при каких обстоятельствах не могла присуждаться повторно одному и тому же лицу. Первым лауреатом премии среди композиторов стал Прокофьев (1957, посмертно), вторым – Шостакович (1958), за ним последовали Арам Хачатурян и Василий Соловьев-Седой (1959), Георгий Свиридов (1960), Кара Караев (1967), Тихон Хренников (1974), а уже после смерти Шостаковича – Отар Тактакишвили (1982), Родион Щедрин (1984) и Андрей Эшпай (1986). Статус лауреата Ленинской премии гарантировал его обладателю высшую степень привилегированности (случай Мстислава Ростроповича, получившего премию в 1964 году, а десять лет спустя выдворенного из СССР, – исключение, лишь подтверждающее правило).

что заявленное в программе симфонии «кровавое воскресенье» 9 января 1905 года – не более чем эвфемизм, за которым скрывается подавление венгерского восстания 1956 года советскими танками¹.

Молодой Шостакович относился к творчеству представителей РАПМ, включая ведущего «пролетарского» композитора двадцатых и начала тридцатых годов Александра Давиденко (1899–1934), с пренебрежительной иронией². Неожиданно проявившаяся симпатия Шостаковича к забытой РАПМовской вере, возможно, связана с тем, что в годы войны или вскоре после нее он сблизился с бывшим виднейшим РАПМовским публицистом и теоретиком Даниэлем Житомирским (1906–1992) и номинальным лидером РАПМ Львом Лебединским (1904–1992). В свое время оба они по разным поводам подвергали Шостаковича критике в характерном РАПМовском стиле, но со временем переквалифицировались в его горячих приверженцев; в «перестроечные» годы и позднее они опубликовали о нем мемуары³, нередко цитируемые в современной западной литературе как источники, заслуживающие доверия.

Особенно примечательна фигура Лебединского – члена партии с 1919 года (тогда ему было 15 лет!), ветерана-чекиста (о том, что Лебединский служил в ЧК во время гражданской войны, черным по белому написано в его *curriculum vitae* 1924 года⁴), друга и первого биографа Давиденко⁵. В воспоминаниях вдовы Лебединского он изображается как бескорыстный борец за революционные идеалы и ненавистник Сталина⁶. Между тем тексты Лебединского, печатавшиеся в то время, когда он состоял в руководстве РАПМ, оставляют впечатление злобных и безграмотных политических доносов⁷; своей агрессивностью они заметно выделяются

¹ См., например: Орлов Г. При дворе торжествующей лжи. Размышления над биографией Шостаковича // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С. 8–28 (первая публикация – 1986); Лебединский Л. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3. С. 262–267. Впрочем, известный режиссер Тони Палмер (автор посвященного Шостаковичу фильма «Свидетельство») заявил, что в Одиннадцатой симфонии предугаданы ужасы Косово (см.: BBC Music Magazine. 1999. July. P. 42). Ассоциация с Венгрией оправдана разве что в подобном метафорическом смысле.

² См. хотя бы его письмо Шебалину от 1931 года, опубликованное в: В мире Шостаковича / Сост. и коммент. С. Хентовой. М.: Композитор, 1996. С. 129.

³ Лебединский Л. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича; Житомирский Д. Шостакович официальный и подлинный // Даугава. 1990. № 3. С. 88–100; № 4. С. 97–108; Он же. Шостакович // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 15–30.

⁴ Ш. Композитор-комсомолец // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 21.

⁵ Лебединский Л. А. Давиденко. Материалы для творческой биографии // Советская музыка. 1935. № 4. С. 22–37.

⁶ Конисская М. Злые годы // Новый мир. 1992. № 6. С. 101–102.

⁷ См. в особенности: Лебединский Л. Беглым огнем // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 13–18; Он же. О врагах и друзьях пролетарской музыки // Пролетарский музыкант. 1931. № 1. С. 2–13; Он же. Отчет о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМ'а // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 2–25; № 5. С. 1–14; № 6. С. 13–27.

на фоне прочей, в том числе РАПМовской музыкально-критической продукции того времени, побуждая лишний раз вспомнить городского Небабу из «Золотого теленка», а также булгаковских Латунского и Швондера.

Неприязнь бывшего РАПМовца к сталинизму понятна: ведь за годы всеислия Сталина швондеры были либо уничтожены шариковыми, либо задвинуты на дальнюю обочину общественной жизни. Те из них, кто дожил до Хрущева и Брежнева, стали свидетелями полной дискредитации идей, которым они поклонялись в молодости и которые олицетворяла, в частности, музыка Давиденко. После 1953-го они составили передовой отряд противников сталинизма. В своей ненависти к покойному диктатору они оказались неожиданными союзниками либеральных интеллигентов, но если в мировоззренческом багаже последних все еще царил некоторый беспорядок, то у первых не было сомнений относительно того, где нужно искать положительную альтернативу сталинскому наследию. Маловероятно, чтобы Шостакович воспринимал эту альтернативу абсолютно всерьез, но вполне можно предположить, что многолетняя власть шариковых научила его смотреть на швондеров как на меньшее зло и по-иному оценивать время, когда люди еще во что-то верили, и то, во что они верили, еще чего-то стоило.

Если верить Лебединскому, он имел непосредственное отношение к опусу, который создавался, по-видимому, в 1957 году по горячим следам Второго съезда Союза композиторов СССР (28 марта – 5 апреля) и ввиду своей неприемлемости для советской цензуры был обнародован только в годы перестройки. Речь идет о сатирической кантате для четырех басов (или баса соло), хора *ad libitum* и фортепиано, известной под названием «Антиформалистический раек» (где слово «раек» очевидным образом отсылает к Мусоргскому). Текст кантаты, написанный Шостаковичем и Лебединским (?), в пародийном ключе воспроизводит выступления высоких партийных функционеров о музыке¹. Если не считать Ведущего, действующих лиц трое: Единичин (Сталин), Двойкин (Жданов) и Тройкин (Шепилов – секретарь ЦК КПСС, выступивший с речью на композиторском съезде 1957 года). Юмор строится на том, что точные или почти точные цитаты из подлинных речей названных деятелей, пропагандистские штампы сталинского времени, расхожие характеристики музыкальной классики легкомысленно распеваются на мелодии «Сулико», «Камаринской», лезгинки, «Калинки». По образцу «Райка» Мусоргского «Раек» Шостаковича завершается «на эстетически сниженном заимствованном материале»: если у Мусоргского это фольклорный напев «Из-под вяза, из-под дуба» («Дуракова песня» из оперы Серова «Рогнеда»), то у Шостаковича – фривольные куплеты Серполетты из оперетты Р. Планкетта «Корневильские колокола»².

¹ Разбор либретто «Райка» см. в: Добренко Е. «Real Ästhetik», или Народ в буквальном смысле (оратория в пяти частях с прологом и эпилогом) // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 183–242.

² Савенко С. «Антиформалистический раек» <...> История создания и первых исполнений // Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений. Серия VI. Сочинения для хора и оркестра. Том 83: «Антиформалистический раек». М.: DSCH, 2015. С. 161–162.

Возможно, «Антиформалистический раек» был задуман еще в 1948 году, но основная работа над ним, судя по всему, шла именно в 1957-м¹. Приложенное к «Райку» пародийное «Предисловие к публикации», возможно, было написано еще позже (судя по некоторым деталям – после генеральной репетиции Четырнадцатой симфонии летом 1969 года). Музыка и текст «Райка», равно как и текст «Предисловия», – посредственные образцы остроумия в духе еще не родившегося телевизионного КВН; в 1948 году они, наверно, могли бы произвести впечатление хотя бы своей дерзостью, но в контексте 1957 года «Раек» смотрится мелко и не добавляет ничего интересного к репутации Шостаковича как выдающегося музыкального юмориста.

Спустя еще несколько лет Шостакович обработал две хоровые фрески Давиденко для смешанного хора и большого оркестра (соч. 124, 1962) и написал (или, во всяком случае, подписал) предисловие к сборнику статей о Давиденко², где дал творчеству главного композитора РАПМ следующую оценку:

В искусстве Давиденко нет аккуратно выписанных деталей, как нет и изображения отдельных людей и характеров или же раскрытия <...> личных, интимных переживаний; главное в нем другое – образ народной массы, ее устремленность, подъем, порыв. <...> Давиденко был первым создателем хоровых и песенных плакатов, первым и, пожалуй, единственным представителем этого искусства, родившегося вместе с Революцией³.

Все сказанное (за исключением определения «хоровых») в полной мере относится к Одиннадцатой симфонии, автор которой, нарушив монополию Давиденко, стал вторым в истории видным мастером жанра «песенного плаката».

* * *

Вторая половина 1950-х годов в жизни Шостаковича была отмечена также несколькими важными зарубежными знаками признания. В 1956 году он был избран почетным членом римской академии Санта-Чечилия и членом-корреспондентом Академии искусств ГДР, в 1958-м удостоился

¹ Соображения о времени создания «Райка» изложены в пояснительном тексте к изданию партитуры: Якубов М. «Антиформалистический раек» Д.Д. Шостаковича. История создания, источники музыкального и литературного текста // Шостакович Д. Антиформалистический раек. Для четырех басов и смешанного хора в сопровождении фортепиано и чтеца («От издательства»). Слова автора / Общ. ред. и комм. М. Якубова. М.: DСH, 1995. По ряду причин 1957 год представляется автору наиболее вероятной датой. Та же датировка – в пояснительном тексте к новому изданию: Савенко С. «Антиформалистический раек» <...> История создания и первых исполнений.

² Шостакович Д. Вместо предисловия // Александр Давиденко: воспоминания, статьи, материалы / Сост. Н. Мартынов. Л.: Музыка, 1968. С. 3–5.

³ Там же. С. 3.

финской премии имени Сибелиуса, ордена искусств и литературы Франции и степени почетного доктора Оксфордского университета. В Оксфорде Шостаковича принимал сэр Исая Берлин (1909–1997) – выдающийся британский философ и историк родом из Риги, большой знаток русской культуры, друг Анны Ахматовой и Бориса Пастернака. Частное письмо Берлина от 28 июня 1958 года, впервые опубликованное в 2009 году, выразительно свидетельствует о том, как Шостакович, его музыка и цивилизация, которую он представлял, воспринимались в свободном мире:

... все время, пока он был здесь, он выглядел как человек, который провел большую часть жизни в мрачной темнице под надзором тюремщиков; всякий раз даже при мимолетном упоминании современных событий или известных современников по его лицу проходила знакомая болезненная гримаса, оно принимало обеспокоенное, даже паническое выражение, и он испуганно замолкал. Все это производило гнетущее и весьма мучительное впечатление, но в результате его еще больше любили и жалели. <...> [На приеме в доме одного из оксфордских профессоров] Маргарет Ритчи¹ спела несколько песен Пуленка² в нелепой, совершенно не подходящей для них викторианской манере; Шостакович слегка поморщился, а Пуленк очень вежливо, очень по-светски поздравил и поблагодарил певицу, но корчил гримасы за ее спиной. Чтобы задобрить Пуленка, была исполнена часть из его Виолончельной сонаты, затем наступило молчание, и я сказал Ш., что все были бы счастливы, если бы он и сам сыграл что-нибудь. Не говоря ни слова, он подошел к роялю и сыграл прелюдию и фугу – одну из двадцати четырех, сочиненных им по примеру Баха, – так великолепно, с такой глубиной и страстью, и сама вещь оказалась настолько восхитительной, настолько серьезной, оригинальной и незабываемой, что Пуленк со всей своей музыкой сразу сошел на нет. Он все же сыграл что-то из своих «Ланей»³ и что-то еще, но его музыку уже невозможно было слушать; упадок Запада, к сожалению, стал слишком очевиден. Во время игры лицо Ш. совершенно преобразилось; от скованности и страха не осталось и следа, вместо этого появилось выражение потрясающей целеустремленности и вдохновения. Мне кажется, что так могли выглядеть композиторы XIX века, играя свою музыку. Но не думаю, что такие лица часто встречаются на Западе в XX столетии.

После того как музыка кончилась, разные люди просили меня представить их. Ш. показал первой скрипке оркестра Филармония⁴, как нужно играть вторую и третью части его концерта <...> раздавал автографы, ел и пил. Хотя Пуленка не оставляли без внимания, он явно чувствовал

¹ Маргарет Ритчи (1902–1969) – английская певица (сопрано).

² Французский композитор Франсис Пуленк (1899–1963) был избран почетным доктором одновременно с Шостаковичем.

³ Одноактный балет Пуленка по мотивам «галантных» картин Ж.А. Ватто (1924).

⁴ Филармония (Philharmonia) – симфонический оркестр, основан в 1945 году, базируется в Лондоне.

себя оттесненным на второй план <...>. Все понимали, что это событие – единственное в своем роде, яркое и волнующее, и, хотя он не владеет английским, все, кроме самых толстокожих и узколобых <...>, были глубоко тронуты, о чем много говорили впоследствии. Это действительно было большое событие и переживание.

<...> Благодаря происшедшему я лучше понял, что значит жить в искусственно созданном девятнадцатом веке – ибо именно так живет Шостакович, – и какое исключительное воздействие оказывают цензура и неволя на гения-творца. Они ограничивают его и в то же время придают ему глубину.

<...> Лицо Ш. будет преследовать меня всегда. Как страшно видеть гениального человека, униженного режимом, сломленного до такой степени, что он воспринимает собственную судьбу как нечто нормальное, напуганного малейшей перспективой погрузиться в другую жизнь, утратившего способность возмущаться, сопротивляться, протестовать – словно пчела, у которой вырвали жало, – и считающего, что несчастье есть счастье, а пытки – нормальная жизнь ...¹

* * *

Другие произведения Шостаковича середины 1950-х, за исключением «Праздничной увертюры» соч. 96 (1954)² и неувядающего «Романса» из музыки к кинофильму «Овод» соч. 97 (1955), не принадлежат к числу его заметных достижений: наименее яркий из всех его струнных квартетов (Шестой, *G-dur*, соч. 101, 1956), фортепианный концерт для юношества (Второй, *F-dur*, соч. 102, 1957), несколько незначительных песен, легковесная оперетта на нелепый сюжет («Москва, Черемушки», соч. 105, 1957–1958). Качественный сдвиг произошел в четырехчастном **Первом виолончельном концерте** *Es-dur* соч. 107 (1959), вдохновленном артистической индивидуальностью Мстислава Ростроповича.

Исходная тематическая идея первой части, показанная на примере 2, может служить своего рода квинтэссенцией зрелого письма Шостаковича: тонально неустойчивому мотиву виолончели, содержащему «фирменную» уменьшенную кварту, противопоставляется вносящая тональную определенность фигура у деревянных духовых в столь же характерном для стилистики Шостаковича механически напористом «активном ритме суммирования»³. По ходу части конструктивное ядро первого из этих двух элементов – «ложное трезвучие» – подвергается многообразным деформациям в вертикальной плоскости (растяжению, сжатию и т.п.),

¹ Berlin I. Shostakovich at Oxford // New York Review of Books. Vol. 56 (2009). No. 12. P. 22–23.

² История ее создания не совсем ясна. Во вступительной статье к 11 тому Собрания сочинений Шостаковича (М.: Музыка, 1984) приводится выдержка из интервью композитора газете «Вечерний Ленинград» от 29 августа 1947 года, свидетельствующая о том, что произведение с тем же названием он собирался обнародовать к тридцатилетнему юбилею Октябрьской революции. Тема из «Праздничной увертюры» звучит в фильме «Мичурин», вышедшем на экраны в 1948 году.

³ См.: Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. М.: Советский композитор, 1986. С. 148.

однако даже самые отдаленные варианты исходной идеи сохраняют с ней сильную ассоциативную связь. Упорство, проявляемое исходной фигурой из четырех нот, которая то и дело возвращается в своем первоначальном виде, уподобляет ее мотиву *DSCH* из третьей части Десятой симфонии.

Пример 2
Шостакович –
Концерт для
виолончели
с оркестром № 1,
часть 1

Allegretto $\text{♩} = 116$

Уменьшенная кварта сохраняет за собой функцию важнейшего конструктивного интервала не только в главной, но и в побочной партии, начальный мотив которой составлен из тех же нот, что и *DSCH*, но в другом порядке (пример 3).

Пример 3
Шостакович –
Концерт для
виолончели
с оркестром № 1,
часть 1

По ходу разработки, как обычно в сонатных *allegri* Шостаковича, все более и более настойчиво дает о себе знать элемент неоднозначности, внутренней противоречивости, эмоционального и психологического дискомфорта; в одном из англоязычных трудов о Шостаковиче этот характернейший для него прием усложнения «интонационной фабулы»¹ удачно назван «эффектом Четвертой Малера» («Mahler Fourth trick»²). Одна из главных «изюминок» части – дуэт валторны и виолончели *a cappella* в репризе – свидетельствует о том, что Шостакович после некоторого перерыва вновь обрел вкус к изысканно-камерным тембровым сочетаниям.

Вторая медленная часть концерта с главной темой, наделенной признаками сарабанды, – экскурс в сферу возвышенной напевности, к которой

¹ Термин И.А. Барсовой, введенный для обозначения основного формообразующего принципа симфоний Малера; «интонационная фабула Малера – не отражение литературного сюжета <...>, но решение общечеловеческой проблемы средствами музыки, найденное в процессе ее создания, продиктованное ею самой» (Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. С. 378). Ясно, что сказанное в весьма значительной степени применимо и к музыке Шостаковича.

² MacDonald I. The New Shostakovich. London: Fourth Estate, 1990. P. 127 f. Напомним, что экспозиция первой части Четвертой симфонии Малера выдержана в беззаботном настроении, но по ходу разработки возникают неожиданные драматические осложнения.

так располагает природа виолончели. Активно эксплуатируется выразительность, присущая высоким регистрам инструмента. В коде виолончель забирается в третью октаву; на этой заоблачной высоте ее флажолеты соединяются с тембром челесты – еще один инструментальный изыск. В разреженной атмосфере коды с особой выразительностью вырисовывается коллизия, важная для всего концерта: мотиву виолончели, включающему уменьшенную кварту, отвечает его «выпрямленный», очищенный от тональной двусмысленности вариант у челесты (пример 4).

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is labeled 'Cel.' (Celesta) and shows a high-register melodic line with a trill-like figure. The middle staff is labeled 'V-c solo' (Violoncello solo) and shows a lower, more rhythmic line. The bottom staff is labeled 'Archi' (strings) and shows a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 4
Шостакович –
Концерт для
виолончели
с оркестром № 1,
часть 2

После каденции, построенной по принципу неуклонного *accelerando* и *crescendo*, наступает финал, по характеру музыки и по форме не отличающийся от многих более ранних финалов Шостаковича: рондо с двумя контрастными эпизодами и апофеозом, где посреди стихии безудержного, лихорадочного веселья возникает и многократно повторяется сакраментальный «мотив жалобы». Сразу после этого возвращается фигура из четырех нот, с которой начиналась первая часть, и весь остаток финала посвящен ее победному утверждению. Пикантность интонационной фабуле финала придает то, что в рефрене рондо цитируется любимая Сталиным грузинская песня «Сулико» (пример 5). Интонации этой злосчастной мелодии регулярно напоминают о себе до самого конца части, но на последней странице коды исходный лейтмотив [g-fes-ces-b] наконец берет верх над «Сулико». Тем самым баланс финала уподобляется итогу Десятой симфонии, которая, как мы помним, завершалась торжеством мотива *DSCH*; концерт в целом предстает очередной вариацией на тему о противостоянии слабого, но стойкого индивида натиску бесчеловечных агрессивных сил и о его моральной победе.

The musical score for Example 5 consists of two staves. The top staff is labeled 'Legni' (woodwinds) and shows a complex, rhythmic melodic line. The bottom staff is labeled 'Archi' (strings) and shows a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 5
Шостакович –
Концерт для
виолончели
с оркестром № 1,
часть 4

* * *

Непосредственно за Виолончельным концертом последовал трехчастный Седьмой струнный квартет *fis-moll* соч. 108 (1960), посвященный памяти первой жены композитора. Особенность языка квартета – широкое использование октатоники, то есть звукорядов с чередующимися малыми и большими секундами; «подвешенная» между мажором и минором, октатоника определяет своеобразную, несколько причудливую звуковую ауру ряда эпизодов, в том числе включенной в состав финала фуги. Открытая для русской музыки Римским-Корсаковым и имевшая существенное значение для Стравинского¹, октатоника стала предметом специального интереса Шостаковича только в Седьмом квартете. В целом квартет ясен по форме, сдержан по тону и не располагает к внемusыкальной герменевтике – в отличие от значительной части «оттепельной» и более поздней продукции Шостаковича, подтверждающей неодобрительное, но по существу верное замечание одного из его самых упорных идейных противников: «Произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»².

Характеризуя творческую установку некоторых видных деятелей советской литературы послесталинской эпохи, поэт Анатолий Найман назвал ее «символизмом наоборот». Поэтика последнего – это «поэтика намек» (в отличие от поэтики символизма истинного – «поэтики тайны»). «Поэт намеков имел <...> преданную ему, им самим воспитанную аудиторию, которая прекрасно разбиралась, о каком политическом событии или лице речь идет в стихах, посвященных рыбной ловле: “мальки” означали молодежь, “сети” – цензуру»³. Термин «поэтика намек» великолепно подходит для характеристики весьма внушительной части наследия Шостаковича. Символизм, воплощенный в «говорящих» конфигурациях наподобие «мотива жалобы» и некоторых других характерных лейтмотивов, монограмм, цитат, жанровых реминисценций и т.п., – это в значительной мере «символизм наоборот». Устойчивые символы Шостаковича служат не обогащению и расширению поля семантических интерпретаций музыки, а его редукции. Возможно, таково свойство символов в музыке вообще. Если поэтические символы уводят в сторону от конкретности, то музыкальные символы выступают как островки более или менее конкретных значений в море семантических неопределенностей. Но и в музыке символ – нечто иное, чем «намек». Мотив-символ, интегрированный в сложную структуру симфонического целого, – не то же, что аналогичный мотив в композиции центонного типа или в композиции с признаками внемusыкального

¹ Существует даже мнение, что октатоника – едва ли не основа всей гармонии Стравинского. См. в особенности: *Toorn P. van den. The Music of Igor Stravinsky. New Haven: Yale University Press, 1983.*

² *Кремлев Ю. О Десятой симфонии Д. Шостаковича. С. 83. Воспроизведено в: Шостакович: pro et contra... С. 282.*

³ *Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989. С. 220.*

сюжета, движение которого определяется чередованием и взаимодействием подобного рода конфигураций. Собственно говоря, такой мотив уже не заслуживает наименования символа. В связи с ним правильное было бы говорить о легко дешифруемой метонимии: цитируемая в симфонии «1905 год» песня «Арестант» указывает на Россию-тюрьму, «Сулико» – на Сталина, еврейские мотивы – на общественную позицию автора и т.п. Подобного рода аллюзии указывают на реалии общественной жизни, внешние по отношению к музыке и искусству. Они вносят в музыку элемент гражданской озабоченности, тем самым превращая ее в одну из форм либеральной публицистики.

Хорошо известно, что в период оттепели (так же, как и позднее, в период перестройки) особенно большой резонанс среди интеллигенции имели литературные произведения скромного художественного достоинства, но зато поднимающие общественно важные проблемы; характерный пример – роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым», напечатанный в 1956 году. Понятно, что ввиду цензурных условий их авторы были вынуждены широко оперировать всяческими «намекami», рассчитанными на проницательного и сочувствующего читателя. Нет оснований сомневаться в том, что Шостакович, будучи именно таким читателем, относился к литературе этого рода с большим вниманием. Более того, все прошлое Шостаковича предрасполагало к тому, чтобы он включился в неуклонно крепнущий хор критических голосов. Исполнить свою партию в этом хоре ему помогли накопленный со времен «Леди Макбет Мценского уезда» и Четвертой симфонии инвентарь значащих мотивных конфигураций и опыт создания бестекстовых сюжетных композиций.

Характерным образцом оттепельного «критического реализма» стал вокальный цикл «Сатиры» («Картинки прошлого») для сопрано с фортепиано соч. 109 (1960). Он состоит из пяти романсов: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение» и «Крейцера соната». Тексты принадлежат необычайно популярному в 1900–1910-х годах Саше Черному. После революции он эмигрировал и в 1932 году умер во Франции. В сталинском СССР его имя было под запретом. Первый «оттепельный» сборник стихов Саши Черного вышел в свет только в 1960 году. Разумеется, язвительные комментарии Саши Черного к вечным российским неурядицам воспринимались читающей публикой как весьма актуальные.

Подбор стихотворений для «Сатир» дает полное представление о том, какую дозу вольномыслия мог позволить себе художник склада и положения Шостаковича в 1960 году. Подзаголовок цикла – «Картинки прошлого» – призван успокоить цензуру и одновременно подсказать «своему» слушателю, что в романсах, предлагаемых его вниманию, есть острые актуальные подтексты. В короткой первой части, «Критику», автор шутливо дистанцируется от своего язвительного *alter ego*. Рискованные «подмигивания» сосредоточены в нечетных частях цикла, тогда как в четных юмор носит вполне цензурный характер. Музыка романсов

иллюстративна, местами дадаистически проста; включение элементов более или менее сложного языка – альтерированных гармоний и т.п. – также служит иллюстративным целям (как в неумеренно чувственном монологе декадентствующей «поэтессы бальзаковских лет» из «Недоразумения»). «Пробуждение весны» основано на мотивах из «Весенних вод» Рахманинова, а «Крейцера соната» открывается прямой цитатой из Бетховена; это уже не метонимии, а элементарные тавтологии, уместные разве что в развлекательной музыке не самого притязательного рода (можно ли представить себе, чтобы, скажем, Леош Яначек процитировал Бетховена в своем Первом струнном квартете, навеянном впечатлениями от «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого?). Тем не менее (а может быть, именно благодаря своей эстетической непритязательности) «Сатиры» достигли своей цели: их премьера стала заметным общественным событием и, по свидетельству И.Д. Гликмана, вызвала определенный шум: «Официальные лица были крайне недовольны романсом “Потомки”, а сухари-пуристы <...> упрекали Шостаковича в легкомыслии, непозволительном озорстве и дурном вкусе. Правда, такого рода суждения в печать не попали, но они были частично известны Дмитрию Дмитриевичу»¹.

Между легковесными «Сатирами» и следующим опусом, трагическим **Восьмым струнным квартетом *c-moll*** соч. 110, посвященным «Памяти жертв фашизма и войны» (1960), пролегает пропасть. Но почти столь же глубока пропасть между квартетом и прежними большими инструментальными драмами Шостаковича – Пятой, Восьмой, Десятой симфониями. Там повествовательный элемент если и присутствовал, то не навязывал себя слушателю, будучи растворен в сложных, богатых диалектическими связями структурах симфонической формы. В квартете же повествовательность – пусть не до такой степени, как в Одиннадцатой симфонии, но также довольно явственно – выдвигается на первый план. В качестве строительного материала избираются цитаты-метонимии, и слушание музыки превращается в сплошной процесс отгадывания «намёков», которые кроются как за самими этими цитатами, так и за их близкими и отдаленными сопряжениями. Понятливый слушатель непременно усмотрит многозначительную аллюзию в том, что произведение, официально посвященное памяти жертв фашизма и войны, открывается каноном на мотив-монограмму *DSCH*. Дальше ассоциативная цепочка разворачивается сама собой: Шостакович был жертвой не «фашизма и войны», на которые указывает посвящение, а сталинизма и «ждановщины», – значит, программная идея, лежащая в основе квартета, носит не только антинацистский, но и антикоммунистический характер. К тому же квартет писался в преддверии вступления Шостаковича в КПСС, куда его втянули чуть ли не насильно²; данное биографическое обстоятельство выглядит более чем

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 167.

² Там же. С. 160–161.

достаточным аргументом в пользу догадки о том, что у квартета есть «двойное дно».

Наличие у квартета скрытой автобиографической программы удостоверяется письмом Шостаковича Гликману от 19 июля 1960 года: «... Если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”»¹ (показательно, что о жертвах фашизма и войны в этом письме не сказано ни слова). Квартет – первая из «автоэпитафий» Шостаковича, отдаленный предыкт к коде его творческой жизни. Серия опусов «памяти самого себя» будет продолжена Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониями, Пятнадцатым струнным квартетом, Сюитой на слова Микеланджело, Сонатой для альты и фортепиано. Как нам предстоит убедиться, во всех этих произведениях особую роль играют цитаты из более ранних партитур самого Шостаковича или из музыки других авторов.

Дальше в письме к Гликману приводится тематический инвентарь нового опуса:

Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т.е. мои инициалы. В квартете использованы темы моих сочинений и революционная песня «Замучен тяжелой неволей». Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из Леди Макбет. Намеками использованы Вагнер (Траурный марш из «Гибели богов») и Чайковский (2-я тема 1-й части 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе крошка².

Мотивы из Вагнера и Чайковского в квартете малозаметны. Более отчетливо слышны мотивы из некоторых других сочинений Шостаковича.

Три из пяти частей цикла – первая и две последние – выдержаны в крайне медленном темпе (*Largo*) и ламентозном настроении. О войне напоминает прежде всего вторая часть, *Allegro molto*, поскольку значительная часть ее материала взята из произведений Шостаковича военных лет: главная тема построена преимущественно на ритмах и интонациях устрашающей «Токкаты» из Восьмой симфонии (1943), тогда как побочная представляет собой быстрый вариант еврейской по колориту темы из финала Фортепианного трио соч. 67 (1944), которую традиционно принято толковать как «пляску смерти»³. Семантика противопоставления этих двух тем – причем в контексте не «приватного», а официального посвящения квартета – более чем прозрачна и не нуждается в комментариях. В скерцозной третьей части, *Allegretto*, развитие легкой

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 159.

² Там же.

³ См.: Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961. С. 88 (со ссылкой на Л.А. Мазеля).

вальсовой мелодии осложняется неизбежным «эффектом Четвертой Малера» и приводит к не упомянутому в авторском списке мотиву *Dies irae* при переходе к предпоследнему *Largo*, где возникает еще одна прозрачная по смыслу пара цитат: мотив «Замучен тяжелой неволей» и ариозо «Сережа, хороший мой...» из последнего акта все еще запрещенной «Леди Макбет». Мотив *DSCH* присутствует во всех пяти частях; важную лейтмотивную функцию выполняет также одна из немногих не заимствованных тем, включающая «мотив жалобы». Завершение финала именно этим мотивом, не оставляющим никакого намека на просветление, и есть, пожалуй, самый выразительный из всех «намёков» квартета¹.

* * *

Работа над Восьмым квартетом на некоторое время отвлекла Шостаковича от сочинения симфонии, посвященной Ленину. Как и Восьмой квартет, эта симфония – примечательный человеческий документ, хотя и принципиально иного, можно сказать диаметрально противоположного рода, ярко свидетельствующий о том, каково было Шостаковичу выполнять обязанности придворного композитора.

Намерение написать «ленинскую» симфонию композитор неоднократно высказывал еще в 1938–1940 годах². О своем стремлении обратиться к ленинской теме он еще раз заявил почти двадцать лет спустя: «В настоящее время меня все более и более захватывает мысль написать произведение, посвященное бессмертному образу Владимира Ильича»³. Работа над симфонией была начата примерно через год, летом 1960 года, и завершена летом 1961-го. Между тем в жизни Шостаковича происходили события, по-видимому, имевшие для него существенное моральное значение. В связи с избранием Шостаковича первым секретарем только что основанного Союза композиторов РСФСР⁴ возник вопрос о его приеме в Коммунистическую партию: беспартийный статус Шостаковича не соответствовал его новой должности, поскольку высокие руководящие посты в СССР резервировались, как правило, для членов партии⁵. По свидетельству И.Д. Гликмана, предложение вступить в партию Шостакович

¹ Подробному анализу и герменевтической интерпретации Восьмого квартета посвящена работа: *Fanning D. Shostakovich: String Quartet No. 8. Aldershot and Burlington VT: Ashgate, 2004. См. также: [Акопян 2018: 526–531].*

² Его заявления на эту тему публиковались в ленинградских и московских газетах и неоднократно воспроизводились в литературе. См.: *Шостакович Д. Моя работа над Ленинской Симфонией // Литературная газета. 1938. 20 сентября; Новые работы Д. Шостаковича // Ленинградская правда. 1939. 28 августа; Шостакович Д. Памяти вождя. Ленинградская правда. 1940. 20 января. См. также: Акопян Л. Феномен Дмитрия Шостаковича. С. 532–533.*

³ Советская культура. 1959. 6 июня. Цит. по: Д.Д. Шостакович о времени и о себе / Сост. М. Яковлев. М.: Советский композитор, 1980. С. 222.

⁴ Его учредительный съезд проходил с 28 апреля по 8 мая 1960 года.

⁵ Вместе с тем преемники Шостаковича на этом посту, Георгий Свиридов и Родион Щедрин, были беспартийными.

воспринял крайне негативно, но в конечном счете был вынужден подчиниться давлению¹. В свете этого Двенадцатая симфония предстает своего рода ритуальным приношением партии Ленина.

В симфонии четыре части: 1. «Революционный Петроград»; 2. «Разлив»; 3. «Аврора»; 4. «Заря человечества». В программных заглавиях первых трех частей запечатлены моменты 1917 года, наиболее значимые в контексте официально утвержденной биографии Ленина. Содержание первой части, «Революционный Петроград», композитор связывал «с событиями апреля 1917 года, когда Ленин вернулся в столицу, когда прогремел голос вождя: “Никакой поддержки Временному правительству!.. Вся власть Советам!”»². Вторая часть, «Разлив», отсылает к эпизоду июля – августа, когда Ленин скрывался от сыщиков Временного правительства в Сестрорецком Разливе и писал там книгу «Государство и революция»; здесь «показан Ленин-мыслитель»³. В третьей части, «Аврора», отражена кульминация всего 1917 года – двадцать пятое октября, когда прозвучал залп крейсера «Аврора», давший, согласно официальной советской версии, сигнал к штурму Зимнего дворца. Финал, «Заря человечества», очевидно, задуман как обобщение, выводящее симфоническое повествование, так сказать, в вечность.

Ныне такая программа выглядит в лучшем случае как материал для пародии в духе родившегося несколькими годами позднее соцарта Виталия Комара и Александра Меламида. Неудивительно, что ее музыкальное решение не блещет оригинальностью; во всех частях так или иначе воспроизводятся находки, оправдавшие себя в более ранних опусах Шостаковича (так, кода финала совершенно откровенно сделана по образцу Пятой симфонии). «Ленинская» симфония снискала репутацию одной из наименее интересных и оригинальных работ композитора⁴; хотя ее

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 160–161. Членом партии Шостакович стал в сентябре 1961 года. Партийное собрание в Союзе композиторов, созванное по поводу приема Шостаковича, отличалось особой торжественностью. Свою речь Шостакович завершил словами: «Я не мыслю своей дальнейшей жизни вне рядов Коммунистической партии» (*Хенцова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Л.: Советский композитор, 1986. С. 370*).

² Цит. по первой развернутой аналитической статье о Двенадцатой симфонии: *Данилевич Л. Симфония о Ленине, о Великом Октябре // Советская музыка. 1961. № 11. С. 12*.

³ Там же. С. 12.

⁴ Рецензия на европейскую премьеру симфонии, состоявшуюся 4 сентября 1962 года на Эдинбургском фестивале под управлением Геннадия Рождественского, гласит: «Хорошо известно, что Шостакович – в высшей степени неровный композитор. Но эта симфония может смело претендовать на звание худшего из его крупных сочинений. Большинство музыкантов и критиков в Эдинбурге были поражены ее примитивизмом» (*Heyworth P. Latest Symphony by Russian Performed at the Edinburgh Festival // The New York Times. 1962. September 6*). К. Мейер прямо называет Двенадцатую симфонию одним из «самых слабых сочинений Шостаковича»: *Мейер К. «Музыка в музыке» в творчестве Дмитрия Шостаковича на примере Струнного квартета op. 144 // Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 150, Bericht über das Internationale Dmitri-Schostakowitsch-Symposion, Köln 1985 / Hrsg. von K. W. Niemöller. Regensburg: Gustav Bosse, 1986. S. 367*.

первые исполнения, приуроченные к открытию знаменитого XXII съезда КПСС, призванного окончательно отвергнуть наследие «культы личности» и восстановить «ленинские нормы» жизни, были обставлены с большой помпой, она, в отличие от «Песни о лесах» и симфонии «1905 год», не удостоилась никаких наград¹.

Случай Двенадцатой симфонии выглядит особенно парадоксально в свете письма, которое Шостакович адресовал Гликману 26 февраля 1960 года, то есть за несколько месяцев до начала работы над ней. В этом довольно просторном документе обращает на себя внимание следующая многозначительная фраза: «Никому нельзя <...> простить аморальный, лакейский, душевно-лакейский *opus*». И далее:

Я думаю, что автор оратории получит награду, уже хотя бы потому, что он встал в один ряд с такими мастерами, как В. Кочетов, А. Софронов, К. Симонов, и другими выдающимися представителями искусства социалистического реализма².

Комментарий Гликмана к процитированному фрагменту гласит: «О какой оратории идет речь, выяснить не удалось»³. Между тем совершенно очевидно, что речь может идти только о «Патетической оратории» бывшего ученика Шостаковича Георгия Свиридова (о Свиридове и его оратории см. ниже). В апреле 1960 года Свиридов, действительно, получил за нее Ленинскую премию. Шостакович как член комитета по Ленинским премиям отстаивал другого своего ученика, Кара Караева, представившего на соискание награды балет «Тропюю грома», однако оказался в меньшинстве⁴. Надо полагать, письмо Гликману было написано вскоре после того как стало ясно, кому из претендентов на премию будет отдано большинство голосов жюри. Оно проливает свет на подлинное отношение Шостаковича к официальному советскому искусству, в русле которого вскоре будет создана его новая симфония.

Неприятнь Шостаковича к оратории Свиридова объяснима; вместе с тем трудно отрицать, что среди «аморальных» опусов искусства социалистического реализма это далеко не худший образец. В симфонии самого Шостаковича нет даже того минимума привлекательности, который отличает награжденную премией ораторию его бывшего ученика. Симфония «1917 год» – низшая точка эволюции (или, лучше сказать, инволюции) Шостаковича как художника, выполняющего социальные заказы на советскую тематику. История Шостаковича как «идеологически

¹ Сообщение Л. Лебединского, будто Шостакович мыслил симфонию как произведение с «двойным дном», не столько прославляющее Ленина, сколько содержащее скрытую сатиру на него и на советский режим (*Wilson E. Shostakovich: A Life Remembered. New edition. London: Faber & Faber, 2006. P. 387–389*), не заслуживает доверия.

² Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 154.

³ Там же. С. 155.

⁴ *Карагичева Л.* «Пишите как можно больше прекрасной музыки...». Из писем Д. Д. Шостаковича К. А. Караеву // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 206.

наиболее советского» из композиторов¹ началась в 1927 году с необычайно оригинальной и изобретательной Второй симфонии, «Октябрю». Третья симфония, «Первомайская» (1929), пусть не столь удачная, также красноречиво свидетельствовала о яркой индивидуальности ее автора. В оратории «Песнь о лесах», хотя и написанной по принуждению, равно как и в Одиннадцатой симфонии, были яркие, рельефные, броские штрихи. В Двенадцатой же Шостакович вплотную приблизился к самым одиозным «представителями искусства социалистического реализма».

* * *

В своем следующем опусе, **Тринадцатой симфонии** *b-moll* соч. 113 для баса, унисонного хора басов и большого оркестра (1961–1962), Шостакович совершил радикальный идеологический поворот, избрав в качестве литературной основы стихи Евгения Евтушенко (1932–2017) – эмблематической фигуры в советском культурном пейзаже шестидесятых. «Потрясающая общественная чуткость Евтушенко направляла его на слабые участки фронта борьбы за новое»², то есть прежде всего за ликвидацию препятствий на пути к «социализму с человеческим лицом». Он с неподдельной горячностью откликнулся на актуальные проблемы общественной, культурной и политической жизни стихами, предназначенными не столько для чтения, сколько для публичной декламации в больших залах или на стадионах; его «лихорадочная торопливость – успеть сделать все как надо, не завтра, не для завтра, а сейчас и для сейчас»³ сплошь и рядом оборачивалась небрежными рифмами, грамматическими и лексическими неловкостями, невниманием к точности и красоте стиля. «Евтушенко принес в жертву своей праведной борьбе самое важное и дорогое – талант и поэтическое мастерство»⁴. Но реальному восприятию советских людей начала шестидесятых – включая Шостаковича – небрежно зарифмованные выступления Евтушенко против юдофобии, сталинизма, карьеризма, в защиту юмора и достоинства советской женщины явились как нечто новое и в высшей степени смелое. Стихи, избранные Шостаковичем для его новой симфонии, посвящены именно этим пяти темам.

В сентябре 1961 года «Литературная газета» напечатала сенсационное стихотворение Евтушенко «Бабий Яр» (по названию места массового расстрела киевских евреев нацистами в сентябре 1941 года). Это была по существу первая в подцензурной советской литературе попытка снятия табу с темы антисемитизма. Под сильнейшим впечатлением от «Бабьего Яра»

¹ [Малков] Н., Шостакович Д.]. Почему Нос? // Рабочий и театр. 1930. № 3. С. 11 (эту характеристику Шостаковичу, от имени редакции журнала «Рабочий и театр», дал влиятельный критик Николай Малков).

² Цитирую в меру саркастическую оценку творчества поэта из известной книги о духовном мире шестидесятников: Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд. 2-е, исправленное. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 43.

³ Там же. С. 51.

⁴ Там же. С. 50.

Шостакович решил сочинить на эти слова одночастную симфоническую поэму; позднее замысел разросся до масштабов пятичастной симфонии с «Бабьим Яром» в качестве первой, самой объемной части, за которой следуют «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера». Тексты для «Юмора», «В магазине» и «Карьеры» взяты из более ранних стихов поэта. «Юмор» трактует о могуществе смеха, перед которым пасуют даже самые мрачные тираны, «В магазине» – о незаметном героизме советских женщин, вынужденных проводить многие часы в бесконечных очередях; в «Карьере» осуждаются карьеристы и восхваляются те, кто честно достиг успеха благодаря своим способностям и талантам. Стихотворение «Страхи» было написано по просьбе Шостаковича на предложенную им тему о страхах, испытанных советскими людьми в годы сталинизма, и об их преодолении в новые времена.

Взявшись за сочинение музыки на стихи Евтушенко, Шостакович приобрел шумную славу поэта со всеми вытекающими отсюда последствиями – такими, как сложности с организацией премьеры симфонии и ее дальнейших исполнений¹, заговор молчания вокруг симфонии в советской прессе², необходимость менять исходный словесный текст³, наконец, возвращение симпатий той части интеллигенции, которая была разочарована Двенадцатой симфонией и другими излишне откровенными реверансами композитора в сторону высокого начальства. Пианистка Мария Юдина, чей моральный и артистический авторитет всегда был непререкаем, писала о совместной работе Шостаковича и Евтушенко, не скрывая благоговейного восторга:

Было у нас великое событие – 13-я симфония Д. Д.Ш. Опять он стал близким, родным, своим. <...> Стихи Е. [евтушенко] вознесены ею на ту же громадную высоту, но они и сами великолепны своим обобщением

¹ Они настолько подробно освещены в литературе, что мы можем позволить себе не останавливаться на этом сюжете. Подробный отчет см. в: *Хентова С.* Удивительный Шостакович. СПб.: Вариант, 1993. С. 72 и след. См. также: *Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману.* С. 174 и след.; *Катаев В.* «Умирают в России страхи» // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996), воспроизведено в: Шостакович: pro et contra... С. 300–307; *Wilson E.* Shostakovich: A Life Remembered. P. 405f.

² Первая и на долгое время единственная реакция на симфонию в журнале «Советская музыка» ограничивается одним абзацем без упоминания фамилии Евтушенко и его «Бабьего Яра» (произведение в целом характеризуется как «симфония-сатира», «симфония-памфлет»): *Аксюк С.* Что подлинно волнует сегодня // Советская музыка. 1963. № 5. С. 16. Первая развернутая аналитическая статья о симфонии появилась через пять лет после премьеры: *Орджоникидзе Г.* XIII симфония Д. Шостаковича // Дмитрий Шостакович / Сост. Г. Орджоникидзе. М.: Советский композитор, 1967. С. 188–223.

³ С точки зрения критиков-ортодоксов основная вина автора «Бабьего Яра» заключалась в чрезмерном внимании к еврейскому вопросу. Чтобы стихотворение могло быть переиздано, Евтушенко пожертвовал двумя строками о страданиях евреев, заменив их стихами об интернациональной солидарности. В СССР симфония публиковалась и исполнялась с этим текстом. В настоящее время исходный вариант восстановлен в своих правах.

и своей меткостью. Рассказать это невысказано... Это про нас и для нас, но и для всех и для Вечности... Я была поистине счастлива <...>. В общем – если угодно – эта симфония даже, м[ожет] б[ыть] и не для нас, людей, это про нас, от нас, это коленопреклоненная Молитва к Божией Матери Всех Скорбящих Радость. Вероятно, он-то об этом и не помышлял, но не в этом суть. Он это сказал – за всех¹.

Много лет спустя другой музыкант с безупречной общественной репутацией, София Губайдулина, вспоминала о своей реакции на то же событие: «Тринадцатую симфонию Шостаковича мы все приняли с энтузиазмом. Это не только выдающееся музыкальное явление, но и громадный, я бы сказала, отважный поступок автора в плане социальном: сгусток идей, которые носились в воздухе»².

По структуре и размерам Тринадцатая симфония родственна Восьмой³. Как и Восьмая, она открывается обширной, насыщенной контрастами медленной частью, по продолжительности звучания почти равной остальным четырем частям вместе взятым, вторые части обеих симфоний сочетают в себе жанровые признаки марша и скерцо, а финалы решены в форме рондо-сонаты с фугато во второй половине и завершаются на умиротворенной, пасторальной ноте. Между симфониями есть и другие, менее заметные черты сходства.

Вместе с тем «Бабий Яр», в отличие от начального *Adagio* Восьмой симфонии, построен не как соната, а скорее как рондо – в соответствии со структурой стихотворения Евтушенко, где размышления от первого лица перемежаются отрывками, в которых поэт отождествляет себя с жертвами юдофобии разных эпох. В музыке господствует атмосфера величественного и сурового ритуала, с моментами повышенной напряженности и отдельными яркими иллюстративными деталями в эпизодах, обрисовывающих личные драмы. Простые, но эффективные гармонии и длительное пребывание в тональностях (внутри большинства разделов формы тональных отклонений нет) придают изложению лапидарность, весомость, рельефность. При этом еврейский колорит в музыке избегается («этнография» в данном контексте неизбежно отдавала бы безвкусицей). Как и стихи Евтушенко, музыка «Бабьего Яра» нацелена на достижение непосредственного ораторского эффекта. Неудивительно, что она произвела такое неизгладимое впечатление на своих первых слушателей. Критиковать ее за такие недостатки, как простоватость рондообразной конструкции и некоторая (под стать стихам) аморфность вокальной партии, бессмысленно; то, что на фоне более художественных концепций Шостаковича кажется недостатком, в контексте начала шестидесятых,

¹ Из письма М. и П. Сувчинским от 28 декабря [?] 1962 года // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 113.

² Холопова В. София Губайдулина. Второе дополненное издание. М.: Композитор, 2008. С. 29–30 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

³ Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 379.

когда «заботы о тонкости и красоте стиля были не только необязательны, но и излишни»¹, явилось оптимальным решением.

Вторая часть и финал – обе в темпе *Allegretto* – выполнены по неоднократно опробованным лекалам и не отличаются особой оригинальностью. На гребне кульминации третьей части, выполняющей функцию лирического центра симфонии, возникает «мотив жалобы» – ход, давно уже ставший для Шостаковича стандартным. Но ближе к концу части, на словах «руки праведные их», появляется штрих необычайной выразительности: полнозвучный плагальный каданс в *C-dur*, в данном контексте подобный Аминю² (это единственное место во всей симфонии, где хор поет *divisi*). Тем самым повествованию о трудной судьбе советской женщины придается, можно сказать, религиозное измерение.

Не менее сильный экспрессивный штрих – начальная тема следующей части, «Страхи»: атональный ряд, сконструированный почти по всем правилам шёнберговской додекафонии (пример 6). «Почти» – только потому, что тонов в этом ряде не двенадцать, а одиннадцать: десять в мелодии и один, комплементарный, в басу. Придирчивый взгляд заметит единственное нарушение принципа неповторяемости тонов: проходящее *D* в седьмом такте. Во всех остальных отношениях тема на редкость стильна. В ней нет эстетически компромиссных регулярностей, намекающих на тот или иной известный жанр или на традиционные прототипы сонатно-симфонического тематизма, а ее тембровый наряд – протяженное соло тубы на педали низких струнных и ударных, – по-видимому, вообще беспрецедентен для симфонической музыки. Приступая к музыкальному изображению идеи страха, Шостакович более чем выразительно напомнил о необходимости преодолеть самый главный из всех страхов советского композитора: страх перед атональностью и, шире, перед новыми реалиями большого мира музыки, все настойчивее заявлявшими о себе по эту сторону железного занавеса. Включив в свою симфонию атональную тему, он совершил в своем роде яркий, демонстративный жест.

Пример 6
Шостакович –
Симфония № 13,
часть 4

The musical score for Example 6 shows the beginning of the 'Fears' movement. It is written for Tuba, Timpani, Cassa, Tam-tam, Violoncello (V-c), and Contrabass (C-b). The tempo is Largo (♩ = 94) and the key signature is one sharp (F#). The Tuba part is marked 'sola' and 'pp'. The Timpani and Cassa parts are marked 'pp'. The Tam-tam part has a dynamic marking 'pp <mp>'. The V-c and C-b parts are marked 'p'.

¹ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. С. 49.

² Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 392.

Демонстративность этого жеста должна была особенно отчетливо высветиться на фоне непрекращающихся выступлений «Советской музыки» против всего нового и необычного, идущего с Запада. В своих высказываниях о новых тенденциях в мировой музыке «оттепельный» Шостакович и сам был, что называется, не без греха: в 1959 году, после посещения фестиваля «Варшавская осень», он дал «Советской музыке» интервью, в котором вполне по-хрениковски раскритиковал программную политику фестиваля, новейшую музыку и Шёнберга с его системой:

У посетителей концертов фестиваля может создаться впечатление, что в мире только и создается додекафонная музыка. <...> Выразительные возможности додекафонной музыки крайне невелики. В лучшем случае она способна выражать лишь состояние подавленности, прострации или смертельного ужаса, т.е. настроения, противные психике нормально-го человека, и тем более – человека нового, социалистического общества. <...> Додекафония не имеет не только будущего, но даже и настоящего. Это только «мода», которая уже проходит¹.

Очень скоро в музыке Шостаковича возобладают именно те состояния, которые он считал «противными психике человека нового, социалистического общества», и элементы додекафонии придутся ему как нельзя более кстати.

Неповторимая экспрессия начальных тактов распространяет свое воздействие на добрую половину части, соответствующую тем строфам стихотворения Евтушенко, где обрисовываются более чем реальные для советского человека страхи вчерашнего дня: «... тайный страх перед чьим-то доносом, / тайный страх перед стуком в дверь. / Ну, а страх говорить с иностранцем? / С иностранцем-то что, а с женой? / Ну, а страх безотчетный остаться / После маршей вдвоем с тишиной?». Музыка этой половины, пользуясь словами Марии Юдиной, возносит стихи Евтушенко – пожалуй, самые удачные из всех, использованных в симфонии, – поистине «на громадную высоту». Развертывание начального импульса происходит свободно, не сковываясь предустановленными формальными схемами. Квазидодекафонная тема вскоре исчезает из оркестровой ткани, уступая место другим, тонально более определенным конфигурациям, которые сменяют друг друга с причудливой непредсказуемостью; так воссоздается густая атмосфера страха. Но стоит Евтушенко, а вслед за ним и Шостаковичу, перейти от «негатива» к «позитиву», то есть к выдуманым «страхам» верноподданного советского патриота – страхе «неискренним быть со страной», страхе «неправдой унижить идеи, / что являются правдой самой», страхе «фанфарить до одуренья», страхе

¹ Шостакович Д. Широкие массы верны настоящей музыке // Советская музыка. 1959. № 11. С. 7. Цит. по: Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 356–357. Здесь же приводятся выдержки из интервью, данного Шостаковичем польскому радио в дни фестиваля и выдержанного в совершенно ином тоне – лояльном и доброжелательном.

«чужие слова повторять» и т.п., – как качество музыкального материала роковым образом падает: значительная часть второй половины решена в духе революционного марша «Смело, товарищи, в ногу», а в кульминации оркестр, пользуясь изящным выражением поэта, буквально «фанфарит до одуренья».

Удивительно ли, что подобная «модуляция» обернулась для музыки Шостаковича утратой эстетических достоинств? Мог ли Шостакович до конца всерьез относиться к содержимому второй половины стихотворения Евтушенко, к уверению, что «нас не сбили и не растлили», к выражению преданности идеям, «что являются правдой самой»? Мог ли он не ощущать всей гнусности строк: «и недаром сейчас во врагах / победившая страхи Россия / еще больший внушает страх»?¹ Ясно, что Шостакович, с его уникальным опытом возвышений и падений, не имел особых оснований разделять «оттепельный» энтузиазм поэта; его музыка к «Страхам» свидетельствует об этом так красноречиво, как только возможно. Подобно лакмусовой бумажке, «Страхи» обнаруживают истинное качество так называемого инакомыслия Шостаковича. Его формула проста, груба и стандартна для советской действительности: активная ненависть к сталинизму плюс отсутствие восторга по поводу того, что пришло ему на смену, плюс тот характерный компонент советского менталитета, который можно выразить поговоркой «с волками жить – по-волчьи выть». Той меры «инакости», которая содержится в подобном образе мышления, было достаточно, чтобы произвести фурор в уже хорошо подготовленном общественном сознании начала шестидесятых; вместе с тем она оказалась вполне совместима с симфонией «1917 год», симфонической поэмой «Октябрь» (к пятидесятилетию революции, соч. 131, 1967), хоровым циклом «Верность» (к столетию со дня рождения Ленина, соч. 136, 1970), «Маршем советской милиции» (соч. 139, 1970)² и другими проявлениями советского конформизма, о которых лучше не вспоминать.

¹ Ср. лаконичный «неофициальный» отзыв Шостаковича об этом стихотворении Евтушенко: «В нем есть первая половина, которая меня почти полностью устраивает. Есть много хорошего и во второй половине» (Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 178. Письмо от 9 июля 1962 года). Спустя три с лишним десятилетия, когда конъюнктура изменилась на противоположную, с критикой собственных стихов выступил сам поэт: «Две плохие строфы, до сих пор мучающие меня, попали в руки Шостаковича, да так и остались в его гениальной музыке» (Евтушенко Е. Волчий паспорт. М.: Вагриус, 1998. Цит. по пояснительному тексту М.А. Якубова к публикации факсимиле партитуры Тринадцатой симфонии, М.: DSCH, 2006. С. 9). К публикации партитуры в Новом собрании сочинений Шостаковича (М.: DSCH) Евтушенко подготовил новые версии «неудачных» строк.

² Судя по письму Гликману от 28 декабря 1955 года, было время, когда сама мысль о создании подобного опуса казалась Шостаковичу неприемлемой. В этом письме Шостакович выражает свою солидарность с суждением Чехова, которое в его вольном пересказе звучит так: «Писатель никогда не должен быть помощником полиции и жандармерии» (Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 117).

Исследователи и комментаторы любят делить симфонии Шостаковича на группы. Среди более или менее устоявшихся, признанных группировок – Вторая и Третья («праздничные»), Четвертая, Пятая, Шестая (симфонии о 1930-х), Пятая, Восьмая, Десятая (непрограммные, трагически-философские), Седьмая, Восьмая, факультативно также Девятая («военные»). Мне кажется, что симфонии Шостаковича оттепельного времени – Одиннадцатая, Двенадцатая и Тринадцатая – также довольно естественно складываются в своего рода трилогию. Это симфонии-жесты. Все они написаны без особой заботы «о тонкости и красоте стиля», о богатстве языка и новизне приемов (возможные исключения – «Дворцовая площадь» и начало «Страхов»), зато с отчетливо выраженной заботой о том, чтобы обозначить свою общественную позицию. Достоинства каждой из них в значительной степени определяются привлекательностью той идеологической установки, которую она воплощает.

* * *

За шесть с половиной лет, отделивших друг от друга «оттепельную» Тринадцатую и пессимистическую Четырнадцатую симфонии (и совпавшие в жизни страны с послеоттепельными «заморозками»), Шостакович сочинил девять произведений крупной формы: вокально-симфоническую поэму, два инструментальных концерта, четыре струнных квартета, сонату и вокальный цикл.

В этом ряду особняком стоит поэма «Казнь Степана Разина» для баса, смешанного хора и оркестра соч. 118 на стихи Евтушенко – по существу единственный у Шостаковича масштабный опыт в «стиле русс»¹ (1964). Незадолго до начала работы над ней Шостакович писал Гликману: «Ежедневно по два, три раза кручу [на магнитофоне] “Курские песни” [Свиридова] и поражаюсь их неслыханной красоте»². В свете наших знаний о Шостаковиче трудно предположить, чтобы между впечатлением от нового вокально-симфонического цикла главного на тот момент мастера «стиля русс» и решением испытать собственные силы в сходном стиле и жанре не было никакой связи. Среди черт, сближающих письмо Шостаковича в «Казни Степана Разина» со стилистикой Свиридова, – частые повторы сжатых мелодических конфигураций неширокого диапазона, избегание секвенций и модуляций, преобладание простой размеренной ритмики и простых, подолгу не меняющихся гармоний (вместе с тем главная тема поэмы включает сакраментальную уменьшенную кварту – не самый естественный интервал для «стиля русс»). Трудно сказать, насколько значительного художественного успеха сумел добиться Шостакович, дав бой Свиридову на его поле. Как и в случае Тринадцатой симфонии, достоинства музыки в заметной степени обесцениваются

¹ Характеристика принадлежит самому Шостаковичу: см.: Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 197 (письмо от 15 сентября 1964 года).

² Там же. С. 195 (письмо от 16 июля 1964 года).

из-за невысокого качества стихов¹. После «Казни Степана Разина» интерес Шостаковича к «стилю русс» «а-ля Свиридов» угас и больше не возобновлялся

Девятый струнный квартет *Es-dur* соч. 117, Десятый струнный квартет *As-dur* соч. 118 (оба 1964) и Второй скрипичный концерт *cis-moll* соч. 129 (1967) – образцы усредненного стиля Шостаковича, выполненные в привычных для него формах, с непременными уменьшенными квартетами, «мотивами жалобы», «эффектами Четвертой Малера» и другими типичными для его манеры тематическими структурами и композиционными развязками. Более оригинален Одиннадцатый струнный квартет *f-moll* соч. 122 (1966, посвящен памяти скрипача Квартета имени Бетховена Василия Ширинского, 1901–1965). Он состоит из семи небольших частей с жанровыми заголовками: 1. Вступление; 2. Скерцо; 3. Речитатив; 4. Этюд; 5. Юмореска; 6. Элегия; 7. Заключение. Это своего рода новые «Афоризмы» – поздняя, более сдержанная реализация идеи, впервые воплощенной в экстравагантном раннем фортепианном цикле соч. 13 (1927), где жанровая сущность каждого «афоризма» обрисовывалась немногими лаконичными, часто юмористическими штрихами. Несмотря на серьезность посвящения, квартет также не чужд своеобразного юмора. Яркая находка – одноголосная, инфантильная по своему внешнему облику тема Скерцо с ее идеально размеренным первым восьмитактом и неподражаемо спотыкающимся ритмом ближе к концу (пример 7). Безусловно самая выразительная из всех тем квартета, она появляется и в умиротворенном Заключении (отсюда тянутся нити к финальному катарсису Сюиты на слова Микеланджело соч. 145).

Пример 7
Шостакович –
Струнный квартет
№ 11, часть 2



¹ Стихи, взятые для «Казни Степана Разина», очевидно, вдохновляли Шостаковича меньше, чем «Бабий Яр» и другие стихотворения, использованные в Тринадцатой симфонии, о чем он сам высказался с полной откровенностью: «Когда я сочинял 13-ю симфонию, я был абсолютно согласен почти с каждым словом поэта. В «Казни Степана Разина» имеется целый ряд стихов, которые вызывают мой протест <...> Есть в этой поэме и просто слабые стихи, которые я выкинул» (Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 196–197, из письма от 15 сентября 1964 года). Согласно комментарию Гликмана, Шостаковичу особенно не понравились следующие «свириповы строки»: «Нет, не тем я, люди, грешен, / Что бояр на башнях вешал – / Грешен я в глазах моих / Тем, что мало вешал их» (Там же. С. 197). Тем не менее как раз их Шостакович не выкинул.

Весьма оригинальные штрихи содержит и **Второй виолончельный концерт** *G-dur* соч. 126 (1966), посвященный, как и Первый концерт, Мстиславу Ростроповичу. В концерте три части: 1. *Largo*; 2. *Allegretto*; 3. *Allegretto*. Тон первой части задает «мотив жалобы»: с него, в низком регистре виолончели, она начинается (пример 8), – им же, в высоком регистре валторны, она завершается. Он заметен и в срединном, квазискерцозном разделе части, с неизбежным «эффектом Четвертой Малера» в кульминации.



Пример 8

Шостакович –
Концерт для
виолончели
с оркестром № 2,
часть 1

«Мотив жалобы» не менее настойчиво напоминает о себе и во второй, квазискерцозной части концерта. Ее основная тема, вводимая после недолгой подготовки, вносит почти шокирующий контраст по отношению к угрюмой первой части: всякий слушатель с опытом советской жизни легко опознает в этой мелодии (пример 9) блатную песню «Бублички»¹. Возможно, в этой цитате отразилось воспоминание Шостаковича о торговке бубликами из оперы «Нос», ко времени сочинения концерта все еще не возобновленной в СССР. Так или иначе, «Бублички» в этом контексте еще более неожиданны, чем «Сулико» в финале Первого концерта – грузинская песня была там подана все же не так открыто и демонстративно.

Пример 9

Шостакович –
Концерт для
виолончели
с оркестром № 2,
часть 2

¹ Об этом музыкальном «бестселлере» эпохи нэпа, не утратившем популярности и много позднее, см.: *Кравчинский М.* Песни и развлечения эпохи нэпа. Нижний Новгород: Деком, 2015. С. 510–520.

«Мотив жалобы», можно сказать, интегрирован в мелодию «Бубличков»; по ходу «скерцо» он используется и сам по себе, заметно омрачая его колорит.

Третья часть длится почти столько же, что и первые две вместе взятые. Похоже, это одна из тех работ Шостаковича, которые, по слову Ю.А. Кремлева, особенно богаты «какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями». Она открывается причудливой, явно пародийной по замыслу фанфарой двух валторн, которым предписано играть быстрые, не свойственные природе данного инструмента гаммообразные пассажи. Далее следует большая каденция солиста, также не лишенная юмористических штрихов; после вступления оркестра солист дважды вспоминает «мотив жалобы», а чуть ниже, в согласии с оркестром, приходит к удивительно, почти пародийно «правильному» кадансу в *G-dur* (пример 10). На протяжении части этот же каданс, с неравной периодичностью, но с буквальной точностью, будет воспроизведен еще четыре раза. То, что автор придавал ему какое-то внемузыкальное значение, почти несомненно, но какое именно – об этом можно только гадать. Форму финала Второго виолончельного концерта можно уподобить ряду вариаций без отчетливо выделенной темы. Кадансы в *G-dur* размечают этот ряд на фрагменты разного объема. Центральная «вариация» финала, построенная на немилосердно раздувшемся (*tutti fff*) мотиве «Бубличков», – торжество беззастенчивого китча, побуждающее вспомнить реплику булгаковского Бегемота на балу у Сатаны: «Маэстро, урежьте марш!». Далее вводятся отчетливо распознаваемые цитаты из более ранних опусов Шостаковича – из второй части («лендлера») Четвертой симфонии, из финала Второго квартета, из финала Восьмого квартета, с добавлением авторского «росчерка» в виде тоекратного проведения мотива *DSCH*. Возможно,

Пример 10
Шостакович –
Концерт для
виолончели
с оркестром № 2,
часть 3

The image shows a musical score for Example 10, titled «мотив жалобы» (Complaint Motif). The score is for Piccolo, Oboe, Clarinet, Flute, C-flute, and Strings. It features dynamic markings like *espr.*, *dim.*, *f*, *mf*, *pp*, *rit.*, and *J. d.*. The motif is marked with '3' and '2' indicating triplet and doublet rhythms. The score is in 3/4 time and includes a key signature change to G major.

в финале имеются и другие зашифрованные монограммы, цитаты и символы, но утверждать это с полной уверенностью невозможно.

Изобилующий «загадочными и непонятными непосвященному слушателю ассоциациями» финал завершается как нельзя более таинственно – размеренным тихим перестуком ударных на фоне долгого органного пункта. Здесь Шостакович еще раз вспомнил вторую часть своей Четвертой симфонии и предвосхитил концовку Пятнадцатой. Возможно, некий символический смысл скрыт в том, что когда контрабасы (которым поручен тонический органнй пункт на G_1) и ударные наконец замолкают, виолончель продолжает тянуть квинту тональности $G\text{-dur}$ – низкое D – и в последнее мгновение крещендирует от *piano* к *mezzo-piano*.

* * *

К этому же отрезку творческой биографии Шостаковича относятся три опуса, в которых двенадцатитоновость¹ присутствует уже не просто как свойство отдельных тем или пассажей, как в «Страхах», но как важная, далеко не эпизодическая структурная идея. Это «Семь стихотворений Александра Блока» для сопрано и фортепианного трио соч. 127 (1967), Двенадцатый струнный квартет *Des-dur* соч. 133 (1968) и Соната для скрипки и фортепиано соч. 134 (1968).

Блоковский цикл – первое обращение Шостаковича к высокой поэзии Серебряного века. Не отвлекаясь на характеристику цикла в целом, отметим его самую оригинальную деталь – тему предпоследней части, «Тайные знаки» (пример 11). По ходу пьесы она проходит еще дважды. Начало темы есть не что иное, как полный двенадцатитоновый ряд; «атональная» конфигурация этого рефрена контрастирует с гармоническим оформлением вокальных фрагментов, выдержанных в $H\text{-dur}/gis\text{-moll}$ с отклонениями в бемольную сферу. Ассоциация двенадцатитоновой парадигмы с пугающими «тайными знаками», о которых идет речь в визионерском стихотворении Блока («Разгораются тайные знаки / На глухой, непробудной стене...»), естественно воспринимается как развитие идеи,



Пример 11
Шостакович – «Семь стихотворений Александра Блока», часть 6

¹ «Двенадцатитоновость» в широком смысле (додекатоника) определяется как «система мышления, основанная на автономии каждой из 12 высот». В относительно развитых случаях можно говорить о «технике 12-тоновых рядов», где «ряд – горизонтальное последование неповторяющихся высот (или с минимальными повторениями), которое используется как мелодическое построение и не является единственным источником звуковой ткани» (Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М.: Сфера, 1996. С. 32, 34). Понятно, что двенадцатитоновость и техника двенадцатитоновых рядов – это еще не серийная техника и не додекафония.

впервые нашедшей свое выражение в «Страхах» из Тринадцатой симфонии, где почти двенадцатитоновая тема представляла, в общем, то же смысловое поле. Дальнейшее развитие эта тенденция к семантизации двенадцатитоновости получит в Четырнадцатой симфонии.

Двенадцатый струнный квартет знаменует очередной шаг на пути к освоению двенадцатитоновости. Квартет состоит из двух частей, *Moderato* и *Allegretto* (внутри каждой части темп неоднократно меняется). Первая часть (продолжительностью менее восьми минут) выступает в нем как вступительная, вторая (свыше пятнадцати минут) – как главная¹. Основную формальную идею квартета можно определить как создание и разрешение напряжений между двенадцатитоновой и тональной парадигмами. Эта идея преформирована в «эпиграфе» к первой части, который представляет собой двенадцатитоновую линию с кадансом в *Des-dur* (пример 12).

Пример 12
Шостакович –
Струнный квартет
№ 12, часть 1



В первой части отчетливо различаются две партии: главная, тональная (она непосредственно вырастает из кадансовой формулы эпиграфа) и побочная, где преобладает двенадцатитоновость. Изломанно-вальсовая тема побочной партии (пример 13) довольно откровенно отсылает к декадентскому венскому бульону, из которого некогда откристаллизовалось творчество первых додекафонистов².

Пример 13
Шостакович –
Струнный квартет
№ 12, часть 1



Вторая, главная часть не похожа ни на что из написанного Шостаковичем до сих пор. Ее первая мысль (пример 14) разворачивается скорее в духе Бартока. Трелями трех верхних инструментов охватывается половина хроматического спектра (от [b] до [es] со всеми полутонами), тогда как вторая половина дополняется в мелодических фразах виолончели (технически это не слишком далеко отстоит от того, что делает Барток, скажем, в третьей, медленной части своего Четвертого струнного квартета). Здесь

¹ Любопытно, что сенсационный по тому времени Струнный квартет Витольда Лютославского (1964) также состоит из двух частей, первая из которых так и называется – «Вступительная часть» (*Introductory Movement*), тогда как вторая – «Главная часть» (*Main Movement*).

² Ср.: Pulcini F. Šostakovič. Torino: EDT/Musica, 1988. P. 178.

17 Allegretto $\text{♩} = 108$

Пример 14
Шостакович –
Струнный квартет
№ 12, часть 2

мы встречаемся уже не с простейшей, чисто мелодической формой двенадцатитоновости, как в «вальсе» из первой части, а с ее более развитой формой, не исключающей повторений, служащих усилению экспрессии. На протяжении части оба компонента начальной темы – трели и фигура из четырех шестнадцатых плюс долгая пятая нота – многообразно разрабатываются в пространстве между двенадцатитоновым и тональным полюсами. В коде фундаментальное для всего квартета противоречие наконец приходит к разрешению через полный совершенный каданс основной тональности; концовка квартета предстает многократно разросшимся завершением эпиграфа, что сообщает всей конструкции целостность и логическую оправданность.

Дуализм тональности и двенадцатитоновости присутствует и в трехчастной Сонате для скрипки и фортепиано. Соната суше и, пожалуй, схоластичнее квартета. Двенадцатитоновость в ней не имеет ни явного семантического (как в «Тайных знаках»), ни явного драматургического (как в квартете) обоснования. Многие двенадцатитоновые ряды формируются в результате нарочито некрасивого «искривления» изначально диатонической перспективы. Тема вариаций третьей части, самой большой по объему, также эклектически сочетает тональность (первые четыре «белоклавишных» такта) и двенадцатитоновость (пример 15).

Andante $\text{♩} = 88$

pizz.

Пример 15
Шостакович –
Соната для скрипки
и фортепиано, часть 3

На фоне прочей музыки Шостаковича шестидесятых годов соната, предназначенная для Давида Ойстраха и Святослава Рихтера, выделяется исключительной технической сложностью обеих партий. Максимум виртуозности достигнут в фортепианной и скрипичной каденциях, которые вместе образуют четырнадцатую, самую обширную вариацию финала, состоящего из шестнадцати вариаций со вступлением и заключением. Только курьезной аберрацией восприятия я могу объяснить то, что эта затянутая, лишенная непосредственного обаяния, довольно густая и напряженная партитура с угрюмым смысловым «многоточием»¹ в конце могла когда-то квалифицироваться как «моцартовски ясная»¹.

* * *

К концу 1960-х годов Шостакович достиг вершины славы. Преследования сталинских лет остались далеко позади, каждый новый опус приветствовался критикой и сразу после премьеры становился предметом музыковедческого анализа, отечественные и зарубежные награды множились в геометрической прогрессии. Но посмертно опубликованная переписка Шостаковича свидетельствует о том, что все это не приносило композитору особой радости. В начале февраля 1967 года он направил своему ближайшему другу письмо со следующей безжалостной самохарактеристикой:

Разочаровался я в самом себе. Вернее, [убедился] в том, что я являюсь очень серым, посредственным композитором. <...> Дважды мне делалась реклама («Леди Макбет Мценского уезда» и 13-я симфония). Реклама, очень сильно действующая. Однако же, когда все успокаивается и становится на свое место, получается, что и «Леди Макбет», и 13-я симфония фук, как говорится в «Носе»².

Еще более выразительно письмо тому же адресату, написанное полтора года спустя, 24 сентября 1968-го:

Завтра мне исполнится 62 года. Люди в таком возрасте любят пококетничать, отвечая на вопрос «если бы вновь родились, то как бы провели ваши 62 года, как и эти?» – «Да, конечно, были неудачи, были огорчения, но в целом я провел бы эти 62 года так же.

Я же на этот вопрос, если бы он мне был поставлен, ответил бы: «Нет! Тысячу раз нет!»³.

Немного времени спустя, в начале 1969 года, это экзистенциальное «нет!» воплотилось в одном из самых безысходных творений

¹ Раабен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 15. Л.: Музыка, 1977. С. 49.

² Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 225–226.

³ Там же. С. 243.

Шостаковича – **Четырнадцатой симфонии** соч. 135 для сопрано, баса, струнных и ударных, в одиннадцати частях: 1. «De profundis» (слова Федерико Гарсиа Лорки); 2. «Малагенья» (слова его же); 3. «Лорелея» (слова Гийома Аполлинера по Клеменсу Брентано); 4. «Самоубийца» (слова Аполлинера); 5. «Начеку» (слова его же); 6. «Мадам, посмотрите!» (слова его же); 7. «В тюрьме Санте» (слова его же); 8. «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» (слова его же); 9. «О, Дельвиг, Дельвиг!» (слова Вильгельма Кюхельбекера); 10. «Смерть поэта» (слова Райнера Марии Рильке); 11. «Заключение» (слова его же). В частях 1 и 7–9 солирует бас, 2, 4, 5 и 10 – сопрано; в частях 3, 6, 11 поют оба солиста (в последней – дуэтом). Симфония посвящена Бриттену.

По словам Шостаковича, Четырнадцатая симфония была вызвана к жизни его желанием уделить внимание второй из двух вечных тем – теме смерти¹. Композитор сознавал, что симфония явилась синтезом всего его зрелого творчества, что все написанное им за «последние многие годы» было лишь «подготовкой к этому сочинению»². Но в симфонии шестидесятидвухлетнего мастера нет и следа той возвышенной умиротворенности и просветленности, которая обычно свойственна «итоговым» опусам, созданным большими художниками на склоне лет. В ней господствует настроение протеста, отчаяния, страха перед небытием и, вместе с тем, влечения к нему. Теме смерти – всегда трагической, преждевременной, неестественной и несправедливой, – строго говоря, посвящены только восемь из одиннадцати частей симфонии: с первой по шестую и две последние. В части 7 – монологе человека, без вины брошенного в темницу, – смерть выступает метафорой лишения свободы. Короткий финал симфонии завершается – или, скорее, обрывается – на резкой, агрессивной ноте. Последние слова не оставляют надежды: «Всевластна смерть, она на страже и в счастья час...».

Тема смерти не затрагивается лишь в частях 8 и 9. Но контраст между ними тем не менее огромен. Восьмая часть дышит ненавистью к тирану и палачу, в девятой же воспевается «свободный, радостный и гордый» союз бессмертных «любимцев вечных муз». На фоне всей остальной симфонии эта часть – кстати, единственная, где использованы слова не иностранного, а русского поэта, – предстает островком «позитивности», спокойствия и благозвучия. Она выдержана в чистейшей мажорной тональности, между тем как в остальных частях преобладают причудливые, извилистые, часто гротескно изломанные атональные линии. В контексте посвящения Четырнадцатой симфонии Бриттену музыка на стихи Кюхельбекера, обращенные к Дельвигу, воспринимается как жест симпатии по отношению к близкому по духу коллеге.

По словам самого композитора, главными историческими прототипами Четырнадцатой симфонии были «Песни и пляски смерти»

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 252. Письмо от 19 марта 1969 года). Здесь же Шостакович юмористически добавляет, что первой вечной теме, любви, он уже «уделил внимание хотя бы в "Крейцеровой сонате" на слова Саша Черного».

² Там же.

Мусоргского и «Песнь о земле» Малера¹. На духовную эволюцию Шостаковича мог воздействовать и внезапный наплыв новых музыкальных впечатлений из-за рубежа. Представляется, что на симфонию легла тень по меньшей мере четырех значительных новинок, с которыми Шостакович познакомился (или, во всяком случае, имел реальную возможность познакомиться) именно в годы, предшествовавшие ее созданию. Прежде всего это «Военный реквием» Бриттена на текст католической заупокойной мессы и стихи Уилфреда Оуэна (1962) – одно из любимых произведений Шостаковича во всей современной музыке². Еще один источник, возможно, не оставивший Шостаковича равнодушным, – «Вытканые слова» Витольда Лютославского для тенора и камерного оркестра на стихи французского поэта Жана Франсуа Шабрена (1965). Помимо темы смерти (которая трактуется Шабреном в сюрреалистическом ключе, отдаленно напоминающем поэтику Гарсиа Лорки), симфонию Шостаковича сближает с циклом Лютославского инструментальный состав: обе партитуры написаны для ансамбля струнных и ударных. Далее, Шостакович мог не просто знать ораторию Кшиштофа Пендерецкого *Dies irae* («День гнева», 1967), но и обратить особое внимание на примененный в ней оригинальный прием формирования сквозной драматургической линии из стихов разных, ничем между собой не связанных поэтов.

Еще одна возможная ассоциация – с «Заупокойными песнопениями» (*Requiem Canticles*), последним крупным произведением Стравинского (1967). Тематический материал Четырнадцатой симфонии, как и материал «Заупокойных песнопений», содержит реминисценции собственных опусов прошлых лет, помещенные в двенадцатитоновую среду, освоение которой у обоих композиторов началось в поздний период творчества (в «Заупокойных песнопениях» отчетливо распознаются цитаты из произведений Стравинского двадцатых годов – «Царя Эдипа», «Симфонии духовых», «Симфонии псалмов» и «Свадебки»). Как у Стравинского, так и у Шостаковича прием «остранения» знакомых тем в радикально новом контексте естественным образом воспринимается как метафора прощального взгляда, обращенного вспять, на прожитую, исчерпавшую себя жизнь.

В Четырнадцатой симфонии додекафония, как некая навязчивая идея, дает о себе знать во всех частях, кроме девятой и последней. Излишне было бы искать в додекафонии Четырнадцатой симфонии какую-то продуманную систему наподобие серийной техники. Множество двенадцатитоновых рядов, разбросанных по партитуре симфонии, не сводится

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 252. Письмо от 19 марта 1969 года; *Тартаковская Н.* Шостакович в грамзаписи. По материалам Архивно-рукописного отдела // Шостакович – Urtex / Ред.-сост. М. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2006. С. 210 (выступление Шостаковича перед генеральной репетицией симфонии 21 июня 1969 года).

² См., например, письмо Гликману от 1 августа 1963 года: Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 192.

к общему знаменателю. Структурные характеристики рядов определяют семантическими соображениями: ряды с преобладанием кварт (квинт) связаны в основном с содержательными мотивами безразличия, уродства и абсурда, тогда как ряды с преобладанием секунд и терций (секст) – со скорбью, печалью, состраданием. Двенадцатитоновые ряды создают среду, в которой функционирует ряд мотивов, имеющих символическое значение для творчества Шостаковича в целом. Один из них – «мотив жалобы»: в слегка фигурированном варианте он появляется в первых же тактах симфонии, причем не как изолированная фигура, а как «зачин» двенадцатитоновой мелодической линии (пример 16) (так же начинается и предпоследняя часть; вдобавок по ходу симфонии «мотив жалобы» повторяется в самых разных вариантах и контекстах).



Пример 16
Шостакович –
Симфония № 14,
часть 1

Среди других тематических идей – несколько мотивов из «Леди Макбет Мценского уезда», транспонированный вариант мотива *DSCH*, характерные ладовые звукоряды, темы из Первого скрипичного концерта, Пятого струнного квартета, Десятой симфонии, Фортепианного трио, «Песни и лесах»¹. Обрывки знакомых тем включены в состав всех частей за исключением крайне лаконичного «Заключения». В нем также нет полных двенадцатитоновых рядов, но нет и тональности; целое заканчивается резко диссонирующим созвучием, характер «подачи» которого, можно сказать, начисто отрицает саму идею финальности. От поэзии Рильке, неизменно глубокой и многозначной, нацеленной на поиск «потайной, узкой полоски человеческого между потоком и камнем, текучестью и застылостью»² здесь остается одна только элементарная дегуманизованная формула. Никогда прежде Шостакович не завершал свои циклы столь отрывистым, вызывающим жестом.

Возможно, концепция Четырнадцатой симфонии связана с ее посвящением автору «Военного реквиема», и симфония – это своеобразный ответ на утешающую христианскую концепцию мессы по усопшим. Для обоснования этой гипотезы рассмотрим логику группировки частей симфонии и их объединения в части высшего порядка. Сам Шостакович предлагал рассматривать симфонию как четырехчастную и группировать части следующим образом: (I) 1–4; (II) 5–6; (III) 7–8; (IV) 9–11³. Если исходить

¹ Подробнее об этих и других заимствованиях см.: Аюпян Л. «Художественные открытия» Четырнадцатой симфонии // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 187–190; Он же. Феномен Дмитрия Шостаковича. С. 601–609.

² См.: Неусыхин А. Темы поэтического творчества Рильке // Рильке Р.М. Новые стихотворения. М.: Художественная литература, 1977. С. 432 (цитата взята из прозаического перевода одной из «Дуинских элегий»).

³ Предисловие к премьере // Правда. 1969. 25 апреля.

из авторских указаний *attacca*, то членение на части высшего порядка примет такой вид: (I) 1; (II) 2–4; (III) 5–7; (IV) 8–9; (V) 10–11¹. Не менее логично выглядит членение согласно поэтам: (I) 1–2 (Гарсиа Лорка); (II) 3–8 (Аполлинер); (III) 9 (Кюхельбекер); (IV) 10–11 (Рильке). Но наиболее естественным представляется следующий вариант: (I) 1–2; (II) 3–6; (III) 7, (IV) 8–9; (V) 10; (VI) 11.

Первые две части, находящиеся в отношении «прямого контраста»², рассматриваются при таком членении как нечто единое – своего рода экспозиция в контексте целого. Тема смерти, заявленная в этой «экспозиции» в качестве главной, раскрывается в частях 3–6 в единстве с темой эроса (или, если угодно, с темой «вечной женственности»); части 3–4 вступают в отношение прямого контраста с частью 5, а часть 6, где говорится о «любви, что скошена смертью», функционирует как обобщающая кода. Между частью 7 и окружающими ее частями нет ни отношений прямого контраста, ни отношений тематического или смыслового родства; она заслуживает выделения в отдельную часть высшего порядка. По сходным соображениям в отдельные части высшего порядка выделяются и части 10 и 11. Наконец, объединение частей 8 и 9 можно объяснить тем, что только в них нет речи о смерти (в том числе и о смерти в фигуральном смысле, как в части 7); кроме того, они, будучи связаны *attacca*, находятся в отношении весьма сильного прямого контраста.

Драматургически эта последовательность частей высшего порядка во многом аналогична шестичастной структуре католической заупокойной мессы: (1) *Requiem/Kyrie*; (2) *Sequentia*; (3) *Offertorium*; (4) *Sanctus/Benedictus*; (5) *Agnus Dei*; (6) *Libera me*. «Военный реквием» следует этой структуре. Быть может, Шостакович, восприняв каноническую модель непосредственно от Бриттена, осознанно или неосознанно воспользовался ею для того, чтобы создать свой вариант реквиема. Конечно, такую гипотезу следует воспринимать с большой осторожностью³, и все же некоторые смысловые параллели между стихами, использованными Шостаковичем в симфонии, и текстом канонического реквиема весьма красноречивы.

¹ Ср.: Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Л.: Советский композитор, 1979. С. 250–251; Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. С. 418.

² Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стиль. С. 404–405.

³ Даже несмотря на то, что на нее прямо наталкивает одно из публичных выступлений Шостаковича – вступительное слово к открытой генеральной репетиции симфонии 21 июня 1969 года: «Я отчасти пытаюсь полемизировать с великими классиками, которые затрагивали тему смерти в своем творчестве, и, как мне кажется... вот вспомним смерть Бориса Годунова, когда Борис Годунов, значит, помер, то наступает, значит, какое-то просветление. Вспомним Верди “Отелло”, когда вся трагедия кончается и гибнут Дездемона и Отелло, то тоже звучит прекрасное успокоение. Вспомним “Аиду”. Когда наступает трагическая гибель героев – это смягчается светлой музыкой. Думается мне, что и не менее выдающийся английский композитор Бенджамин Бриттен – его бы я тоже упрекнул». Стенограмма выступления Шостаковича цит. по: Тартаковская Н. Шостакович в грамзаписи... С. 209–210.

Так, в реквиеме *Sequentia (Dies irae)* рисует картину пришествия грозного и неподкупного Судии; верующая душа молит Его спасти ее от адского огня и вечной погибели. В третьей части симфонии, балладе «Лорелея», это отношение переворачивается с ног на голову – героиня сама просит епископа: «Так предайте ж огню эти страшные чары», на что тот отвечает: «Я сам тобой околдован и тебе не судья». Далее, каноническая *Sequentia* завершается частью *Lacrimosa* – «Слезная»; у Шостаковича же в соответствующем месте – «Мадам, посмотрите» – звучит истерический хохот. Слова из стихотворения «В тюрьме Санте» «Судьбой сражен из-за угла, низвергнут я во тьму. <...> Здесь надо мной могильный свод, здесь умер я для всех» выглядит трагической пародией на *Offertorium* – молитву о спасении умерших («Освободи [души всех веровавших в Тебя покойных] от мук адских, от глубокой ямы. <...> Да не поглотит их бездна, да не падут они во тьму. <...> Да перейдут они из смерти в жизнь»). В «Ответе константинопольскому султану» («Рак протухший, Салоник отбросы, / Скверный сон, что нельзя рассказать, / Окривевший, гнилой и безносый», и т.п.) легко усматривается кощунственный эквивалент *Sanctus* («Полны небеса и земля славы Твоей»), а в «Заключении» («Всевластна смерть») – столь же кощунственный эквивалент *Libera me* («Освободи меня от вечной смерти»). Стоит также заметить, что финал Четырнадцатой симфонии выглядит как прямой полемический ответ на заключение упомянутой выше оратории Пендерецкого *Dies irae*, где звучат слова из стихотворения Поля Валери «Морское кладбище»: «Нам нужно попытаться жить!...».

В этом окружении «О, Дельвиг, Дельвиг!» замещает *Benedictus* – традиционно самый светлый, возвышенный и идеальный раздел мессы. Неслучайно именно данная часть оказалась полностью свободна от духа негативизма, пронизывающего симфонию.

Создание крупного симфонического опуса, посвященного теме смерти, было чем-то абсолютно беспрецедентным для официальной советской культуры. Еще до официальной премьеры, состоявшейся 29 сентября 1969 года в Ленинграде, симфония была, так сказать, у всех на устах («Правда» опубликовала сообщение о ней в апреле¹, ее открытая генеральная репетиция состоялась в Москве в июне при большом скоплении публики), и существовала опасность, что вызванная ею сенсация и рискованные подтексты, ощутимые в некоторых из ее частей («В тюрьме Санте», «Ответ запорожских казаков...», «О, Дельвиг, Дельвиг!»), могут повредить ее концертной судьбе. Об этом свидетельствует хотя бы «отчет» о московской премьеры Четырнадцатой симфонии (6 октября 1969 года) из частного письма посла Великобритании в СССР Данкана Уилсона Бриттену от 9 октября:

Это очень аскетичная, суровая и сильная вещь; в особенности две ее части – стихотворение Аполлинера об узнике и строки русского поэта-декабриста Кюхельбекера о художнике, не получающем награды среди злодеев и глупцов, – имеют самое явное и непосредственное отношение к ситуации в современной России. <...> Большой зал Консерватории заполнился до отказа, после чего студенты совершили один

¹ Предисловие к премьеры // Правда. 1969. 25 апреля.

из своих знаменитых «навалов» на главную лестницу. Внизу лестницы держал оборону «спецотряд», но несмотря на это прорвавшимся почти удалось смести с пути бабушек-контролерш (тучных дам весьма устрашающего вида), и они чуть не растоптали меня до того, как был восстановлен порядок. Если вынести за скобки угрозу для жизни, было замечательно наблюдать столь потрясающий энтузиазм. Публика представляла собой подлинную элиту московского художественного мира; в конце она наградила овациями всех – и Баршая с его великолепным оркестром, и Галю [Вишневскую] <...>, и солиста-баса и, конечно же, больше всех самого Дмитрия Шостаковича. Он выглядит значительно старше своих лет и передвигается с заметным трудом; тем не менее он вновь и вновь выходил на подмостки – под конец уже совсем один. Все мы ощутили, что перед нами – человек, воочию видевший все одиннадцать [по числу частей симфонии] ликов смерти, а также многие другие таинства; и я испытал глубокое волнение, думая о трудностях, которые ему приходилось преодолевать, создавая свои великие произведения, и наблюдая за тем, как высоко ценят сограждане его музыку. <...> В программке концерта был напечатан обширный анализ нового произведения¹. Его вступительная часть явно предназначалась для того, чтобы упредить официальные упреки в «негативизме»: речь в ней шла о том, что эта серия протестов – доказательство очень «позитивного» отношения к жизни, свойственного всему творчеству Шостаковича-гуманиста и противостоящего «пассивному христианскому принятию» смерти. Насколько я понимаю, такова линия поведения, избранная самим Шостаковичем; и я осторожно надеюсь на то, что она поможет новой симфонии занять прочное место в советском репертуаре².

Надежда британского посла сбылась: официальные идеологические инстанции проявили к симфонии полную лояльность. Пессимизм Четырнадцатой симфонии никак не повлиял на ее концертную судьбу; в отличие от более традиционной по языку, но идеологически, как оказалось, более «рискованной» Тринадцатой, Четырнадцатая исполнялась и записывалась без навязанных сверху ограничений.

* * *

После Четырнадцатой симфонии – последней кульминации на творческом пути Шостаковича – композитору оставалось досказать немного. Его позднее творчество подобно большой коде, которая не столько обобщает или подводит итоги (основные итоги были уже подведены в симфонии), сколько ностальгически напоминает о прошлом осколками знакомых тем и мотивов. За шесть лет после Четырнадцатой симфонии список произведений Шостаковича удлинился на двенадцать номеров

¹ Автор – выдающийся музыковед М.Д. Сабина (1917–2000).

² Текст письма опубликован в: *Wilson E. Shostakovich: A Life Remembered*. P. 472–473.

опуса. К области серьезной музыки концертных жанров принадлежат восемь из них: три квартета, три вокальных цикла, симфония, соната. Четыре опуса – последняя симфония, последний струнный квартет, вокальная Сюита на слова Микеланджело и Соната для альтя и фортепиано – продолжают серию автоэпитафий, начатую еще в 1960 году Восьмым квартетом; все эти партитуры завершаются ремаркой *morendo*. В двух других квартетах и вокальном цикле на стихи Марины Цветаевой настроения резиньяции или прощального просветления выражены слабее. Вокальный цикл на стихи «капитана Лебядкина» (известного графомана из «Бесов» Достоевского) – сатира, представляющая скорее второстепенный интерес.

В одночастном Тринадцатом струнном квартете *b-moll* соч. 138 (1969–1970), как и в предыдущем, разрабатывается идея создания и разрешения напряжений между двумя противопоставленными друг другу парадигмами – двенадцатитоновой и тональной (минорной). Додекатоника, как и в предыдущих опусах, служит средой для других, не двенадцатитоновых структур. Средний раздел квартета, более оживленный по сравнению с крайними, содержит совершенно необычный для Шостаковича квазиджазовый эпизод, где изложенный четвертями двенадцатитоновый мотив виолончели *pizzicato* функционирует в качестве своего рода джазового квадрата, альт временно берет на себя функцию перкуссии, а скрипки «свингуют» сжатými мотивами в пунктирном ритме. За пределами этого до некоторой степени экспериментального эпизода функцию привилегированного инструмента выполняет альт (квартет посвящен альтисту Бетховенского квартета Вадиму Борисовскому), тогда как три других инструмента держатся в основном на втором плане, сопровождая монологи солиста.

Войдя во вкус художественного исследования оппозиции «тональность – двенадцатитоновость», Шостакович продолжил ее в четырехчастной **Пятнадцатой симфонии** *A-dur* соч. 141 (1971). По своим масштабам она находится посередине между «большими» симфониями – такими, как Пятая, Седьмая, Восьмая, Десятая, – и относительно «маленькой» Девятой (с которой ее сближает сравнительно легковесный характер первой части), а по насыщенности «загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями», пожалуй, превосходит любую из них. Одна из таких ассоциаций возникает с первых же тактов начального *Allegretto*, где мотив флейты (пример 17) складывается в монограмму «Саша» (*SAsCHA*). Кто или что имеется в виду? – ответа нет.

Allegretto $\text{♩} = 120$ Fl. I solo

Campanelli

Archi pizz. *p*

Пример 17
Шостакович –
Симфония № 15,
часть 1

Музыка некоторое время выдерживается в том же не слишком серьезном ключе, но затем ее развитие осложняется «эффектом Четвертой Малера». После премьеры Пятнадцатой симфонии широко тиражировалась высказанная якобы самим Шостаковичем характеристика ее первой части как «безоблачной» зарисовки из мира детства или картинки, изображающей «магазин игрушек»¹. Ее развил итальянский биограф Шостаковича: «В мире музыкального подростка Мити были не только звоночки и бубенчики, трубы, барабаны, скачущие ритмы, но и консерваторские контрапункты и маленькие модернистские наслоения»². Сфера «звончков, труб, барабанов, скачущих ритмов» и т.п. представлена в первом *Allegretto* симфонии первой темой и многочисленными трансформациями обоих ее компонентов – «петушиного» возгласа флейты и отвечающей ему ритмической фигуры у струнных. Одна из таких трансформаций – цитата из увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини: ее характерный ритм есть не что иное, как уменьшенная версия той же фигуры. Мотив из Россини проводится пять раз (дважды в экспозиции и по одному разу в разработке, репризе и коде). Сфера «консерваторских контрапунктов» – и, шире, упражнений в академических формах – представлена фугообразными пассажами разработки (именно они, по традиционному для Шостаковича сценарию, провоцируют осложнения в разворачивании «интонационной фабулы», подводят к кульминации и, следовательно, в значительной мере ответственны за «эффект Четвертой Малера») и не слишком строго выдержанной сонатной схемой. Наконец, к сфере «модернистских шалостей» относятся мелодические последования из двенадцати неповторяющихся звуков, отдельные экстравагантные вертикальные сочетания, а также включенные в состав разработки и репризы полиритмические каноны на причудливую тему, сконструированную по какому-то загадочному принципу. Очевидно, для Шостаковича было важно точно рассчитать ее структуру, чтобы избежать нежелательных конфигураций. Об этом свидетельствует черновой автограф³ (пример 18): ноты темы, в двух версиях (от d^2 восьмыми и от cis^1 четвертями), пронумерованы от 1 до 46, а «ошибочные» последования перечеркнуты. Ключ к интригующей загадке этой темы еще не найден.

В начале второй, медленной части диалектика тональности и двенадцатитоновости принимает форму своего рода респонсория, где строго тональному траурному хоралу медных духовых отвечают экспрессивные двенадцатитоновые фразы виолончели; похожее сопоставление имеется и в репризе, тогда как в среднем, еще более медленном разделе второй части двенадцатитоновые структуры вытесняются тональными, жанровые признаки траурного марша выходят на первый план. Интригу

¹ Глебов М., Зарубин Ю. Симфония. Интервью после премьеры // Труд. 1972. 15 января. Воспроизведено в предисловии «От редакции» к восьмому тому Собрания сочинений Шостаковича, М.: Музыка, 1980.

² Pulcini F. Šostakovič. Torino: EDT/Musica, 1988. P. 160.

³ Архив Д.Д. Шостаковича. Ф. 1. Р. 1. Ед. хр. 72.

Handwritten musical score for Shostakovich's Symphony No. 15, showing a sequence of notes numbered 1 through 46 across multiple staves. The notes are written on a single staff with various accidentals (sharps, flats, naturals) and some slurs. The notation is dense and appears to be a sketch or a specific melodic line.

Notes 1-7: 1, 2, #, +, #, +, #, +

Notes 8-14: 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Notes 15-22: 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22

Notes 23-31: 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31

Notes 32-35: 32, 33, 34, 35

Notes 36-46: 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46

Пример 18

Шостакович – Симфония № 15, черновой автограф

создает четырехкратное появление таинственной пары аккордов (пример 19). Их звуковой состав в сумме дает почти полный хроматический звукоряд (без [fis], но с повторенным [e]). В основе первого из них лежит малый («вагнеровский») септаккорд без терции, в основе второго – доминантсептаккорд с пониженной квинтой. Один из исследователей называет эту пару шестизвучных вертикалей «аккордами оцепенения»¹, другой – «аккордами смерти»². Как бы то ни было, она представляет собой еще одну загадку симфонии.

Пример 19
Шостакович –
Симфония № 15,
часть 2



Короткая третья часть отчасти возвращает к гротескной атмосфере первой, но не наделена столь же обширным ассоциативным полем. Зато с самого начала финала – самой объемной части всей симфонии (что для симфоний Шостаковича, в отличие от его же камерно-инструментальных ансамблей, вообще говоря, необычно) – появляется новый источник ассоциаций: цитата из «Кольца нибелунга» Вагнера, включающая «мотив судьбы» (у меди) и ритмическую фигуру литавр, которая в тетралогии символизирует смерть (пример 20).

Пример 20
Шостакович –
Симфония № 15,
часть 4

Adagio ♩ = 80

После троекратного проведения «мотива судьбы» начинается главная тема финала, исходный мотив которой выглядит как вариант исходной мысли всей симфонии, но уже, так сказать, диатонизированный,

¹ Корев Ю. О 15-й симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. 1972. № 9. С. 13.

² Roseberry E. Shostakovich. His Life and Times. New York: Midas Books, 1982. P. 333.

очищенный от альтераций. От него тянутся нити к финалу Сонаты *d-moll* соч. 31 № 2 Бетховена, к романсу Глинки «Не искушай...», к началу «Тристана и Изольды»... Устанавливается безмятежное романсово-серенадное настроение, лишь слегка нарушаемое отдельными пертурбациями (вроде включений мотива судьбы и острого маршевого ритма побочной темы, содержащей транспонированный мотив *BACH*) до начала разработки, выполненной в форме пассакальи. Ее тема включает двенадцатитоновый ряд, местами напоминает «мотив нашествия» из «Ленинградской симфонии» и вместе с тем выдержана в ритме сарабанды (пример 21).



Пример 21
Шостакович –
Симфония № 15,
часть 4

«Пассакалья» занимает всю середину финала и, согласно обычному для Шостаковича драматургическому плану, устремлена к апокалиптической кульминации с «мотивами жалобы» на вершине. Далее (в неточной зеркальной репризе и коде) остается только еще раз ненавязчиво, почти бесстрастно напомнить о некоторых важных темах – мотиве *BACH* (уже на «правильной» высоте), вагнеровском мотиве судьбы, романсовой теме финала (здесь она дана в мажоре), «аккордах оцепенения», теме «пассакальи», мотиве *SAsCHA* – и свести всю эту пеструю картину к долгожданному мажорному трезвучию. Тянувшийся последний аккорд *A-dur* у широко разложенных струнных деликатно сопровождается ансамблем ударных; их аура отсылает к коде второй части Четвертой симфонии и последним страницам Второго виолончельного концерта и, кажется, единодушно воспринимается как подражание «однозвучному ходу часов», символ неумолимо уплывающего времени, прощания с «теньями прошлого»¹ и т.п.

Даже у Шостаковича немного найдется произведений, до такой степени настраивающих на герменевтику. Загадки симфонии, очевидно, так и останутся неразгаданными, но попытки истолкования ее скрытых смыслов скорее всего будут продолжаться². Особенно интригуют две самые яркие цитаты – из Россини в первой части и из Вагнера в финале. Что могли значить для Шостаковича в 1971 году Россини и Вагнер и почему

¹ Ср.: Roseberry E. Shostakovich. His Life and Times. P. 333.

² Самый ранний и один из самых содержательных герменевтических опытов: Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 15. Л.: Музыка. С. 55–94. Еще один интересный опыт (относящийся, правда, только к первой части): Мёрфи Э. Диспут о четырех стилях музыки. Заметки о Пятнадцатой // Советская музыка. 1997. № 4. С. 195–201 (оригинал статьи: Murphy E. A Programme for the First Movement of Shostakovich's Fifteenth Symphony: 'A Debate about Four Musical Styles' // The Music Review. 53 (1992) 1. P. 47–62).

темы именно этих композиторов-антиподов он избрал для того, чтобы оттенить собственное слово?

По свидетельству И. Гликмана, Шостакович высказался по этому поводу так: «Я сам не знаю, зачем эти цитаты, но я не мог не сделать эти цитаты, не мог»¹. Аллюзии на Россини и цитаты из Вагнера встречались у Шостаковича и раньше (так, рефрен финального рондо Шестой симфонии отсылает к маршу из «Вильгельма Телля», а кода финала Четвертой – к лейтмотиву нибелунгов из вагнеровской тетралогии). Было бы естественно предположить, что в сознании Шостаковича музыка «упоительного Россини» связывалась прежде всего со сферой солнечно-средиземноморской мажорной диатонической мелодики, а музыка Вагнера – с напряженными и сумрачными альтерациями, отражающими «кризис романтической гармонии». Обе сферы не были для Шостаковича чуждыми. В своей юношеской и прикладной музыке он тяготел к первой из них, в зрелой и серьезной отдал щедрую дань второй. Исходя из этого, драматургический стержень симфонии – «от Россини к Вагнеру» – можно трактовать как метафору пути композитора от скерцозных юношеских опытов, через всевозможные драматические перипетии, стилистические сдвиги и кризисы, взлеты и падения, к сложному психологизму последних лет.

Как знать, быть может, апеллируя на закате жизни к этим двум полярным архетипам европейской музыки, Шостакович вспомнил известный рассказ Вагнера о его встрече с Россини в Париже. Тогда старый, оставивший сочинение музыки Россини будто бы сказал своему младшему коллеге: «Car j'avais du talent!» («Ведь у меня был талант!»)². Фигура Россини как художника, пережившего свой талант, несомненно возникала перед мысленным взором Шостаковича в периоды творческих кризисов. Об этом свидетельствуют и письмо К. Караеву от 4 октября 1955 года³, и письмо И. Гликману от 3 февраля 1967 года⁴. В письме К. Мейеру, написанном между окончанием Пятнадцатой симфонии и ее премьерой, Шостакович дает волю тому же настроению: «Летом этого года я закончил еще одну симфонию – 15-ю. Может быть, мне и не следует больше сочинять. Однако жить без этого не могу»⁵. Возможно, смысл соединения под одной, так сказать, обложкой Россини и Вагнера станет понятнее, если мы будем

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 278.

² Цит. по: *Shengold L. The Promise. Who is in Charge of Time and Space?* London: Karnac Books, 2015. P. 85.

³ «После 10-й симфонии больше ничего не сочинил. Уже скоро начну чувствовать себя как Россини. Как известно, этот композитор в 40 лет написал свое последнее произведение. После чего дожил до 70, не написав ни одной ноты. Слабое утешение для меня» (цит. по: *Карагичева Л. Пишите как можно больше прекрасной музыки.... Из писем Д.Д. Шостаковича К.А. Караеву.* С. 208).

⁴ «Они [Гоголь и Россини], а также и многие, как известные (великие), так и неизвестные люди пережили тот рубеж жизни, когда она (жизнь) уже не может приносить радость» (Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. С. 225).

⁵ *Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время.* С. 474.

рассматривать его сквозь призму именно этого переживания: «... ведь у меня был талант!». Был органичный, веселый, блестящий талант, который под влиянием внешнего гнета переродился в угрюмое, подробное, тягучее самокопание. Или с несколько иной расстановкой акцентов: талант был легкомысленным и поверхностным, но внешнее давление закалило его, подавив в нем суетность и неуместное озорство.

* * *

После Пятнадцатой симфонии Шостакович на полтора года погрузился в творческое молчание. Это был самый длительный «пост» за всю его жизнь. Следующий опус – трехчастный Четырнадцатый струнный квартет *Fis-dur* соч. 142 – появился в 1973 году. Для позднего Шостаковича он необычен, поскольку весьма традиционен по языку и форме. Первая часть выполнена в форме сонатного *allegro* с «эффектами Четвертой Малера», а в финале композитор возвращается к своей некогда излюбленной рондосонатной схеме с реминисценциями из предшествующих частей и умиротворенным заключением. Особенность финала – деликатно вмонтированная в партию виолончели цитата ариозо «Сережа, хороший мой...» из последнего акта «Леди Макбет»¹: дружеское приветствие объекту посвящения, виолончелисту Квартету имени Бетховена Сергею Ширинскому. Крайние части непривычно мажорны и оставляют впечатление несколько облегченных по стилю; они возвращают к манерам Шостаковича середины 1960-х. На их фоне выделяется проникновенное срединное *Adagio* – уникальный у позднего Шостаковича образец открытой, интенсивной лирической выразительности с элементом «итальянщинки»² (в *Adagio* неточно, но узнаваемо цитируется популярная неаполитанская песня Э. де Куртиса «Non ti scordar di me» – «Не забывай меня»).

Пятнадцатый струнный квартет *es-moll* соч. 144 (1974), состоит из шести частей: 1. Элегия; 2. Серенада; 3. Интермеццо; 4. Ноктюрн; 5. Траурный марш; 6. Эпилог. Все они выдержаны в темпе *Adagio*. По-видимому, неслучайно для четырех из шести частей (кроме Интермеццо и Эпилога) взяты заголовки, некогда использованные в ранних фортепианных «Афоризмах». Общность названий дополнительно подчеркивает контраст между веселым и саркастическим юношеским опусом и глубоко пессимистическим, по существу предсмертным поздним высказыванием. С другой стороны, «Афоризмы» и Пятнадцатый квартет объединены такой общей чертой, как простота композиционных решений: музыкальное содержание каждой из пьес «Афоризмов» и каждой из частей квартета ограничивается экспонированием одной тематической идеи или чередованием двух идей, без обычных для Шостаковича подробных тематических

¹ Напомним, что мотив «Сережа, хороший мой...» был процитирован также в четвертой части Восьмого струнного квартета.

² Характеристика принадлежит самому Шостаковичу. См.: Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006. С. 489 (беседа автора книги с альтистом Ф. Дружининым).

разработок, драматических нагнетаний и столкновений. Но если «Афризмы», в соответствии с заглавием, очень коротки (не более 12–13 минут), то квартет по продолжительности звучания (35–40 минут) превосходит все остальные камерно-инструментальные произведения Шостаковича.

В квартете воспроизводятся жанровые модели, тематические идеи и композиционные приемы, знакомые по более раннему творчеству Шостаковича, в том числе прием включения двенадцатитоновых рядов в тональный контекст. По замечанию К. Мейера, материал «Пятнадцатого квартета дает основание понимать его как антологию средств, которыми композитор пользовался в большинстве своих произведений. Шостакович не цитирует темы, он оперирует характерными языковыми оборотами»¹. Похоже, последний квартет, как и последняя симфония, содержит все еще не разгаданные загадки – неслучайно его называют «самым странным» из всех струнных квартетов², «суровым и таинственным»³.

Сюита на слова Микеланджело Буонарроти для баса с фортепиано соч. 145 (1974), – третий, после «Из еврейской народной поэзии» и Четырнадцатой симфонии, одиннадцатичастный вокальный цикл Шостаковича. С Четырнадцатой симфонией его сближает наличие тематической арки между первой и десятой частями, а с еврейским циклом – группировка частей, согласно содержанию их словесных текстов, по принципу 8+3; в данном случае восемь первых частей повествуют, упрощенно говоря, о различных земных делах, а три последние – о ночи, смерти и вечности. Как и в других автоэпитафиях композитора, в Сюите первостепенная смыслообразующая роль отведена цитатам. Самый заметный случай использования материала «со стороны» – включение инфантильной мелодии, некогда сочиненной Шостаковичем-подростком, в ткань финального монолога «Бессмертие». Эта автоцитата настолько красноречива, что не требует никаких комментариев.

Летом того же года, за месяц до смерти, Шостакович поставил последнюю точку в своем последнем опусе – трехчастной **Сонате для альты и фортепиано** соч. 147, с несколько схематичным по форме, построенным на взаимопроникновении тональности и двенадцатитоновости начальным *Moderato*, оживленным срединным *Allegretto* на темы из начатой в 1942 году и не завершенной оперы «Игроки», и большим финальным *Adagio*, неофициально посвященным памяти Бетховена⁴. Бетховена здесь представляет

¹ Мейер К. «Музыка в музыке» в творчестве Дмитрия Шостаковича на примере Струнного квартета оп. 144. С. 135.

² Griffiths P. The String Quartet: A History. New York: Thames and Hudson, 1983. P. 215.

³ Ottaway H. [Notes to Shostakovich, String Quartets Nos. 5 and 15. Borodin String Quartet]. EMI CDC7 49270 2. Цит. по: Burke R. The Moving Image: Time and Narrative in the Fifteenth Quartet // A Shostakovich Companion / Ed. by M. Mishra. Westport, Conn., and London: Praeger, 2008. P. 435.

⁴ В разговоре с будущим первым исполнителем Сонаты Ф.С. Дружининым Шостакович назвал эту часть «адажио памяти Бетховена». См.: Дружинин Ф. О Дмитрии Дмитриевиче Шостаковиче // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию композитора (1906–1996). С. 189.

Пример 22
Шостакович –
Соната для альта
и фортепиано, часть 3

прежде всего искаженная, но узнаваемая цитата *Adagio sostenuto* «Лунной сонаты» (пример 22), где все три слоя фактуры смещены друг относительно друга как по вертикали, так и по горизонтали, а триоли среднего голоса разделены паузами. Никогда еще классические темы не представляли у Шостаковича в таком, пользуясь постмодернистской терминологией, деконструированном виде. В свое время первый «постмодернист» европейской музыки Адриан Леверкюн предрек «конец Девятой симфонии»¹; Шостакович же в своем предсмертном *Adagio* воплотил это апокалиптическое прорицание так красноречиво, как только возможно (излишне говорить, что подстановка на место Девятой симфонии «Лунной сонаты» ничего не меняет). В середине финала, продолжая «деконструировать» «Лунную сонату», Шостакович вспоминает подряд основные темы почти всех своих симфоний, давая их большей частью почти намеком, не вполне отчетливо. Этот скрытый от поверхностного взгляда конгломерат² вполне однозначно воспринимается как прощальный обзор сделанного за всю творческую жизнь. Процесс деконструкции «Лунной сонаты» постепенно приводит к полному исчезновению всех ее элементов, и после этого в партии альта возникает еще одна цитата: мотив из симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Дон Кихот», звучащий (у кларнета) в тот момент, когда герой поэмы испускает дух³. Завершая партию альта именно этим мотивом,

¹ Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом / Пер. С. Апта и Н. Ман. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. С. 550.

² Заслуга его обнаружения принадлежит пианисту и композитору И.Г. Соколову: см.: Соколов И. По направлению к альтернативной сонате // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 42–48.

³ Wilson E. Through the Looking Glass: Reflections on the Significance of Words and Symbols in Shostakovich's Music // Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film / Ed. by A. Ivashkin and A. Kirkman. Farnham and Burlington VT: Ashgate, 2012. P. 17.

композитор, очевидно, давал понять, что полностью осознает свое положение и что эта автоэпитафия будет последней. Самую последнюю мысль Сонаты – нисходящую малую секунду в глубоком басовом регистре фортепиано, – вероятно можно трактовать как начатый, но «зависший» «мотив жалобы». Последнее, итоговое созвучие Сонаты и всей музыки Шостаковича – замирающий белоклавишный *C-dur*.

* * *

Анна Ахматова вовсе не преувеличила, назвав время своей жизни «эпохой Шостаковича»¹. «Феномен Шостаковича» пронизывает всю культуру этой эпохи и навсегда останется ее важнейшим и достовернейшим документальным свидетельством, доказывающим способность человеческого духа извлекать пользу даже из самых неблагоприятных обстоятельств. Благодаря ему деление музыки, созданной в советской стране, на «официальную» и «неофициальную», утратило всякий смысл. Шостакович был и жертвой режима, и одним из его столпов, а его искусство, в своих лучших образцах глубоко метафизическое и общечеловеческое, сделалось одной из немногих безусловно качественных – наряду с оружием, балетом и хоккеем – статей советского экспорта². Перефразируя известную мысль Гоголя о Пушкине, можно сказать, что Шостакович – образец советского человека в его высочайшем развитии, каким он уже не явится, судя по всему, никогда. Если Пушкин – «все» русской культуры, то Шостакович стал «все» для культуры советской. Фигура Шостаковича – олицетворение современного художника в том понимании, которое, вероятно, могло возникнуть именно на советской почве: «Это не тот, кто высится над людьми, или отличается, или отделяется... Но это – один из всех, понимающий один за всех. И из всех типовых судеб его судьба самая типовая»³.

¹ Сделанная ею в 1958 году дарственная надпись на книге стихов гласит: «Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, в чью эпоху я живу на земле». Цит. по: Ардов М. Великая душа. Воспоминания о Шостаковиче <Фрагменты> // Шостакович: pro et contra... С. 488.

² Экспортный потенциал музыки Шостаковича, достаточно высокий при его жизни, заметно вырос через несколько лет после его смерти благодаря публикации пресловутого «Свидетельства»: Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by S. Volkov. New York: Harper and Row, 1979. Подлинность этого документа вызывает обоснованные сомнения, но он сыграл определенную историческую роль, поскольку открыл западному читателю нечто новое о Шостаковиче и тем самым способствовал популяризации его творчества. По вопросу об аутентичности «Свидетельства» см.: Фэй Л.Э. Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? // Шостакович: между мгновением и вечностью / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 739–750 (оригинал: Fay L.E. Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? // The Russian Review. Vol. 39. No. 4 (October, 1980). P. 484–493); Он же. Возвращаясь к «Свидетельству» // Там же. С. 762–788.

³ Суждение Мандельштама приводится по: Гинзбург Л. Человек за письменным столом. Л.: Советский писатель, 1989. С. 292.

ШКОЛА ШОСТАКОВИЧА

Шостакович преподавал в Ленинградской консерватории с 1937-го, в Московской – с 1943 года. По итогам постановления 1948 года его уволили из обеих консерваторий «за непрофессионализм». В Ленинградскую консерваторию он вернулся только в 1961 году и до 1968-го руководил несколькими аспирантами. Хотя официально педагогическая деятельность Шостаковича продлилась недолго, среди его воспитанников оказалось несколько выдающихся личностей, чье творчество в значительной степени определило лицо музыки в СССР: Георгий Свиридов, Галина Уствольская, Борис Чайковский, Борис Тищенко, влиятельные в южных республиках Кара Караев и Лазарь (Газарос) Сарьян. К этому перечню следует присоединить и Моисея Вайнберга, который, формально не будучи учеником Шостаковича, считал его музыку своей «школой во всех разнообразных аспектах композиторского ремесла»¹ и в стилистическом отношении тяготел к Шостаковичу в большей степени, чем большинство композиторов, упомянутых выше.

По мнению некоторых авторов, ученики Шостаковича, при всех различиях между ними, унаследовали от него по меньшей мере одно фундаментальное качество: склонность к последовательной разработке мотивных «эмбрионов» и выстраиванию на этой основе «напряженной драматургии масштабных структур»². Можно предполагать, что Шостакович преподавал своим ученикам и другие, не менее (если не более) важные уроки, побуждая их чередовать работу в жанрах серьезной и легкой или прикладной музыки, поощряя в них стремление к психологической сложности и гуманистической содержательности, воспитывая верность классическим принципам организации архитектоники, удерживая от метроритмической неопределенности и эмоциональных крайностей.

¹ Вайнберг М. Первая встреча с музыкой Дмитрия Шостаковича // Дмитрий Шостакович. С. 84.

² Dmitri Shostakowitsch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Detlef Gojowy. Hamburg: Rowohlt, 1983. S. 104. О Шостаковиче-педагоге см.: *Fanning D. Shostakovich and His Pupils // Shostakovich and His World / Ed. by L.E. Fay. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004. P. 275–302.* О школе Шостаковича см. также: *Blois L. The Shostakovich Legacy // A Shostakovich Companion / Ed. by M. Mishra. Westport CT and London: Praeger, 2008. P. 483–505.*

Наследие упомянутых представителей школы Шостаковича, взятое в совокупности, охватывает все множество стилистических и идейных сфер, с которыми так или иначе соприкоснулся их учитель: от «славянофильства» и «большого советского стиля» (Свиридов) до весьма радикального для своего времени «западнического» модернизма (Уствольская).

ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ (1915–1998)

Воздействие Шостаковича, заметное в крупных инструментальных произведениях Свиридова 1940-х годов (самое известное из них, Фортепианное трио 1945 года, особенно богато страницами, написанными словно почерком самого Шостаковича), в значительной степени преодолевается в одиннадцатичастном вокальном цикле «Страна отцов» для тенора, баса и фортепиано на слова классика армянской поэзии Аветика Исаакяна в русских переводах. Завершенный в 1950 году, цикл впервые смог прозвучать только в ноябре 1953-го. Здесь со всей отчетливостью проявились такие особенности зрелой манеры Свиридова, как эмоциональная сдержанность, естественный, лишенный аффектации способ интонирования поэтического текста, преобладание экономной гомофонной фактуры, диатоники (мажора и натурального минора) и полнозвучных гармоний, продиктованных модальной природой мелодических линий. Композитор назвал свой цикл «поэмой», стремясь подчеркнуть его внутреннюю цельность. Это же жанровое наименование носят и многие более поздние крупные опусы Свиридова.

Отныне почти вся музыка Свиридова связана со словом. Исключение составляют «Музыка для камерного оркестра» (обработка первых трех частей раннего Фортепианного квинтета, 1964), «Маленький триптих» для оркестра (1964), трехчастный «Концерт памяти Александра Юрлова» для хора *a cappella*, поющего без слов (1973), а также популярные оркестровые фрагменты из музыки к фильмам «Метель» (1965) и «Время, вперед!» (1966).

Во второй половине пятидесятых появились самые объемные партитуры Свиридова, предназначенные для солистов, хора и оркестра, – «Поэма памяти Сергея Есенина» с солирующим тенором (1956) и «Патетическая оратория» на стихи Маяковского с солирующими меццо-сопрано и басом (1959). Уже сам выбор поэтов свидетельствует о достижении Свиридовым независимости от учителя: ни Есенин, ни Маяковский не принадлежали к числу поэтов, интересовавших Шостаковича.

«Поэма памяти Сергея Есенина» появилась сразу после снятия многолетнего фактического запрета на есенинскую поэзию. Ее драматургия отражает присущий творчеству Есенина (и абсолютно неприемлемый с точки зрения сталинской идеологии) трагический конфликт между невозможностью отречься от исконных ценностей народной жизни и искренним стремлением принять ценности «Руси советской». Это по существу первый в советской музыке опыт воплощения ностальгии по ушедшему крестьянскому миру. Первые шесть частей – картины

патриархальной, оставшейся в прошлом (по известному слову Есенина – «отчавившей») Руси – написаны на стихи, созданные юным Есениным до революции: 1. «Край ты мой заброшенный» (1914); 2. «Поет зима» (1910); 3. «В том краю, где желтая крапива» (1915); 4. «Молотьба» (1916); 5. «Ночь под Ивана Купала» («За рекой горят огни», 1914–1916); 6. «Ночь под Ивана Купала» («Матушка в Купальницу по лесу ходила», 1912). В седьмой части, озаглавленной «1919 год» (на текст фрагмента «Ой ты, синяя сирень» из «Песни о великом походе», 1924), наступает драматический перелом: Русь становится жертвой революционной стихии (ключевые слова: «На родимой стороне / Никто жить не рад <...> Где ж теперь, мужик, / Ты приют найдешь?»). Образ этой победоносной, всесокрушающей стихии представлен в восьмой части, «Крестьянские ребята» (на тексты фрагментов «Ах, рыбки мои, мелки косточки» и «Веселись, душа молодецкая» из той же поэмы), выполненной в лихом частушечном ритме. Часть 9, самая обширная в цикле, написана на текст монолога «Я последний поэт деревни» (1920), выражающего покорность поэта перед лицом «железного гостя», а в лаконичном финальном апофеозе «Небо – как колокол» (из поэмы «Иорданская голубица», 1918) запечатлена амбивалентность есенинского «приветствия» большевизму; элемент «официального» оптимизма здесь не заслоняет, а скорее подчеркивает трагизм поэзии Есенина. Тенор солирует в частях 1, 3 (здесь хор молчит), 6 и 9 – самых ностальгических по настроению.

«**Патетическая оратория**» для баса, меццо-сопрано, хора и оркестра (1959) выполнена более прямолинейными средствами в духе «большого советского стиля». Первые шесть из ее семи частей основаны на стихах открыто агитационного содержания, трактующих о революции, гражданской войне, социалистическом строительстве и все еще не изжитых недостатках («дряни и ерунде»): 1. «Марш» («Левый марш», 1918); 2. «Рассказ о бегстве генерала Врангеля» (из поэмы «Хорошо!», 1927); 3. «Героям Перекопской битвы» («Последняя страничка гражданской войны», 1920–1921); 4. «Наша земля» (из поэмы «Хорошо!»); 5. «Здесь будет город-сад» («Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка», 1929); 6. «Разговор с товарищем Лениным» (1929). Для безоглядно оптимистического апофеоза седьмой части, озаглавленной «Солнце и поэт», выбрано стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920). Бас солирует в частях 1, 2, 4, 6 и 7, меццо-сопрано – в части 5. В частях 4 и 6 хор молчит (если не считать возгласа «Ленин» в кульминации 6-й части), что согласуется с духом соответствующих текстов Маяковского, где агитация облечена в «исповедальную» форму. Сравнительно смелый, необычный для советской музыки штрих – звучащее вполголоса стилизованное русское духовное песнопение – фигурирует во второй части оратории «Рассказ о бегстве генерала Врангеля»; иногда оно трактуется как намек на симпатию композитора к Врангелю и другим русским людям, ставшим изгнанниками вследствие братоубийственной войны¹. Оратория принесла ее автору Ленинскую премию за 1960 год;

¹ Ср.: Аркадьев М. Лирическая вселенная Свиридова // Русская музыка и XX век. М.: ГИИ, 1997. С. 255–256.

Свиридов стал четвертым композитором-лауреатом этой высшей советской награды после Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна.

Помимо «Поэмы памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории» в наследии Свиридова есть еще один, менее известный, но почти столь же монументальный опус для певцов-солистов, хора и оркестра: **«Светлый гость»** на стихи Есенина, большей частью религиозного содержания (1976). Произведение было завершено в клавире в 1976-м и опубликовано в 1979 году, но его оркестровка осталась неоконченной; премьера (в оркестровой версии Романа Леденева) состоялась только в 2006 году. Все эти образцы кантатно-ораториального жанра могут рассматриваться как особые случаи излюбленной свиридовской формы – серии положенных на музыку стихотворений, составляющих логически связное и архитектурно сбалансированное целое.

К этому же типу относятся циклы для голоса или нескольких голосов с фортепиано, иногда с участием других инструментов; большинство этих циклов складывалось на протяжении ряда лет, отдельные части издавались и могут исполняться как самостоятельные вокальные пьесы. Самые глубокие и сильные откровения Свиридова сосредоточены в циклах (поэмах) на стихи его любимых трагических поэтов – Есенина («У меня отец – крестьянин» для тенора и баритона с фортепиано, 1956; **«Отчалившая Русь»**, 1977) и Блока («Петербургские песни», 1961–1969; «Петербург», 1963–1995). Другие характерные для Свиридова жанры – «маленькая кантата» для хора и оркестра («Деревянная Русь», слова Есенина, 1964; **«Снег идет»**, слова Пастернака, 1965; «Грустные песни», слова Блока, 1965; «Весенняя кантата», слова Некрасова, 1972) и концерт для хора без сопровождения или с эпизодическим использованием инструментов (триптих духовных песнопений из музыки к трагедии А.К. Толстого **«Царь Федор Иоаннович»**, 1973; «Пушкинский венок», 1978; «Ночные облака», слова Блока, 1979; «Ладога», слова А. Прокофьева, 1980; «Песни безвременья», слова Блока, 1980; «Гимны Родине», слова Ф. Сологуба, 1981; в последнее десятилетие также новые духовные хоры). Важнейшие исторические прототипы творчества Свиридова – городской романс XIX и начала XX века (предмет особой любви как Блока, так и Есенина), традиционные жанры русской хоровой музыки (партесный концерт, кант), мелодический стиль вокальной музыки Мусоргского (то, что сам Мусоргский именовал «осмысленной/оправданной мелодией»), а также колокольные звоны, которые часто имитируются в фортепианном и оркестровом письме Свиридова и могут ассоциироваться, в частности, с музыкой Рахманинова.

Особое место занимают **«Курские песни»** для смешанного хора с оркестром (1964) – редкий у зрелого Свиридова опыт ассимиляции крестьянского фольклора. Слова и напевы песен взяты из сборника «Народные песни Курской области» (М., 1957, составитель А.В. Руднева). Семь песен, разнообразных по настроению и жанровым истокам, объединены в семичастный цикл темой «любви и жизни женщины» в русской деревне. Среди этапов развития «сюжета», помимо влюбленности (№ 1–2), замужества

(№ 3) и рождения ребенка (№ 4), фигурируют измена мужа (№ 5) и домашняя неволя (№ 6); заключительная песня – энергичная застольная. Индивидуальность подразумеваемой героини и других персонажей никак не выявлена (ясно лишь, что мужа-изменника зовут Ванька). Музыка всех номеров цикла разворачивается так, как свойственно народным песням: лаконичными, слегка варьируемыми попевками неширокого диапазона, часто на фоне органных пунктов. Вертикаль и горизонталь строго диатоничны, преобладают архаические бесполутоновые лады, функция оркестра ограничивается в основном поддержкой и тембровым обогащением пения.

Аналитический подход к фольклору сближает манеру Свиридова в «Курских песнях» со стилистикой произведений Стравинского русского периода¹. Как и Стравинский, Свиридов склонен редуцировать мелодико-гармонические признаки национально-русского стиля до обобщенных формул². Но у Свиридова формулы-«попевки» и их сочетания лишены характерной для Стравинского изысканности или, с другой точки зрения, искусственности (нарочитости, маньеристичности): чистота диатоники как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости, равно как и регулярность метроритма, как правило, ничем не нарушаются. Сказанное относится и к датированному тем же годом десятиминутному «**Маленькому триптиху**» для симфонического оркестра, где сравнительно масштабные крайние части, обе в темпе *Allegro moderato*, обрамляют сжатую среднюю (*Con tutta forza, un poco maestoso*). Эта партитура подобна своего рода «маленькой кантате» без слов, но, возможно, с какой-то таинственной скрытой программой. Название цикла настраивает на аналогию с триптихом икон – складнем³; части этого «складня» подобны трем контрастным иконам, выполненным весьма простыми средствами, преимущественно светлыми и прозрачными красками по бокам и более темными и густыми в середине.

В «Курских песнях» наиболее концентрированно проявилась такая особенность языка Свиридова, как предпочтение, оказываемое бесполутоновым структурам наподобие трихорда в кварте (содержащего только интервалы большой секунды, малой терции и кварты), трихорда в квинте, тетрахорда в квинте⁴, пентатоники, а также лидийского тетрахорда,

¹ Поздняя авторская редакция «Курских песен» для хора в сопровождении двух фортепиано, органа и ударных особенно красноречиво свидетельствует о стилистической преемственности «Курских песен» от «Свадебки».

² О формульной природе свиридовского тематизма см.: Лучкина М. О претворении принципа формульности в мелодике вокально-хоровых сочинений Г.В. Свиридова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. № 126. СПб., 2010. С. 250–259.

³ Сохор А. Георгий Свиридов. Издание 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1972. С. 231–232.

⁴ Термины «трихорд в кварте», «трихорд в квинте», «тетрахорд в квинте» и т.п. утвердились в русскоязычном обиходе благодаря классическому труду: Рубцов Ф. Основы ладового строения русской народной песни. Л.: Музыка, 1964.

распространенного именно в фольклоре Курской области. Образцом простого и строгого «формульного» свиридовского письма (в данном случае на основе лидийского тетрахорда) может служить начало «Курских песен» (пример 23).

Пример 23

Свиридов – «Курские песни», часть 1

Из структур, содержащих полутон, у Свиридова наиболее обычен золийский пентахорд – как, например, в начале «Поэмы памяти Сергея Есенина» (пример 24), в начале «Покаянного стиха» – третьего из духовных хоров к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (пример 25), в главной теме финала «Маленького триптиха» и др.

Пример 24

Свиридов – «Поэма памяти Сергея Есенина», часть 1

Гармоническая вертикаль у Свиридова, как правило, подтверждает ладовую природу мелодической линии, сопровождая ее параллелизмами, дублируя или дополняя ее звукоряд, «подпирая» ее органичными пунктами, но не играет заметной самостоятельной роли. Такая установка по отношению к вертикали хорошо согласуется с манерой эпизодически собирать ее в пандиатонические комплексы, в той или иной степени наделенные признаком «колокольности»; характерен фрагмент той же части «Поэмы памяти Сергея Есенина» (пример 26).

♩ = 66

pp

I
Сопрано

О - ка - ян - ны и у - бо - ги - е че - ло - ве - че,

II

Пример 25

Свиридов –
«Покаянный стих» из
музыки к трагедии
А.К. Толстого «Царь
Федор Иоаннович»

pp

Т.
Сопрано

ре.му.ха ма - шет ру - ка - вом. Уж не сказ ли
cher.py.tree waves its sleeves in vain. Isn't the twig's sad

В.
П.

ре.му.ха ма - шет... А! ма - шет ру - ка - вом. А!
cher.py.tree waves in vain. Ah! waves its sleeves in vain. Ah!

f dim. pp

sf sf m.d. pp

Пример 26

Свиридов – «Поэма
памяти Сергея
Есенина», часть 1

Более существенные отклонения от диатоники и относительно развитые мажоро-минорные последования встречаются главным образом в произведениях на «городскую» тематику, включая стилизации популярных жанров в прикладных партитурах и многие романсы из блоковских циклов «Петербургские песни» и «Петербург». На примере 27 показано фортепианное вступление к знаменитому, включенному в поэму «Петербург» романсу «Флюгер» (1972) – капитальный образец свиридовской «колокольности», где обертоновое богатство достигается в значительной степени благодаря игре натуральных и повышенных ступеней.

На поверхностный взгляд Свиридов, пользовавшийся в СССР официальным признанием, удостоенный самых высоких наград (Ленинской премии за «Патетическую ораторию», Государственных премий СССР за «Курские песни» и «Пушкинский венок», звания Героя социалистического труда, четырех орденов Ленина и т.п.) и в течение нескольких «застойных» лет (1968–1973) возглавлявший Союз композиторов РСФСР, может показаться фигурой того же ряда, что и Шапорин, Хренников или Кабалевский, – тем более что в противостоянии советских консерваторов и нонконформистов он, будучи приверженцем национально окрашенной мелодики и тонального письма, формально находился на «ретроградной» стороне баррикад. В том, что касается амплитуды выразительных средств,

Пример 27

Свиридов – «Флюгер»
из вокального цикла
«Петербург»

Ровное движение $\text{♩} = 44$ *sempre portamento*

Ф-п. *p ma poco pesante*

con scd

Свиридов даже консервативнее упомянутых «консерваторов»: в их арсенале имелись хроматизмы, модуляции, контрапункт и тематическая работа, тогда как Свиридов тяготел к диатонике и гомофонии, а категория тематической работы, по меньшей мере в сколько-нибудь широких масштабах, была чужда его зрелому искусству. Вместе с тем в своих самых оригинальных проявлениях, ориентированных на «воображаемый фольклор», – то есть прежде всего в некоторых опусах на слова Есенина и в «Курских песнях», а также в чисто оркестровом, но, несомненно, принадлежащем этой же линии (и, возможно, имеющем какую-то таинственную скрытую программу) «Маленьком триптихе», – творчество Свиридова выражает принципиально иную художественную идеологию, обнаруживая родство с влиятельными современными тенденциями, которые в порядке реакции на сплошную диссонантность «продвинутой» музыки вчерашнего дня породили «новую простоту». Советский классик, можно сказать, предвосхитил эти тенденции до того, как они вошли в силу на Западе.

Свиридов не преподавал и, соответственно, не создал собственной школы, но у него были последователи, разделявшие его представление о подлинно национальной музыке как об идеальном мифологическом образе страны и народа («все [мое] творчество – миф о России»¹), воплощенном в простых, лапидарных формах средствами ясного мелодического языка, рожденного «глубоким и благоговейным» (не «ёрническим») отношением к народной песне². Таковы, в частности, Роман Леденёв (1930–2019) и Валерий Гаврилин (1939–1999), а за пределами России – эстонский композитор Вельо Тормис (1930–2017). Речь о каждом из них пойдет ниже.

¹ Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая Гвардия, 2002. С. 404 (дневниковая запись 1987 года). Сюда же – запись начала 1980-х: «Я хочу создать миф: “Россия”» (Там же. С. 350).

² Ср.: Там же. С. 98 (дневниковая запись 1976 года).

Определенное воздействие Свиридова испытал его учитель Шостакович, сочинив поэму «Казнь Степана Разина» (см. о ней выше).

К 1960-м Свиридов и Шостакович отдалились друг от друга не только в стилистическом, но и в мировоззренческом отношении. Шостакович симпатизировал Евтушенко и некоторым другим «шестидесятникам», интересовался атональностью и додекафонией, тогда как Свиридов дрейфовал в сторону русского национализма и ксенофобии. Его посмертно опубликованные дневники 1972–1994 годов¹ свидетельствуют о том, что по вопросам литературы, искусства и общественной жизни он придерживался взглядов, которые нельзя назвать иначе как крайне реакционными, шовинистическими и антисемитскими². Там же имеется немало критических замечаний о личности и творчестве Шостаковича³. Публикатор дневников Свиридова А.С. Белоненко в своей вводной статье дает следующее разъяснение сути принципиальных разногласий между двумя классиками:

Шостакович явил миру равнодушных работников и «задрипанного мужичонку» в опере «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»), которую он сам определил как трагическую сатиру. Проницательный Сталин одним из первых понял, что хотел сказать Шостакович. Он опасался, что у зрителей могут возникнуть исторические аллюзии. Но Шостакович все же думал о другом. Он не изображал старую Россию, не намекал на ГУЛАГ – он писал *вечную* Россию, как он ее понимал. В отношении Шостаковича к России есть что-то родственное чувствам тех поляков, которых описал Достоевский в «Записках из мертвого дома»: для них вся Россия казалась одним сплошным острогом. Это жизнь в постоянном страхе (вспомним страхи, бродящие по Руси, в шостаковической 13-й симфонии), в ожидании личной беды, смерти («Казнь Степана Разина», 14-я симфония). Единственная, чисто психологическая защита – гиньольный юмор, шутки Макферсона, идущего на казнь. Россия как тюрьма народов. Почти обязательный полицейский участок – в обеих (законченных) операх: столичный – в «Носе», провинциальный – в «Катерине Измайловой». Необразованный, грязный, вечно пьяный, страшный «задрипанный мужичонка» – таким был для Шостаковича

¹ Свиридов Г. Музыка как судьба.

² Будучи показательным в своем роде документом эпохи, дневники Свиридова заслуживают объективного анализа и критики, но не на этих страницах. Чтобы дать самое общее представление об уровне, направленности и фактической обоснованности авторских рассуждений на темы, имеющие отношение к современному положению дел в музыке, отметим, что Свиридов именуется додекафонией «системой <...>, сконструированной для уничтожения христианского музыкального искусства» (с. 574) и упрекает находящиеся под еврейским влиянием Союз композиторов, консерватории и музыкальную печать в том, что они, преследуя русскую традицию, насаждают «эту музыкальную каббалу» «почти по всей РСФСР». См.: Свиридов Г. Музыка как судьба. С. 345, а также 233, 333, 376, 416, 417: 447 и др.

³ Частично воспроизведены в: Шостакович: pro et contra... С. 500–503.

русский крестьянин. Словом, Шостакович писал Россию такой, какой он ее видел. <...>

Свиридов жил в той же послереволюционной России, что и Шостакович. Но он сам – выходец из крестьян. Это он о себе писал: «У меня отец – крестьянин». «Разные записи» говорят о том, что Свиридов не питал никаких иллюзий относительно страны, где Бог судил ему родиться, жить и умереть. В финале «Поэмы памяти Есенина» он пропел грандиозную, космических масштабов отходную «деревянной Руси». Но, может быть, именно гибель крестьянской России, потрясая сознание Свиридова-художника, привела его к тому, что он прозрел особые, духовные реалии в облике своей любимой Родины.

Он писал «невидимый град Китеж», писал «Отчалившую Русь». «Да такой России и не было», – подумает читатель. И будет прав. Действительно, ее не было. Но она была! Только не наяву. У Свиридова, как и у Есенина, – Русь «в сердце светит». «Пишу миф о России», – признается композитор в «Разных записях».

Вспомним слова Кальдерона: «Все на свете – правда». Шостакович и Свиридов видели две разных России, и каждый говорил о России свою правду. Только Шостакович говорил правду о России земной, а Свиридов – о идеальной, небесной...¹.

ГАЛИНА УСТВОЛЬСКАЯ (1919–2006)

До конца 1950-х годов Уствольская была известна лишь немногими произведениями, созданными по советскому «социальному заказу». Впоследствии она объявила их не имеющими ценности и фактически запретила к исполнению, сделав исключение только для былины «Сон Степана Разина» для баса с оркестром на народные слова (1948), Первой симфонии (1955; в партитуру симфонии включены два дисканта, поющих текст итальянского писателя-коммуниста Джанни Родари) и симфонических поэм «**Огни в степи**» (1958) и «Подвиг героя» (1959). Эти работы при всех их обычных для школы Шостаковича достоинствах, включая умело организованную «напряженную драматургию масштабных структур», стилистически далеки от той музыки, которую Уствольская сочиняла со второй половины сороковых годов, поначалу, как уже было сказано, «в стол».

В произведениях Уствольской последних «сталинских» лет – трех сонатах для фортепиано (1947, 1949, 1952), **Трио для кларнета, скрипки и фортепиано** (1949), Октете для двух гобоев, четырех скрипок, литавр и фортепиано (1949–1950), Сонате для скрипки и фортепиано (1952), цикле

¹ Свиридов Г. Музыка как судьба. С. 25–30. Подробная история взаимоотношений между Свиридовым и Шостаковичем в изложении того же автора: Белоненко А. Шостакович и Свиридов: к истории взаимоотношений // Наш современник. 2016. № 1, 2, 5; 2017. № 6, 8; 2018. № 2; 2019. № 1, 5–8, 10–12.

12 прелюдий для фортепиано (1953) – сложилась ее неповторимая манера, для которой характерны преобладание размеренного движения одинаковыми длительностями, скупая фактура, акцентирование динамических и регистровых контрастов. Основными факторами экспрессии в музыке Уствольской служат подчеркнутая жесткость диссонантных вертикалей (вплоть до многозвучных кластеров), ораторский пафос инструментальной артикуляции и гипнотизирующая повторяемость элементарных структур. О смелости Уствольской, почти невероятной для периода борьбы с формализмом, может свидетельствовать почти любой взятый наугад отрывок почти любого из перечисленных опусов. Показателен фрагмент Второй фортепианной сонаты (пример 28). Последования диссонантных созвучий в ровном ритме стали, можно сказать, опознавательным знаком ее письма. Сюда же – фрагмент финала Трио (процитированный в Пятом квартете Шостаковича; пример 29).



Пример 28
Уствольская – Соната
для фортепиано № 2

С годами манера Уствольской эволюционировала мало, преимущественно в сторону еще большей агрессивности акцентов, резкости динамических и регистровых контрастов, еще более настойчивой повторяемости простейших мотивов, а также экстравагантности в подборе инструментальных составов. Последняя особенно ярко проявилась в трех композициях 1970-х с заглавиями, заимствованными из католической церковной традиции – (но, как отмечала сама Уствольская, совершенно не религиозных по духу¹): *Dona nobis pacem* для флейты-пикколо, тубы и фортепиано (1970–1971), *Dies irae* для 8 контрабасов, деревянного ящика и фортепиано (1972–1973) и *Benedictus qui venit* для 4 флейт, 4 фаготов и фортепиано (1974–1975). В связи с композицией **Dona nobis pacem** было замечено, что ее инструментальный состав ассоциируется скорее

¹ Гладкова О. Галина Уствольская – музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. С. 73.

Пример 29
Уствольская –
Трио для
кларнета, скрипки
и фортепиано

с цирком¹, чем с молитвой, обращенной к Агнцу Божьему. Первая часть основана на мотиве, излагаемом вначале солирующей тубой; при втором проведении на этот *cantus firmus* пятью октавами выше накладываются флейтовые «взвизги» и фортепианные кластеры (пример 30). При следующих проведениях *cantus firmus* и в интермедиях первой части фактура варьируется, но динамика почти нигде не опускается ниже *ff* (последний такт помечен характерной для Уствольской ремаркой «*ffff espressivissimo*»).

Во второй и третьей частях намечается некоторое смягчение гармонического колорита, но «мольба о внешнем и внутреннем мире» (пользуясь ремаркой Бетховена к разделу *Dona nobis pacem* в его «Торжественной мессе») почти до самого конца омрачена чужеродным, тревожным элементом. Фрагментарная структура композиции *Dies irae* ассоциируется с Секвенцией канонического реквиема, в однообразном моноритмическом «хоре» восьми контрабасов слышится отдаленная стилизация архаического «ровного пения» (*cantus planus*), а ритм фраз этого «хора», возможно, подсказан поэтическим ритмом соответствующих разделов Секвенции. Отголоски «ровного пения» отчетливо слышатся также в самой спокойной (или, точнее, наименее беспокойной) пьесе триптиха, *Benedictus qui venit*, где «хоры» флейт и фаготов противопоставлены по антифонному принципу.

¹ Суслин В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 2. С. 146.

The image shows a musical score for three instruments: Tuba, Flauto piccolo, and Piano. The score is divided into three systems. The first system features a Tuba part with a tempo marking of ♩=80 and a 'solo' instruction. The second system continues the Tuba part with various dynamic markings (ff, fff, sf, sfz) and articulation marks (v). The third system includes parts for Flauto piccolo, Tuba, and Piano, with dynamic markings (ff) and tempo markings (♩=80). The Flauto piccolo part has a '3' marking, the Tuba part has a '3' and '2' marking, and the Piano part has a 'ff' marking.

Пример 30
Уствольская – *Dona
nobis pacem*, часть 1

Не все произведения Уствольской, созданные со второй половины 1950-х, предназначены для столь необычных составов, – в ее авторском каталоге фигурируют **Большой дуэт для виолончели и фортепиано** (1959), Дуэт для скрипки и фортепиано (1964) и фортепианные сонаты № 4–6 (1957, 1986, 1988), – но все выдержаны в сходном ключе. Экстравагантность тембрового оформления отличает четыре одночастные симфонии Уствольской, инструментованные, соответственно, для 6 флейт, 6 гобоев, 6 труб, тромбона, тубы, 2 барабанов и фортепиано (**Симфония № 2**, 1979¹), 5 гобоев, 5 труб, тромбона, 3 туб, 3 барабанов, фортепиано и 5 контрабасов (Симфония № 3, 1983), трубы, фортепиано и тамтама (Симфония № 4, 1987) и гобоя, трубы, тубы, скрипки и деревянного ящика (Симфония № 5, 1990). На инструментальную ткань симфоний № 2–4 накладывается декламация или (в № 4) пение отдельных слов из духовных текстов южногерманского монаха, книжника и музыканта Германа Парализованного (Hermannus Contractus, XI век), тогда как в Пятой симфонии чтец произносит «Отче наш». Все симфонии снабжены подзаголовками: Вторая – «Истинная, вечная Благость!»; Третья – «Иисусе Мессия, спаси нас!»;

¹ Напомним, что Первая симфония Уствольской, со словами Джанни Родари, была сочинена еще в 1955 году.

Четвертая – «Молитва»; Пятая – Amen¹. Религиозные коннотации этих подзаголовков не должны дезориентировать: жесткая, напористая императивность музыки Уствольской категорически не согласуется с такими понятиями, как «благость» или «молитва».

Настойчиво, даже слишком настойчиво отрицая влияние Шостаковича на свою музыку², Уствольская считала ее не имеющей исторических precedентов, совершенно новой по смыслу и содержанию³, и просила всех, кому дорого ее творчество, «не делать его теоретического анализа»⁴. Последнее требование имеет смысл постольку, поскольку фундаментальные теоретические категории – мелодия, гармония, ритм, форма – редуцированы в этой музыке до немногих простейших моделей; соответственно музыкальный текст как таковой не предоставляет особых возможностей для разбора его структуры⁵. Скупость материала компенсируется императивной и авторитарной манерой его презентации.

МОИСЕЙ ВАЙНБЕРГ (1919–1996)

Моисей (при рождении Мойше, с 1939 года Моисей, в последние годы жизни Мечислав) Вайнберг родился в Варшаве, там же дебютировал как композитор, а в 1939 году окончил Варшавскую консерваторию как пианист. После вторжения Гитлера в Польшу бежал в СССР; его родители и сестра, оставшиеся в Польше, погибли. В 1939–1941 годах Вайнберг учился композиции в Минской консерватории, затем эвакуировался в Ташкент, а в 1943-м поселился в Москве, где познакомился и сблизился с Шостаковичем. Впоследствии Шостакович посвятил Вайнбергу свой Десятый квартет.

В течение 1940-х творческая биография Вайнберга складывалась относительно удачно. Некоторые из его опусов этого времени, включая три симфонии и Виолончельный концерт, дождалась премьеры только после начала «оттепели», тогда как другие вскоре после завершения были исполнены такими выдающимися музыкантами, как Эмиль Гилельс, Мария Гринберг, Давид Ойстрах, Квартет имени Бетховена и Квартет имени Большого театра. В «ждановщину» Вайнбергу удалось избежать преследований; его **Симфониетта** 1948 года, посвященная

¹ Возможно, последний подзаголовок указывает на решение 71-летнего композитора распрощаться с симфоническим жанром.

² *Гладкова О.* Галина Уствольская – музыка как наваждение. С. 43 и след.

³ Там же. С. 3–4.

⁴ Там же. С. 9.

⁵ Самая значительная на сегодняшний день работа, трактующая о музыкальном языке Уствольской: *Южак К.* Из наблюдений за стилем Г. Уствольской // *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов* / Отв. ред. и сост. А. Крюков. Л.: ЛПИТМиК, 1979. С. 85–102. Более беглый обзор теоретических аспектов творчества Уствольской содержится в книге: *Васильева Н.* Галина Уствольская. СПб.: Композитор, 2014.

дружбе народов СССР, была даже отмечена Хренниковым как удачный образец крупной инструментальной формы, основанной на фольклорном материале¹. Но в феврале 1953 года он был арестован в связи с так называемым делом врачей² и вышел из тюрьмы только в апреле, после смерти диктатора.

В течение следующих четырех десятилетий Вайнбергом был создан солидный корпус произведений всевозможных жанров. В его авторском каталоге – шесть опер, двадцать одна симфония (включая несколько программных, с хором и солистами-певцами), четыре камерные симфонии, две симфониетты, концерты и концертные пьесы для виолончели, скрипки, флейты, трубы, кларнета с оркестром, семнадцать струнных квартетов, множество сонат для разных инструментов, кантаты, вокальные циклы и многое другое. Среди первых интерпретаторов его музыки, помимо тех, кто был упомянут чуть выше, – Кирилл Кондрашин, Рудольф Баршай, Владимир Федосеев, Леонид Коган, Мстислав Ростропович, Тимофей Докшицер и Юрий Башмет. Вайнберг был одним из самых востребованных в СССР авторов музыки для театра и кино, и его достижения в этой области чрезвычайно разнообразны – от подлинно симфонической партитуры к культовому фильму М. Калатозова «Летят журавли» (1957) до популярной в свое время песни из фильма «Последний дюйм» (1958) и обаятельных мелодий к мультфильмам Ф. Хитрука о льве Бонифации (1965) и медвежонке Винни-Пухе (1969–1972); эти мелодии были на слуху едва ли не у всего населения Советского Союза, хотя скорее всего мало кто знал, кому они принадлежат. Базовая информация о произведениях Вайнберга, сочиненных между 1953-м и 1985 годом, приведена в Хронографе.

Высочайший профессионализм, завидная плодовитость и сотрудничество с ведущими музыкантами-исполнителями, вкуче с очевидной идеологической лояльностью, казалось бы, должны были обеспечить Вайнбергу одно из самых видных мест на музыкальной сцене страны. Однако при жизни Вайнберга его крупные и серьезные партитуры большей частью исполнялись либо считанное число раз, либо не звучали вообще. Лишь в 1980 году он стал народным артистом РСФСР и до 1990 года не удостоивался значимых государственных наград. Нет нужды говорить, что такая недооценка Вайнберга (которой он, по-видимому, не придавал особого значения) не имела никакого отношения к его еврейскому или польскому происхождению, равно как и к тому, что он был репрессирован при Сталине. Вполне возможно (хотя и недоказуемо ввиду отсутствия документальных свидетельств), что определенное значение имела близость Вайнберга к Шостаковичу: Вайнберг воспринимался скорее как эпигон Шостаковича, а не как независимый художник с собственным лицом.

¹ Хренников Т. Творчество композиторов и музыковедов после Постановления ЦК ВКП(б) об опере Великая дружба // Советская музыка. 1949. № 1. С. 28.

² Вайнберг был зятем выдающегося актера и режиссера Соломона Михоэлса, чей брат, личный врач Сталина Мирон Вовси, стал главным подозреваемым по «делу врачей».

Действительно, отголоски музыки Шостаковича – характерные мотивные обороты и тембровые сочетания, отчетливо размеренные ритмы, минор с дополнительными пониженными ступенями («усугубленный минор»¹), продолжительная разработка сжатых тематических единиц, «эффекты Четвертой Малера» – слышатся во многих значительных опусах Вайнберга. Даже почти вездесущие еврейские интонации могут показаться заимствованиями из арсенала Шостаковича, хотя как раз в данном случае приоритет Вайнберга не вызывает сомнений. Как и Шостакович, Вайнберг был особенно привержен антивоенной и антифашистской тематике; ей посвящены, в частности, две его оперы и ряд крупных вокально-оркестровых партитур, включая **симфонии № 6** (с детским хором, слова С. Галкина, Л. Квитко и М. Луконина, 1963), № 8 «**Цветы Польши**» (с хором и тенором соло, слова Ю. Тувима, 1964), № 9 «Уцелевшие строки» (с тчецом и хором, слова В. Броневского и Ю. Тувима, 1940–1967), № 15 «Я верю в эту землю» (с сопрано и баритоном соло и женским хором, слова М. Дудина, 1977), № 18 «Война – жестоце нету слова» (с хором, слова С. Орлова и А. Твардовского, 1982–1984), «Хиросимские пятистишия» для хора и оркестра (слова М. Фукагавы, 1966), «Реквием» для сопрано, детского и смешанного хоров и оркестра (слова М. Дудина, Ф. Гарсиа Лорки, Д. Кедрина, А. Твардовского и др., 1967) и последняя крупная работа композитора, монументальная Двадцать первая симфония «Каддиш» (с сопрано соло, без слов), посвященная памяти погибших в Варшавском гетто (задумана в 1960-х, завершена в 1991-м).

Вайнберга сближает с Шостаковичем также пристрастие к цитированию мотивов, нагруженных символическим, часто автобиографическим смыслом. Трогательный знак признательности Шостаковичу зашифрован в романсе «Еврейский мальчик» из вокального цикла на слова Юлиана Тувима «Цыганская библия» (1956), где в подходящем контексте цитируется мотив *DSCH* (пример 31)².

Автобиографическая подоплека легко угадывается в одном из немногих концертных опусов Вайнберга, снижавших относительную популярность еще при жизни автора, – трехчастном **Концерте для трубы с оркестром** (1966–1967), где за сравнительно беззаботными, слегка гротескными «Этюдами» и драматическими «Эпизодами» следуют «Фанфары», включающие иронически деформированную тему «Свадебного марша» Мендельсона в сочетании с «мотивом жалобы», словно взятым напрокат у Шостаковича (пример 32), а в монументальной Двенадцатой симфонии (1975–1976), посвященной памяти Шостаковича, слышатся более или менее отдаленные реминисценции его музыки. В Восьмой симфонии «Цветы Польши» и в Двадцать первой симфонии «Каддиш» цитируется

¹ Термин Л.А. Мазеля. См.: Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Шостаковича // Дмитрий Шостакович. С. 321 и след.

² Персонажи стихотворения Тувима – два *alter ego* поэта: нищий еврейский мальчик и некий «пан в окне», его «невеселый брат». Словесный текст в русском переводе А. Гелескула: «Где мы заблудились, горе-пилигримы, / Почему чужие, чем мы нелюбимы?».

nas za - nio - slo? Gdzieś - my się zgu - bi - li, świa - tu
nas za - nyo - s[ł]o? Gdzieśhech. my shche[n] zgu - bi - li, shchvya - tu

D E s C H

o - grom - ne - mu ob - cy i nie - mi - li? Pan z pier -
o - grom - ne - mu op - tsy i n'e - mi - li? Pan s p'er -

Пример 31

Вайнберг —
«Еврейский мальчик»
из вокального цикла
«Цыганская библия»

accel.

Tr - ba sola in B cresc. Allegro Andante

ppp

sempre ppp

Пример 32

Вайнберг —
Концерт для трубы
с оркестром, часть 3

музыка Шопена (соответственно Траурный марш из Сонаты *b-moll* и Баллада *g-moll*) как музыкальные символы Польши и постигшей ее трагедии. Перечень аналогичных случаев можно продолжать очень долго¹.

Ныне, с высоты прошедших десятилетий, различия между Вайнбергом и Шостаковичем кажутся более существенными, нежели черты сходства. В отличие от Шостаковича, а также от Малера и Бартока, чье влияние на него также неоспоримо, Вайнберг не был особенно склонен к характерным для этих мастеров темповым и динамическим крайностям, монументальным драматическим столкновениям, гротеску (одно из сравнительно редких исключений – быстрая, нарочито «китчевая» средняя часть Шестой симфонии, 1963); его юмор скорее добродушен, и даже самым трагическим страницам его музыки присущ, как правило, сдержанный, несколько отстраненный тон. С середины 1960-х Вайнберг, подобно некоторым другим советским композиторам его поколения, допускал в свою музыку относительно смелые гармонии и «сонористические» эффекты.

Своей самой значительной работой Вайнберг считал оперу «Пассажирка»², законченную в 1968 году и никогда не звучавшую при его жизни. Ее либретто (автор – Александр Медведев) основано на одноименной повести польской писательницы Зофии Посмыш о случайной встрече бывшей надзирательницы и бывшей узницы Освенцима на круизном лайнере спустя полтора десятилетия после окончания войны. Опубликованная в 1962 году, повесть Посмыш вышла по-русски два года спустя. В повести главная коллизия разыгрывается между экс-надзирательницей и ее мужем, уважаемым западногерманским дипломатом, не подозревающим о ее прошлом; под воздействием обстоятельств она вынужденно открывается ему, а он, в свою очередь, вынужден смириться с обретенным новым знанием. Действие оперы разворачивается в двух плоскостях: на лайнере и в концлагере. Сцены в концлагере, в основном добавленные либреттистом, предоставили композитору возможность для создания разнообразных музыкальных номеров, включая хоры, арии, монологи и стилизованные народные песни. У главной героини оперы, освенцимской узницы Марты, есть жених-скрипач, также узник. В предпоследней сцене оперы эсэсовцы приказывают ему развлечь их легкой музыкой; вместо этого он играет Чакону Баха, и они убивают его за непослушание.

Партитура оперы – образец так называемой полистилистики, на несколько лет опередивший появление этого термина, введенного в оборот Альфредом Шнитке (см. ниже). Спектр использованных в ней идиом простирается от мюзик-холла в сценах великосветских развлечений на корабле, служащих фоном для семейной драмы, до напряженного

¹ Над составлением полного реестра цитат и реминисценций в музыке Вайнберга работает британский музыковед Дэвид Фэннинг.

² Никитина Л. «Почти любой миг жизни – работа». Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 23; Fanning D. Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. Hofheim: Wolke, 2010. P. 117.

экспрессионизма, преодолевающего границы расширенной тональности. Немногочисленные лейтмотивы, в одном из которых явственно слышится отголосок первой «Морской интерлюдии» из оперы Бриттена «Питер Граймс» (ср. оркестровый морской пейзаж, предваряющий предпоследнюю картину), служат эффективным средством, объединяющим контрастные эпизоды в связное целое. Эпизод с Чаконой Баха – эмблемой высших гуманистических ценностей, звучащей в самых антигуманных условиях и постепенно обрастающей фальшивыми гармониями, – предвосхищает опыты Шнитке по обрисовке низменного, профанного и «негативного» путем нарочитого искажения безупречно гармоничных конфигураций. Отношение к подобному композиционному решению кульминации оперы – вопрос вкуса; ведущий современный специалист по творчеству Вайнберга считает данную сцену «одним из великих моментов оперы XX века»¹. Как бы то ни было, «Пассажирка» в целом свободна от натурализма и преувеличенного пафоса, а среди ее подлинно «великих моментов» – хоры узников и проникновенные монологи Марты, особенно финальный (с цитатой из Поля Элюара), выражающий скорбь по жертвам и решимость сохранить о них вечную память.

Когда опера была все еще в работе, Шостакович дал ей следующую оценку:

Я слушаю «Пассажирку» в исполнении Моисея Самуиловича Вайнберга в третий раз. Снова потрясен, впечатление идет крещендо. До того как я впервые услышал эту музыку, меня, как и других, беспокоило – как этот симфонист напишет оперу. Но это настоящая опера. Все предыдущие сочинения Вайнберга были дорогой к этой вершине. Помимо своих музыкальных достоинств это сочинение нужное, необходимое в наше время².

Тем не менее «Пассажирка», не будучи формально запрещена (в 1977 году издательство «Советский композитор» выпустило ее клавир с предисловием Шостаковича), так и не была поставлена в СССР³. Позволим себе предположить, что ее своевременная премьера могла бы иметь существенные последствия для репутации Вайнберга, выдвинув его в ряд пионеров полистилистического подхода к музыкальной композиции. Но поскольку этого не произошло, он продолжал восприниматься как мастеровитый советский автор симфонической, камерной и прикладной музыки, соблюдающий верность общепринятому кодексу творческого поведения.

За «Пассажиркой» последовало еще несколько опер; все они были

¹ *Fanning D.* Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom. P. 118.

² Опубликовано в газете «Советская культура» от 11 марта 1967 года.

³ Ее концертная премьера состоялась в Москве только в 2006 году, а сценическая премьера на Бременском фестивале 2010 года положила начало серии ее успешных постановок по всему миру.

поставлены без существенных задержек, но и без особого успеха. Наиболее примечательны три оперы на либретто Медведева: «Мадонна и солдат» по рассказу Владимира Богомолова «Зося», действие которого происходит в Польше незадолго до конца войны (1971, пост. 1975, Ленинград), «Портрет» по Гоголю (1980, пост. 1983, Брно) и «Идиот» по Достоевскому (1986, пост. 1991, Москва, в сокращенном варианте с камерным оркестром). В опере «Портрет» «петербургская повесть» Гоголя трансформирована в масштабную психологическую драму о деградации таланта под пагубным влиянием финансового успеха; чтобы высветить эту идею, либреттист и композитор сохранили только часть гоголевского оригинала, обогатив его новыми мотивами и персонажами. В «Портрете» воздействие Шостаковича ощущается заметно сильнее, чем в «Пассажирке», что скорее всего неудивительно, так как ее литературный первоисточник – из того же собрания, что и «Нос». В опере «Идиот» предпринят опыт по музыкальному воплощению центральной сюжетной линии романа Достоевского. Основное внимание уделено душевным драмам и размышлениям главных персонажей; опера изобилует тонко нюансированными монологами и диалогами, тогда как в драматических кульминациях Вайнберг остается верен своему принципу избегать крайностей.

Рост интереса к музыке Вайнберга, наметившийся в Европе (поначалу в Швеции и Великобритании, затем и в других странах) на рубеже веков, привел к настоящему вайнберговскому ренессансу. Дискография его музыки активно пополняется новыми записями (большой частью в интерпретации зарубежных музыкантов), появляются первые (не считая давно устаревшей советской книги¹) монографии о нем², функционирует посвященный ему сайт, домашняя страница которого содержит следующий текст: «В музыке Вайнберга есть нечто божественное – свет, преодолевающий любые ограничения и препятствия и способный изменить мир к лучшему»³. Российское музыкальное сообщество приступило к освоению вайнберговского наследия с заметным опозданием.

Борис Чайковский (1925–1996)

В 1940-х годах Борис Чайковский учился в Московской консерватории как пианист (у Льва Оборина) и композитор – вначале у Шебалина, затем у Шостаковича, а после его увольнения – у Мясковского. Вскоре по окончании консерватории он отказался от пианистической карьеры, чтобы полностью посвятить себя композиции. Среди его сочинений – пять симфоний, четыре инструментальных концерта и еще несколько

¹ Никитина Л. Симфонии М. Вайнберга. М.: Музыка, 1972.

² Fanning D. Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom; Gwizdalanka D. Mieczysław Wajenberg. Kompozytor z trzech światów. Poznań: Teatr Wielki, 2013.

³ The Music of Mieczysław Weinberg. Essay, Thematic List of Works, and Information on Scores // URL: <http://www.music-weinberg.net/music-commentary-works-list-scores.html>

крупных оркестровых партитур, шесть струнных квартетов, ряд других камерно-ансамблевых опусов, вокальные циклы на стихи русских поэтов XIX и XX веков. Он сочинял также фортепианную музыку (преимущественно в молодые годы), писал для театра и кино (ему принадлежит, в частности, музыка к популярной в свое время комедии «Женитьба Бальзамина» по А. Островскому (1964) и к одному из лучших советских детских фильмов «Айболит-66»), но по меньшей мере в зрелые годы не работал в жанрах оперы и балета, равно как и в крупных хоровых жанрах.

На музыкальной сцене Советского Союза Б. Чайковский всегда занимал обособленную позицию. Некоторые комментаторы усматривали в его творческих установках преемственную связь с Глазуновым и Мясковским¹. Но было бы несправедливо считать его последователем этих консервативных и, пользуясь самокритичным выражением Мясковского, «бескрасочных»² классиков. В искусстве конструирования крупной формы Б. Чайковский был изобретательнее их обоих и, при всей своей приверженности к традиционному гармоническому языку, знал толк в резких диссонансах, ярких красках, неожиданных контрастах, иронии и гротеске. Среди учеников Шостаковича он был одним из самых умелых мастеров по организации «напряженной драматургии масштабных структур» путем последовательной разработки рельефно очерченных сжатых мотивов. Одна из привлекательных черт его зрелого стиля заключается в постепенном преобразовании таких мотивов, поначалу скорее нейтральных и абстрактных, в экспрессивные напевные линии.

Б. Чайковский твердо придерживался несколько старомодной веры в этическую силу музыки. Его партитуры, как правило, наделены «позитивным» эмоциональным профилем: даже самые драматические конфликты почти непременно приходят к разрешению либо на спокойной и просветленной, либо на яркой утвердительной ноте. Композитор подчеркивал свою неприязнь к «темной беспросветности» в искусстве³, тем самым фактически противопоставляя себя Шостаковичу. В немногих опусах, не имеющих однозначно «позитивного» завершения, – таких, как шестичастный, преимущественно минорный и медленный **Третий струнный квартет** 1967 года (предшественник Пятнадцатого квартета

¹ Наряду с ними упоминались Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Прокофьев, иногда Мусоргский и, естественно, Шостакович. См.: *Рахманова М.* Предисловие к анализу // Советская музыка. 1975. № 6. С. 17–19; *Лихт В.* Новая симфония Б. Чайковского // Советская музыка. 1981. № 8. С. 12–17; *Григорьева А., Головин А.* О музыке Бориса Чайковского // Советская музыка. 1985. № 10. С. 8–15.

² *Н.Я. Мясковский.* Собрание материалов / Ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Т. 1. М.: Музыка, 1964. С. 115–116. См. также: *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Н.Я. Мясковского и современность. М.: Музыка, 1985. С. 21, 22, 191, 192.

³ Цит. по: *Федченко Т.* Свет духовности: музыка Бориса Чайковского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 2. С. 102.

Шостаковича¹) или одночастный Пятый струнный квартет 1974 года, – эхо Шостаковича слышится отчетливее, чем в большинстве других работ Б. Чайковского.

Ранние произведения Б. Чайковского чаще всего основаны на русском или славянском материале (примечательна «Славянская рапсодия» 1951 года на болгарские, польские и чешские темы; редкое исключение – «**Каприччио на английские темы**», 1954). В позднейшем творчестве русский колорит сохраняется, но его презентация становится менее демонстративной. В Концерте для кларнета и камерного оркестра (1957) и особенно в **Квинтете для фортепиано и струнных** (1962) Б. Чайковский предстает полностью сформировавшимся мастером, но сравнительно широкая известность пришла к нему лишь после премьеры посвященного Мстиславу Ростроповичу **Виолончельного концерта** (1964). Четырехчастный цикл наделен симфоническим дыханием, богат драматическими осложнениями и увенчан триумфальной кодой; в партии «протагониста» на первый план выдвинуто не столько виртуозное, сколько ораторское начало – при том, что к солисту, особенно в скерцозной третьей части, предъявляются высочайшие технические требования. Ростропович был первым исполнителем и нескольких других опусов Б. Чайковского. Многогранная индивидуальность великого артиста подсказала композитору ряд экстравагантных жестов, для него скорее необычных; примечательна шестичастная **Партита для виолончели, фортепиано, клавесина, электрогитары и ударных** (1966), где пяти коротким театрализованным сценкам, выполненным в демонстративно «современной» манере (тон задает гротескное вступление, озаглавленное «Двенадцать нот», затем следуют «Токката I», «Канон», «Токката II», «Токката III»), контрастирует обширное «Заклучение» с проникновенной «бесконечной мелодией» виолончели.

Не чужда экстравагантности и трехчастная **Вторая симфония** (1967). Ее первая, самая объемная часть построена как серия контрастных эпизодов – своего рода рапсодия, изображающая суету современной жизни. Незадолго до конца части суматошное движение успокаивается под воздействием внезапных «гостей» из мира вечных ценностей, представленного здесь цитатами из Моцарта (Квинтет для кларнета и струнных), Бетховена (Струнный квартет *c-moll* из соч. 18), Баха (ария *Erbarme dich* из «Страстей по Матфею») и Шумана («Вечером» из «Фантастических пьес» соч. 12). В конце шестидесятых, до появления Пятнадцатой симфонии Шостаковича и Первой симфонии Шнитке, прием переноса музыкального повествования в возвышенную плоскость путем использования цитат из общепризнанной классики обладал несомненной новизной. Впрочем, в творчестве Б. Чайковского этот опыт «полистилистики» оказался едва ли не единственным. Медленная средняя часть, выдержанная в характере

¹ На возможную преемственную связь между последним квартетом Шостаковича и этим опусом его ученика обращено внимание в: Хентова С. Шостакович в Москве. М.: Московский рабочий, 1986. С. 184.

ноктюрна, но не свободная от драматических и гротескных моментов, сменяется финалом, построенным по схеме большого *crescendo* с последующим более сжатым *diminuendo*; целое завершается мажоро-минорным трезвучием, по-видимому, символизирующим непреодолимость жизненных противоречий.

Вторая симфония – не только самое длинное (свыше 40 минут), но и самое причудливое по форме и яркое по колориту из всех крупных произведений Б. Чайковского. Ее можно назвать вершиной, условно говоря, барочной линии в творчестве композитора. В большом одночастном Скрипичном концерте (1969) и пятичастном **Фортепианном концерте** (1971) «барочное» начало проявляется во внезапных сдвигах темпа и настроения, причудливо искаженных контурах некоторых фраз, настойчивых повторах простейших мотивов (первая часть Фортепианного концерта – едва ли не первый в русской советской музыке образец репетитивного минимализма, напоминающий музыку Стива Райча или Филипа Гласса). В шестичастной Камерной симфонии (1967), предназначенной для оркестра Рудольфа Баршая, Б. Чайковский предпринял опыт неоклассицистской стилизации. Одна из вершин его «классицизма» (в противоположность «барокко») – «**Тема и восемь вариаций**» для оркестра (1973): архитектурно совершенная конструкция примерно того же масштаба, что и брамсовские «Вариации на тему Гайдна». Тема проста и выразительна, интенсивность контрастов между вариациями постепенно нарастает вплоть до торжествующей кульминации в финале.

Вокальная музыка Б. Чайковского основана на самых высоких образцах русской поэзии. Его вокальные циклы, сочиненные для Галины Вишневской, – «Четыре стихотворения Иосифа Бродского» (1965) и «Лирика Пушкина» (1972), – не стали значительными явлениями своего времени ввиду политических обстоятельств: цензурного запрета на поэзию Бродского¹ и вынужденной эмиграции певицы. Одним из самых важных поэтов для Б. Чайковского был Николай Заболоцкий – обэриут, ставший к концу жизни одним из самых глубоких мыслителей в русской поэзии, пантеист по мировоззрению и традиционалист в своем отношении к форме. Финал камерной кантаты «**Знаки Зодиака**» (1974) написан на текст одноименного шедевра Заболоцкого периода ОБЭРИУ (в остальных частях использованы слова Тютчева, Блока и Цветаевой, вектор смыслового движения направлен от лирики к фантастике и эксцентрике), а вокальный цикл «Последняя весна» для женского голоса, флейты, кларнета и фортепиано (1980) основан на пантеистических поздних стихах Заболоцкого.

Поздние оркестровые произведения Б. Чайковского – «Севастопольская симфония» (1980), симфоническая поэма «**Подросток**» с облигатной партией виолы д'аморе (на основе музыки к одноименному фильму по

¹ В 1984 году Б. Чайковский переработал цикл на стихи Бродского в «Четыре прелюдии» для камерного оркестра.

роману Достоевского, 1984), симфоническая поэма «Ветер Сибири» (1984), «Музыка для оркестра» (1987), «Симфония с арфой» (1993) – романтичны по тону и стилю и богаты нетривиальными мелодическими идеями. Последние часто вырастают в результате тематического развития как бы из глубин музыкальной ткани; каждая такая идея – своего рода бонус для слушателя¹.

На всех этапах своего пути композитор всячески избегал «идейности» в одиозном советском смысле; с этой точки зрения биография Б. Чайковского, можно сказать, безупречна для композитора его поколения. Вместе с тем он никогда не совершал откровенно нонконформистских жестов, что, по-видимому, повлияло на его репутацию среди далекой от официоза, но также весьма влиятельной части музыкального сообщества (а также помешало более широкому международному признанию его творчества). Несмотря на некоторые знаки официального признания (Государственная премия за Вторую симфонию, звание народного артиста СССР), Б. Чайковский, как и Вайнберг, при жизни остался недооцененным.

Револь Бунин (1924–1976)

Револь Бунин – еще один композитор того же поколения, чья музыка, по-видимому, заслуживает более пристального внимания. Бунин учился в Москве, в том числе у Генриха Литинского (1901–1985) и Шебалина; студентом класса Шостаковича он был с 1943-го до окончания Московской консерватории в 1945-м. Шостакович был высокого мнения о Бунине² и выбрал его своим ассистентом в Ленинградской консерватории, но в 1948 году, после увольнения Шостаковича, Бунин вынужденно оставил работу и вернулся в Москву, где некоторое время служил редактором в музыкальном издательстве, а затем сосредоточился на композиции. Его наследие включает девять симфоний, четыре инструментальных концерта, ораторию «**Вединас, дорога**» на тексты из пьес Шекспира (1964) и множество менее значительных работ. Среди первых исполнителей его произведений – Рудольф Баршай, Леонид Коган и Геннадий Рождественский. Посвященный Баршау ранний **Альтовый концерт G-dur** (1953) позволяет судить о сильных и слабых сторонах композитора, в значительной степени присущих и его более поздним работам. В медленной музыке он демонстрирует несомненный мелодический дар и способность к интересной тематической работе; он знает толк в колоритной инструментовке и виртуозном письме для солирующего инструмента. С другой стороны, в быстрой музыке ему часто

¹ Об особенностях музыкального языка Б. Чайковского см. см.: *Лейе Т.* Особенности гармонического стиля Б. Чайковского // Советская музыка 1970–1980-х годов. Стиль и стилевые диалоги. М.: ГМПИ им. Гнесиных, сборник трудов, вып. 82, 1985. С. 144–161. Самый полный на сегодняшний день источник сведений о его жизни и творчестве – *Корганов К.* Борис Чайковский. Личность и творчество. М.: Композитор, 2006.

² См., в частности: Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. М.: АСТ, 2013. С. 130.

не хватает тематической изобретательности, он склонен злоупотреблять остигательными повторами и тематически бессодержательным «рамплиссажем». Эти недостатки менее заметны в его лаконичном **Фортепианном концерте *g-moll***, сочиненном в 1963 году для Татьяны Николаевой; концерт красноречиво свидетельствует об увлеченности Бунина музыкой Стравинского (чье Каприччио для фортепиано с оркестром впервые прозвучало в СССР годом раньше в исполнении Николаевой и оркестра под управлением автора). В отношении живости и разнообразия ритмики Фортепианный концерт превосходит другие доступные работы Бунина, отмеченные преимущественным влиянием Шостаковича, – при том, что в музыке Бунина отчетливее слышится характерная русская интонация. Посвященная Шостаковичу Шестая симфония *d-moll* (1966), Восьмая симфония *g-moll* для большого камерного оркестра (1970) и сочиненный для Когана **Скрипичный концерт («Концертная симфония») *d-moll*** (1972) позволяют судить о Бунине как о незаурядном мастере музыкальной архитектуры, сочинявшем серьезную симфоническую музыку в духе учителя.

Борис Тищенко (1939–2010)

Самым преданным последователем Шостаковича-симфониста был Борис Тищенко. Он учился композиции у Уствольской в музыкальном училище при Ленинградской консерватории, затем в консерватории у авторитетных композиторов и педагогов Вадима Салманова (1912–1978), Виктора Волошинова (1905–1960) и бывшего ученика Шостаковича Ореста Евлахова (1912–1973), а в 1962–1965 годах совершенствовался в аспирантуре под руководством самого Шостаковича, весьма высоко ценившего его талант¹. В знак своей особой симпатии Шостакович в 1969 году переинструментировал сочиненный еще в 1963-м Первый виолончельный концерт Тищенко (в авторской версии предусматривающий оркестр из 17 духовых, ударных и фисгармонии). Тищенко, в свою очередь, отредактировал юношеское Трио Шостаковича соч. 8 и оркестровал его вокальные циклы «Сатиры» и Четыре стихотворения капитана Лебядкина.

Следуя принципам Шостаковича, Тищенко сочинял музыку «больших идей», насыщенную драматическими конфликтами. Он разделял с Шостаковичем склонность к противопоставлению «высоких» и «низких» музыкальных идиом, к протяженным медитативным линиям как «вместилищам» наиболее возвышенного и глубокого содержания, к подробной разработке сжатых тематических элементов и их радикальной семантической трансформации, к иронии и гротеску, к inferнальным остигательным и апокалиптическим кульминациям. В его техническом арсенале фигурировали приемы организации нерегулярной ритмики, частично

¹ Об этом свидетельствуют, в частности, некоторые его письма к Тищенко, опубликованные в: Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко. С комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1997.

заимствованные у Стравинского и Мессиана, элементы серийной техники и пуантилизма, мотивы из русского и «экзотического» фольклора.

Основную часть наследия Тищенко составляют объемистые партитуры со сложной, тщательно рассчитанной архитектуроникой. Между 1961-м и 1976 годом он сочинил пять пронумерованных пятичастных симфоний (в 1988-м и 1995-м добавились еще две). Все они, за единственным исключением, предназначены для больших составов и отличаются монументальными масштабами. Таковы, в частности, симфония с хором «**Марина**» на слова Цветаевой (по общему счету вторая, 1964), почти двухчасовая Четвертая для двух больших оркестров, где каждая часть представляет собой законченную симфонию (1974), и посвященная памяти Шостаковича Пятая (1976), где наряду с монограммой *DSCH* разрабатывается фигура *BSCHSCH – Boris Schüler Schostakowitschs* («Борис ученик Шостаковича»). Особняком стоит **Третья симфония** (1966), предназначенная для камерного оркестра и посвященная Шостаковичу; ее первые четыре части образуют единое целое, озаглавленное «Размышления», со спокойной диатоникой в начале и конце и драматическими осложнениями и хаосом в срединных разделах, тогда как пятая часть, почти всецело диатоническая, выделена в сосредоточенный «Постскрипtum».

Унаследованная от Шостаковича предрасположенность к конфликтной драматургии проявляется и в других работах Тищенко, включая фортепианные сонаты (из них наиболее известна **Седьмая**, 1982, с партией колоколов), квартеты, инструментальные концерты. С этой точки зрения особенно примечателен огромный Второй скрипичный концерт, названный «Скрипичной симфонией» (1981), но даже в **Концерте для арфы с оркестром** (с партией сопрано, 1977) композитор стремится преодолеть известную ограниченность сольного инструмента, чтобы создать подлинно напряженную инструментальную драму в своей обычной манере. В программной симфонии «**Хроника блокады**» (1984), главным образом в ее второй половине, Тищенко прямо апеллирует к языку и тематизму «Ленинградской симфонии» учителя.

Особое место в наследии Тищенко занимает «**Реквием**» для сопрано, тенора и оркестра на слова Ахматовой (которую композитор знал лично), сочиненный «в стол» в 1966 году, когда поэма все еще была под запретом. «Реквием» Тищенко был впервые опубликован и исполнен в СССР только на исходе «перестройки», в 1989-м. Музыка его одноактного балета «Двенадцать» по Блоку (1964) и трехактного балета с хором «Ярославна» («Затмение») (по «Слову о полку Игореве», 1974) так же бескомпромиссно сложна и драматична, как и его главные произведения концертных жанров.

Как и у многих других композиторов его поколения и культурного круга, у Тищенко за музыкальным повествованием кроется идейно-этическая подоплека, во многих случаях воплощаемая через столкновения контрастных идиом, наделенных разными «этическими индексами»¹.

¹ Источник термина: Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Л.: Советский композитор, 1979. С. 161.

Значительная часть его партитур, при всех различиях между ними, разворачивается по одной и той же обобщенной схеме:

В лучших и наиболее своеобразных произведениях Тищенко видна характерная для него драматургическая фабула, которая включает следующие этапы: первый – вызревание в органически растущей однородности внутреннего контраста, второй – достижение кризисной кульминационной точки нагромождением или, наоборот, распадом материала, третий – отчуждение этого материала, сопоставление его с чем-то совсем далеким и непредсказуемым <...>, четвертый этап – переоценка ценностей, переход в другое измерение – от мира объективных событий в мир чисто нравственных представлений¹.

Согласно другому автору, типичная для Тищенко «фабула» включает шесть стадий: «начало», «рост», «кризис», «катастрофу», «преодоление» и «итог»². Оба комментатора подчеркивают значимость стадии «роста», то есть постепенной качественной трансформации, ведущей к конфликтам и катаклизмам и, далее, к своего рода моральному итогу. В еще одном музыковедческом исследовании обычный для Тищенко метод извлечения целостной формы из исходной однородности (часто из одноголосной линии) описывается следующим образом:

Тищенко всегда начинает свои композиции с элементарнейшего самообнаружения музыки и, постепенно «расшатывая» устойчивость первого элемента, растит из него, как из зерна, всю форму. Идея роста пронизывает все его сочинения, определяя конфигурацию целого, обязательность фактурного развития, кульминации и последующего свертывания формы в исходное зерно³.

«Свертывание в исходное зерно», однако, не сводится к простому возвращению на круги своя. Это результат сложного процесса движения по спирали⁴: конец может быть внешне похож на начало, но он уже относится к другому порядку вещей – скорее «нравственному», нежели «объективному».

Все это звучит убедительно, но эмпирическая реальность музыки Тищенко слишком часто производит не столь убедительное впечатление

¹ Холопова В. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 67–68.

² Кац Б. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. С. 26 и след.

³ Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. С. 112–113. Об излюбленной драматургической схеме Тищенко см. также: Рыжкова Н. К вопросу об индивидуализации формы // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов. Л.: ЛГИТМИК. С. 60.

⁴ Кац Б. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования. С. 49–50.

(Lento)

S. *ro - кий по - кров из*

S. *бед - ных, у них же под - слу -*

S. *шан - ных слов.*

legato

ff cresc.

Пример 33

Тищенко – «Реквием» на слова А. Ахматовой

вследствие чрезмерно подробной разработки тематических «зерен», приводящей к тому, что музыка, особенно на срединных стадиях драматургической «фабулы», теряет художественную привлекательность; настойчивое стремление к содержательности и полноте высказывания то и дело обрачивается вымученным однообразным и тяжеловесным рамплиссажем, имитирующим глубину и энергичное движение мысли. Очевидно, Тищенко принял близко к сердцу то место из письма Шостаковича от 26 октября 1965 года, где учитель отстаивает важность «морализаторства» в искусстве (приводя Евтушенко в качестве позитивного примера) и утверждает, что отсутствие добра, любви и совести в музыке, литературе и живописи не может быть возмещено ни оригинальными звуко сочетаниями, ни изысканными рифмами, ни ярким колоритом¹. Дух морализаторства превалирует над эстетическими соображениями прежде всего в крупных инструментальных опусах, созданных после Третьей симфонии; большей частью они представляют собой различные версии одной и той же схемы, сконструированные без особой заботы о красоте и изысканности.

Противоречие между высоким этосом музыки и ее эстетическими качествами заметно и в «Реквиеме». Гражданское мужество Тищенко, конечно, вне сомнений, однако трудно пройти мимо того обстоятельства, что маньеристичные, аффектированные, порой почти невыносимо затянутые фразы в партиях солистов, шокирующие квазиэкспрессионистские эффекты в оркестре, замысловатые хитросплетения серийной техники решительно не вяжутся с поразительной простотой поэзии Ахматовой: «Для них соткала я широкий покров / из бедных, у них же подслушанных слов». Фрагмент «Реквиема» на эти слова говорит сам за себя (пример 33).

На протяжении нескольких десятилетий Тищенко был одной из наиболее значительных фигур на музыкальной сцене Ленинграда / Санкт-Петербурга. Он принял эстафету своего учителя не только как композитор, но и как педагог, став одним из ведущих преподавателей композиции в Ленинградской / Санкт-Петербургской консерватории². С конца 1990-х он работал над циклом симфоний по «Божественной комедии» Данте. Со смертью Тищенко в 2010 году фактически завершилась эпоха музыки «больших идей», требующих для своего воплощения сложных монументальных симфонических форм в традициях и духе Шостаковича.

¹ Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко. С комментариями и воспоминаниями адресата. С. 19.

² Один из его учеников, композитор и музыкальный критик Борис Филановский (р. 1968), выступил в год столетия Шостаковича с критикой методов своего учителя (не упоминая его имени) и других консерваторских педагогов, строящих все свое преподавание на «монотеистическом» (по выражению Филановского) культе Шостаковича. Эта статья вызвала некоторую полемику, ее автора упрекали в «геростратовщине» – см., в частности: Шостакович: *pro et contra*... С. 707–713, но ее основная идея кажется более чем справедливой: процесс воспитания современного творческого музыканта уже не может ориентироваться преимущественно на Шостаковича и игнорировать другие явления новой музыки, иногда предельно далекие от Шостаковича и никак не связанные с ним.

Нонконформисты («советский авангард»)

Искусство Шостаковича пропитало своими соками не только музыку представителей его школы, а также иных запоздалых приверженцев музыки «больших идей», не желающих признавать собственную анахроничность (причем не только и даже не столько в России и бывшем СССР, сколько за его пределами, – вспомним хотя бы такого эпигона Шостаковича, как поздний Пендерецкий), но и продукцию представителей альтернативного направления, возникшего в СССР на склоне лет Шостаковича и не демонстративно, но решительно противопоставившего себя советскому официозу. Напомним имена лидеров первого поколения советских нонконформистов: Андрей Волконский, Эдисон Денисов, Альфред Шнитке, София Губайдулина, Николай Каретников, Валентин Сильвестров, Арво Пярт. Никто из этой плеяды не был учеником Шостаковича и только Денисов на раннем этапе пути поддерживал постоянный личный контакт с ним. Но, безусловно признавая самобытность каждого из упомянутых мастеров, нельзя не отметить, что почти все они в начале своего пути откровенно подражали Шостаковичу. Тема «молодые советские нонконформисты как маленькие шостаковичи» представляется весьма перспективной для историков новой музыки. Многие (а иногда почти все) страницы таких опусов, как Фортепианный квинтет Волконского (1954) и его же Альтовая соната (1955), Соната для двух скрипок Денисова (1958), оратория Шнитке «Нагасаки» (1958), Фортепианный квинтет Губайдулиной (1957) и Струнный квартет Пярта (1960) кажутся вышедшими из-под пера Шостаковича; заинтересованный читатель сможет самостоятельно оценить стилистическое сходство этих опусов (записи которых доступны в Сети) с музыкой мэтра. Кажется, один только Сильвестров избежал его влияния.

Со временем внутри этой группы произошло стилистическое расслоение, и к середине 1970-х названных композиторов объединяли разве что несколько отягощенный эстетико-стилистический анамнез и безусловная гражданская неподкупность. Конечно, искусство каждого из них также заслуживает того, чтобы именоваться музыкой больших идей, – только эти идеи уже иного порядка, более абстрактного, духовного

и даже прямо религиозного¹, не столь тесно связанные с реалиями современной жизни или со «старомодным» морализирующим гуманизмом, к которому апеллировал Шостакович в упомянутом письме к Тищенко (и от которого отошел в Четырнадцатой симфонии).

Используя ярлык «нонконформисты», мы сознаем, что он не совсем точно отражает реальность: Уствольская или, скажем, Б. Чайковский были столь же далеки от стандартного советского конформизма, но отношения к данной группе не имели. Неточен и ярлык «(второй) советский авангард», так как речь идет о творчестве совершенно не советском по духу и отнюдь не всегда авангардном по языку. Ярлыки «неофициальная советская музыка»² и, тем более, «подпольная музыка в СССР»³ нехороши постольку, поскольку все представители группы состояли в Союзе композиторов и, следовательно, функционировали вполне официально, хотя и, конечно, в режиме некоторой дискриминации. Последняя, впрочем, фактически прекратилась в 1982 году, еще при жизни Брежнева, о чем было сказано выше.

Настоящий раздел включает очерки об известнейших российских композиторах-нонконформистах (еще раз оговоримся, что это не более чем условное обозначение), чьи первые крупные достижения пришлись на 1960-е и 1970-е годы. О некоторых их коллегах будет сказано далее, в разделе «Новаторские тенденции в союзных республиках».

АНДРЕЙ ВОЛКОНСКИЙ (1933–2008)

Начало движению было положено в середине 1950-х первыми опытами Волконского в серийной технике. До этого молодой композитор, пианист и клавесинист, потомок княжеского рода, репатриант из Франции (1947) и студент Московской консерватории по классу композиции Шапорина (1950–1954), успел обратить на себя внимание критики и культурной бюрократии; фигура молодого одаренного репатрианта обладала несомненной привлекательностью для советской пропаганды, и его ранние работы, выполненные хотя и в рамках дозволенной эстетики, но не без изобретательности, особенно в том, что касается сложных полифонических

¹ О движении от обобщенной, не вполне «сфокусированной» религиозности (часто тяготеющей к гностицизму) к формам, связанным с конкретными церковными традициями и церковной обрядностью, происходившем в поздней советской музыке (причем не только внутри ее нонконформистского сегмента), см.: *Акопян Л.* Религиозный аспект в поздней советской музыке: от Д.Д. Шостаковича и далее // *От искусства оттепели к искусству распада империи.* Сб. статей / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: ГИИ; Канон+, 2013. С. 272–285.

² Он вынесен в подзаголовок ценной книги: *Schmelz P.* Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw.

³ Под таким названием на Западе вышел перевод постсоветского сборника: *Underground Music from the Former USSR / Ed. by V. Tsenova.* Amsterdam: Harwood, 1997 (оригинал: Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1).

конструкций, подвергались придирчивому разбору¹ и ритуально критиковались за неизжитые следы воспринятой на Западе модернистской заразы². Судя по всему, отношение к Волконскому и его музыке активно дискутировалось в московском музыкальном сообществе того времени³.

Обращению Волконского в серийную веру способствовало сближение с упомянутым выше «апостолом» Новой венской школы Филипом Гершковичем: «Именно он “развернул” меня к додекафонии»⁴. Первая композиция Волконского с элементами серийной техники, четырехчастная *Musica stricta* («Строгая музыка», 1956–1957), стилистически родственна ранним додекафонным опытам Шёнберга, особенно Сюите соч. 25, то есть сохраняет связь с неоклассицизмом: формальные решения частей 2–4 отсылают к традиционным полифоническим формам (отсюда подзаголовок опуса – *Fantasia ricercata*). Но серийная техника во всех четырех частях не отличается особой строгостью. Тематизм первой части выводится из четырехзвучной серии [c–d–des–as] путем ее стандартных преобразований и пермутаций, но ее производные перемежаются с другими, не родственными ей структурами. В трех остальных частях фигурируют двенадцатитоновые ряды, трактуемые в основном достаточно свободно. В частности, финал начинается как «ричеркар» на две параллельно экспонируемые двенадцатитоновые темы (пример 34), но виртуозная стихия быстро берет верх над полифонической строгостью; дерзкий штрих – постепенно разрастающиеся кластеры вплоть до двенадцатизвучий *fff* в середине финала. В 1950-е годы публичное исполнение подобной музыки в СССР было немыслимым. А в 1961 году, когда Мария Юдина включила ее в программу своего концерта и сыграла два раза подряд, вызвав восторг многочисленной аудитории, «Советская музыка» разразилась бранной анонимной рецензией⁵, с которой, собственно, началась официальная травля Волконского-композитора.

Несравненно оригинальнее и строже девятичастная камерно-вокальная «Сюита зеркал» для сопрано, флейты, скрипки, гитары, фисгармонии и ударных на слова Федерико Гарсиа Лорки (1960). Звуковысотный материал сюиты выводится из восьмизвучной серии [es–ges–f–d–as–ces–b–g], строение которой наглядно воплощает вынесенную в заглавие идею «зеркальности»: каждая очередная пара звуков служит отражением предыдущей. Ту же идею иллюстрирует частое использование такого приема, как зеркальное взаимное расположение мотивов в вертикальной

¹ Самый развернутый и содержательный отклик: *Сабинина М.* Фортепианный квинтет А. Волконского // Советская музыка. 1956. № 6. С. 20–24.

² *Светланов Е.* «Концерт для оркестра» А. Волконского // Советская музыка. 1954. № 11. С. 27–30; *Кухарский В.* Предсъездовские заметки. С. 51–52. В другой статье из этого же номера журнала Волконский назван «первостатейным талантом»: *Сокольский М.* Тормозы советской музыки // Советская музыка. 1956. № 5. С. 58.

³ См.: *Schmelz P.* Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 75–77.

⁴ *Пекарский М.* Назад к Волконскому вперед. М.: Композитор, 2005. С. 114.

⁵ *Слушатель.* На концерте М. Юдиной // Советская музыка. 1961. № 7. С. 89–90.



Пример 34
Волконский – *Musica stricta*, финал

и горизонтальной плоскостях. Структурируя ткань сюиты на основе минимального числа тщательно отобранных интервалов, Волконский следует принципу, восходящему к технике Веберна. Однако стилистически Волконский далек от Веберна: ему в целом чужды веберновский «пуантилизм», концентрированность веберновских форм и столь ярко выраженное у Веберна предпочтение широких интервалов, а при работе с серией, особенно в вокальной линии, он не избегает нарушений серийной дисциплины и тональных аккордов, о чем может свидетельствовать хотя бы первая страница партитуры (пример 35). Еще одна особенность «Сюиты зеркал», принципиально выделяющая ее на фоне значительной части продукции западных приверженцев серийной техники и сериализма, заключается в том, что эта музыка не вполне нейтральна с точки зрения жанрово-этнических ассоциаций: партии гитары и ударных содержат ненавязчивые аллюзии на испанский колорит (в этом, как и в некоторых других особенностях сюиты, можно усмотреть определенное влияние «Молотка без мастера» Булеза (1954), где при всей строгости техники автор позволял себе экскурсы в сферу своеобразного тембритмического «ориентализма»). Официальная реакция на сенсационную премьеру «Сюиты зеркал» (февраль 1962 года, Малый зал Московской консерватории)¹ также была злобной и анонимной².

¹ Об этой премьере и реакции на нее см.: Маркиз Л. Смычок в шкафу. М.: Аграф, 2008. С. 168–171; Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 107–112.

² См.: [Без подписи]. Главное призвание советского искусства // Советская музыка. 1963. № 2. С. 6–9. Нападки на Волконского продолжились на молодежном пленуме Союза композиторов в выступлении основного докладчика Р. Щедрина и некоторых других участников: см.: Щедрин Р. Творить для народа во имя коммунизма // Советская музыка. 1963. № 6. С. 10, 12. Отныне творчество Волконского в советской печати откровенно замалчивалось, но в 1970 году издательство «Советский композитор» каким-то образом выпустило «Сюиты зеркал» (н.д. 1405). Последнее вдвойне удивительно, так как ее первое же слово – «Христос»» (см. пример 35).

Пример 35
Волконский –
«Сюита
зеркал»,
часть 1

Moderato Poco meno mosso

Soprano solo
Хри-стос держит зер-ка-ло в каждой ру-ке.

Flauto

Violino

Chitarra

Tamburo

Piatti bacch. di legno

Organo piccolo

Moderato Poco meno mosso

Tempo I

О-ни у-мно-

con sord.

pizz.

arco

pizz.

Tr-lo

pp sempre

Tempo I

На манипуляциях с восьмизвучной серией, на этот раз [e–fis–f–g–h–b–d–es], основан и следующий крупный камерно-вокальный опус Волконского, четырехчастный цикл «Жалобы Щазы» для сопрано, английского рожка, скрипки, альты, бубна, вибратона и клавесина (1961–1962¹). Обращает на себя внимание контраст между незатейливым

¹ Эти годы указаны в: Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 113 и Дубинец Е. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. М.: РИПОЛ классик, 2010. С. 124. По другим сведениям – 1960 (Холопов Ю. Инициатор. О жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 20) или 1961.

текстом – монологом обесчещенной дагестанской горянки – и его остросовременным, без малейших признаков стилизации, музыкальным воплощением. Работа с серией осуществляется более изощренными методами, чем в «Сюите зеркал»: вследствие ротации звуков по определенному алгоритму образуются новые тематические конфигурации, а после некоторого числа процедур происходит возврат к исходной форме серии¹. По сравнению с «Сюитой зеркал» новый цикл не столь афористичен – его четыре части длятся те же 16–17 минут, что и девять частей «Сюиты», – и отличается несколько более высоким градусом экспрессии, особенно в первой части, где солистка поет без слов, и в финале. Как и «Сюита зеркал», «Жалобы Шазы» живо ассоциируются с «Молотком без мастера»²: во всех трех камерных кантатах преобладают светлые звучания, партии инструментов и голоса разворачиваются в близких тесситурах. Премьера «Жалоб Шазы» (Ленинград, 1965) была предсказуемо проигнорирована советской печатью³.

Между тем Волконский делал успешную исполнительскую карьеру. Он был первым в послевоенном СССР концертирующим клавесинистом, сотрудничал с Московским камерным оркестром под руководством Баршая (1956–1957), а в 1965-м основал «Мадригал» – первый в СССР ансамбль старинной музыки⁴. «Мадригал» во главе с Волконским быстро завоевал всесоюзную популярность, до 1973 года совершил несколько поездок в страны советского блока и записал ряд пластинок с вокальной и инструментальной, духовной и светской музыкой XII–XVII веков, в то время совершенно неизвестной советскому слушателю⁵. Будучи яркой, независимой личностью и разносторонне одаренным и эрудированным профессионалом, Волконский оказал значительное влияние на советскую музыкальную молодежь 1960-х⁶.

Некоторое время Волконский оставался востребованным автором прикладной музыки, но с середины 1960-х он фактически отошел от серьезной

¹ Использованная в «Жалобах Шазы» техника ротации разъясняется в: *Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 115–123. 2009: 115–123*].

² *Холопов Ю.* Инициатор. О жизни и музыке Андрея Волконского. С. 15; *Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 113.*

³ *Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 125.*

⁴ «Мадригал» Волконского был сформирован в значительной степени по образцу ансамбля старинной музыки New York Pro Musica, гастролировавшего в Москве осенью 1964 года под руководством своего основателя Ноа Гринберга. См.: *Дубинец Е.* Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. С. 63.

⁵ После эмиграции Волконского ансамбль возглавила певица Лидия Давыдова (1932–2011) – первая исполнительница «Сюиты зеркал» и «Жалоб Шазы», а также «Солнца инков» Денисова и ряда других новаторских для своего времени партитур. «Мадригал» функционировал и после ее смерти.

⁶ Характерно его признание: «... мне очень нравится нести культуру в массы. Это звучит как в газетах, а я серьезно говорю, мне это очень нравится» (цит. по: *Пекарский М.* Назад к Волконскому вперед. С. 39).

композиции. Его главный опус этого времени, одночастный тридцатиминутный «Странствующий концерт» (*Concert itinérant*; слово «concert» – вместо «concerto» – указывает на концерт как событие) для сопрано, флейты, скрипки, ударных и струнных (1964–1967) на слова Омара Хайяма во французском переводе, также основанный на свободно трактуемой серийной технике, не исполнялся до 1990 года. Не исполнялись (во всяком случае официально) и другие новаторские партитуры Волконского – «Игра вторым» для флейты, скрипки и клавесина (1961) и «Реплика» (1969): первые в советской музыке образцы, соответственно, алеаторики и хеппенинга.

По мнению хорошо знакомого с ситуацией известного музыканта, низкая продуктивность Волконского как композитора вовсе не была следствием «официальных запретов и невозможности услышать собственную музыку в живом исполнении. <...> Волконский не принадлежал к типу композиторов, для которых сочинение музыки – единственный возможный способ существования. Интересы Андрея в жизни были слишком широки, ему было свойственно известное сибаритство»¹. В 1973 году Волконский эмигрировал из СССР и обосновался во Франции. В дальнейшем он сочинял мало, выступал и записывался редко.

Эдисон Денисов (1929–1996)

Если Волконский явился триггером нонконформистского движения в СССР, то Денисов долгие годы был его «лицом» как внутри страны, так и особенно за ее пределами. В 1950 году, будучи студентом физико-математического факультета Томского университета, он послал некоторые из своих композиторских работ все еще полуоपालному в то время Шостаковичу, который распознал в Денисове незаурядный талант («Ваши сочинения поразили меня. <...> Мне кажется, что Вы обладаете большим композиторским дарованием. И будет большой грех, если Вы зароете Ваш талант в землю»²) и рекомендовал ему поступить в класс Шебалина в Московской консерватории. Денисов учился в консерватории с 1951 по 1956 год. Среди произведений, написанных им за это время, – Симфония *C-dur* и опера «Иван-солдат», однако зрелый композиторский почерк Денисова предвосхищается не столько в этих крупных опусах, сколько в вокальном цикле «Ноктюрны» на стихи средневекового китайского поэта Бо Цзюйи (8 романсов, 1954). Такие особенности музыки романсов, как плавность и непринужденность переходов и деликатные квазиимпрессионистские гармонии, свидетельствуют о том, что уже тогда пластика – как антоним подчеркнутой регулярности и схематизма (или, по выражению самого Денисова, всякого рода «швов» и «углов»³) – являлась

¹ Маркиз Л. Смычок в шкафу. С. 167.

² Из письма Шостаковича Денисову от 22 марта 1950 года. Цит. по: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. С. 173.

³ Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. С. 45.

для композитора важнейшей эстетической категорией. Именно пластику он особенно ценил в музыке композиторов, к которым испытывал особое пристрастие, – Моцарта, Шуберта, Глинки и Дебюсси.

Со студенческих лет Денисов активно интересовался не только более или менее «разрешенными» к тому времени Стравинским и Бартоком, но и Шёнбергом, Бергом, Веберном и Булезом, музыка которых все еще оставалась «запретным плодом» для советских студентов. Тогда же сформировалась его неприязнь к Хиндемиту, чье искусство он считал лишенным живости и естественности, враждебным самой идее пластики. Смолоду Денисов был критически настроен и по отношению к Прокофьеву и значительной части наследия Шостаковича. С другой стороны, он глубоко симпатизировал творчеству Николая Рославца, Леонида Половинкина и Александра Мосолова (позднее, в 1970-х, он пропагандировал забытый советский авангард 1920-х в цикле концертов, организованных им в Союзе композиторов). Без посторонней помощи Денисов изучил французский язык и со временем стал незаурядным знатоком современной французской литературы и культуры. К тридцати годам он уже был эрудитом и космополитом с твердыми убеждениями.

В своем творчестве 1950-х и начала 1960-х годов, представленном такими произведениями, как 7 багателлей для фортепиано (1960), Соната для флейты и фортепиано (1960), Струнный квартет памяти Бартока (1961), «Музыка для 11 духовых и литавр» (1961), Вариации для фортепиано (1961), Симфония для двух струнных оркестров и ударных (1962), Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных (1963) и Соната для скрипки и фортепиано (1963), Денисов поначалу осторожно, а затем все более и более смело, осваивал расширенную тональность, пантональность, свободную атональность и, наконец, додекафонию. Из всех советских композиторов-нонконформистов его поколения, чье творчество развивалось в сходном направлении, Денисов оказался самым упорным и последовательным; его развитие, несмотря на сложности, то и дело возникавшие в связи с необходимостью противостоять давлению культурной бюрократии, проходило ровно и логично, без существенных творческих кризисов.

Своей первой подлинно зрелой работой композитор считал **«Солнце инков»** камерную кантату для сопрано и инструментального ансамбля (флейта, гобой, кларнет, валторна, труба, 2 фортепиано, ударные (2 исполнителя), скрипка и виолончель) на стихи выдающейся чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль (1964), в шести частях: 1. Прелюдия; 2. «Печальный Бог»; 3. Интермедия; 4. «Красный вечер»; 5. «Проклятое слово»; 6. «Песня о пальчике». Здесь в полной мере проявились такие черты стиля Денисова, как склонность к тонко дифференцированному инструментальному письму в традициях французских импрессионистов, стремление к максимальному раскрытию выразительных и технических возможностей инструментов и человеческого голоса, пристрастие к экспрессивным хроматическим линиям, которые часто складываются в своего рода гетерофонные пучки, и к изломанным «арабесочным» пассажам мелкими нотами.

Посвященное Булезу, «Солнце инков» до известной степени родственно его «Молотку без мастера» своим тембровым колоритом (в обеих партитурах преобладают светлые, «солнечные» краски), методами организации звуковысотности (в основе «Солнца инков» – додекафонная серия [a-f-e-b-h-cis-es-c-g-d-gis-fis], трактуемая достаточно свободно: вслед за Булезом Денисов предпочитает не демонстрировать серию слишком явно, допускает повторы звуков и работает с вычлененными из серии сегментами) и общим композиционным решением: как в «Молотке...», так и в «Солнце инков» сжатые инструментальные части (здесь – Прелюдия, Интермедия и «Проклятое слово») выступают своего рода сателлитами или «комментариями» по отношению к более объемным вокальным частям. Еще одна ассоциация с «Молотком...» (а через него и с «Лунным Пьеро» Шёнберга) – дуэт сопрано и флейты в четвертой части (со временем на него наслаиваются скрипка и виолончель, играющие частично в собственном, независимом темпе, по принципу ограниченной алеаторики). Как и в «Молотке...», в «Солнце инков» части различаются по инструментальному составу, и только в предпоследней, пятой части заняты все одиннадцать инструменталистов. По следам автора «Молотка...» Денисов вводит в отдельных частях элементы сериализации тембров, длительностей и динамических оттенков.

По сравнению с двумя циклами Волконского, также отмеченными сильным влиянием культового опуса Булеза, произведение Денисова, предназначенное для более многочисленного исполнительского состава, разнообразнее по краскам и «симфоничнее» по масштабам и форме, в нем рельефнее выявлена сквозная драматургическая линия. Инструментальные части сходны по тематизму (во всех преобладают быстрые репетиции, отсутствующие в вокальных частях), что способствует целостности общей конструкции. В конце чисто инструментальной пятой части, озаглавленной «Проклятое слово» (в качестве эпиграфа ей предпослан фрагмент манифеста Мистраль в защиту мира) наступает генеральная кульминация, после чего характер музыки резко меняется: квазиинфантильный финал, «Песня о пальчике», снимает напряжение предыдущих частей, и кантата завершается своеобразным смысловым многоточием. Текст в финале не только поется солисткой, но и скандируется тремя оркестрантами в ритмическом каноне (согласно автору, это чтение должно звучать как «темброво отрешенный <...> голос из другой сферы»¹). В чисто инструментальной коде *diminuendo* помимо ударников участвуют оба пианиста, играющие на струнах роялей.

Первые исполнения «Солнца инков» состоялись в конце 1964 года в Ленинграде и прошли с огромным успехом². В следующем году выдающийся дирижер и один из ведущих европейских композиторов-авангардистов Бруно Мадерна исполнил кантату на фестивале современной музыки в Дармштадте, затем в Париже. Сенсационная (в контексте советской

¹ Цит. по: Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. С. 149.

² См.: Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 150–152.

музыкальной жизни середины 1960-х) новинка обратила на себя внимание музыкального истеблишмента, и вскоре после премьеры кантаты в Союзе композиторов состоялась посвященная ей дискуссия¹, в ходе которой Шостакович, видный музыковед Лео Мазель, композиторы Роман Леденёв, Юрий Левитин и Николай Сидельников отозвались о «Солнце инков» в целом позитивно; партию противников Денисова представляли, в частности, Хренников, Эшпай и Щедрин, назвавший музыку Денисова «фотографией с чужого негатива» и прямо отказавший ему в наличии творческого дарования². В итоге «Солнце инков» так и не было опубликовано в СССР, а его следующее советское исполнение состоялось только в 1980 году.

Неурядицы с «Солнцем инков» не повлияли на творческую активность Денисова. Все его произведения, созданные между 1964 и 1970 годом, предназначены для небольших инструментальных и вокально-инструментальных составов. Особое место среди них занимают «Плачи» для сопрано, ударных (три исполнителя) и фортепиано (трактуемого как один из участников перкуSSIONного ансамбля) на русские народные обрядовые тексты³ (1966). Шесть частей цикла соответствуют шести стадиям прощания с покойником: 1. «Плач-вопрошение»; 2. «Плач-оповещение»; 3. «Плач при вносе гроба»; 4. «Плач при выносе гроба»; 5. «Плач по дороге на кладбище»; 6. «Плач при опускании гроба в могилу» (1966). Все части основаны на серии [f-fis-cis-d-es-h-c-g-as-e-b-a], но в отдельных фрагментах звуковысотный инвентарь ограничивается вычлененными из нее диатоническими оборотами, что придает музыке квазифольклорный оттенок. С фольклором ассоциируются и некоторые особенности вокальной партии, в том числе форшлаги, имитирующие надрывную интонацию плакальщицы (прием, восходящий к начальной сцене «Свадебки» Стравинского), но прямых заимствований из фольклора в «Плачах» нет. Части различаются по составу инструментов. Фортепиано участвует в частях 2 и 4, причем во второй части пианист играет разными палочками по струнам и клавишам, а в четвертой – обычным способом. В части 3 пение сопровождается только вибратоном. В коде четвертой части и в пятой части преобладают колокольные звучания, изображающие погребальный звон. На протяжении почти всего финала сопровождение «плача при опускании гроба в могилу» ограничивается сухим постукиванием клавиш (деревянных палочек), причем ритм в партиях голоса и клавиш организован по

¹ Отчет об этом событии: Когда собирается секретариат... // Советская музыка. 1966. № 1. С. 29–32.

² Там же. С. 31. Свои инвективы в адрес «Солнца инков» Щедрин повторил в поздних мемуарах, назвав кантату Денисова «неодухотворенным» подражанием кантате Ноно «Прерванная песнь» (Щедрин Р. Автобиографические записи. М.: АСТ; Новости, 2008. С. 97). Связь «Солнца инков» с «Прерванной песнью» – фантазия Щедрина; между этими двумя кантатами нет ничего общего.

³ Источник текстов – сборник «Причитания» (Л.: Советский писатель, 1960). См.: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 135; Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. С. 166.

серийному принципу (серия 1Г–2Г–7Г–11Г–10Г–3Г–8Г–4Г–5Г–6Г–9Г–12Г). Лишь в коде финала, где солистка поет без слов, попеременно открытым и закрытым ртом, к ней присоединяются все остальные исполнители, заполняя перкуSSIONными звучаниями весь высотный диапазон (прием, отсылающий к концовке все того же «Молотка без мастера»). Предпринятый Денисовым опыт соединения фольклорного ритуального пения с серийным письмом в своем роде столь же уникален, что и опыт автора «Свадебки» по преобразованию народного ритуала в новую форму музыкально-театрального представления. Примечательна характеристика, которую дал «Плачам» сам Денисов: «Это “Свадебка” наоборот»¹.

В августе того же 1966 года Денисов опубликовал в итальянском коммунистическом еженедельнике «Il contemporaneo» статью с призывом к западным критикам обратить внимание на новое поколение советских композиторов. Текст Денисова, озаглавленный «Новая техника – это мода», содержит, в частности, следующее еретическое высказывание:

Молодое поколение советских композиторов обратилось к новой технике никак не в угоду «моде», а потому, что рамки тональной системы стали слишком тесными для разработки новых идей, непрерывно поставляемых жизнью².

Благодаря статье Денисова западный читатель смог узнать о существовании таких композиторов, как Слонимский, Волконский, Караманов, Губайдулина, Сильвестров, Пярт, Каретников. Реакция Союза композиторов на эту «самовольную» публикацию была резко отрицательной: журнал «Советская музыка» предпринял долгосрочную кампанию против Денисова³, и многие из запланированных ранее исполнений его музыки в СССР и даже в странах советского блока были отменены по распоряжению руководства Союза композиторов. Вместе с тем Денисов не был исключен из Союза и продолжил преподавать инструментовку в Московской консерватории; более того, его партитуры регулярно публиковались советскими и восточногерманскими издательствами. Подобное несколько странное, в своем роде уникальное положение Денисова и его музыки в структуре советской музыкальной жизни сохранялось примерно до конца 1970-х годов. Естественно, сложные отношения Денисова с властями предрешающими не могло помешать распространению его музыки на Западе, и в течение десятилетия он, будучи практически невыездным, работал главным образом по иностранным заказам.

¹ Цит. по: Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. С. 171.

² Цит. по: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 25.

³ Ее кульминационным пунктом явилась статья-донос «По поводу одного интервью» (Журналист. По поводу одного интервью // Советская музыка. 1970. № 10. С. 44–46). Имеется в виду интервью Денисова западногерманскому журналу, подтвердившее верность композитора своим позициям.

К концу 1960-х годов в музыке Денисова сложилась устойчивая система стилистических элементов, на которой базируется все его последующее творчество. В фундаментальном труде о композиторе дается следующая классификация этих элементов – «жанров», как их именуют авторы¹ (возможно, для данного случая лучше подходит термин «идиома»):

1. Высокая лирика: мягкие, ласкающие слух звучания в высоком регистре и медленном темпе;
2. Лирическая «вязь» нескольких голосов, спрессованных в вязкую полиритмическую ткань и движущихся преимущественно узкими интервалами, – своего рода «утолщенная» мелодия;
3. «Стрельба» или «уколы»: остроакцентированные точки, разделенные паузами неравной длины. Корни этой идиомы – в «рваных» ритмах финала «Весны священной» Стравинского;
4. Пуантилистические «всплески» или «россыпи» в быстром движении – прием, технически сходный с предыдущим, но не столь острый и напряженный;
5. Еще более мягкие и быстрые «шорохи» и «гладкие нити», исполняемые *legatissimo*, *pianissimo*, *dolcissimo* и *allegrissimo*;
6. Быстрые пассажи и медленно развертываемые линии, состоящие из аккордов одинаковой длительности, – своеобразная «новая монодия», генетически связанная с аккордовыми последованиями в параллельном движении, характерными для письма Дебюсси;
7. Движущиеся звуковые массы, внутри которых отдельные звуковысоты и интервалы практически не различаются на слух, и целое воспринимается прежде всего как единая звуковая краска или эмансипированный тембр. Технически эта идиома родственна микрополифонии Дьёрдя Лигети, но если у Лигети имеются объемистые партитуры, всецело основанные на подобной технике, то Денисов использует ее эпизодически;
8. Алеаторическое письмо или, пользуясь терминологией самого Денисова, «мобильные элементы музыкальной формы»². У Денисова мобильность, как правило, ограничивается некоторой степенью свободы при реализации отдельных партий и не влияет на форму в целом;
9. Традиционные музыкальные жанры, представленные эпизодически прямыми или деформированными цитатами из классики, отсылками к определенным жанровым прототипам (таким, как скерцо или хорал), иногда также к джазу и к «вульгарным» слоям современного звукового универсума.

К этим девяти идиомам имеет смысл добавить по меньшей мере еще одну, более характерную для относительно ранних вещей: причудливо

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 63 и след.

² Авторское разъяснение этого термина см. в: Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 112 и след.

Пример 36
Денисов –
«Итальянские песни»,
часть 4

О - но от мук помо - ло - де - ло, вер -
нув бы - ва - лу - ю кра - су.
У - же не шум - ный
и не я - рый с вол - нень - ем в ска - ты - е пер - сты
в последний раз архангел ста - - - рый вла - га - ет
бес - лы - е цве - ты.

изломанные, богатые широкими интервалами, ритмически свободные атональные линии, восходящие к мелодике нововенских классиков и ее производным у Булеза и Ноно. Подходящий образец – отрывок сольной партии из финала («Успение») четырехчастного цикла «Итальянские песни» на слова Блока для сопрано и четырех инструментов (1964) (сопровождающие пение «всплески», «уколы» и мелодические контрапункты опущены) (пример 36.) Со временем этот тип мелодического письма утратил для Денисова свою привлекательность – возможно, в связи с тем, что он не всегда хорошо сочетается с категорией пластики¹.

Практически любой отрезок любой партитуры Денисова, созданной с середины 1960-х годов, представляет ту или иную из перечисленных идиом или их сочетание. Едва ли не самым заметным элементом характернейших денисовских идиом – «высокой лирики», «лирической вязи», «всплесков», «россыпей» и «микрполифонии», – особенно в произведениях, созданных начиная примерно с 1970 года, выступает извилистое мелодическое движение в узких интервалах, с тенденцией к компенсации хода на целый тон или полутон противоположно направленным ходом на полутон или целый тон. Подобные обороты ведут свое происхождение

¹ Представления композитора о «хорошем» мелодическом письме изложены в статье: Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. С. 137–149.

Example 37 is a piano score consisting of two systems of two staves each. The music features intricate rhythmic patterns with frequent triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *pppp*. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Пример 37
Денисов – «Знаки на
белом»

Example 38 is a score for woodwinds and strings. It includes parts for Contrafagotto (1), Contrabasso (2-6), and Cfg. (1-6). The woodwind parts are marked with dynamics like *pp*, *ppp*, and *pppp*, along with performance instructions such as *con sord.* and *poco esp.*. The string parts are marked with *ppp*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

Пример 38
Денисов – Концерт
для виолончели
с оркестром

от авторской монограммы в ее двух вариантах: *E-D-Es (EDiSon)* и *D-E-Es (DEniSov)*. Наглядным образцом может служить отрывок фортепианной пьесы «Знаки на белом» (1974; пример 37).

Подобный тип фактуры, часто складывающийся из значительно большего числа линий, иногда с той или иной линией временно принимающей на себя функцию ведущего голоса, получил широкое распространение в музыке Денисова для самых разных составов. Экспрессия линий, состоящих преимущественно из малых и больших секунд, может обостряться четвертитоновыми сдвигами – как в «микрополифоническом» начале **Виолончельного концерта** (1972; пример 38).

Еще один важный элемент стиля Денисова, заметный уже в «Солнце инков», – особое пристрастие к тону «ре». В контексте «Солнца инков» многократное акцентированное «ре» в конце пятой (предпоследней) части может восприниматься как род авторской подписи (*D* как «Денисов»). Во многих других произведениях Денисова «ре», нередко в составе трезвучия *D-dur*, обогащенного добавочными тонами, выполняет функцию своего рода тонального центра. О Денисове можно сказать, что это «композитор *in D*»¹.

Хотя произведения Денисова разнообразны по форме, он отдавал особое предпочтение архитектурной схеме «большого адажио»². Его «большие адажио» начинаются и завершаются *piano* и включают относительно активный средний раздел, где существенную роль играют такие из упомянутых выше приемов, как «стрельба» и «уколы», пуантилистические «всплески» и «россыпи»; активизация движения в срединном разделе часто ведет к генеральной драматической кульминации в окрестностях точки золотого сечения. Один из самых известных образцов «большого адажио» в наследии Денисова – «**Живопись**» для большого оркестра, трактуемого как разросшийся ансамбль солистов (1970). Эта пьеса, примерно той же продолжительности, что и «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, вдохновлена искусством московского художника Бориса Биргера (1923–2001), чей стиль, подобно стилю Денисова, отмечен влиянием французского импрессионизма и постимпрессионизма.

Важную часть наследия Денисова составляют концерты и концертные пьесы для солирующих инструментов с оркестром или инструментальным ансамблем. Среди первых исполнителей его концертов – такие первоклассные виртуозы, как швейцарский флейтист Орель Николе, скрипач Гидон Кремер, альтист Юрий Башмет, немецкий кларнетист Эдуард Бруннер и швейцарский гобоист Хайнц Холлигер. Сочиняя для них, Денисов неизменно стремился к максимальному раскрытию экспрессивного и виртуозного потенциала солирующих инструментов. Вместе с тем фактор экстравертной виртуозности в его концертах не играет ведущей роли; чистая красота инструментального звука и пластическая гибкость линий значили для Денисова больше, чем театрализованное состязание между

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 76.

² Данный термин вводится в: Там же. С. 101.

солистом и оркестром или демонстрация трансцендентной техники. Неудивительно, что самые удачные из концертов Денисова – те, в которых также реализована идея лирического «большого адажио»; таковы, в частности, упомянутый Концерт для виолончели с оркестром (1972), Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром (1978), Концерт для гобоя с оркестром (1986).

К идиоме традиционных музыкальных жанров Денисов до определенного момента прибегал редко и использовал ее большей частью в завуалированных формах. Отсылающая не только к высокой классике, но и к джазу, и даже к мюзик-холлу, она предполагает выход за пределы гармоничной в своем роде совокупности остальных идиом, включение в музыкальную ткань чего-то заведомо постороннего и, значит, некое нарушение стилистической чистоты, имевшей для Денисова принципиально важное значение. В представлениях Денисова чистота ассоциировалась с ясностью концепции, отсутствием «мусора в мыслительных процессах»¹, свободой от «дешевой литературщины»², программности, иллюстративности и любых других моментов, потакающих невзыскательным вкусам широкой публики и поэтому ведущих к профанации высокого искусства. Элементы «сторонних» жанров, прежде всего в виде стилизованной ресторанный и военной музыки, представлены главным образом в вокальных циклах на слова авторов недавнего прошлого – Бертольта Брехта («Пять историй о г-не Койнере» для тенора и 7 инструменталистов, 1966) и Бориса Виана («Жизнь в красном цвете» для голоса и 6 инструменталистов, 1973), – там, где их включение подсказывается сатирическими, ироническими или бытовыми мотивами словесного текста.

Со временем, по мере распространения полистилистики, Денисов, несмотря на свое декларативное неприятие этого направления («я – явный контр-полистилист»³), стал либеральнее относиться к иностилистическим включениям. Показателен трехчастный **Концерт для фортепиано с оркестром** (1974): его первые две части строго «авангардны» по языку – в первой преобладают идиомы «стрельбы», «уколов» и «остро ритмизованных точек», «россыпей» и «всплесков», во второй – «высокая лирика», – тогда как финал представляет собой выразительную картину того, как «авангард» вытесняется «фри-джазом» – с ритмической секцией и *pizzicato* контрабасов, синкопами, прихотливыми оборотами в правой руке фортепиано и «сочными» гармониями с уменьшенными октавами; начало эпизода (пример 39). Джаз, в свою очередь, перерождается в шумный квазиалеаторический хаос. Эволюция от строгой упорядоченности авторских идиом через некоторую расслабленность и легковесность джазового музицирования к ничем не скованной свободе вносит в музыку отчетливо выраженный элемент повествовательности, граничащий с литературщиной.

¹ Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. С. 48.

² Там же. С. 56.

³ Там же. С. 55.

23 *a tempo* $\text{♩} = 92$

Sax.a. I
Sax.a. II *pp*

Sax.ten. I
Sax.ten. II *pp*

Trb. I
Trb. II
Trb. III
Trb. IV *pp*

Drum *pp*

Piano solo *leggiero*

Cb. *) solo *pizz.* *p*

25 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 92$

Fl. I
Fl. II *ppp*

Ob. I
Ob. II *ppp*

Cl. I
Cl. II *ppp*

Vibr. *pacchi stuni* *ff* *p*

Drum *pp*

Piano solo *p*

Cb. solo *p*

*) möglichst mit elektrischem Verstärker.

Пример 39

Денисов – Концерт для фортепиано с оркестром, часть 5

Со второй половины 1970-х формальные нарушения чистоты стиля, чаще всего в виде тонально окрашенных гармоний, а иногда и прямых или слегка завуалированных цитат из высокой классики, становятся для Денисова нормой. Так, в **Концерте для скрипки с оркестром** (1977) незадолго до конца цитируется песня Шуберта «Утренний привет» из цикла «Прекрасная мельничиха»; поначалу Шуберт, порученный челесте, подвергается жестоким атакам со стороны агрессивной скрипки, но затем последняя, а вместе с ней и весь оркестр, умиротворяются под его благотворным влиянием, и произведение завершается однозначным катарсисом¹. Несколько лет спустя, в 1986-м, Денисов осуществил нечто аналогичное в Концерте для гобоя с оркестром и Концерте для альты с оркестром. В финале первого из этих двух концертов функцию катарсиса выполняет напев «Свете тихий», тогда как финал второго представляет собой вариации на тему Экспромта Шуберта *As-dur* из соч. 142, по ходу которых тема постепенно обрастает хроматизмами и прочими чуждыми тонами, дезинтегрируется, почти исчезает и в самом конце возвращается в исходном виде – еще один образец финального просветления и очищения, выполненный по проверенной модели.

Особую группу в наследии Денисова, содержательно родственную упомянутым концертам, составляют вариации на темы классиков: *Tod ist ein langer Schlaf* («Смерть – это долгий сон») на тему Гайдна для виолончели и оркестра (1982), *Es ist genug* на тему Баха (ту же, что и в Концерте Берга) для альты и фортепиано (1984), Вариации на тему Генделя для фортепиано (1986), Вариации на тему Шуберта для виолончели и фортепиано (1986 – эскиз финала Альтового концерта), Вариации на тему хора жрецов из «Волшебной флейты» Моцарта для 8 флейт (1990). Во всех этих произведениях использован один и тот же прием деформации темы, ее контаминации и вытеснения авторскими идиомами; большинство из них завершается преобразованием темы на тихой просветленной мажорной (с призвуками) ноте.

В творчестве Денисова 1980–1990-х годов существенное место заняли крупные формы ораториальной и театральной музыки. Одна из центральных, мировоззренчески значимых работ этого периода – **Реквием** для солистов, хора и оркестра на латинские и французские литургические тексты и лаконичные стихи поэта-космополита Франсиско Танцера на немецком, французском и английском языках (1980). Пять частей этого Реквиема символизируют разные стадии и аспекты человеческой жизни, от рождения и безоблачного младенческого счастья до смерти и просветления. Собственно мессу по усопшим представляют только три раздела, включенные в состав последней, самой масштабной части, озаглавленной

¹ Денисов открыто признает, что такая «развязка» – прямой реверанс Бергу: «... в свой Скрипичный концерт [я] ввел цитату из “Прекрасной мельничихи” в той же функции, в которой Берг ввел [хорал Баха] *Es ist genug* в своем Скрипичном концерте» (цит. по: Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. С. 339).

La croix («Крест»), – *Requiem aeternam* (здесь неточно, но узнаваемо цитируется *Kyrie* из Реквиема Моцарта), *Confutatis* в переводе на французский и *Lux aeterna*; центральный раздел финала представляет собой арию сопрано на слова из Псалма 32 во французском переводе. В самом общем плане пятичастный Реквием построен по описанной выше схеме «большого адажио». В инструментовке Реквиема, как и в большинстве других партитур Денисова, преобладают светлые краски: флейты, высокие кларнеты и трубы, колокольчики и колокола, арфа, челеста, вибрафон, скрипки. На ключевых словах текста, отсылающих к высшим сакральным категориям – таким, как Свет и Господь, – регулярно вводятся мажорные трезвучия, а заключительный раздел *Lux aeterna* разворачивается на педали *G-dur* и завершается в этой тональности, хотя и с «призвучками». Для жанра реквиема такой светлый и преимущественно мажорный колорит необычен, но он соответствует эстетике Денисова, для которой идея света имела центральное значение: «... мне кажется, <...> что в музыке самое важное – это Свет. И художник просто обязан в каждом своем творении нести этот Свет людям»¹.

Своеобразный контрапункт светского и сакрального присутствует и в масштабной (3 акта, 14 картин) опере «Пена дней» (*L'écume des jours*) на собственное либретто Денисова по одноименному, опубликованному в 1947 роману французского писателя Бориса Виана (1920–1959). Опера создавалась в 1977–1981 годах, ее премьера на сцене парижской Опера-комик состоялась в 1986 году. Центральная тема романа, названного одним из критиков «трогательнейшей современной книгой о любви», – враждебность современного мира чувствам и стремлениям любящих молодых людей; сюжет имеет точки соприкосновения с сюжетами «Травиаты» и «Богемы» (болезнь, угасание и смерть героини), но «сантименты» нейтрализуются сюрреалистической фантастикой и «черным юмором». Музыкальное воплощение Денисова, продолжающее традицию французского жанра *drame lyrique* (главный исторический прототип – «Пеллеас и Мелизанда»), сосредоточено прежде всего на интимных душевных движениях и нюансах, действие разворачивается неторопливо, гротеск и юмор в основном затушеваны, что вполне ожидаемо, имея в виду денисовскую систему идиом. Затушеваны также антиклерикальные и богоборческие мотивы романа. Важнейшую лейтмотивную функцию выполняют мелодии Дюка Эллингтона, символизирующие приватный рай молодых героев (согласно роману, музыка Эллингтона – одна из немногих оставшихся в мире подлинных ценностей). Заметную роль играет также начальный мотив вагнеровского «Тристана». К числу самых ярких страниц оперы относятся «островки» изысканно стилизованной духовной музыки и заключительная инфантильная песенка о Христе, на которую накладывается стилистически противоречащая ей, выполненная в идиомах «высокой лирики» и «лирической вязи» оркестровая ткань с утопленным в ней трезвучием *D-dur*. Имеются также оживляющие действие стилизации

¹ Цит. по: Шильгин Д. Признание Эдисона Денисова. С. 95.

бытовых и «вульгарных» жанров, почти всегда помещенные в типичную для манеры Денисова густо хроматизированную среду.

Денисов был востребован как автор музыки для театра и кино (в частности, он сотрудничал с Театром на Таганке под руководством Юрия Любимова), но принципиально избегал контаминировать свои серьезные опусы материалом, заимствованным из прикладных партитур. «Пена дней», где иностилистические вкрапления сравнительно многочисленны и неоднородны, – редкий случай пересечения двух линий его композиторской деятельности. В большинстве же своих поздних партитур концертных жанров Денисов придерживался давно сложившейся системы авторских идиом, что нередко оборачивалось монотонностью музыкальной речи и повторяемостью композиционных решений, которые с некоторого времени уже не компенсировались обаянием новизны. Авторы единственной прижизненной (и донныне самой значительной) монографии о Денисове не умалчивают о том, что «у Денисова в период стабилизации его стиля повторений даже слишком много»¹, а в обобщающем труде о поздней советской музыке раздел о творческой эволюции Денисова завершается следующей констатацией:

Премьеры многочисленных инструментальных концертов Денисова в конце 70-х и в 80-е оставляли впечатление очередного издания все того же изысканного опуса. <...> В верности себе, однажды найденному, ощущалась цельность, этическое достоинство которой искупало впечатление благородно нюансированной скуки, оставляемое участвующими в 1980-е годы премьеры Денисова².

Видимо, «верность себе, однажды найденному», в данном контексте следует понимать как эвфемизм творческой усталости и потери способности к развитию. В той же системе оценок рост значимости тонального материала и относительно частое использование заимствованных тем у Денисова конца семидесятых и восьмидесятых будут выглядеть как искусственные попытки гальванизировать свою музыку ради привлечения теряющей к ней интерес аудитории. С другой стороны, все это можно трактовать как упорную приверженность идее, более высокой, чем просто чистота стиля. Ценимый Денисовым Даниил Хармс (его тексты использованы в «Голубой тетради» для сопрано, чтеца и инструментального ансамбля, 1984) некогда назвал эту идею «чистотой порядка»³. По-видимому, имеется в виду качество, присущее, в частности, Моцарту, Шуберту, Глинке и Дебюсси – тем, кого Денисов любил больше всех остальных: внутренняя гармоничность, удерживающая от любых крайностей, помогающая найти точные пропорции между расчетом и спонтанностью, между отточенностью деталей и стройностью общей архитектоники. В классическом авангарде,

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 89.

² Чердниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 64.

³ См.: Хармс Д. Случаи и вещи. СПб.: Вита Нова, 2004. С. 316.

из которого вышли Денисов и его коллеги-нонконформисты, все это еще ценилось, но со временем стало казаться устарелым на фоне полистилистики и родственных ей тенденций, в той или иной степени отрицающих категорию чистоты (в разных смыслах) во имя чего-то иного, в некоторых отношениях, возможно, более актуального. Разбросанные по партитурам Денисова иностилистические моменты не ставят чистоту порядка под серьезный вопрос, но само их существование свидетельствует о том, что убежденному «контр-полистилисту» было нелегко противодействовать нарастающему давлению неприятных и даже враждебных, но чрезвычайно влиятельных тенденций. Тем не менее он до конца декларировал свое неприятие полистилистики и критиковал коллег, поддавшихся соблазну упрощения стиля ради большей коммуникабельности, за отступничество от былых идеалов¹.

Не занимая никаких официальных постов, Денисов был тем не менее одной из самых влиятельных фигур московской музыкальной жизни. Он опубликовал ряд текстов по теоретическим проблемам новой музыки (его перу принадлежат, в частности, первая в советском музыкознании развернутая теоретическая работа, специально посвященная додекафонии², и снабженный многочисленными примерами труд об использовании ударных в современном оркестре³), устраивал концерты отечественной и зарубежной авангардной музыки в Московской консерватории и в Союзе композиторов, консультировал западных музыкантов и критиков по вопросам новейшей музыки в СССР. Уже в «перестроечные» годы он возродил разгромленную в начале 1930-х Ассоциацию современной музыки (АСМ)⁴, а его официальные и неофициальные ученики составили цвет композиторского сообщества постсоветской России.

¹ Об этом подробнее см.: *Акопян Л.* «Я — явный “контр-полистилист”»: творчество Эдисона Денисова и проблема чистоты стиля // *Искусство музыки. Теория и история.* № 21. 2019. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/f2a/imti_2019_21_89_118_akopyan.pdf. С. 89–118.

² *Денисов Э.* Додекафония и проблемы современной композиторской техники // *Музыка и современность.* Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 478–525.

³ *Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Советский композитор, 1982.

⁴ Объявление о создании АСМ-2: Декларация об учреждении композиторского объединения: «Новая ассоциация современной музыки» или «АСМ-2» // *Советская музыка.* 1990. № 4. С. 38. Напомним, что первая Ассоциация современной музыки оформилась в конце 1923 года в Москве при Государственной академии художественных наук и некоторое время функционировала как советский филиал Международного общества современной музыки; аналогичные АСМ открылись и в других крупных центрах СССР. В состав АСМ входили музыканты различной стилиевой ориентации – как традиционалисты, так и поборники новейших западных течений, – объединенные приверженностью академическим критериям профессионализма. Членами АСМ были, в частности, Б. Яворский, Н. Рославец, Н. Мясковский, Б. Асафьев, Ю. Шапорин, В. Дешевов, В. Щербачев, С. Фейнберг, Б. Лятошинский, А. Мосолов, В. Шебалин, Д. Кабалевский, Г. Попов и Д. Шостакович. В конце 1920-х, с ужесточением культурной политики Советского государства, на деятельность АСМ были наложены жесткие ограничения, и в 1932 году она была официально распущена.

НИКОЛАЙ КАРЕТНИКОВ (1930–1994)

Каретников происходил из привилегированной московской семьи, имевшей отношение к артистическому миру (его бабушкой была известная оперная и камерная певица Мария Дейша-Сионицкая, 1859–1932), окончил Московскую консерваторию по классу композиции Шебалина (1953) и начинал свою профессиональную деятельность в весьма благоприятных условиях: к 1956 году он уже был автором нескольких значительных сочинений, включая две симфонии и ораторию, и заработал репутацию многообещающего и идеологически надежного (при этом, возможно, слишком рано «повзрослевшего»¹) музыканта². Но в 1956 году Каретников познакомился с Гершковичем, который, пользуясь процитированным выше выражением Волконского, «развернул» его к Новой венской школе. В результате Каретников дезавуировал свои ранние партитуры (в том числе уже опубликованные), объявив их «трухой» и «тухлятиной»³. Первым плодом его обращения в новую музыкальную веру стала Третья симфония (1958–1959) – все еще тональная (*a-moll*), но с отдельными напряженными гармониями в духе венского экспрессионизма; сам композитор, допуская некоторое терминологическое преувеличение, считал эту симфонию своим первым додекафонным опытом⁴. Его следующими, сравнительно осторожными шагами по освоению додекафонии явились балет «Ванина Ванিনি» по Стендалю (1960) и «Lento-вариации» для фортепиано (1960), а его первой композицией, выполненной в строгом соответствии с принципами двенадцатитонового письма, – двухчастная Соната для скрипки и фортепиано (1961). В отличие от своих коллег, чье увлечение додекафонией было в той или иной степени преходящим, Каретников остался верен ей до конца, несколько парадоксально – но в контексте советской действительности вполне оправданно – отождествляя эту, вообще говоря, скорее запретительную по своей природе технику с творческой свободой (формула Каретникова: «додекафония – это свобода»⁵). На додекафонной основе он, по примеру Шёнберга, конструировал партитуры крупной формы, богатые драматическими перипетиями (в этом ряду примечательны два произведения 1963 года – Струнный квартет и Четвертая симфония), и эту же технику использовал при сочинении музыки сравнительно облегченного «серенадного» рода (*Kleine Nachtmusik* для флейты, кларнета, скрипки и виолончели, 1969).

¹ Ср. отзыв высокого начальства о его Второй симфонии: Кабалевский Д. Творчество молодых композиторов Москвы // Советская музыка. 1957. № 1. С. 7–9.

² Главный источник сведений о семье композитора, о его общении с известными людьми и о его взглядах – своеобразная автобиографическая «диалогия»: Каретников Н. Темы с вариациями; Готовность к бытию. М.: Астрель; Сogrus, 2012 (первые издания – 1990, 1992).

³ Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов-на-Дону: ЗАО «Книга», 1997. С. 44.

⁴ Там же. С. 94.

⁵ Там же. С. 109.

Самая значительная оркестровая партитура Каретникова – **Четвертая симфония**. Формально она состоит из пяти частей *attacca*, но ее можно трактовать также как цикл из тринадцати вариаций, неравномерно распределенных между частями. Основанная на серии [f–fis–h–c–as–g–a–b–es–e–cis–d]¹, симфония эстетически родственна Вариациям соч. 31 Шёнберга, с которыми сопоставима также по объему (ее продолжительность – около 25 минут). Следуя Шёнбергу, Каретников добивается «постижимости»¹, сочетая серийный метод организации звуковысотности с более традиционными подходами к таким аспектам музыкальной композиции, как пропорции между частями и разделами, структура фраз и периодов, методы экспонирования и развития тематически значимых конфигураций. Будучи слишком смелой для Советского Союза начала шестидесятых, эта первая в истории русской музыки додекафонная оркестровая партитура не исполнялась в России до середины 1980-х, хотя в конце 1960-х прозвучала в Чехословакии, затем в Швеции².

Первые опыты Каретникова в области музыкального театра, одноактные балеты «Ванина Ванини» и «Геологи» (на музыку не додекафонной, то есть, в категориях Каретникова, компромиссной «Драматической поэмы» 1960 года), имели чуть более счастливую судьбу: оба были поставлены в Большом театре, соответственно в 1962 и 1964 году, но не удержались в репертуаре. С этого времени, совпавшего в жизни Каретникова с обращением в православную веру, его музыка на два десятилетия почти полностью исчезла из советского концертного и театрального репертуара. Между тем в области прикладной музыки Каретников – не только убежденный «додекафонист», но и умелый, разносторонний стилизатор – сделал успешную карьеру; до середины 1980-х он оставался одним из самых востребованных в СССР композиторов музыки для театра и кино. Среди его самых ярких работ – музыка к фильму «Бег» по одноименной пьесе Булгакова (режиссеры А. Алов и В. Наумов, 1971); включенные в нее фрагменты литургических песнопений впоследствии были переработаны автором для концертного исполнения. Следующий опус Каретникова для музыкального театра, трехактный балет «Крошка Цахес» на политически рискованное либретто по гротескной новелле Э.Т.А. Гофмана (1967), был поставлен в 1971 году в Ганновере в отсутствие автора.

Индивидуальность Каретникова наиболее полно выразилась в его операх «Тиль Уленшпигель» (в двух актах с прологом, либретто Павла Лунгина и композитора) и «Мистерия апостола Павла» (в десяти сценах, либретто композитора и Семена Лунгина), начатых, соответственно, в середине

¹ Напомним, что «постижимость» (*Faßlichkeit*) – одна из центральных категорий шёнберговской эстетики. Согласно отцу додекафонии, «... если постижимость затруднена в одном отношении, то в другом она должна быть облегчена» (статья 1927 года цит. по: *Власова Н.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: URSS, 2007. С. 243), – иначе говоря, если в одних отношениях традиционные слушательские ожидания явно нарушаются, то в других они должны компенсироваться подходами, более «дружественными» по отношению к слушателю.

² *Селицкий А.* Николай Каретников. Выбор судьбы. С. 190.

1960-х и начале 1970-х, но завершенных значительно позднее. Литературный источник первой из них – знаменитый в свое время роман бельгийского писателя Шарля де Костера (1827–1879), где комический фольклорный персонаж представлен как герой войны за независимость Нидерландов (конец XVI – начало XVII века). Опера построена как цепочка разностильных музыкальных фрагментов, перемежаемых разговорными монологами и диалогами; диапазон стилистических первоисточников простирается от светской и духовной музыки давних эпох до изысканной линейной полифонии и включает элементы современной популярной музыки. Структура этого, согласно авторскому жанровому определению, «зингшпиля» наводит на аналогии с лоскутным одеялом¹ и достаточно ясно свидетельствует о его связи с кинематографом: значительная часть материала перекочевала в оперу из музыки к эпическому фильму Алова и Наумова «Легенда о Тиле» (1976). Множество «лоскутов» скреплено в единое целое с помощью нескольких лейтмотивов.

Идея оперы «Мистерия апостола Павла» – «пребывание св. апостола Павла в Риме, <...> Нерон, нравы императорского Рима, первохристиане, явление Павла и его смерть, смерть Нерона и <...> апофеоз Павла» – была подсказана Каретникову его духовным наставником, протоиереем Александром Менем, в 1969 году². «Мистерия...» родственна опере Шёнберга «Моисей и Аарон» как по типу замысла (эпизод священного предания, представленный на фоне массовых движений, с акцентом на борьбе идей), так и по музыкальному языку, в своей основе серийному (каждый из двух протагонистов – святой Павел и Нерон – наделен собственной додекафонной серией), но совместимому с элементами «низких» жанров; параллель шёнберговскому «Танцу вокруг Золотого Тельца» здесь составляют «инфернальные» мазурка в сцене пожара Рима и танго в **сцене смерти Нерона** (последнее взято из музыки к упомянутому выше фильму «Бег»³). Как у Шёнберга, так и у Каретникова высокий религиозный этос воплощен средствами строгой додекафонии, тогда как популярные жанровые идиомы служат обрисовке всяческого «негатива». Премьера этого, несомненно, главного сочинения Каретникова и одной из самых выдающихся русских опер XX века, духовно и эстетически принадлежащей эпохе расцвета новой музыки, смогла состояться только после смерти автора⁴, когда реалии культурной и общественной жизни уже не благоприятствовали ее достойному признанию.

¹ Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы. С. 65.

² Каретников Н. Мистерия апостола Павла // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 8.

³ По-видимому, инфернальное танго в кульминации «Фауст-кантаты» А. Шнитке было сочинено под впечатлением от этой пьесы Каретникова, чья опера ко времени премьеры кантаты Шнитке (1983) еще не была исполнена. См. об этом: Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК Культура, 1994. С. 142; Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы. С. 278.

⁴ 5 августа 1995 года, Ганновер, дирижер Валерий Гергиев (концертное исполнение).

АЛЬФРЕД ШНИТКЕ (1934–1998)

Шнитке происходил из смешанной немецко-еврейской семьи, его родными языками были русский и немецкий. Первые послевоенные годы Шнитке провел в Вене, где его отец служил переводчиком в советских оккупационных частях; австрийские впечатления сыграли решающую роль в его художественном становлении.

В 1958 году Шнитке окончил Московскую консерваторию по классу композиции Евгения Голубева (1910–1988) и тогда же обратил на себя внимание высокого композиторского начальства: его дипломная работа, оратория «Нагасаки» на антивоенные стихи современных японских поэтов и одиозного сталиниста Анатолия Софронова, отмеченная влиянием Карла Орфа, Шостаковича и Свиридова, удостоилась одобрительного отзыва последнего¹ и более критических оценок со стороны некоторых других мэтров, упрекавших «молодого и одаренного» композитора в отдельных «декадентских ужимках»², «инерции композиторского мышления»³, перегруженности «мрачными, психологически сгущенными переживаниями»⁴. Тем не менее оратория неоднократно транслировалась по советскому радио на границу⁵, и на волне ее относительного успеха Шнитке получил несколько важных заказов, однако его «“коротенький роман” с Союзом композиторов» оказался бесплодным, так как первая же представленная работа – кантата «Песни войны и мира» (1959) – не удовлетворила союзовских чиновников⁶.

В начале 1960-х Шнитке под влиянием Гершковича обратился в додекафонную веру; определенную роль сыграл также дух соперничества со старшим коллегой Денисовым⁷. По словам Шнитке, в его неоконченной антивоенной опере «Одиннадцатая заповедь» (другое название «Счастливец», 1962) додекафония олицетворяла зло, тогда как тональность, очевидно, добро; хотя позднее композитор объявил идею такого противопоставления «порочной», он не мог не признать, что именно отсюда берет начало его приверженность «принципу стиливого контраста»⁸.

После нескольких лет работы в ортодоксальной серийной технике Шнитке преодолел свой неофитский «технологический энтузиазм»⁹, сочинив «Диалог» для виолончели и семи инструменталистов (1965). Пьеса основана на преобразованиях одной и той же структуры [c–d–des]; композитор работает с ней в высшей степени изобретательно, пользуясь

¹ Свиридов Г. В добрый путь // Советская музыка. 1958. № 9. С. 12.

² Аксюк С. Мысли композитора // Советская музыка. 1959. № 1. С. 27.

³ Корев Ю. «Нагасаки» // Советская музыка. 1959. № 11. С. 36.

⁴ Кабалевский Д. Музыка и современность // Советская музыка. 1960. № 3. С. 22–23.

⁵ Корев Ю. «Нагасаки». С. 35.

⁶ Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 17.

⁷ Там же. С. 18 и след.

⁸ Там же. С. 36–37.

⁹ Там же. С. 20.

Cadenza
Lento. Tempo rubato (♩ = ca 60)

Violoncello solo

The musical score consists of five staves. The first staff is for 'Violoncello solo' and the following four are for 'Vc.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff has markings like ppp, pp, ppp, pp, ppp, pp, ppp, pp, p. The second staff has ppp, pp, pp, p, gloss., pp, P, mp, P, mp. The third staff has pp, mp, mp, mf, p sub., 7:6, 7:6, 5:4. The fourth staff has mp, 6:5, 3:2, mf, 7:6, f, mp sub., 6:5, 6:4, f. The fifth staff has mf, 5:4, 7:6, 7:6, ff, mp, f, 7:4, mf.

Пример 40
Шнитке – «Диалог»
для виолончели
и 7 инструменталистов

своеобразной разновидностью серийной техники. Встречаются и другие приемы из арсенала тогдашнего авангарда: фактурная алеаторика (неполная синхронизация инструментальных партий, вносящая в исполнение отдельных эпизодов элемент случайности) и четвертитоны, особенно выразительно звучащие у виолончели во вступительном монологе (пример 40). Все эти приемы весьма эффективно служат художественной сверхзадаче пьесы – воссозданию конфликта одинокой и страдающей человеческой души, которую олицетворяет виолончель, и чуждой, вульгарной, равнодушной или враждебной среды, представленной инструментальным септетом смешанного состава. По существу тот же «сюжет» лежит в основе ряда позднейших концепций Шнитке. С ним связаны другие центральные темы творчества композитора: судьбы высокой культуры в хаотичном и суетном современном мире и неспособность художника, воспитанного в условиях современной цивилизации, избавиться от разъедающего душу скепсиса.

В большем масштабе идея подобного экзистенциального «инструментального театра» реализована в одночастном **Втором скрипичном концерте** (с камерным оркестром, 1966). Согласно более позднему разъяснению композитора, концерт сконструирован по модели страстного действия – от одинокой молитвы Иисуса в пустыне (вступительная каденция скрипки) до Его погребения и воскресения. Двенадцать струнных инструментов символизируют апостолов (контрабас соответствует Иуде). Как и «Диалог», концерт выдержан в гомогенной авангардной манере (хотя и без четвертитонов), но в партии солирующей скрипки имеется своего рода тональный центр в виде нижнего g; эта нота, имеющая, несомненно, символический смысл, доминирует в начале и в конце произведения и регулярно напоминает о себе по ходу действия. Одинадцать верных «апостолов» образуют слаженный ансамбль и в какой-то

момент, сойдясь в унисон, воспроизводят основной двенадцатитоновый ряд симметричного строения [*fis-f-g-as-e-a-b-es-h-c-d-cis*], тогда как «предатель»-контрабас следует за протагонистом, гротескно искажая его тематизм. Враждебная толпа представлена духовыми и ударными; вторжения этих инструментов вносят элемент хаоса. Лишь в сжатом заключительном разделе все инструменты приходят к единству. Картина взаимных соответствий между разделами концерта и моментами евангельского повествования в авторском изложении выглядит весьма стройной, но композитор призывает не воспринимать его музыку как программную: по его словам, модель, лежащая в основе концерта, отражает «лежащую вне жанров искусства <...> структурную закономерность, которая может быть воплощена в жизни, в литературе, в музыке»¹. Таким образом, Шнитке проводит различие между сюжетностью и тем, что более строгий в подобных вопросах Денисов мог бы назвать литературщиной; продолжая его мысль, можно сказать, что если первая, повышая меру коммуникабельности музыки, совместима с многозначностью собственно музыкального высказывания, то вторая в своих крайних проявлениях низводит музыкальное сочинение до уровня анекдота (в исконном, не обязательно юмористическом смысле этого слова).

В 1968 году появились три значимых опуса, в которых Шнитке поразному решает проблему сюжетности: *...pianissimo...* для оркестра, Вторая соната для скрипки и фортепиано *Quasi una sonata* и *Серенада* для пяти инструменталистов. Пьеса *...pianissimo...* вдохновлена рассказом Франца Кафки «В исправительной колонии»: жуткому процессу «исправления» преступника соответствует постепенное, тщательно рассчитанное согласно предкомпозиционному серийному алгоритму² (и вместе с тем вполне «сонористическое» по результирующему эффекту) утолщение оркестровой вертикали в *ppp*, кульминация процесса отмечена всеобщим *crescendo* к унисону [с], за которым следуют возврат к *ppp*, еще более массивное и сжатое *crescendo* и внезапный коллапс (развязка рассказа Кафки, похоже, предполагает именно такую коду). Подзаголовок *Quasi una sonata* дает понять, что одночастная скрипичная соната Шнитке – исторический и эстетический антипод бетховенской *Quasi una fantasia*: если в «Лунной сонате» классическая сонатная схема впервые подвергается столь радикальной эрозии, то *Quasi una sonata* «настолько раздираема противоречиями, что не может стать сонатой»³. Говоря метафорически, *Quasi una sonata* – это «репортаж о том, как трудно сейчас повторить модель классической формы»⁴. Здесь есть признаки традиционной сонатной схемы и легко узнаваемые мотивы, заимствованные из

¹ Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 46.

² Использованный в *...pianissimo...* метод работы с сериями высоты и длительности описан в: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. С. 317–319.

³ Там же. С. 56.

⁴ Там же. С. 56–57.

музыки прошлого, включая фигуру *BACH* в качестве главного лейтмотива, но все это «изъедено изнутри»¹ элементами авангардного языка и поэтому не выстраивается в архитектурно-сбалансированную целостность. Затронутый в сонате историко-эстетический «сюжет» подробно отрефлексирован композитором в статье о парадоксальной логике Стравинского – логике «великого ума, достаточно смелого для того, чтобы осознать невозможность буквального следования классическим нормативам, <...> и достаточно осторожного, чтобы не поверить новым правилам, еще не позволяющим сегодня построить новое здание музыки»². Та же логика, балансирующая между стремлением построить нечто целостное и гармоничное и недоверием как к уже устаревшим, так и к еще не созревшим нормативам, действует в случае сонаты Шнитке. Что касается лаконичной трехчастной «Серенады», то в ней идея «музыки о музыке» принимает юмористическую форму. Это своего рода подготовительный этюд к Первой симфонии: винегрет из эстрадно-танцевальных, джазовых, популярных классических мотивов и атональных линий в алеаторической фактуре.

Автор *Quasi una sonata* и «Серенады» обобщил свой опыт в докладе «Полистилистические тенденции в современной музыке», прочитанном в 1971 году на московском конгрессе Международного музыкального совета при ЮНЕСКО³. Этот доклад Шнитке явился по существу манифестом нового подхода к музыкальной композиции, альтернативного по отношению как к авангардной, так и к консервативной «моностилистике». Полистилистика в техническом аспекте – прием достаточно простой и имеющий многовековую историю: объединение нескольких разнородных стилей в одном произведении, будь то путем прямого цитирования или посредством более, или менее внятных аллюзий. Но такие особенности современной жизни, как «усиление интернациональных контактов и взаимовлияний, изменение представлений о времени и пространстве, “полифонизация” человеческого сознания в связи с возрастающим потоком информации»⁴, придают полистилистике глубинный мировоззренческий смысл. Согласно Шнитке, она предоставляет новые, созвучные духу времени, «возможности для музыкально-драматургического воплощения “вечных” проблем – войны и мира, жизни и смерти»⁵. Между тем чистота стиля в его представлениях родственна бесплодности и мертвечине («музыка стилистически стерильная была бы мертвой»⁶).

Следующим, уже собственно музыкальным, самым ярким во всем творчестве Шнитке манифестом полистилистики явилась внушительная,

¹ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. С. 57.

² Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. С. 434.

³ Текст доклада перепечатывался неоднократно. См., в частности: [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 143–146.

⁴ Там же. С. 145.

⁵ Там же. С. 146.

⁶ Там же. С. 145.

продолжительностью не менее часа, **Первая симфония** (1968–1972). В ней можно усмотреть немало общего с «Симфонией» Лучано Берико (1968), а через нее и с Четвертой симфонией Чарлза Айвза (ок. 1909–1916). Во всех трех симфониях традиционный четырехчастный архетип¹ служит вместилищем для экстравагантной мешанины разнородных цитат и аллюзий на фоне музыки, выполненной в бескомпромиссно современной манере; *post factum* Шнитке заметил, что идея симфонии возникла у него раньше, чем он познакомился с обеими ее предшественницами². Свою Первую симфонию Шнитке мыслил как своего рода сиквел «Прощальной симфонии» Гайдна, и в концертах обе симфонии, по идее, должны исполняться подряд. Предполагается, что после антракта музыканты, тихо покинувшие сцену под конец симфонии Гайдна, должны один за другим вернуться на свои места, производя на своих инструментах импровизированный шум, характеризующий звуковую атмосферу современного мира; к обычному классическому оркестру присоединяется большая банда духовых и ударных, обеспечивающая «неклассический» слой звукового материала, плюс две арфы, электрогитара и несколько клавишных. Шумное театрализованное начало задает тон всей симфонии. На протяжении ее четырех частей элементы всевозможных идиом, представляющих разные пласты духовной культуры и, соответственно, имеющих разные «этические индексы»³, вступают в более или менее напряженные взаимоотношения, а перед заключительным разделом финала наступает некое подобие катарсиса: 66-голосный канон на напев средневекового духовного гимна – носителя высшего этического индекса из всех возможных. Затем музыканты покидают сцену под звуки «Прощальной симфонии», чтобы под занавес вновь выйти на нее с таким же шумом, как в начале. Необходимо отметить, что оппозиция разных «этосов», столь существенная для симфонии Шнитке, не играет особой роли ни в Четвертой симфонии Айвза, концепция которой, при всем ее «урбанизме», представляется скорее мифологической и космологической, ни в более «злободневной» «Симфонии» Берико. Значительная часть материала симфонии была использована композитором в качестве музыки к документальному фильму Михаила Ромма «Мир сегодня»⁴, и это название выглядит как нельзя более подходящим эпиграфом к симфонии.

Ко времени окончания работы над Первой симфонией имя Шнитке уже было достаточно хорошо известно за рубежом; «Диалог», Второй

¹ В окончательной редакции «Симфония» Берико (1969) пятичастна.

² Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 26, 63 (из бесед 1976 года). В другой беседе Шнитке называет одним из своих важных первоисточников «полистилистический» оперный проект бельгийского композитора Анри Пуссёра «Доктор Фауст»: ». См.: [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 51.

³ Ср.: Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. С. 161.

⁴ Фильм вышел на экраны в 1974 году, уже после смерти Ромма, под названием «И все-таки я верю...».

скрипичный концерт, ...*pianissimo*... и стилистически однородный, vyplненный в необычной для Шнитке, скорее «денисовской» форме «большого адажио» **Двойной концерт для гобоя, арфы и струнных** (1971) прозвучали на главных европейских фестивалях (см. Хронограф). Первая симфония специфическим, характерным для советской действительности образом прославила его на родине. Симфония не была разрешена к исполнению в Москве и Ленинграде, и ее премьера, благодаря протекции тогдашнего главы Союза композиторов РСФСР Щедрина¹, смогла состояться только в 1974 году в Горьком (ныне Нижний Новгород). Событие вызвало живейший интерес столичной музыкальной элиты и произвело сенсацию в музыкальных кругах; судя по опубликованным материалам², дискуссия вокруг симфонии Шнитке по степени напряженности лишь немногим уступала спорам двадцатилетней давности о Десятой симфонии Шостаковича. О Шнитке заговорили как о наследнике Шостаковича – художнике-гуманисте, наделенном, как и Шостакович, особой «социальной чуткостью композиторского слуха»³. Вместе с тем для огромного большинства музыкантов и меломанов СССР симфония еще долгое время оставалась вещью в себе; в столицах она прозвучала только в перестроечные годы, тогда же была сделана ее первая официальная аудиозапись.

В программном тексте Шнитке о полистилистике есть важная оговорка: «...может быть, полистилистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины»⁴, ибо «неизвестно, где [проходит] граница между эклектикой и полистилистикой»⁵. Возможно, внеассоциативная ценность Первой симфонии не безусловна: симфония, при всех ее достоинствах, не чужда эклектики (если понимать под последней чрезмерную неразборчивость и беспорядочность в отборе и сочетании материала) и литературщины или, скорее, иллюстративности, отчасти также дидактичности. Этого нельзя сказать о главных произведениях Шнитке, созданных в течение нескольких лет после симфонии, – Реквиеме для солистов, хора и инструментального ансамбля (1972–1975), Квинтете для фортепиано и струнных (1972–1976), цикле четырех «Гимнов» для инструментального ансамбля с облигатной виолончелью (1974–1979) и *Concerto grosso* для двух скрипок, клавесина/подготовленного фортепиано и струнных (1977).

В «Гимнах» и Реквиеме полистилистика отходит на дальний план, уступая место более глубокой символике. В обеих партитурах непосредственно выразилось религиозное мировоззрение Шнитке – католика и экумениста. Значительная часть их тематического материала не выходит за рамки диатоники, – тематическую основу «Гимнов» составляет православное

¹ См.: [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 92–93.

² Обсуждаем Симфонию А. Шнитке // Советская музыка. 1974. № 10. С. 12–26.

³ Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. С. 161.

⁴ [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 145.

⁵ Там же.

песнопение «Святой Боже», тогда как диатоника Реквиема ассоциируется с *cantus planus*, – но его сочетание с необычной (в Реквиеме – по существу мюзик-хольной) инструментовкой и диссонантным гармоническим окружением воспринимается не столько как контраст или конфликт между разными «этосами», сколько как их взаимопроникновение и синтез.

Драматургическая линия «Гимнов» ведет от масштабного вступления («Гимн I» для виолончели, арфы и литавр), по ходу которого происходит кристаллизация церковного напева, через возвышенное *Adagio* («Гимн II» для виолончели и контрабаса), где натуральные флажолеты создают атмосферу «неземной» отрешенности, и *Lento* («Гимн III» для виолончели, фагота, клавесина и колоколов), стилизованное в духе резко диссонантного троестрочного пения, с неоднократно повторяющейся фразой колоколов в функции своего рода рефрена, – к эффектному финалу («Гимн IV» для полного ансамбля), основанному на напористом ритме оживленного танца; здесь слышатся отголоски музыки Стравинского периода «Петрушки» и «Свадебки». В Реквиеме Шнитке следует архетипу латинской мессы по усопшим, допуская лишь одно, но в высшей степени многозначительное отступление: между *Agnus Dei* и заключительной репризой *Requiem aeternam* он вводит не предусмотренное канонической схемой *Credo*, декларируя таким образом свою приверженность католицизму.

Фортепианный квинтет близок Реквиему по музыкальному материалу и по настроению (композитор посвятил его памяти матери). Все пять частей произведения выдержаны в медленном или умеренном движении. Выразительному, интонационно гибкому пению « хора » струнных противопоставлено фортепиано, олицетворяющее внеличностную объективность¹. Исходный хроматический мотив (пример 41), доминирует на протяжении первых четырех частей, то и дело трансформируясь

Пример 41
Шнитке – Квинтет
для фортепиано
и струнных, часть 1



у струнных в свое экспрессивное микрохроматическое подобие и «расползаясь» в гетерофонную массу – как в начале третьей части (пример 42). Прием наращивания гетерофонии путем умножения более или менее искаженных версий одного и того же простого мотива – метафора перехода от упорядоченности к хаосу, от оформленной структуры к ее расплывчатой «тени» или «негативу»², – утверждается в арсенале Шнитке в качестве одной из его «визитных карточек»³.

¹ Савенко С. Портрет художника в зрелости // Советская музыка. 1981. № 9. С. 40.

² Ср.: [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 74.

³ Строго говоря, этот прием восходит к микрополифонии Лигети.

Andante

Пример 42
Шнитке – Квintет
для фортепиано
и струнных, часть 2

С точки зрения полистилистики наиболее радикальна вторая часть – непритязательный меланхолический вальс на тему *BACH*, перерастающий в экспрессионистскую пляску смерти; сама собой напрашивается параллель с «эффектами Четвертой Малера» у Шостаковича. Мрачные настроения преодолеваются в пасторальном финале, где отголоски предыдущих частей проходят на фоне многократно повторяемого *Des-dur*'ного мотива в партии фортепиано; многое в этой музыке также ассоциируется с Шостаковичем, особенно с некоторыми из его финалов.

Вершиной самого яркого периода творчества Шнитке явился шестичастный **Concerto grosso** – первый из шести опусов этого жанра, само название которого настраивает на «необарочные» ожидания. Последние отчасти оправдываются – здесь есть требуемое условностями жанра противопоставление *concertino* (две скрипки и клавишный инструмент) и *ripieno*, некоторые темы, особенно в быстрых частях 2 и 5, стилизованы в духе раннего XVIII века (Корелли, Вивальди, Гендель), – но лишь для того, чтобы оттенить действие «парадоксальной логики», обманывающей их на каждом шагу. Едва ли не все темы, образующие полистилистический «коктейль», так или иначе восходят к двум идеям, излагаемым в самых первых тактах концерта, – диатонической у подготовленного фортепиано и хроматической у дуэта скрипок (пример 43). Комбинируя, варьируя, подвергая дезинтеграции их гетерогенные производные, вплоть до шокирующе вульгарного танго в пятой части, Шнитке демонстрирует поистине виртуозную технику и тонкое чувство юмора. Но в *Concerto grosso*, в отличие от Первой симфонии и Фортепианного квинтета, нет ни малейшего намека на катарсис, что придает воспроизведенной в нем картине всеобщего культурного декаданса черты глубокой безнадежности.

Пример 43
Шнитке – *Concerto grosso* № 1, часть 1

Ко второй половине семидесятых фигура Шнитке приобрела, можно сказать, культовый статус. Конечно, этот статус был неофициальным – он все еще числился рядовым членом Союза композиторов, не занимал никаких должностей, не имел наград и почетных званий, – но мы рискуем утверждать, что именно его свободомыслящая часть советского общества воспринимала как подлинного «композитора № 1», как самого «своего» из всех композиторов СССР. На культурной сцене Советского Союза Шнитке был заметнее своих коллег-нонконформистов, поскольку в высшей степени продуктивно работал также и в области прикладной музыки, сотрудничая с самыми видными режиссерами. Его популярности дополнительно способствовало то, что в свои произведения концертных жанров он часто включал использованный ранее «прикладной» материал; так, часто исполняемая «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано (1972) выросла из партитуры к фильму Элема Климова «Похождения зубного врача» (1965), для кино предназначалась значительная часть тематизма *Concerto grosso*, включая начальную тему (к фильму Александра Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», 1976) и танго (к фильму Э. Климова «Агония», 1974), и т.п. Власть имущие относились к Шнитке сравнительно либерально, и напечатанный в «Правде» от 11 марта 1978 политический донос дирижера Альгиса Жюрайтиса¹ никак не повлиял на его карьеру внутри страны.

Экуменическую и гуманистическую линию в творчестве Шнитке продолжили Вторая, Третья и Четвертая симфонии (1979, 1981, 1984), кантата «Так бодрствуйте, бдите...» (1983), Концерт для смешанного хора без сопровождения (1985). В шестичастной Второй симфонии для четырех солистов-вокалистов, хора и большого оркестра, с подзаголовком «Санкт-Флориан» (по названию австрийского монастыря, где служил и похоронен Брукнер), сочетаются признаки большого симфонического полотна и архаического религиозного обряда: напевы с текстами латинской

¹ Здесь не место обсуждать этот нашумевший в свое время уродливый эпизод. См.: [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 197–198.

мессы, стилизованные под *cantus planus*, инкрустированы в живущую собственной жизнью, насыщенную разнообразными движениями оркестровую ткань, и лишь в заключительном *Agnus Dei* эти две антитезы приходят к единству. В чисто оркестровой Третьей симфонии, сочиненной на открытие нового Гевандхауза (концертного зала) в Лейпциге, композитор представил синтетический образ истории немецкой культуры и, в частности, немецкой музыки от Баха и Генделя до Штокхаузена и Кагеля. Тематизм симфонии складывается из более или менее узнаваемых цитат из музыки разных композиторов и из символических монограмм – таких, как *BACH*, *EDDE* (=Erde [земля]), *DSSCHA* (=Deutschland), *GEADH* (=Gewandhaus), (*DASAsBESE* (=das Böse [зло]) и т.п.; вся эта полистилистическая масса служит материалом для внушительной четырехчастной конструкции в духе больших австро-немецких симфоний XIX и начала XX века, с обертоновым рядом в функции центрального лейтмотива.

В немецкой истории и культуре укоренена и кантата «**Так бодрствуйте, бдите...**» (*Seid nüchtern und wachet...*) для четырех певцов-солистов, хора и оркестра на слова из книги XVI века о докторе Фаусте (отсюда второе название – «Фауст-кантата»). Идея кантаты восходит к известному роману Томаса Манна: его герой Адриан Леверкюн сочинил свой последний трагический опус, кантату «Плач доктора Фаустуса», на тексты из того же литературного источника. Конечно, Шнитке не моделирует свою «Фауст-кантату» точно по леверкюновскому образцу, но и он, как Леверкюн, часто прибегает к «намекам на тон и дух мадригалов» XVII века¹ и явно стремится охватить как можно больше «выразительных средств, когда-либо применявшихся в музыке»². В случае Шнитке диапазон этих средств простирается от двенадцатитоновых серий и вязкой диссонантной гетерофонии до «оргии inferнального веселья» – «циничного скерцо» и «танцевального *furioso*», иллюстрирующего «поносные шутки», которыми «злой дух досаждал опечаленному Фаусту»³. По примеру Леверкюна Шнитке делает эту inferнальную оргию, выполненную в форме раздутого до невероятных масштабов танго (с соло женского голоса – персонификации дьявола), кульминационным эпизодом всей композиции. А в заключительном разделе кантаты вводится пара новых элементов – хорал, гармонизованный плотными диссонантными аккордами, местами переходящими в кластеры, и подчеркнуто безобидный и простой вальс; сочетание этих двух стилистически и семантически гетерогенных элементов своеобразно резюмирует драму.

Свое экуменическое мировоззрение Шнитке особенно красноречиво выразил в Четвертой симфонии для четырех певцов-солистов (без слов) и камерного оркестра с расширенной группой ударных и тремя

¹ Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом. С. 561.

² Там же.

³ Там же. С. 562.

клавишными (вариант – для симфонического оркестра с хором). В нескольких разделах одночастной симфонии представлены слегка деформированные образы русского православного, синагогального, григорианского и лютеранского песнопений; нарочито «нечистая» гармонизация узнаваемых мелодических моделей символизирует неполноту и несовершенство любых односторонних подходов к вере и религии, и лишь в коде все четыре главных тематических комплекса объединяются в благозвучном синтезе (по описанию самого Шнитке, симфония «представляет собой три цикла вариаций, объединенных в сквозную форму» и соответствующих радостным, скорбным и славным тайнам розария¹). Синтез другого рода осуществлен в четырехчастном Концерте для хора, где глубоко аскетичные по духу покаянные строки из «Книги скорбных песнопений» армянского поэта-монаха X века Григора Нарекаци (в заметно упрощенных переложениях Н. Гребнева) сочетаются с богатой полнозвучной хоровой фактурой и гармоническим языком, родственным языку «нового направления» русской церковной музыки начала XX века.

В конце 1970-х и первой половине 1980-х из-под пера Шнитке вышли также Третий и Четвертый скрипичные концерты (1978, 1984), Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979), Соната для виолончели и фортепиано (1979), оркестровая Пассакалья (1980), Второй и Третий струнные квартеты (1980, 1983), Концерт для альты с оркестром (1985), *Concerti grossi* № 2 для скрипки и виолончели с оркестром (1982) и № 3 для двух скрипок, клавесина и струнных (1985), Струнное трио (1985) и ряд мелких пьес. Ныне, по прошествии нескольких десятилетий, можно сказать, что этот замечательный подъем продуктивности имел свою оборотную сторону. После Первой симфонии, Реквиема, «Гимнов» и первого *Concerto grosso* искусство Шнитке, несомненно, эволюционировало в сторону большей философской глубины, семантической наполненности, этического достоинства, но понесло известные потери в смысле непосредственной привлекательности, парадоксальности и остроумия. Система «этических индексов» приобрела признаки стереотипности: элементы «низких» музыкальных жанров выступают знаками «абсолютного зла», тогда как «относительное зло» (зло как «сломанное» добро) изображается средствами «авангардного» происхождения². Что касается «абсолютного добра», то ему соответствует возвышенная музыка в мажорном ладу. Яркий образец – проникновенная центральная кантилена в Альтовом концерте; в дальнейшем она проходит через ряд деформаций, превращаясь таким образом в «сломанное добро». Другой образец сходного рода – экспансивная кода **Первого концерта для виолончели с оркестром** (1985–1986): своего рода «благодарственная молитва выздоравливающего», сочиненная сразу после излечения от тяжелой болезни.

¹ [Ивашкин А.]. Беседы с Альфредом Шнитке. С. 71.

² Эта дифференциация выдвинута самим Шнитке: Там же. С. 155–156.

АЛЕМДАР КАРАМАНОВ (1934–2007)

Уроженец Крыма, Караманов в 1953 году поступил в Московскую консерваторию, где его педагогом композиции был Семен Богатырев (1890–1960), затем (1958–1963) продолжил учебу в аспирантуре под руководством Кабалевского и Хренникова. В воспоминаниях Шнитке, учившегося с ним в одно время, юный Караманов предстает обладателем исключительного таланта и творческой энергии, подлинным лидером своего поколения¹. За консерваторское десятилетие он создал внушительное число опусов всевозможных жанров, включая два балета и десять пронумерованных симфоний. Его Пятая симфония 1957 года для чтеца, хора и оркестра на слова из поэмы Маяковского «Владимир Ильич Ленин», снабженная жанровым обозначением «драматория» (=«драматическая оратория») и длящаяся свыше часа, удостоилась высокой оценки в редакционной статье «Советской музыки»², но дождалась премьеры только в 1979 году. Вскоре после этого Свиридов упомянул Караманова, наряду со Шнитке, в числе самых даровитых и многообещающих выпускников Московской консерватории («этот юноша словно напоен музыкой, в нем бродят молодые силы, <...> иногда музыка Караманова напоминает по своему общему тону искусство молодого Прокофьева – та же мускулистость, неумный задор, динамизм, жизнелюбие»³), но упрекнул его в неустойчивом художественном вкусе, искусственной упрощенности в одних работах и чрезмерно рафинированности, нарочитой манерности – в других⁴. Следует признать, что это наблюдение во многом справедливо и по отношению к зрелому творчеству Караманова.

До начала 1960-х Караманов сохранял верность традиционному, по следам Рахманинова и импрессионистов, гармоническому языку и экспансивно-романтической манере; показательна **Седьмая симфония «Лунное море»** (1958). В 1961 году его балет «Сильнее любви», по известной повести Бориса Лавренева «Сорок первый», романтизирующей убийство во имя революции, был поставлен в ленинградском Малом театре оперы и балета. Затем он освоил резко диссонантную, импульсивную свободно-атональную манеру (в одном из исследований она названа «несерийной додекафонией»⁵), в которой до середины 1964 года сочинил несколько примечательных опусов. Далек не все они доступны в нотных публикациях и записях; среди них – эффектный миниатюрный триптих **«Пролог, Мысль и Эпилог»** для фортепиано, «Музыка для виолончели и фортепиано», две «Музыки для фортепиано» (все 1962), триптих **«Преступление было**

¹ Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 15–16.

² [Без подписи]. Воспитание композиторской молодежи // Советская музыка. 1958. № 5. С. 6.

³ Свиридов Г. В добрый путь. С. 12.

⁴ Там же. С. 13.

⁵ Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР.

Сборник статей. Выпуск 1. С. 122. См. также: Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 135.

в Гранаде», памяти Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, флейты, скрипки, обычного и подготовленного роялей на слова Антонио Мачадо (1963) и собрание фортепианных пьес, состоящее из пяти прелюдий и 19 технически изощренных концертных фуг (1964, полностью все еще не опубликовано).

После сочинения музыки к знаменитому документальному фильму Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965) в жизни и творчестве Караманова наступил очередной перелом, связанный с обращением в православие: композитор оставил Москву, вернулся в Симферополь и приступил к созданию цикла программных симфоний «Совершишася» по четырем Евангелиям (по окончательному счету это симфонии с **Одиннадцатой** по Четырнадцатую, в сумме десять частей, с хором в предпоследней, 1966). Затем последовали *Stabat mater* (1967), Третий фортепианный концерт *Ave Maria* (1968), Реквием (1971), Месса (1973) и ряд других симфоний с религиозным программным содержанием, в том числе цикл из шести симфоний по Откровению святого Иоанна Богослова под общим названием «Бысть» (симфонии № 18–23, 1976–1980, некоторые из них были исполнены в СССР в 1980-х под измененными названиями). Судя по прозвучавшим и опубликованным партитурам, религиозная музыка Караманова, созданная в симферопольском уединении, выполнена в выпяченной позднеромантической манере, напоминающей его раннее творчество, безусловно «советское» по своей идейной направленности; характерны длительные нагнетания секвенций, широко распетые мелодии, патетические кульминации, прямые или завуалированные цитаты из популярной классики, разного рода иллюстративные эффекты. В драматургии симфоний Караманова фрагментарность превалирует над целеустремленным развитием, вследствие чего они могут ассоциироваться с музыкальным сопровождением воображаемых «живых картин».

С начала 1980-х активность Караманова заметно снизилась, религиозная тема в его творчестве перестала доминировать. В 1990-х, после получения Украиной независимости, Караманов удостоился относительного официального признания, но это не привело к широкому распространению его музыки. Историческая и эстетическая значимость обширного наследия Караманова далеко не ясна; вокруг него сложился специфический ореол, и с точки зрения немногочисленных адептов композитора его искусство, выражающее «полноту космического восприятия»¹, абсолютно оригинально, органично и несет в себе неразгаданную тайну². Так или иначе, работы его короткого «авангардного» периода, свободные от эклектики и китча, представляются наименее спорной частью его наследия.

¹ Так высказался сам композитор в одном из своих интервью. См.: *Польдяева Е.* Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 1.

² Об этом см.: *Клочкова Е.* Библийские симфонии Алемдара Караманова. М.: Классика-XXI, 2005.

София Губайдулина (р. 1931)

Губайдулина окончила Казанскую консерваторию как пианистка, в 1954–1963 годах училась композиции в Московской консерватории, вначале в классе Николая Пейко (1916–1995), затем в аспирантуре у Шербалина. Она принадлежит к тому же поколению, что и Денисов, Волконский и Шнитке, но ее первые по-настоящему значительные работы появились в то время, когда эти композиторы уже утвердились в качестве ведущих молодых неконформистов. Называя себя «очень поздним осенним плодом», она относит время своего «рождения как композитора» к 1965 году, когда были сочинены додекафонные Пять этюдов для арфы, контрабаса и ударных¹. Уже в этой сравнительно скромной партитуре намечились две важные особенности музыкального языка Губайдулиной. Во-первых, это тенденция наделять тематической значимостью не столько мелодические обороты или мотивы, сколько особым образом выделенные отдельные звуки, интервалы, созвучия, ритмы, тембры, способы артикуляции и звукоизвлечения; в фундаментальном труде о творчестве Губайдулиной комплекс таких тематически значимых элементов именуется «параметром экспрессии»². Отсюда следует вторая особенность: повышенный интерес к нетрадиционным исполнительским техникам, а также к инструментам и инструментальным сочетаниям, редко используемым в концертной практике. Губайдулина находится в постоянном контакте с инструменталистами, первооткрывателями новых исполнительских техник, чье искусство, по ее собственному признанию, открыло «совершенно новые музыкальные горизонты»³. Примечательно, что для собственных исполнительских опытов она предпочитала использовать малознакомые экзотические инструменты; игра на таких инструментах практиковалась группой коллективной импровизации «Астрея», основанной Губайдулиной, Виктором Суслиным и Вячеславом Артёмовым в 1975 году (просуществовала до 1981-го, в 1991 году возобновила свою деятельность в измененном составе).

Важный стилистический сдвиг наступил между все еще додекафонной в своей основе кантатой «Ночь в Мемфисе» для меццо-сопрано, мужского хора (в записи) и оркестра на тексты из древнеегипетской поэзии (1968) и значительно более свободной в смысле письма кантатой «Рубайят» для баритона и камерного оркестра на слова средневековых персидских

¹ Холопова В. София Губайдулина. С. 39 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

² Там же. С. 110 и след.

³ Там же. С. 55 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо). В этом же интервью 1991 года названы преданные исполнители музыки Губайдулиной советского периода: ударник Марк Пекарский, виолончелисты Иван Монигетти, Наталья Гутман, Наталья Шаховская, Владимир Тонха, скрипачи Гидон Кремер, Олег Каган, баянист Фридрих Липс, фаготист Валерий Попов, кларнетист Лев Михайлов. К этому перечню выдающихся виртуозов можно добавить певца Сергея Яковенко, пианистов Александра Бахчиева, Алексея Любимова и Петра Мещанинова, дирижеров Юрия Николаевского и Геннадия Рождественского.

поэтов (1969). Позднейшее высказывание Губайдулиной об исторической роли двенадцатитоновой техники проливает свет на некоторые важные аспекты ее художественного мировоззрения:

Музыкальная теория объясняла нам, что додекафония – результат эволюции музыкального языка. Но чем же система, базирующаяся на равноценности звуков, предпочтительнее системы, организованной иерархически? Я думаю, что причина <...> – в требованиях и нуждах самого звукового материала, который как бы переживает драму своего существования, драму своей эволюции. Он испытывает какую-то боль, а композиторы пытаются снять ее, сочиняя свою музыку. Додекафонная техника, родившаяся как ответ на боль атонального звукового материала, выравнивает поверхность для того чтобы подготовить сорные свойства будущего состояния музыки. Шёнберг говорил, например, о возможности воспринимать двенадцатизвуковую серию как один звук. Это, по существу, предвидение будущего превращения горизонтали в вертикаль: переживание развивающейся фабулы по горизонтали звукового времени сменяется переживанием свойств самого звучания, его глубины. Пребывание души в духе есть «вертикальное время»¹.

Здесь особенно примечательно рассуждение композитора о природе сырого звукового материала. В другом интервью Губайдулина развивает ту же идею: «Музыкальный материал – это живой организм. Музыкальная материя имеет свою историю, свою эволюцию. <...> Не мы ее изобретаем: она как почва, как природа, как ребенок – чего-то требует, чего-то хочет, без чего-то не может обойтись»². В этих словах – ключ к ее искусству. Губайдулина трактует «параметр экспрессии» как живое страждущее существо, которое нуждается в заботе.

Другой примечательный момент процитированного отрывка – противопоставление двух типов музыкального времени: «горизонтального» (обычного, земного) и «вертикального» (духовного, символического, трансцендентного). Эта метафора получает дальнейшее развитие:

Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преобразование музыкальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности – проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Но для того чтобы достигнуть такого единства, нужно распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонтально

¹ Холопова В. София Губайдулина. С. 33 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

² С. Губайдулина. И это – счастье [интервью Ю. Макеевой] // Советская музыка. 1988. № 6. С. 23. Формулировки Губайдулиной отмечены влиянием теории исторической эволюции музыкального материала, разработанной пианистом и теоретиком Петром Мещаниновым (1944–2006). Идеи Мещанинова удостоились высокой оценки некоторых специалистов, но так и остались неопубликованными.

времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всегда представляется мне в виде распятия¹.

В системе музыкального языка Губайдулиной одним из символов этого фундаментального противопоставления выступает оппозиция вибрато и флажолета:

...звук может быть по-земному экспрессивным, «слишком человеческим». Но стоит только по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть даже сакральным².

Тот же или похожий символический смысл приписывается другим антитезам в рамках «параметра экспрессии». Воплощениями земного (развивающегося, материального, «горизонтального») начала помимо вибрирующих звучаний служат хроматизмы (иногда также микрохроматизмы), *glissando*, *pizzicato*, *col legno*, «речевое пение» (*Sprechstimme*, *Sprechgesang*), широкие мелодические скачки, *staccato*, активное поступательное движение, яркие, кричащие звуковые пятна. Небесному (статичному, идеальному, «вертикальному») началу помимо натуральных флажолетов соответствуют диатоника (иногда пентатоника), мажорные трезвучия, *arco* (как противоположность *pizzicato* и *col legno*), вокальная кантилена, плавные мелодические линии, *legato*, статика, тишина. Антитезы могут нейтрально сосуществовать, вступать во взаимодействие, конфликтовать, трансформироваться под взаимным влиянием, приходить к примирению. Задача искусства, по Губайдулиной, заключается в том, чтобы, преодолевая сопротивление материала, стремиться к снятию противоречий между противоположностями и тем самым способствовать восстановлению утраченной гармонии и целостности мира. Такое искусство есть не что иное, как религия («*ge-ligio*» – «повторное связывание», «восстановление лиги») ³.

Принцип бинарных оппозиций лежит в основе значительной части формальных концепций Губайдулиной. Об этом свидетельствуют уже названия ряда ее произведений: *Vivente – non vivente* («Живое – неживое», электронная музыка, 1970), *Rumore e silenzio* («Шум и тишина») для клавирина и ударных (1974), «Светлое и темное» для органа (1976), «Сад радости и печали» для флейты, альты и арфы (1980), *Stimmen... verstummen...* («Слышу... умолкло...») для оркестра (1986), *Pro et contra* для оркестра (1989)... Наглядными образцами диалектического письма Губайдулиной могут служить сравнительно ранние лаконичные инструментальные драмы **Concordanza** (итал. «согласованность») для 10 инструменталистов (1971)

¹ Холопова В. София Губайдулина. С. 64 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

² Там же. С. 38 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

³ Там же. С. 64 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

и *Detto-2* (от итал. «detto» – «сказанное») для виолончели и инструментального ансамбля (1972). В обеих пьесах реализован глубоко традиционный центробежно-центростремительный архетип удаления от исходной «согласованности» – исходя из заглавия одной из них, этот процесс можно обозначить как борьбу между *concordanza* и *discordanza*, где каждый член бинарной оппозиции представлен собственным комплексом «параметров экспрессии» – и возвращения к ней уже на новом уровне, но как здесь, так и во многих других своих партитурах Губайдулина трактует его нетривиально, всякий раз находя новые варианты решения одной и той же религиозной (от «re-ligio») сверхзадачи.

На фоне большинства работ Губайдулиной 1970-х выделяются две значительные партитуры, обнаруживающие интерес автора к полистилистике: Концерт для эстрадного и симфонического оркестров, трех женских голосов с электронным усилением и (факультативно) магнитофонной записи чтения стихов Фета (1976) и «**Час души**» для ударных (один исполнитель), оркестра и меццо-сопрано (1974–1976). В небольшом по объему Концерте эпизоды «серьезной» симфонической и «вульгарной» эстрадной музыки чередуются, не приходя к синтезу. Центральный эпизод «Часа души», отмеченный явным влиянием Шнитке¹, представляет собой мешанину цитат из эстрадных и уличных песенок, призванную оттенить финальный катарсис на слова Марины Цветаевой². В дальнейшем полистилистика подобного иллюстративно-дидактического рода надолго утратила для Губайдулиной свое значение.

Переломным для своего развития Губайдулина называет год 1978-й, когда она пришла к более глубокому пониманию символического смысла основных конструктивных элементов музыки и основных способов звукоизвлечения³. Именно тогда появился ее первый опус, который можно назвать религиозным уже в прямом смысле, – лаконичный (около 20 минут музыки), по преимуществу медитативный и медленный одночастный концерт для фортепиано и камерного оркестра *Introitus*. Это первая, вступительная часть цикла инструментальных концертов, который, по исходному замыслу автора, должен быть подобен мессе. Согласно авторской характеристике, солист в концертах этого цикла – не столько герой (как этого требуют традиционные условности концертного жанра, от которых здесь остается главным образом некоторое возрастание виртуозного элемента ближе к концу), сколько человек, «который переступил порог храма»⁴.

¹ По признанию Губайдулиной, в период сочинения «Часа души» она была увлечена Первой симфонией Шнитке. В середине 1970-х она считала ее одним из величайших музыкальных произведений всех времен. См.: *Холопова В.* София Губайдулина. С. 180–181.

² Скрытая «программа» произведения может быть воспринята как метафора трагической судьбы Цветаевой. См.: *Грабовский Л.* Блеск и немного нищеты // Советская музыка. 1988. № 10. С. 8–9.

³ См.: *Холопова В.* София Губайдулина. С. 114.

⁴ Там же. С. 75 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

В 1979 году была написана сравнительно небольшая, но в высшей степени показательная (и часто исполняемая) пьеса для виолончели и органа на **In Croce**. Это заглавие можно перевести двояко: «Крест-накрест» или «На Кресте». Первый, более «прозаический» вариант перевода отражает формальный замысел композиции – «перекрестный» обмен мотивами между виолончелью и органом. Второй перевод указывает на Распятие, сочетающее, как уже упоминалось, две главные антитезы художественного мира Губайдулиной: вертикаль вечного Божественного смысла и горизонталь реального времени. В начальном разделе пьесы носителем «небесного» начала выступает орган (простые диатонические мотивы и мажорные трезвучия в высоком регистре), «земного» начала – виолончель (ее партия поначалу разворачивается в нижнем регистре и содержит микрохроматизмы, затем диапазон расширяется, мелодический рисунок усложняется). К середине соотношение выравнивается: в партии органа появляются хроматизмы, затем кластеры и резко диссонирующие битональные созвучия; в кульминационной зоне близ точки золотого сечения сфера действия обоих инструментов охватывает весь диапазон снизу доверху. Далее орган постепенно уходит в низкий регистр, виолончель – в высокий, и в ходе соотношения между инструментами меняется на противоположное (буквально «крест-накрест») по отношению к исходному: в партии виолончели преобладает *glissando* натуральными флажолетами, а орган тянет многозвучный кластер. Впрочем, Губайдулина, как всегда, избегает однозначности, слегка нарушая идиллическую картину как в начале пьесы, так и в ее конце эпизодическими включениями «неаккордовых» тонов.

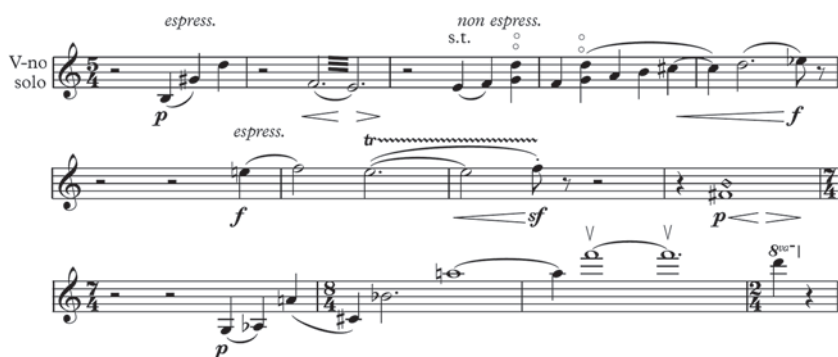
Вторым, более масштабным по сравнению с *Introitus* звеном задуманной (и все еще не завершенной) инструментальной мессы стал скрипичный концерт **Offertorium** (первая редакция 1980, третья и последняя – 1986). Он основан на теме Фридриха II, использованной Бахом в «Музыкальном приношении». Латинское заглавие концерта синонимично названию литургического песнопения, исполняемого во время приношения Святых Даров, и эквивалентно немецкому «Opfer», что переводится не только как «приношение», но и как «жертва»: по ходу концерта королевская тема жертвует собой ради того, чтобы из ее осколков родилось нечто новое. В самом начале она проводится практически полностью (без последнего звука), в инструментовке, выполненной в «пуантилистической» манере Веберна, то есть со сменой тембра через каждые 1–4 звука (пример 44). Первый большой раздел концерта – серия свободных вариаций на

The image shows a musical score for Example 44, consisting of two staves of music. The first staff is for Tr-ne, Fag., Tr-ba, Cor., Fl., and Cor. The second staff is for Tr-ba, Fag., Cor., Tr-ne, Tr-ba, and Cor. The music is in 2/2 time and starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score shows a series of notes and rests, with some notes marked with a sharp sign (#).

Пример 44
Губайдулина –
Offertorium

эту тему. С каждой очередной «вариацией» драматическое напряжение возрастает; при каждом новом проведении тема, всякий раз в новой инструментовке, сокращается на два звука – по одному с начала и с конца, – и перед большой центральной каденцией от нее остается только срединный звук [e]. В ходе следующего раздела, более сжатого и также богатого драматическими перипетиями, звук [e] выполняет функцию стержня, вокруг которого формируется новая тема – волнообразное движение по тонам диатонической гаммы. Эта диатоническая тема преобладает в третьем и последнем разделе – развернутой хоральной коде, где величественному «анабасису» хора контрапунктирует процесс регенерации королевской темы. Под конец последняя звучит у скрипки в полном виде, но в ракоходном движении и обращенных интервалах (пример 45). История ее «смерти и просветления», уложенная в 35–40 минут (каждая очередная редакция короче предыдущих), завершается на ноте d^{\sharp} *piuissimo* – так, знаменуя разрешение всех конфликтов, достигается тоника, опущенная при первом проведении.

Пример 45
Губайдулина –
Offertorium



Впервые исполненный в Вене в 1981 году (солист Гидон Кремер, дирижер Лейф Сегерстам), *Offertorium* открыл миру исключительный масштаб ее автора. Значение *Offertorium* как одного из самых сильных художественных высказываний своего времени было подтверждено его российской премьерой, ставшей центральным событием упомянутого выше исторического концерта 15 апреля 1982 года.

Более аскетичный образ Распятия представлен в партите «**Семь слов**» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982). В заглавие каждой из частей вынесены слова, произнесенные Спасителем на кресте: 1. «Отче! прости им, ибо не знают, что делают» (Лк. 23:34); 2. «Жено! се, сын Твой <...> се, Мать твою!» (Ин. 19:26, 27); 3. «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. 23:43); 4. «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46, Мк. 15:34); 5. «Жажду» (Ин. 19:28); 6. «Совершилось!» (Ин. 19:30); 7. «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лк. 23:46). Насыщенная хроматизмами и микрохроматическими отклонениями музыка виолончели и баяна представляет картину крестных мук Христа, местами с почти театральной наглядностью, тогда как

музыка струнного « хора », диатоническая и по преимуществу гетерофонная, ассоциируется с идеей спасения. Важнейшие сквозные мотивы цикла – узкоинтервальный « мотив распятия » (открытая струна виолончели символически « распинается » минимальными сдвигами вниз и вверх), октавный « мотив креста » и фигура, заимствованная из « Семи слов Иисуса Христа » Шютца (ок. 1660), где она соответствует слову « Жажду ». Эти три лейтмотива показаны на примерах 46а–46в. В частях 1 и 3 шютцевская тема звучит полностью, в части 5 (« Жажду ») – замирает и обрывается. От первой части к шестой происходит нарастание драматического напряжения, сопровождаемое все более и более глубоким взаимопроникновением (микро)хроматического и диатонического планов и расширением спектра исполнительских приемов у виолончели и баяна; особенно богата перипетиями срединная, четвертая часть, самая объемистая в цикле. Дуализм планов снимается в финале: оба солиста вливаются в ансамбль, музыка постепенно « дематериализуется ».

а) arco „ pizz. „ arco s.t.

V-c.

б)

V-c.

Bajan

в)

V-c.

Bajan

Примеры 46а–46в
Губайдулина – « Семь
слов »

Еще одна инструментальная « литургия » – соната для скрипки и виолончели **« Радуйся! »** (1981–1988). Ее пять частей эквивалентны *Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei* и *Gratias*. Каждой части предпослан эпитафия из посланий украинского поэта и религиозного философа Григория Сковороды (1722–1794), в большинстве случаев отсылающий к Библии: 1. « Радости вашей никто не отнимет от вас » (Ин. 16:22); 2. « Веселиться веселием » (Пс. 105:5); 3. « Радуйся, Равви » (Мф. 26:49); 4. « И возвратись в дом свой » (Лк. 1:23); 5. « Внемли себе ». Сама Губайдулина уподобляет структуру цикла сонатной форме: первые две части, взятые вместе, могут рассматриваться как экспозиция главной и побочной

тем (ассоциируемых, соответственно, с «небесным» и «земным» началами), в третьей части обе темы подвергаются интенсивной разработке, четвертая подобна медленному интермеццо, пятая – сжатой синтетической репризе.

В двенадцатичастной симфонии для большого оркестра *Stimmen... verstummen...* («Слышу... умолкло...», 1986; название взято из стихотворения Франсиско Танцера, чье творчество неоднократно вдохновляло не только Губайдулину, но и ее товарищей по «московской тройке», Денисова и Шнитке) фундаментальный дуализм «небесного» (идеального, духовного, «бестелесного») и «земного» (реального, материального, вибрирующего) дополнен не менее важным дуализмом звука и молчания. Средоточием «небесного» служат части 1, 3, 5 и 7 (каждая последующая часть в этом ряду несколько короче предыдущей), где основным тематическим элементом выступает трезвучие *D-dur*, экспонируемое в разном тембровом и артикуляционном оформлении, чаще всего *non vibrato* или с минимальной вибрацией. Им противостоят части 2, 4, 6 и 8, в которых преобладают «ползучие» хроматические линии (здесь объем частей обнаруживает тенденцию к увеличению, и часть 8 составляет примерно треть всей симфонии). Движение в четных частях постепенно активизируется, что на исходе восьмой части, близ точки золотого сечения всей симфонии, приводит к «катастрофической» кульминации, вслед за которой наступает занимающая всю девятую часть генеральная пауза – своеобразное соло дирижера продолжительностью в одну минуту. Своими жестами дирижер воспроизводит пропорции ряда Фибоначчи (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 и т.д.), на которых основана архитектура всей симфонии, равно как и многих других партитур Губайдулиной – этот ряд, где каждое следующее число является суммой двух предыдущих, а соотношение соседних чисел по мере продления ряда стремится к величине золотого сечения, будучи арифметическим выражением гармонии в структуре живых организмов и произведений искусства, обладает для Губайдулиной глубоким символическим смыслом¹. В десятой части симфонии трезвучная «тема» возвращается в *G-dur*, в частях 11 и 12 трезвучная (вновь в исходном *D-dur*) и хроматическая «темы» сосуществуют, не разрешаясь, и целое завершается смысловым «многоточием». Роль молчания в симфонии разъясняется автором в терминах функциональной гармонии: вначале это субдоминанта (вибрирующая тишина, полная потенциальной энергии), в паузе «ритмизованного молчания», наступающей после кульминации, тишина принимает на себя функцию доминанты, а в конце утверждается как тоника – «нулевая точка некоего процесса»².

В поисках новых средств и форм для передачи религиозно-мистических идей Губайдулина продолжает экспериментировать с нетрадиционными инструментами, приемами игры, пространственными и световыми

¹ Числовым пропорциям в музыке Губайдулиной посвящено специальное исследование:

Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2000.

² Холопова В. София Губайдулина. С. 90–91 (из беседы Губайдулиной с Энцо Рестаньо).

эффектами, необычными инструментальными сочетаниями, математическими структурами. При всей точности математических расчетов и четкости формальных решений художественный мир Губайдулиной свободен от схематизма: различные проявления энтропии (легкие нарушения симметрии, отклонения от наметившейся линии развития, внезапные сдвиги, деликатная игра тембров и т.д.) делают музыку Губайдулиной в ее лучших образцах подлинно живой, органичной и полнокровной. В отличие от двух других представителей «московской тройки», Денисова и Шнитке, Губайдулина мало писала для кино, но и в этой области ей удалось достичь впечатляющих художественных результатов; ее музыка к мультфильму Романа Давыдова «Маугли» (1967–1971) и к «Чучелу» Ролана Быкова (1983), несомненно, способствовала большому успеху обоих фильмов.

Вячеслав Артёмов (р. 1940)

Выпускник класса Николая Сидельникова в Московской консерватории, Артёмов в 1967 году обратил на себя внимание бодрым, экстравертно-виртуозным «Концертом тринадцати» для духовых, фортепиано и ударных. Однако вскоре его стилистика радикально изменилась. В своем поколении он оказался едва ли не единственным, кто избрал в качестве ориентира русский Серебряный век и, в частности, искусство Скрябина¹ с его эмблематическим сочетанием высшей утонченности и высшей грандиозности. Призрак автора «Поэмы экстаза» дает о себе знать уже в ранней двухчастной симфонии с солирующей скрипкой *In memoriam* (первая редакция 1968, известна только в редакции 1984 года), но его присутствие более осязаемо в произведениях, созданных позднее, – например в одночастной симфонии «Путь к Олимпу» (1978–1984)²; как и поэма Скрябина, она разворачивается несколькими большими крещендирующими волнами и завершается апофеозом *fortissimo*. Нечто скрябинское есть в пристрастии Артёмова к полнзвучным гармониям, основанным на свойствах обертонового ряда, и к мотивам восходящей конфигурации, часто в пунктирном ритме.

Опыты Артёмова по созданию звуковых миров, насыщенных символическими, эзотерическими, мистическими значениями (часто зашифрованными в нарочито маньеристичных заглавиях), оставляют смешанное впечатление. Утонченность в его музыке нередко оборачивается изнеженностью или вялостью, грандиозность – помпезностью. Возможно поэтому звезда Артёмова, поначалу воссиявшая достаточно ярко, к началу 1990-х заметно померкла (кульминационный момент его

¹ Ср.: Тараканов М. Вячеслав Артёмов: в поисках художественной истины // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 256 и далее.

² Это первая часть тетралогии «Симфония пути»; остальные части («На пороге светлого мира», «Тихое веянье» и «Денница воссияет») создавались в 1990–1993 годах.

публичной карьеры пришелся на конец 1988 года, когда в Москве был впервые исполнен его Реквием «Мученикам многострадальной России» на канонический латинский текст). По-видимому, лучшая часть созданного Артемовым – инструментальные опусы 1970-х и первой половины 1980-х годов: «Тотем» (1976) и четырехчастная **«Соната размышлений»** (1978) для ансамбля ударных, четырехчастный цикл «Заклинаний» для сопрано (без слов) и ансамбля ударных (1979) (все эти партитуры вдохновлены виртуозным искусством Марка Пекарского и его ансамбля), «Гирлянда речитаций» для флейты, гобоя, кларнета (или саксофона), фагота и оркестра (1975–1981), «Прелюдии к сонетам» для фортепиано по «Сонетам к Орфею» Райнера Марии Рильке (1981), «Гимны внезапных дуновений» для саксофонов (один исполнитель), клавирина и фортепиано (1983–1985). Вершина этого периода – превосходная **«Симфония элегий»** для двух скрипок, струнного оркестра и ударных (1977). Она состоит из трех очень медленных медитативных частей общей продолжительностью не менее 40 минут. На протяжении всех трех «элегий» доминируют долгие, интенсивно вибрирующие звучания струнных, с микрохроматическими переходами, в тщательно дифференцированной гетерофонной фактуре; в третьей части, самой объемной из всех, к ним присоединяется «хорал» ансамбля ударных. Сам композитор определил смысл «Симфонии элегий» словами знаменитого мастера дзэн-буддизма Дайсэцу Судзуки: «Это моменты нашей внутренней жизни, пробуждающейся и приходящей в соприкосновение с вечностью»¹. Не исключена также аналогия с выдвинутой Джачинто Шельси трактовкой звука как многомерной космической целостности²: подлинный творец стремится дойти до сердцевины этой целостности³, но это возможно только в состоянии «просветленной пассивности»⁴. Вероятно Артёмов, по меньшей мере на данной стадии своей эволюции, согласился бы с этим суждением: «просветленная пассивность» – именно то состояние, которое запечатлено в «Симфонии элегий» с неповторимым мастерством.

Виктор Суслин (1942–2012)

Выпускник класса Николая Пейко в Институте имени Гнесиных, Суслин в середине 1960-х познакомился с Гершковичем и, подобно многим своим коллегам, подхватил от него нововенскую «заразу». В процессе освоения новых техник и под воздействием идей Болеслава Яворского (1877–1942) о реальных и гипотетических ладовых системах Суслин пришел к заключению, что современные композиторы, слишком озабоченные

¹ Цит. по: *Тараканов М.* Вячеслав Артёмов: в поисках художественной истины. С. 162.

² *Scelsi G.* Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. Arles: Actes Sud, 2006. P. 150.

³ Ibid. P. 664.

⁴ Ibid. P. 142.

движением вперед, по пути воображаемого прогресса, не вспоминают о «боковых дорожках, ведущих в прелестнейшие места»¹; отсюда подзаголовок цитируемой статьи о нем: «Открытие шансов, пропущенных прогрессом». Один из таких шансов – мягкая, консонантная разновидность додекафонии, в значительной степени основанная на трезвучиях. Алеаторика и необычные тембровые эффекты приемлемы в умеренных дозах, сильные контрасты и серьезные драматические осложнения избегаются, полистилистика не допускается. Произведения Суслина 1970-х предназначены для небольших составов, из которых автор привлекает необычайно широкий спектр разнообразных звучаний; среди наиболее значительных работ этого периода – **Трио-соната для гитары, флейты и виолончели** (1971), «24 трезвучия» для клавесина или органа (1973), *Mitternachtmusik* («Полноночная музыка») для скрипки, клавесина (с электронным усилением) и контрабаса (1977) и гротескный *Terrarium* для шести ударников (1978). Советская карьера Суслина оказалась недолгой: в 1979 году он принял решение эмигрировать, сочинив по этому случаю пьесу для двух скрипок *Capriccio über die Abreise* («Каприччо на отъезд»). В 1981 году он обосновался в Гамбурге.

АЛЕКСАНДР КНАЙФЕЛЬ (р. 1943)

Кнайфель готовился стать виолончелистом, учился у Ростроповича (впоследствии первого интерпретатора нескольких его опусов), но из-за болезни рук был вынужден отказаться от исполнительской карьеры. Композиторское образование он получил в Ленинградской консерватории под руководством Бориса Арапова (1905–1992). В самой ранней из публично прозвучавших крупных работ Кнайфеля, камерной опере «Кентервильское привидение» по Оскару Уайльду (1965–1966), гротескный юмор в духе молодого Шостаковича сочетается с музыкой лирического или квазилитургического характера, выполненной подчеркнито простыми средствами (один из таких фрагментов, органная **Пассакалья**, исполняется как отдельный концертный номер, также и в версии для фортепиано). Сухой «абсурдистский» юмор и религиозная отрешенность – полярные атрибуты, характеризующие искусство Кнайфеля на всех этапах его эволюции. Первый из этих полюсов представляют, в частности, такие произведения, как «**Глупая лошадь. Пятнадцать историй для певицы и пианиста**» на детские стихи Вадима Левина (1981) и «Шрамы марша» для фортепиано и магнитолы (1988); на другом полюсе – важнейшие композиции зрелого Кнайфеля, принесшие ему репутацию адепта «духовной бескомпромиссности»² в искусстве.

¹ Цит. по: *Холопова В.* Виктор Суслин: открытие шансов, пропущенных прогрессом // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 2. С. 237.

² *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 187.

Кнайфель рано сформировался как мастер, владеющий широким спектром современных техник, но при этом склонный к аскетическому самоограничению. В основе значительной части музыки Кнайфеля лежит слово – как произносимое, так и «несказанное» (в инструментальных партиях часто фигурируют слова, которые не поются, но должны мысленно воспроизводиться музыкантами во время исполнения); заглавия и подзаголовки часто содержат элемент многозначительной «концептуальности». Зрелая музыка Кнайфеля статична, прорежена паузами, подолгу выдерживается в одном и том же регистре, ее динамика лишь изредка выходит за пределы *piano*. Вдобавок его произведения часто очень длинны; так, «Жанна», *passione* для 13 групп инструментов (1970–1978) длится около 90 минут, *Agnus Dei* для четырех инструменталистов *a cappella* (1985) – два часа, а «Ника» в 72 фрагментах 17 исполнителями на слова Гераклита, Данте и десятилетней поэтессы Ники Турбиной (1984) – почти два с половиной часа. Благодаря этим особенностям Кнайфеля иногда сравнивают с Мортоном Фелдманом¹, но внешняя параллель лишь оттеняет глубинные различия между обоими композиторами. Экзистенциальная ситуация, к которой прежде всего апеллирует искусство Кнайфеля, – не созерцание некоей воображаемой абстрактной картины (как в случае Фелдмана), а сосредоточенная духовная медитация, отвлеченная от непосредственного чувственного переживания; так, бессловесный «пассион» «Жанна» вдохновлен образом Жанны д'Арк на костре, а бессловесный *Agnus Dei* – дневником девочки, погибающей от голода в блокадном Ленинграде. Соответственно звук трактуется Кнайфелем не столько как некая самодостаточная ценность, сколько как символ, носитель метафизических смыслов. Как художник «пифагорейского» склада, он выстраивает свои партитуры на основе предварительно рассчитанных пропорций:

Числовая структура – это уже произведение, но, одновременно, его остов, каркас. Конструкцию можно наполнить «плотью и кровью», чем-то интуитивным, импровизационным, спонтанным, над чем не властно сознание. Так возникает «вторая композиция». Первая – это определенный закон, но он не отнимает свободы дыхания, а напротив, дает возможность жить. Такой метод исключает следование отдельным созвучиям, тембрам, мелодическим оборотам (как бы хороши они ни были сами по себе), он вынуждает непременно следовать движению музыкальной мысли².

Сюда же – суждение музыковеда Т. Барановой: «...“новая простота” [зрелого Кнайфеля] основывается на строго продуманной системе. Ее показатели: монодийность, возвращение музыки к <...> музыкальному неопифагорейству, буквенной, числовой и геометрической

¹ Савенко С. Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель. С. 197.

² Текст Кнайфеля 1984 года цитируется по: Там же. С 192.

символике <...> Музыкальный звук понимается как часть космоса (не случайно для Кнайфеля важен такой первичный природный материал, как обертоновый ряд); звук, буква, число вновь обретают утраченное единство»¹.

Продолжая сравнение с Фелдманом, можно отметить, что музыка Кнайфеля в целом диатоничнее и благозвучнее, нежели музыка Фелдмана; отсюда еще одна возможная стилистическая параллель – с «новой простотой» таких композиторов, как Арво Пярт и Джон Тавенер, которые, впрочем, заметно коммуникабельнее Кнайфеля.

До конца 1980-х Кнайфель был востребован как композитор прикладной и детской музыки, но значительная часть его более серьезной продукции оставалась неисполненной; его балеты 1960-х, в том числе выполненная в серийной технике хореографическая поэма «Медя» (1968), не ставились в театрах. К числу его самых известных «взрослых» и не прикладных работ советского периода, помимо фрагментов «Кентервильского привидения», принадлежат *Lamento* для виолончели соло памяти выдающегося балетмейстера Леонида Якобсона, с вписанной в ноты партией для голоса виолончелиста, поющего вполголоса закрытым ртом (1967), и «**Монодия**» для сопрано *a cappella* на латинский текст шотландского гуманиста XVI века Джорджа Бьюкенена, парафразирующий Псалом 22: «Боже мой! Боже мой! Для чего Ты оставил меня?» (1968). Обе пьесы, задуманные с мыслью о хореографическом воплощении, длятся примерно по 15 минут и содержат страницы громкой и напряженной музыки, что для более позднего Кнайфеля скорее необычно.

АЛЕКСАНДР ВУСТИН (1943–2020)

Вустин учился в Московской консерватории у ученика Шебалина Григория Фрида (1915–2012) и у ученика Мясковского Владимира Фере (1902–1971), чей класс он окончил в 1969 году. В середине 1970-х Вустин сблизился с Денисовым, который, по его словам, «фактически “сгенерировал”, создал почти всю нашу новую музыку»². К тому времени Вустин уже имел некоторый опыт работы в додекафонной технике; показательна сочиненная в 1973 году «вебернианская» миниатюрная, но при этом двухчастная «**Соната для шести**» (флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас). Около 1975 года он начал писать оперу («сцены для голосов и инструментов») «Влюбленный дьявол» на либретто Владимира Хачатурова по одноименному роману французского писателя-каббалиста XVIII века Жака Казота. Завершенная только в 1989 году (и впервые исполненная в 2019-м), опера основана на додекафонном ряде

¹ Цит. по: Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка; Бояныч, 1998. С. 1998.

² Цит. по: Шульгин Д. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы. М.: Композитор, 2008. С. 37.

[*b-d-e-dis-fis-c-a-h-f-g-as-des*] – при том, что ее материал достаточно разнообразен, и ей свойственны основные атрибуты традиционного оперного спектакля; произведение изобилует моментами, отсылающими к жанровым особенностям классицистской комической оперы и веселой драмы. Этот же двенадцатитоновый ряд использован в ряде других партитур Вустина; композитор разработал достаточно строгий и изощренный алгоритм его преобразований¹, позволяющий, по его мнению, весьма полно раскрыть его структурный потенциал («моя серия бесконечна, она уходит в пространство, таит в себе множество возможностей»²). Среди произведений Вустина, основанных на его любимой серии, – пять пьес продолжительностью от восьми до 18 минут, в которых реализована идея «музыки действия»³, вовлекающей слушателя в процесс своего воспроизведения: «Слово для духовых и ударных» (1975), *Memoria II* для мембранофонов, клавишных и струнных (1978), «Возвращенье домой» для баритона и 13 инструменталистов на слова Дмитрия Щедровицкого (1981), «Посвящение Бетховену» для ударных и оркестра (1984) и «Праздник» для смешанного и детского хоров и оркестра на тексты из русских певческих книг XVII века (1987). Под вовлечением слушателя композитор имел в виду не хеппенинг, предполагающий активное соучастие публики, а направленность музыки на то, чтобы вызвать живую эмоциональную, отчасти также двигательную реакцию; этому служат такие факторы, как ритмический натиск, яркость и насыщенность тембров (во всех упомянутых партитурах значительную роль играют ударные), мощные динамические нарастания. «Музыка действия» Вустина – необычайно успешный опыт создания энергичной, красочной, можно сказать жизнерадостной музыки путем «схоластических» (по определению самого композитора⁴) операций с одним и тем же двенадцатитоновым рядом.

Николай Корндорф (1947–2001)

Корндорф учился в Московской консерватории у Сергея Баласаняна (1902–1982), получил также дирижерское образование. Его главные партитуры второй половины 1970-х, *Confessiones* («Исповедь») для 14 инструменталистов (1979) и *Вторая симфония* (1980), изобилуют контрастами, драматическими столкновениями, экспансивными инструментальными репликами, монологами и диалогами. Яркое выраженное театральное начало дополнительно усиливается благодаря внедрению чужеродных

¹ Сжато описан в: Ценова В. Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 228–229.

² Цит. по: Там же. С. 229.

³ Термин – авторский. См.: Шульгин Д. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы. С. 84.

⁴ Там же. С. 316.

идиом: в заключительном разделе первой из упомянутых партитур, вдохновленной «Исповедью» блаженного Августина, инструментальная разноголосица «усмиряется» под воздействием магнитофонной записи фольклорного напева, кульминационная зона симфонии отмечена конфликтом между простой диатонической темой финала «Маленького триптиха» Свиридова и окружающей ее агрессивной звуковой массой, в симфонии есть и другие цитаты и аллюзии, играющие свою роль в вообразимом театральном действе. В масштабной пьесе «Ярило» (имя древнеславянского божества солнца и плодородия) для частично подготовленного фортепиано и магнитофона (1981) воспроизведена квазиимпрессионистская картина солнечного восхода или весеннего расцвета, насыщенная имитациями птичьего пения.

Начиная с пьесы *Con sordino* для 16 струнных и клавесина, более известной в редакции для двух фортепиано под названием «Колыбельная» (1984), в музыке Корндорфа утвердились диатоника и длительные ритмические оstinato. Эта и некоторые другие работы 1980-х, столь же радикальные с точки зрения консонантности гармонии и строгости формообразующих приемов, принесли Корндорфу репутацию «минималиста», хотя как духовно, так и с точки зрения применяемых технических приемов он был достаточно далек от «классического» минимализма Терри Райли, Стива Райча или Филипа Гласса. Композиции Корндорфа могут считаться «минималистичными» постольку, поскольку изменения в них происходят очень медленно и в ровном ритме. Процесс кристаллизации целостной формы организуется широкими плотными волнами, без разрывов и резких сдвигов; в звучании музыки ненавязчиво подчеркнут русский колорит (плавные диатонические мотивы, глубокие благозвучные гармонии, ассоциирующиеся с колокольным звоном). Этот подход последовательно и художественно убедительно реализован в двух оркестровых «Гимнах» Корндорфа, № 2 и № 3, созданных уже за пределами рассматриваемого в этой работе хронологического периода (соответственно в 1987-м и 1990 году).

ВИКТОР ЕКИМОВСКИЙ (р. 1947)

Будучи студентом Института имени Гнесиных, Екимовский формально учился композиции у Хачатуряна, но консервативный и эгоцентричный профессор не оказал особого влияния на своего ученика, проявлявшего живой интерес ко всему новому и необычному. Екимовский окончил консерваторию также как музыковед, со временем стал ведущим российским специалистом по Мессиану¹ и редактором изданий Шостаковича. В своих установках по отношению к музыкальной композиции он стремится

¹ Его перу принадлежит ценная монография: *Екимовский В. Оливье Мессиаан. Жизнь и творчество*. М.: Советский композитор, 1987.

быть максимально бескомпромиссным. Ему близок специфический тип современного художника,

<...> в чьем творчестве, в каждом конкретном сочинении воплощаются выбранные только для этого сочинения стилистическая характерность, средства, техника etc. <...> каждое мое новое сочинение в сравнении с предыдущими имело гораздо больше отличий, чем сходства – по всем основным параметрам, характеризующим сущность музыкального произведения¹.

Свою программу по созданию серии опусов, всякий раз новых и уникальных «по всем основным параметрам», композитор начал осуществлять еще в студенческие годы. Первой в серии стала «Композиция 1» для фортепианного квартета (1969); последней, по авторской идее, должна была стать «Композиция 100», запланированная на 2017 год². В ранних «Композициях» (1969–1970), большей частью не имеющих собственных названий, опробуются техники, к тому времени уже не новые: атематическое письмо, додекафония, атональность, алеаторика. В «**Лирических отступлениях**» для 10 виолончелей и оркестра («Композиция 9», 1971) предпринят опыт полистилистического коллажа. Не все «Композиции» могут быть охарактеризованы в терминах какой-либо одной техники или ведущей идеи; среди таких относительно сложных случаев – «**Сублимации**» для оркестра («Композиция 10», 1971, – дипломная работа композитора, не допущенная комиссией к выпускному экзамену) и «**Мандала**» для девяти исполнителей («Композиция 39», 1983). Заглавия некоторых «Композиций» указывают на деконструкцию известных классических прототипов; она может ограничиваться легкой неоклассицистской стилизацией («Бранденбургский концерт» для камерного оркестра – «Композиция 28», 1979), но порой заходит настолько далеко, что прототип становится почти неузнаваемым («**Соната с похоронным маршем**» для фортепиано – «Композиция 33», 1981; постсоветская «Лунная соната» для фортепиано – «Композиция 60», 1993). Иные названия указывают на звуковой эффект («**Иерихонские трубы**» для 30 медных духовых – «Композиция 24», 1977). Одна из известнейших работ Екимовского – *Balletto* для дирижера и ансамбля любого состава («Композиция 14», 1974): партитура в жанре инструментального театра, содержащая только изображения дирижерских пассов,

¹ Цит. по: Барский В. Лирическое отступление с комментариями, или Тот самый Екимовский // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 242. Авторские разъяснения творческих принципов и описания отдельных произведений (наряду с автобиографическими деталями и историями из жизни музыкальной Москвы) содержатся в книге, красноречиво озаглавленной «Автобиография»: Екимовский В. Автобиография. М.: Музиздат, 2008. Еще один важный источник сведений о музыке Екимовского – Шульгин Д. Современные черты композиции Виктора Екимовского. Москва [б.и.], 2013.

² Екимовский В. Автобиография. С. 352.

тогда как звуки могут быть любимы (или их может не быть вообще). Пьеса «В созвездии Гончих Псов» для трех флейт и магнитофона («Композиция 44», 1986) – один из ранних российских образцов репетитивного минимализма. Каталог Екимовского включает также экскурсии в область китча, модальности, микрополифонии и т.п. Согласно одному саркастическому комментарию, новизна каждого очередного опуса, которой композитор так гордится, в действительности обманчива, поскольку все используемые им техники и приемы – не более чем клише, отстоявшиеся еще до того, как он включил их в свой арсенал¹. Как бы то ни было, свойственные Екимовскому изобретательность, чувство пропорций и чувство юмора способны защитить его музыку от критики, в своем роде обоснованной.

* * *

Ко второй половине 1980-х то направление в серьезной музыке СССР, которое еще недавно могло восприниматься как нонконформистская альтернатива официальному мейнстриму, утвердилось в качестве составной части другого мейнстрима – международного поставангардного. Его полномочным представителем в СССР стал Денисов, что вполне естественно, имея в виду его мировую известность, широкие связи, ярко выраженный общественный темперамент и организаторские способности. В группу, центром которой был Денисов, помимо Вустина, Корндорфа и Екимовского вошли Фарадж Караев (см. о нем ниже, в разделе «Новаторские тенденции в союзных республиках»), Владислав Шуть (1941–2022), Дмитрий Смирнов (1948–2020), Елена Фирсова (р. 1950), Сергей Павленко (1952–2012), Александр Раскатов (р. 1953), Владимир Тарнопольский (р. 1955), Юрий Каспаров (р. 1955). Различия (а иногда и антагонизмы) между ними не отменяют того факта, что именно они на рубеже 1980–1990-х составили ядро возрожденной Ассоциации современной музыки. По распространенному (и недоказуемому) мнению, младшие (родившиеся в 1940-х и 1950-х) представители группы смогли получить заслуженное признание в лучшем случае с заметным опозданием, поскольку «предыдущее поколение (то есть «большая тройка» Денисов – Губайдулина – Шнитке. – Л.А.) всё, что можно, присвоило себе»² и ввиду своего явного доминирования на культурной сцене невольно затормозило их рост. Так или иначе, самые характерные, принципиально важные достижения большинства из перечисленных композиторов относятся уже ко времени после середины 1980-х и не могут быть предметом рассмотрения на этих страницах.

¹ Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. С. 286–287.

² Суждение Корндорфа из письма Екимовскому от 24 февраля 1995 года. См.: Николай Корндорф. Материалы. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Е. Николаева, И. Вискова, Г. Аверина. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015. С. 87.

«ПУТЬ ПО ЦЕНТРУ»

Так называется монография о творчестве одного из самых гибких (в разных смыслах) композиторов СССР и постсоветской России¹. «Центр» в данном случае легко понять как равноудаленность от тонального языка вчерашнего дня и самоновейших авангардных техник, приверженность умеренно консервативным и умеренно «продвинутым» методам и умение свободно манипулировать ими для решения самых разных задач. Идею «центра» можно трактовать и сквозь призму социального поведения: «центристская» позиция – это согласие играть по принятым идеологическим правилам, при случае не уклоняясь от выполнения социальных заказов на советские темы, но стараясь делать это по возможности творчески, не впадая в рутину, не изменяя своей обычной манере. Такая позиция давала ее адепту индульгенцию на случай возможных идейных и стилистических вольностей, в особо благоприятных случаях могла обеспечить ему пропуск в истеблишмент, и вместе с тем сохраняла за ним репутацию интересного мастера, способного на серьезные художественные открытия.

Нет нужды специально подчеркивать, что композиторы под данной рубрикой объединены только из соображений удобства, а не потому, что между ними есть что-либо общее в стилистическом или биографическом смысле.

Родион Щедрин (р. 1932)

Первые уроки музыки Щедрин получил от своего отца, композитора и педагога Константина Щедрина (1894–1955), затем учился в Московском хоровом училище под руководством Александра Свешникова, а с 1950 по 1955 год был студентом Московской консерватории по классам Якова Флиера (фортепиано) и Шапорина (композиция; у него же в 1959 году окончил аспирантуру).

¹ Холloпова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000.

Как композитор и исполнитель собственной музыки Щедрин достаточно громко заявил о себе уже в своей первой крупной студенческой работе – четырехчастном Первом концерте для фортепиано с оркестром *D-dur* (1954). Особенно примечателен его финал, основанный на частушечных напевах и ритмах. В том, что касается использования частушек в контексте современной симфонической формы, Щедрин явился первопроходцем. Склонность композитора к этому своеобразному жанру получила свое развитие в поставленной в 1961 году трехактной опере «Не только любовь» по прозе Сергея Антонова (1915–1985) – автора популярной в свое время, экранизированной в 1957 году повести из колхозной жизни «Поддубенские частушки». Среди русских советских опер это один из немногих образцов лирической комедии на сюжет из деревенской жизни. Ее колхозный антураж едва ли способен привлечь современную публику, но оркестровая **сюита** из оперы в пяти частях («Вступление», «Дождь», «Кадриль», «Ночная встреча» и «Финал»), включающая некоторые из ее самых колоритных лирических и юмористических страниц, снискала достаточно широкую известность. Кульминацией «частушечной» линии в творчестве Щедрина явился одночастный концерт для оркестра «**Озорные частушки**» (1963) – красочный калейдоскоп характерных мотивов и оркестровых эффектов, воскресивший на русской советской почве дух «Петрушки» Стравинского¹ и прокофьевского «Шута».

По словам Щедрина, для музыки частушек характерны такие качества, как

... квадратность и вместе с тем обязательная асимметричность построений, нарочитая примитивность, «малотоновость» мелодии, ее узкий диапазон, синкопированный острый ритм, <...> многократные варианты повторы <...> и, наконец, неперемнное чувство юмора².

Некоторые из этих качеств присущи и той части музыки Щедрина, которая не имеет отношения к жанру частушки и к русскому фольклору вообще. В частности, для композиторского почерка Щедрина весьма характерны многократные варьированные повторы одной и той же сжатой структурной единицы; вдобавок Щедрину в высшей степени свойствен юмор как добродушный, так и саркастический. Из сравнительно ранних юмористических образцов помимо упомянутых примечательна «курортная кантата» «Бюрократиада» (1963) с текстами на типичном советском канцелярите (источник – инструкция для отдыхающих в пансионате), но выполненная с соблюдением баховских жанровых норм.

В тот же период (1962–1965) создавалась **Вторая симфония**, представляющая иную, более серьезную линию в творчестве композитора. Партитура, продолжительностью около часа, построена как цепочка из 25 прелюдий, сменяющих одна другую *attacca* и предельно многообразных

¹ Ср.: Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. М.: Советский композитор, 1989. С. 73–74.

² Цит. по: Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. С. 90.

по всем осязаемым параметрам – музыкальному языку, фактуре, темпу, настроению, тембровой атмосфере. Ко Второй симфонии особенно удачно подходит следующее описание художественного мира композитора:

... музыка Щедрина по первому впечатлению напоминает о том эффекте, который создает непрерывное вращение ручки настройки радиоприемника. То строгое звучание в стиле хоралов старинной музыки, то острейшая «раздирающая» экспрессия, то изысканный рисунок элегантно танца, то <...> омузыкаленный говор, <...> то закругленное пение в духе *bel canto*. Едва ли не весь мир звучаний, окружающих современного человека, претворен, аккумулирован в творчестве Щедрина. Но стоит только вслушаться внимательней, как за этим потоком начнет осознаваться глубокая, поначалу неочевидная внутренняя связь. Осознать ее нелегко, но не более ли трудно уловить «великое сцепление» во всем том, что преподносит нам современный мир? А сочинения Щедрина как раз и представляют нам его модель¹.

Процитированное описание, продиктованное симпатией к музыке композитора, может тем не менее показаться не слишком лестным: из него в сущности следует, что Щедрин – поверхностный эклектик, не обладающий собственным стилем. Между тем вскоре после Второй симфонии из-под пера Щедрина вышла партитура, свидетельствующая о том, что изобретательность и стилистическая гибкость в его творчестве могут сочетаться со склонностью к высоким архетипам русской духовной традиции. Его второй десятиминутный одночастный концерт для оркестра «**Звоны**» (1968), открывающийся квазихаотическими «сонористическими» звучаниями и увенчанный стилизацией древнерусского знаменного пения, был сочинен по заказу Нью-Йоркского филармонического оркестра и впервые исполнен в начале 1968 года в Нью-Йорке под управлением Леонарда Бернштейна, дирижировавшего ранее «Озорными частушками». Эти исполнения принесли Щедрину первые значительные успехи на мировой сцене.

На всех этапах творческой эволюции Щедрин обнаруживает выдающееся мастерство постановки и решения сложных, запутанных, часто парадоксальных композиционных задач. Почти в каждом своем значительном опусе он предстает умелым стилизатором, любящим и умеющим сочетать, казалось бы, несовместимые идиомы. Так, во втором фортепианном концерте (1966), три части которого названы, соответственно, «Диалоги», «Импровизации» и «Контрасты», быстрые пассажи, напористые «токатные» ритмы и перкуссионные эффекты в духе Стравинского и Прокофьева перемежаются с сухой линейной полифонией как обобщенным знаком современного письма, моментами алеаторики в манере Люто-славского и джазовыми пассажами; лишь в заключительном апофеозе разнородные элементы приводятся к некоему подобию синтеза. В Первой

¹ Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. С. 307.

фортепианной сонате (1962), цикле 24 прелюдий и фуг для фортепиано (1964, 1970) и фортепианных пьесах из «Полифонической тетради» (1972) явные отсылки к классикам полифонии, от Баха до Шостаковича, сочетаются с элементами додекафонии и пародийными моментами. «Сценарий» **Третьего фортепианного концерта** «Вариации и тема» (1973) заключается в движении сквозь ряд контрастных и сложных, преимущественно атональных вариаций к шумной, хаотической кульминации и далее к величественно простой просветленной теме. «Торжественную увертюру» к шестидесятилетию основания СССР (1982) оживляет казахская инструментальная монодия – кюй.

Особую группу в наследии Щедрина составляют произведения, выражавшие его пиетет к Баху. Помимо упомянутого цикла прелюдий и фуг это прежде всего объемистое «Музыкальное приношение» (1983) – почти три часа музыки, преимущественно медленной, для нарочито «неблагозвучного» ансамбля, состоящего из органа, трех флейт, трех гобоев и трех тромбонов; тематический материал «Музыкального приношения» включает несколько прямых цитат из хоральных прелюдий Баха, а также монограммы *BACH*, *BEDG* (имеется в виду Берг) and *SHCHED(rin)*. К трехсотлетию со дня рождения Баха (1985) Щедрин сочинил трехчастную «Музыку для города Кётена» – опыт воплощения жанровых принципов барочного *concerto grosso*, осуществленный с учетом языковых новаций XX века и изобилующий гротескно-пародийными штрихами, с явной отсылкой к Бартоку в финале. К этому же событию была сочинена масштабная одночастная «Эхо-соната» для скрипки соло – своеобразное «эхо» баховских сольных скрипичных вещей, вновь не без гротескно-юмористических моментов и с прямым цитированием Баха. Монограммы *BACH* и *SHCHED* включены и в оркестровый «Автопортрет» (1984), выполненный в излюбленной Щедриным вариационной форме; в отдельных вариациях немногими броскими штрихами обрисовываются различные типы музыки, к которым композитор испытывает особую симпатию.

В течение трех десятилетий важнейшим жанром для Щедрина оставался балет. Стилистическая «родословная» его первой балетной партитуры «Конек-Горбунук» (1956) восходит к сказочным операм Римского-Корсакова и «Жар-птице» Стравинского. Последующие балеты Щедрина вдохновлены искусством его жены Майи Плисецкой (1925–2015) – многолетней прима-балерины Большого театра. Самый яркий публичный успех выпал на долю «Кармен-сюиты» (1967) – свободной фантазии на темы оперы Бизе в аранжировке для струнных и ударных. В музыкальном отношении более значительны три балета по произведениям русской классики – «Анна Каренина» (лирические сцены в трех действиях, 1971), «Чайка» (два действия, скомпонованные из 24 прелюдий с тремя интерлюдиями и постлюдией, 1980) и «Дама с собачкой» (в одном действии, 1985). Сценарий «Анны Карениной» составляет только одна из линий романа – греховная страсть Анны к Вронскому. Драматургия балета строится на противопоставлении «музыки действия» и «музыки

внутреннего состояния героев¹; первая из этих «музык», обрисовывающая внешний мир, чуждый эмоциональному миру героини, содержит стилизации русской музыки XIX века и цитаты из Чайковского, тогда как вторая выполнена в более современной позднеромантической, местами экспрессионистской манере. Музыка второго рода составляет основной материал **«Романтической музыки»** – сюиты из балета «Анна Каренина» (1972), шесть частей которой обрисовывают траекторию пути героини: «Дурное предзнаменование», «Любовь Анны», «Ложь Анны», «Бунт Анны», «Сны Анны» и «Гибель Анны». В музыке «чеховских» балетов, выдержанной большей частью в спокойных темпах и не лишенной меланхолической чувствительности, запечатлена свойственная обоим литературным первоисточникам атмосфера неосуществленных стремлений и несбывшихся надежд.

В 1968–1969 годах из-под пера Щедрина вышли две крупные и в своем роде новаторские партитуры для солистов, хора и оркестра: «Поэтория» и «Ленин в сердце народном». Идея «Поэтории» (заглавие представляет собой «слово-бумажник»: «поэт+оратория») предполагала совместное выступление на одной сцене двух личностей, казалось бы, совершенно несовместимых в рамках советской культурной панорамы 1960-х годов, – модного среди интеллигенции поэта Андрея Вознесенского (1933–2010) и певицы Людмилы Зыкиной (1929–2009), чей обычный репертуар, тембр голоса и манера пения олицетворяли псевдофольклорный русский стиль, высоко ценимый проводниками официальной культурной политики. Но Щедрин трактует своеобразный низкий голос Зыкиной свежо и эстетически убедительно – как инструмент с мягким, проникновенным тоном, противопоставленным риторике и патетике стихов Вознесенского, которые, по замыслу Щедрина, должны декламироваться самим поэтом, а не чтецом (отсюда подзаголовок произведения – «концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и оркестра»). Голос Зыкиной, хор и оркестр создают для декламации контрастную звуковую среду, где элементы русского церковного и фольклорного пения сочетаются с приемами, свидетельствующими об интересе композитора к сонористике, в частности к хоровому и оркестровому письму крайнего по тому времени «авангардиста» Кшиштофа Пендерецкого. В оратории **«Ленин в сердце народном»**, текстовую основу которой составляют отклики «простых» людей на смерть вождя, Щедрин также прибегает к вокальным данным Зыкиной (ей поручена заключительная «колыбельная» умершему Ленину) и к приемам вокального и оркестрового письма в духе Пендерецкого. Обе оратории, безотносительно к очевидным недостаткам их словесных текстов, имели позитивное историческое значение, поскольку подтвердили возможность соединения авангардных приемов с русской фольклорной интонацией и с идеологически приемлемыми словами и, таким образом, способствовали окончательной легализации современного западного влияния на советскую музыку.

¹ Определения автора цитируются по: Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. С. 65.

В 1966–1976 годах Шедрин работал над «Мертвыми душами» – «оперными сценами» в трех действиях на собственное либретто по первому тому поэмы Гоголя. Существенная особенность оперы, в очередной раз свидетельствующая о склонности композитора к сложным и нетривиальным композиционным решениям, – параллельное развертывание двух образно-смысловых планов. Один из них соответствует гоголевскому сюжету и складывается, как принято в оперном жанре, из сольных и ансамблевых эпизодов, исполняемых академическими певцами в сопровождении оркестра. Основным персонажам соответствуют собственные облигатные инструменты: Манилову (лирический тенор) – флейта, Ноздреву (драматический тенор) – валторна, Собакевичу (бас) – два контрабаса, Коробочке (меццо-сопрано) – фагот, Плюшкину (меццо-сопрано) – гобой. Инструменты, характеризующие многоликого Чичикова (баритон), меняются в зависимости от сценической ситуации. Вокальное письмо изобилует нарочито «невокальными» скачками, быстрыми пассажами, мгновенными сменами артикуляции и другими исполнительскими

Пример 47
Шедрин – «Мертвые души», действие I, вступление

Lento assai
solo (MEZZO SOPRANO)

Запев (in Orchestra)

solo (CONTRALTO) quasi *f*

He бе . лы, бе . лы сне . ги...

Lento assai

Piano (Orchestra)

mf *pp*

М.

Запев (in Orch.)

Ох, не бе . лы сне . ги во чи . стом по . ле.

С.

p *pp*

1

M. *f* (*piena voce*) (*poco allarg.*)
 Запев (in Orch.) Во чистом по - ле снеги за - бе - ле - ли -

C. *f* (*piena voce*)

I pult (4) *mf* *P* (*poco gliss.*) *pp* (*pp*)
 Soprani Не бе - лы... М. (Закр. ртом)

II pult (4) *mf* *P* (*poco gliss.*) *pp* (*pp*)
 Sopranos Не бе - лы... М. (Закр. ртом)

I pult (4) *mf* *P* (*poco gliss.*) *pp* (*pp*)
 Alti Не 'бе - лы... М. (Закр. ртом)

II pult (4) *mf* *P* (*poco gliss.*) *pp* (*pp*)
 Altos Не бе - лы... М. (Закр. ртом)

I pult (3) *pp* (*pp*)
 Tenori М. (Закр. ртом)

II pult (3) *pp* (*pp*)
 Tenors М. (Закр. ртом)

I pult (3) *pp* (*pp*)
 Bassi М. (Закр. ртом)

II pult (3) *pp* (*pp*)
 Basses М. (Закр. ртом)

1 FL, V.le, V.c. div. (*poco allarg.*)
pp legato

Пример 47 (продолжение)

Щедрин - «Мертвые души», действие I, вступление

деталiami, реализация которых требует от певцов виртуозной техники; верх виртуозности достигнут в чрезвычайно многолюдном и нарочито разношерстном по материалу финале второго акта, содержащем пародию на имбролью из финала первого акта «Севильского цирюльника». На другом плане, представленном двумя женскими голосами и камерным хором, занимающим в оркестровой яме место скрипок, воплощен лирический подтекст гоголевской поэмы. Дуэт женских голосов открывает оперу и время от времени вмешивается в основное действие, исполняя квазиархаические протяжные напевы в русской крестьянской манере, тогда как камерный хор (академический) развивает эти напевы в более сложной гетерофонной фактуре; начало оперы показано на илл. 47. Этот второй план оперы, противопоставленный первому и независимый от него, символизирует идеальный образ России. Связующим звеном между «реалистическим» и «идеальным» планами выступает чичиковский кучер Селифан (высокий тенор), чья партия насыщена фольклорными интонациями.

«Мертвые души», впервые поставленные в Большом театре в 1977 году, можно смело назвать главной русской оперой третьей четверти столетия. Спустя несколько лет после ее завершения и премьеры, уже будучи лауреатом Государственной премии СССР за 1972 год (за вторую редакцию оперы «Не только любовь» и ораторию «Ленин в сердце народном») и третьим по счету, после Шостаковича и Свиридова, главой Союза композиторов РСФСР (он пробыл на этом посту рекордно долго, с 1973 по 1990 год), Щедрин удостоился за нее Ленинской премии. В дальнейшем Щедрин создал еще несколько крупных произведений для музыкального театра и активно работает во всевозможных концертных жанрах. В своем творческом поведении он неизменно придерживается «золотой середины», дистанцируясь как от авангардных крайностей, так и от всевозможных разновидностей «новой простоты», не избегая отдельных «популистских» жестов (включая приношения на алтарь советской идеологии до первой половины 1980-х годов и венки на ее гроб после 1991-го), но в качестве источников вдохновения избирая, как правило, высокие образцы русской и мировой литературы и искусства. Обратной стороной такого выбора пути может быть чрезмерная обобщенность, недостаточная индивидуализированность собственного музыкального языка (на что невольно намекает приведенная выше цитата из монографии М.Е. Тараканова). Самые запоминающиеся моменты музыки Щедрина – те, где он прибегает к поддержке чужого языка, будь то язык русского фольклора или церковного пения (в частности во «Фресках Дионисия» для 9 инструментов (1981), позднее в созданных к тысячелетию Крещения Руси «Стихире» для оркестра и хоровой музыке по Лескову «Запечатленный ангел» (1988) и ряде других работ), язык Баха, Чайковского, Шостаковича, Шопена, Бетховена и т.п. Так или иначе, партитуры Щедрина наделены концертным блеском, виртуозны, богаты яркими эффектами; неудивительно, что с ним охотно сотрудничают выдающиеся артисты разных стран и континентов, и список первых исполнителей его наиболее значительных опусов включает множество прославленных имен.

Николай Сидельников (1930–1992)

Разносторонним мастером ставить и разрешать сложные композиционные задачи был и Сидельников – ученик Шапорина и один из ведущих педагогов композиции в Московской консерватории, где он начал преподавать в 1958 году. Школу Сидельникова прошли такие разные во всех отношениях композиторы, как Эдуард Артемьев, Вячеслав Артёмов, Владимир Мартынов, Дмитрий Смирнов, Сергей Павленко, Владимир Тарнопольский, Кирилл Уманский, композитор и пианист Иван Соколов, – видные мастера, чей расцвет пришелся на конец советской и начало постсоветской эпохи. Один из воспитанников Сидельникова, Мартынов, назвал его учителем «грандиозного человеческого уровня», а воздействие его личности – «магическим»¹.

Показательно название одной из статей о творчестве Сидельникова: «Истинно русский композитор»². Музыкальная монограмма Сидельникова $H(=si)DE$, использованная во многих его партитурах, сама по себе может считаться своего рода концентратом «русскости»³: эта же структура («трихорд в кварте») безраздельно доминирует в парадигматически русской «Свадебке» Стравинского (а ее инверсия составляет ядро другого парадигматически русского произведения – «Картинок с выставки»). Сам Сидельников считал музыку Стравинского русского периода важнейшим стилистическим прототипом своего искусства⁴. В «**Романтической симфонии-дивертисменте в четырех портретах**», носящей подзаголовок «Времена суток» (1964), одним из «портретируемых» выступает как раз Стравинский – правда, скорее в своей ипостаси равнодушного к джазу «неоклассика». Ему посвящен финал симфонии, «Утренний балет метра и ритма», но и остальные «объекты» – Вивальди (часть 1, «Полуденный концерт в старинном духе»), Равель (часть 2, «Вечерний карнавал вальсов») и Берг (часть 3, «Ноктюрн») – также стилизованы в манере, часто напоминающей Стравинского: элегантно и не без иронии.

Что касается «истинно русского» начала, то оно у Сидельникова, по примеру Стравинского, проявилось, в частности, в особой приверженности

¹ Цит. по: Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 2. С. 42. О школе Сидельникова см.: Катунян М. Nikolay Sidelnikov's School of Composition // Искусство музыки. Теория и история. № 16. 2017. С. 45–58. – URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/332/imti_2017_16_45_58_katunyan.pdf (дата образования 10.08.2023).

² Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Николая Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 2. С. 75–92. Его творчество подробнее освещено в монографиях: Григорьева Г. Николай Сидельников. М.: Советский композитор, 1986; Она же. Николай Сидельников. 2-е изд. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014.

³ Эсаулова Т. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. М.: Композитор, 2007. С. 145; Григорьева Г. Николай Сидельников. 2-е изд. С. 11.

⁴ Григорьева Г. Николай Сидельников. 2-е изд. С. 77.

к русской архаике и фольклору. Вслед за Стравинским Сидельников трактует фольклорный элемент в отстраненном, преимущественно аналитическом, часто несколько ироничном ключе, подчеркивая необычный, причудливый колорит, обостряя ритмы и контрасты. В этом отношении особенно характерны концерт для двенадцати инструменталистов «Русские сказки» (1968) и кантата для хора и ударных «Сокровенны разговоры» на народные слова (1975). В связи с «**Русскими сказками**» Сидельников удостоился сравнения с Филиппом Малявиным – одним из самых ярких выразителей русской «экзотики» в живописи¹. Его ведущий творческий принцип запечатлен в заглавии одной из частей этого компактного девятичастного опуса: «Пастушки там песни старые играют, да на новый лад». Здесь, как и в некоторых других частях цикла (например «Леший с русалками хороводы водит»), «новый лад» окрашен в джазовые тона и ассоциируется не только с «Байкой про лису» или «Прибаутками», но и с танцами из «Сказки о солдате» и «Эбеновым концертом». Отголоски «века джаза», а также шопеновско-шумановского романтизма и парижского импрессионизма, слышатся и в таких, казалось бы, «истинно русских» по содержанию работах композитора, как масштабная «соната в трех настроениях» «Славянский триптих» (1975), части которой озаглавлены, соответственно, «За горизонтом скрылось солнце берендеев», «В стране журавлей» и «Метель заметет все следы», и тринадцатичастный вокальный цикл для четырех голосов с фортепиано «В стране осок и незабудок» на стихи Велимира Хлебникова (1978).

Выразительные названия опусов Сидельникова и их частей сами по себе свидетельствуют о его тяготении к «зримой, предельно конкретной образности» с чертами «картинности, сюжетности, “сценического” разворота музыкальных событий»². Так, в концертной симфонии для восьми инструменталистов «**Дуэли**» (1974) объектом «сценического разворота» выступают некоторые современные идеи из области естественных наук. Трехчастная симфония – «Соотношение неопределенностей», «Борьба гармонии и хаоса» и «Поединок закономерности и случая» – разворачивается как ряд столкновений между разными «персонажами»; виолончель, контрабас и два фортепиано составляют группу «дуэлянтов», тогда как четверо перкуSSIONИСТОВ действуют как «секунданты» (явный реверанс в сторону классического «Матча» Маурисио Кагеля для двух виолончелей и ударных, 1964). При этом архитектура симфонии вполне традиционна: медленная средняя часть окружена более активными крайними. С точки зрения языка это самая радикальная работа Сидельникова, сочетающая элементы инструментального театра, додекафонного письма (с тринадцатым тоном как элементом «хаоса» или «случая»), сонористики и стохастической музыки (еще один реверанс, на этот раз в сторону Ксенакиса – автора композиции *Duel* для двух малых

¹ Хаймовский Г. «Впечатлительные образы» // Советская музыка. 1969. № 6. С. 15–20.

² Григорьева Г. Николай Сидельников. 2-е изд. С. 8–9.

оркестров, 1959). Свингующий финал симфонии увенчан бесконечным каноном, символизирующим неустанную борьбу двух антагонистических начал. Возможно, «Дуэли» (наряду с «Русскими сказками») – самая основательная заявка Сидельникова на серьезное место в истории новой музыки¹.

К этому же периоду относятся еще две симфонии: «По прочтении “Диалектики природы” Ф. Энгельса» для хора, органа, двух фортепиано и оркестра (1968) и «**Мятежный мир поэта**» для баритона и инструментального ансамбля на стихи Лермонтова (1971). Первая из них, как легко заключить из ее анахроничного даже для 1960-х годов заглавия, также имеет отношение к натурфилософии. Названия ее частей – «Монумент», «Движение мира», «Размышление» и «Вечная весна мироздания» – ассоциируются скорее с пантеистическим мистицизмом в духе Скрябина, чем с унылым «диаматом»; из маловразумительного текста Энгельса использовано только несколько фраз общего содержания. Особенность десятичастной «лермонтовской» вокальной симфонии – неожиданно легковесный, в жанре солдатской песни, финал на текст стихотворения «Прощай, немытая Россия». Нарочито легковесные (с другой точки зрения – острающиеся путем внезапного сдвига к иным стилистическим сферам) финалы встречаются и в более поздних партитурах композитора, в остальном вполне серьезных, – например в цикле «Романсеро о любви и смерти» для хора, фортепиано, гитары, бас-гитары и ударных на слова Ф. Гарсиа Лорки (1976) и в опере «Бег» по Булгакову (1984).

Похоже, один из самых ярких образцов характерного для Сидельникова гротескного юмора – оперная диалогия «Чертогон» по одноименному рассказу Лескова о ритуале изгнания злых духов наутро после попойки. По идее первая часть диалогии, «Загул», должна исполняться вечером, а вторая, «Похмелье», – утром следующего дня. Произведение создавалось с 1976-го по 1981 год, его единственное концертное исполнение состоялось спустя много лет после смерти автора, в 2007 году, в Перми². Некоторые значительные произведения Сидельникова также никогда не исполнялись или звучали считанное число раз (среди последних – поздние хоровые композиции на сакральные тексты, монументальные «Симфония о гибели земли русской» для большого оркестра (1989) и «роман-симфония» «Лабиринты» для фортепиано соло по мотивам мифов о Тесее, 1992). Репутация Сидельникова как всесторонне образованного и харизматичного педагога, настоящего гуру³, затмила достоинства его композиторской продукции.

¹ Сам композитор называл «Дуэли» одним из своих вершинных сочинений. См.: Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Николая Сидельникова. С. 82.

² Единственный общедоступный источник информации об опере: Григорьева Г. Николай Сидельников. 2-е изд. С. 100–114.

³ Эпитет принадлежит В. Мартынову. См.: Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова. С. 42.

РОМАН ЛЕДЕНЁВ (1930–2019)

Выпускник Московской консерватории по классу Анатолия Александрова (1888–1982), Леденёв, подобно очень многим представителям своего поколения, начинал под влиянием Прокофьева (фортепианная Соната памяти Прокофьева, 1956) и Шостаковича (Струнный квартет *C-dur*, 1958). В трех лаконичных концертах 1964 года – «Концерте-ноктюрне» для флейты с оркестром, «Концерте-поэме» для альты с оркестром и Концерте для скрипки с оркестром – Леденёв все еще весьма традиционен, но затем его стиль радикально меняется. В течение нескольких лет из-под его пера выходят циклы миниатюр, выполненных в манере, до известной степени родственной афористическому (в терминах самого Леденёва – «эскизному»¹) письму раннего (еще не пришедшего к додекафонии) Веберна: «Шесть пьес» для арфы и струнного квартета (1965–1966), «Десять эскизов» для 10 исполнителей (1967), «Семь настроений» для 11 исполнителей (1967, есть также версия для струнного квартета), «Три ноктюрна» для 9 исполнителей (1968). Кульминация и завершение этого, условно говоря, модернистского периода озаглавлены «Попевками» для струнного квартета (5 пьес, 1969) и «Четырьмя зарисовками» для камерного ансамбля (1972), где «эскизность» изложения и изысканность фактуры соединяются с отчетливо русской диатонической интонацией.

Отныне Леденёв отклоняется от «пути по центру». Главным стилистическим ориентиром для него становится Свиридов, и в его языке утверждается «истинно русская» напевная диатоника; в одном из своих интервью Леденёв проводит параллель между Свиридовым и Веберном, называя обоих образцами ясности и простоты². Важнейшие ранние работы Леденёва «свиридовского» периода созданы на стихи Некрасова: «Некрасовские тетради» для баса с фортепиано (20 песен, 1974–1976) и «Родная сторона» для женского голоса, хора и оркестра (1977), снабженная характерным для Свиридова жанровым обозначением «поэма». В первой половине 1970-х Леденёв начал работать над симфонией «Русь – зеленая, белоснежная» – одним из своих главных произведений и одним из самых значительных памятников всей, так сказать, «почвеннической» линии в русской музыке второй половины столетий. Завершенная только в 1991 году, эта «симфония в простых ладах» (миксолидийском, лидийском, дорийском и эолийском) состоит из четырех частей с эпилогом и длится не менее часа. На протяжении всей симфонии господствует спокойная диатоническая модальность, местами оттеняемая эпизодами более драматического рода, также выдержанными главным образом в «простых ладах». По языку, поэтике и тембровой атмосфере симфония Леденёва – прямая наследница свиридовского «Маленького триптиха»,

¹ Холопова В. Лабиринты творчества Романа Леденёва // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 144; Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования / Ред.-сост. М. Катунян. М.: МГК им. Чайковского, 2007. С. 4.

² Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования. С. 20–21.

его многократно расширенное продолжение. Хронологически близкий и стилистически родственный цикл – «Времена года»: 24 поэмы-картины в шести книгах для двух хоров (камерного и большого, без слов) и инструментального ансамбля (1978–1990).

Крупные инструментальные партитуры Леденёва рубежа 1970–1980-х – «Концерт-элегия» для виолончели с оркестром *Es-dur* (1980), «**Концерт-романс**» для фортепиано с оркестром *a-moll* (1981), «Элегический секстет» для струнных *D-dur* (1976–1982) – ассоциируются не столько со Свиридовым (которому посвящен «Элегический секстет»), сколько с открыто романтической, «сентиментально-лирической» линией в русской музыке, представленной, в частности, Глинкой, Арениским и Рахманиновым¹. В своих более поздних циклах инструментальных миниатюр Леденёв столь же лаконичен, что и в своих «вебернианских» композициях 1960-х, но теперь каждая пьеса – это связное высказывание, а не ряд дискретных экспрессивных жестов.

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ (1932–2020)

Уроженец Ленинграда, сын известного в свое время писателя Михаила Слонимского (1897–1972) и племянник знаменитого американского музыковеда-энциклопедиста Николааса Слонимского (1894–1995), Сергей Слонимский изучал науку композиции под руководством ученика Щербачева Бориса Арапова и ученика Шостаковича Ореста Евлахова. Он был также музыковедом-теоретиком, автором первой крупной аналитической работы о музыке Прокофьева, написанной и опубликованной в СССР².

В конце 1950-х и начале 1960-х Слонимский неоднократно участвовал в фольклорных экспедициях, и его формирование как композитора проходило под непосредственным воздействием глубинных, аутентичных пластов русской крестьянской культуры. Его «**Песни вольницы**» для меццо-сопрано и баритона с фортепиано на слова из разных фольклорных сборников (всего восемь песен, 1959) – новаторский в своем роде образец «осмысленной/оправданной» (по Мусоргскому) мелодики русского склада, основанный на тонкой аналитической работе с фольклорными интонациями. Интерес молодого Слонимского к новым методам организации звуковысотности и ритма был обусловлен не только новейшими западными веяниями, но и знакомством с нетемперированным строем и пластичной ритмикой архаических крестьянских песен. В начале 1960-х он одним из первых среди русских композиторов своего поколения стал использовать четвертитоны и примерно тогда же, стремясь добиться необходимой ритмической гибкости, разработал систему «ритмических невм» – символов, обозначающих приблизительную

¹ Именно эти три композитора названы в этой связи в: *Холопова В.* Лабиринты творчества Романа Леденёва. С. 146.

² *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. Опыт исследования. М.; Л.: Музыка, 1964.

длительность нот и пауз и указывающих на ускорения и замедления¹. Отголоски архаических напевов слышатся в самой «продвинутой» партитуре Слонимского 1960-х – десятиминутных «**Антифонах**» для струнного квартета (1968). Название пьесы само по себе подразумевает некий «стереоэффект»: вначале исполнители «перекликаются», стоя в разных местах сцены и подавая знаки друг другу, затем постепенно сближаются, по-разному располагаясь друг относительно друга, и, наконец, образуют слаженный ансамбль в заключительном «хорале», где «ритмические невмы» вытесняются фиксированными ровными длительностями. Все партии изобилуют четвертитоновыми сдвигами, и лишь под занавес насыщенного событиями мини-спектакля утверждается консонанс [g–c].

Слонимский не остался равнодушен и к носившимся в воздухе эпохи полистилистическим тенденциям. Как указывает биограф композитора, он пришел к идее полистилистики раньше, чем Шнитке²: первый опыт Слонимского в этой сфере, «Пастораль и токката» для органа, где додекафония сочетается с барочными оборотами и частушечными мотивами, появилась в 1961 году, тогда как еще более разношерстная в стилистическом отношении кантата «**Голос из хора**» для двух певцов-солистов, органа, хора и камерного оркестра на слова Блока (спектр претворенных в ней «стилевых моделей [простирается] от палестриновской мессы и старинной баллады <...> до русского фольклора и современной нашей туристской песни»³ и додекафонии) была начата в 1962 году и завершена в 1965-м. В обширной одночастной Фортепианной сонате (1963) двенадцатитоновые ряды соседствуют с темами отчетливо русского склада, а в цикле двенадцати «Диалогов» для духового квинтета (1964) элементы из арсенала авангарда (те же додекафонные ряды, пуантилизм, четвертитоны) поставлены на службу остроумной стилизации в духе роговых оркестров XVIII века. Яркий образец музыкального юмора – двухчастный десятиминутный «**Концерт-буфф**» для флейты, трубы, фортепиано, ударных и струнного оркестра (1965), где комический эффект достигается, в частности, благодаря контрасту между четырнадцатиголосной додекафонной «Канонической фугой» и нарочито легкомысленной, отчасти джазовой, отчасти алеаторической «Импровизацией». Присущее композитору чувство юмора проявилось и в ряде других работ, включая «Веселые песни» для голоса, флейты-пикколо, тубы и ударных на детские стихи Даниила Хармса (1971) и некоторые кинопартитуры, прежде всего популярную музыку к фильму Геннадия Полоки «Республика ШКИД» (1967). Другой – стилистически гомогенный, тяготеющий к экспрессионизму – полюс музыки Слонимского этого времени представлен, в частности, вокальной

¹ См.: *Холопова В.* Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 44. Очевидно, Слонимский в тот период не знал о «ритмических невмах» Мессиана.

² *Рыцарева М.* Композитор Сергей Слонимский. Л.: Советский композитор, 1991. С. 8–9, 16.

³ Там же. С. 8.

сценой «Прощание с другом» для голоса с фортепиано на текст из «Гильгамеша» (1966).

К тому же периоду относятся две масштабные работы Слонимского для музыкального театра: опера в трех актах «Виринея» (в 1967 году она была поставлена в Ленинграде и Москве; в 1974 композитор объединил ряд фрагментов в «**ораториальную сюиту**» из оперы) и балет в двух актах «Икар» (1971, Москва, Большой театр). Опера основана на одноименной повести Лидии Сейфуллиной (1889–1954) о молодой свободолюбивой женщине, «белой вороне» старообрядческой общины, гибнущей из-за любви к коммунисту (действие происходит в 1917–1918 годах, повесть Сейфуллиной вышла в 1924). Героиня оперы обнаруживает черты родства с Катериной Измайловой в трактовке Шостаковича и Катериной из «Грозы» Островского, возможно также с Кумой из «Чародейки»; как психологическая драма, разыгрываемая в консервативной старообрядческой среде, опера сравнивается с «Хованщиной»¹. Как и «Хованщина», опера Слонимского насыщена народнопесенными и церковно-певческими интонациями; Слонимский вдобавок воздаст должное сложным полифоническим формам. Балетный «гран-спектакль» «Икар» представляет современную трактовку мифа, подчеркивающую конфликт героя с косной властью, враждебной творческим порывам. Партитура предназначена для большого оркестра с хором, поющим без слов; помимо этой особенности, о «Дафнисе и Хлое» напоминают отдельные детали оркестровки и облик некоторых тем, тогда как ритмический «драйв» многих эпизодов ассоциируется скорее с музыкой Прокофьева или с «Весной священной».

Менее счастливой оказалась судьба камерной оперы «Мастер и Маргарита» (в трех частях, 1972, первое полное исполнение 1989) и «оперы-баллады» «Мария Стюарт» по Стефану Цвейгу (в трех действиях, 1980, пост. 1981, Куйбышев, ныне Самара). Относительная неудача обеих опер, возможно, обусловлена недостатком запоминающегося музыкального материала и некоторой конструктивной рыхлостью; первая из них может показаться чрезмерно многословной и эклектичной, тогда как вторая (в значительной степени основанная на традиционных шотландских напевах) – несколько «приторной». В операх и во многих других партитурах, созданных после начала 1970-х (о неизменно высокой продуктивности Слонимского свидетельствует Хронограф), композитор, как и прежде, демонстрирует способность без особых усилий «синтезировать самые разнообразные стилевые истоки»², при случае также чувство юмора, но его манера в целом становится достаточно консервативной, легкость письма то и дело оборачивается безликостью стиля и предсказуемостью композиционных решений, что далеко не всегда компенсируется непосредственной привлекательностью звуковой субстанции,

¹ Милка А. Сергей Слонимский. Монографический очерк. Л.; М.: Советский композитор, 1976. С. 14.

² Холопова В. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского. С. 51.

оригинальностью и глубиной художественной идеи. Образец творчества Слонимского 1980-х – трехчастный *Concerto primaverile* («Весенний концерт») *D-dur* для скрипки и струнных (1984).

Юрий Фалик (1936–2009)

Другой видный представитель ленинградской школы того же поколения, Фалик окончил консерваторию как виолончелист и композитор по классам, соответственно, Ростроповича и Арапова. В 1962 году он выиграл международный конкурс в Хельсинки, но затем отказался от карьеры виртуоза, чтобы сосредоточиться на композиции.

Стилистическая эволюция Фалика типична для советского композитора-интеллектуала, начавшего свой путь в период «оттепели». В своем первом значительном опусе, **Симфонии для струнных и ударных** (1963), он ориентируется на Бартока (быстрые части «Музыки для струнных, ударных и челесты» и «Дивертисмента») и на «неоклассицистского» Стравинского. Отголоски «русского» (или скорее «швейцарского») Стравинского слышатся в лаконичном концерте для шести духовых и ударных **«Скоморохи»** (1966), построенном как своеобразный «центон» из квазифольклорных мотивов. В четырехчастном **Концерте для оркестра № 1** по мотивам легенд о Тиле Уленшпигеле (на основе музыки к неосуществленному балету, 1967) Фалик вновь предстает мастером виртуозного и колоритного оркестрового письма в духе Стравинского, но его музыкальный язык здесь более «космополитичен»; богатая контрастами, гротескными штрихами и звукоизобразительными эффектами, нарочито фрагментарная, местами ярко дансанта музыка явно выдает свое балетное происхождение. Еще одно, возможно самое впечатляющее приношение любимому композитору – **«Элегическая музыка» («Панихида по Игорю Стравинскому»)** для 16 струнных и четырех тромбонов (1975). Исполнительский состав этой десятиминутной пьесы – противопоставленные друг другу «хоры» струнных и тромбонов, – навеян траурными канонами Стравинского «Памяти Дилана Томаса» (1954), а ее тематизм основан на знаменном распеве; драматургическая линия протянута от ограниченного низким регистром аскетичного *non vibrato*, через постепенное расширение диапазона и усложнение фактуры, к полнозвучной интенсивно вибрирующей вертикали. Относящийся к этому же периоду **Концерт для скрипки с оркестром** (1971) подобен психологически напряженной монодраме, где от солиста требуется прежде всего сильный, интенсивный тон и выразительное *cantabile*.

Среди композиторов XX века, помимо Стравинского, образцом для Фалика был Лютославский. Связь с Лютославским можно усмотреть в формальном решении Концерта для оркестра № 2 **«Симфонические этюды»** (1977), задуманного как фантазия по «Капричос» Гойи, с начальным оборотом 24-го Каприса Паганини в качестве ненавязчивого лейтмотива. Первые три «этюда» (*Forte*, *Piano* и *Solo e tutti*) образуют своего рода

расширенную фрагментарную интродукцию к энергичному и цельному последнему и самому объемному из всех четырех «этюдов» (*Moto*): здесь реализован излюбленный Лютославским принцип локализации смыслового центра тяжести в заключительном разделе инструментальной драмы (показательны партитуры Лютославского 1960-х: Струнный квартет, Вторая симфония, «Книга для оркестра»). Вместе с тем Фалик, в отличие от Лютославского, не был склонен к алеаторике и в отборе выразительных средств придерживался «центристской» позиции.

Важное место в наследии Фалика занимают струнные квартеты и музыка для хора *a cappella*. Между 1965-м и 1984 годом он сочинил пять из своих восьми квартетов (со Второго по Шестой). Такие особенности, как насыщенное, местами почти оркестровое звучание, острота динамических, темповых и фактурных контрастов, сближают квартеты Фалика с квартетами Шостаковича (чьей памяти посвящен **Четвертый квартет**, 1976) и Бартока. Хоровые композиции Фалика, созданные большей частью на слова русских поэтов, в целом проще и традиционнее по языку, чем его инструментальная музыка. Одна из вершин его хорового творчества советского времени – шестичастный концерт «**Поэзы Игоря Северянина**» (1979): многогранный, местами слегка ироничный портрет знаменитого маньериста Серебряного века. Присущее Фалику утонченное чувство слова проявилось в его крупнейшем вокально-инструментальном опусе того же периода – цикле «**Звенидень**» (версия для меццо-сопрано и фортепиано 1980, оркестровая версия 1986). В музыке каждой из десяти частей лаконичными, убедительно выполненными штрихами воссоздан образ поэта, чьи стихи положены на музыку, – соответственно Волошина, Ахматовой, Цветаевой, Маяковского, Саши Черного, Северянина, Мандельштама, Анненского, Бунина и Василия Каменского (именно последнему принадлежит неологизм «звенидень»).

Фалик принадлежит к числу тех художников советской эпохи, чье творчество все еще не оценено по достоинству. В Ленинграде/Санкт-Петербурге он пользовался почетной известностью, был консерваторским профессором композиции, выступал как дирижер, в том числе с ведущими оркестрами США, где работал в начале 1990-х, однако ныне большинство его произведений советского времени фактически забыто, их записи если и переиздаются, то крайне редко (а его самая крупная работа, комическая опера «Плутни Скапена» по Мольеру, единственный раз поставленная в 1984 году в Эстонии, вообще никогда не записывалась), не лучше обстоит дело с его более поздним творчеством, значительную часть которого составляет светская и духовная хоровая музыка. Литература о нем скудна¹. Между тем его наследие заслуживает более внимательного и заинтересованного отношения. В искусстве своих любимых композиторов, Лютославского и Стравинского, Фалик ценил прежде всего артистизм, подразумевающий внешнюю привлекательность, свободу,

¹ Помимо давней работы Е.А. Ручьевской следует упомянуть посмертно изданное собрание бесед: Юрий Фалик. Виолончелист. Композитор. Дирижер. Педагог. Литературная версия В. Фиалковского. СПб.: Композитор, 2010.

непринужденность и «не только явное, но и тайное, скрытое от постороннего глаза совершенство выполненной работы»¹. Лучшие работы самого Фалика, несомненно, наделены этими же качествами.

Юрий Буцко (1938–2015)

Ко времени окончания Московской консерватории по классу Сергея Баласаняна (1966) в портфеле Буцко было несколько значительных партитур, публичное исполнение которых не заставило себя долго ждать. Как и многие другие представители его поколения, молодой Буцко пробовал свои силы в разных стилях, ориентируясь на фольклор (лирическая кантата «Вечерок» для сопрано, женского хора и камерного оркестра на народные слова, 1961; «Свадебные песни» для меццо-сопрано, хора и оркестра, 1965), русскую классику XIX века, в особенности Мусоргского с его «осмысленной/оправданной мелодией» (моноопера «Записки сумасшедшего» для баритона и оркестра по Гоголю, 1964; сентиментальная опера «Белые ночи» для двух солистов и оркестра по Достоевскому, 1968) и умеренные проявления западного модернизма; интерес Буцко к последним нашел свое выражение в некоторых ранних инструментальных опусах и в пионерской для советского музыковедения статье о композиторской технике Лютославского².

В дальнейшем главным источником вдохновения для Буцко стало духовное наследие древней Руси, прежде всего знаменное пение, основанное на системе осмогласия. Исходя из особенностей диатоники знаменного пения, в конце 1960-х композитор разработал авторскую технику организации звуковысотности. Как известно, все восемь гласов знаменного пения разворачиваются в неоктавном обиходном звукоряде от g до d^2 , разделенном на четыре отрезка – «согласия» – по три звука в каждом. Интервал между III и I ступенями смежных согласий – малая секунда ($h-c^1$, e^1-f^1 , a^1-b^1), между III ступенью нижнего согласия и I ступенью верхнего – уменьшенная октава ($h-b^1$). Буцко расширил обиходный звукоряд, соответствующий тесситуре певческих голосов, добавив по несколько согласий сверху и снизу и получив замкнутую цепь из двенадцати звеньев (согласий). Эта система, включающая, по словам композитора, признаки как диатоники, так и хроматики, как мажора, так и минора, лежит в основе мелодических и гармонических структур одного из главных произведений Буцко – «Полифонического концерта» для четырех клавишных инструментов (челесты, клавесина, фортепиано и органа) с хором и ударными *ad libitum*³. Цикл состоит из девятнадцати «контрапунктов»,

¹ Ручьевская Е. Юрий Фалик. Монографический очерк. С. 89.

² Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике музыкальной композиции // Советская музыка. 1972. № 8. С. 111–119.

³ О технике Буцко в «Полифоническом концерте» см., в частности: Старостина Т. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Юрия Буцко // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 2 (особенно авторский комментарий в конце статьи, с. 30, 31).

по числу частей «Искусства фуги» Баха, и длится больше трех часов; завершенный в 1969 году или немногим позднее, до 1981-го он исполнялся только частями. Первые четыре контрапункта предназначены для инструментов соло, затем следуют шесть дуэтов, четыре трио, еще четыре сольных контрапункта, и целое увенчивается единственной частью для полного состава. Подлинные церковные напевы (первые строки их текстов служат подзаголовками частей) полифонически разрабатываются по единому для всех контрапунктов плану. При этом произведение наделено основными атрибутами концертного жанра – виртуозностью, состязательностью, чередованием «монологов» и «диалогов». В последнем разделе финала, на напев «Всякое дыхание да хвалит Господа», к ансамблю клавишных могут подключаться хор и ударные, имитирующие колокольный звон.

Сходная техника работы со знаменными напевами использована в близкой «Полифоническому концерту» по времени создания, также вдохновленной духовными ценностями Православия семичастной симфонии-сюите «Древнерусская живопись» с соло баса, поющего стихиру свв. Борису и Глебу (1970). В датированном тем же годом Трио-квинтете *Es muß sein!* для фортепиано и струнных – одном из крайних для Буцко проявлений «модернизма» – знаменная тема фигурирует в качестве позитивной, «утвердительной» («Es muß sein!») антитезы чуждому ей тематическому материалу. Стимулом для создания этой партитуры стало знакомство с «историческими мемуарами <...> о войне», разрушениях и хаосе¹, совпавшее с празднованием двухсотлетия Бетховена, чьи известные мотивы из финала Квартета соч. 135, «Muß es sein?» («Быть ли тому?») и «Es muß sein!» («Да будет так!») играют здесь лейтмотивную роль. Первые две части семичастного целого предназначены для фортепианного трио, третья – для струнного трио; квинтет складывается только в срединной четвертой части, выполненной в форме пассакальи. Сверхидея опуса заключается в оппозиции двух этосов – западного (он сосредоточен в частях 1–5, где акцентируется «модернистское» начало, представленное додекафонией, микрохроматикой, кластерами, грубым напористым остинато, необычными тембровыми эффектами) и русского, представленного напевом «Херувимской»; финал решен в форме двойной фуги с этим напевом в качестве одной из тем. Бетховенские мотивы разнообразно обыгрываются по ходу первых пяти частей и «намеком» возвращаются в тихой коде финала.

Среди крупных работ Буцко первой половины 1970-х – еще одна моноопера в прозе: «Из писем художника» для баритона с оркестром (1974) на тексты из дневника Константина Коровина, где художник не без юмора повествует о своем общении с Шалапиным. Его следующая, более масштабная опера «Венедиктов, или Золотой треугольник» по «романтической

¹ Старостина Т. Помышление о свете незаходимом: о творчестве Юрия Буцко. С. 24.

Согласно другому источнику, цикл создавался под впечатлением от посещения Бухенвальда: см.: Дубинец Е. Знаки стиля Юрия Буцко // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 52.

повести» Александра Чайнова (1888–1937), законченная в середине 1980-х, не опубликована и не исполнялась. В своих крупных оркестровых и вокально-оркестровых партитурах, в том числе апеллирующих к православной традиции и основанных на церковно-певческом тематизме, Буцко тяготеет к гармоническому языку и методам тематической работы европейского XIX века. Среди его значительных работ, выполненных в экспансивной «неоромантической» манере, – симфонии-сюиты «Из русской старины» (1978) и «Господин Великий Новгород» (с меццо-сопрано и хором, слова народные, 1985), «Симфония-дифирамб» (Симфония № 3, с фортепиано соло, 1978), *Lacrimosa* для струнных (включена в камерную симфонию «Духовный стих» для хора и струнных, 1982), **Второй скрипичный концерт «Плач»** (1982), Четвертая симфония («Симфония-речитатив», 1986). Последняя, наряду с симфониями № 5 и 6, созданными уже в 1990-х, образует триптих «Русь уходящая» по мотивам незавершенного полотна Павла Корина – своего рода реквием по Святой Руси, уничтоженной катаклизмами XX века.

ГЕННАДИЙ БАНЩИКОВ (Р. 1943)

Банщикова учился композиции вначале у Баласаняна в Московской, затем у Арапова в Ленинградской консерватории. Его композиторский почерк отличают качества, которые принято считать характерными для петербургской традиции: сжатость форм, четкая ритмика, избегание сантиментов (в противоположность «московской» склонности к длиннотам, *tubato* и чувствительности). Все это ассоциируется в первую очередь с такими петербургскими классиками, как Римский-Корсаков, Стравинский и Прокофьев; вместе с тем Банщикова испытывает особую симпатию к позднему немецкому романтизму, прежде всего к Рихарду Штраусу. По его собственному признанию, позиция Штрауса – «бережно хранить доставшееся в наследство от предшественников и деликатно это наследство “обживать”» – ему ближе, чем устремления революционеров наподобие Айвза или Шёнберга. По словам Банщикова, «Штраус органично сплавил стилистику Моцарта и Вагнера <...> Чем-то в этом роде стараюсь заниматься и я»¹.

Как поборник просвещенного консерватизма в искусстве, Банщикова придерживается устоявшейся системы жанров европейской музыки. В своих операх, симфониях, концертах и сонатах он следует принятым жанровым условностям, трактуя их в несколько отстраненном – скорее неоклассицистском, чем постмодернистском – ключе. Подобный подход особенно успешно работает в опере. Музыкально-театральным дебютом Банщикова стала трехактная опера «Любовь и Силян» по Козьме Пруткову (1968), затем последовала «Опера о том, как поссорились Иван Иванович

¹ Банщикова Г. «К счастью мне не приходится меняться...». [Беседа с композитором Г. Банщикова-вым. Записал С. Фролов] // Советская музыка. 1990. № 2. С. 8.

с Иваном Никифоровичем» по фрагменту повести Гоголя (1971, посвящена Р. Штраусу). Обе партитуры, каждая по-своему, свидетельствуют об изящном чувстве юмора их автора. Самая масштабная на сегодняшний день опера композитора, «Горе от ума» (завершена в 1983 году, поставлена в 1985-м), – едва ли не первая в истории адаптация этой сверхпопулярной пьесы для музыкального театра. Насколько можно судить по доступным материалам, для передачи духа литературного первоисточника автор охотно прибегает к пародированию общих мест русской классической оперы.

В музыке Банщикова концертных жанров затрагиваются и более глубокие, даже трагические ноты. В таких остродраматических партитурах, как написанный для Ростроповича лаконичный **Четвертый виолончельный концерт** («Дуодецимет», 1966) и развернутые **Трио-соната** для струнного трио с фортепиано (1972), **Соната для флейты и фортепиано** (1975) и **Струнный квартет** (1982), он тяготеет в большей степени к Шостаковичу (памяти которого посвящена Соната), чем к упомянутым петербургским классикам. С Шостаковичем ассоциируется не только преобладающий напряженный тон этой музыки, но и отдельные тематические обороты, а также некоторые особенности гармонического языка, в частности использование квазидодекафонных рядов, преимущественно из одиннадцати неповторяющихся тонов (в Трио-сонате и Сонате). В тематизме Трио-сонаты вдобавок встречаются слегка замаскированные реверансы в сторону Р. Штрауса. Камерно-инструментальное творчество Банщикова включает также несколько фортепианных сонат (первые четыре созданы между 1968 и 1988 годом; их стиль эволюционировал от умеренного «модернизма» Первой к простоватости на грани китча в Четвертой) и несколько сонат для баяна (первая из них появилась в 1977 году – раньше, чем произведения Губайдулиной для этого излюбленного ею инструмента). Среди его вокальных опусов выделяется кантата **«Петербургский ноктюрн»** для меццо-сопрано и малого оркестра на слова Блока (1985); здесь также не обходится без экспрессивных общих мест, в данном случае как нельзя лучше подходящих для музыкального воплощения угрюмой «ночной» атмосферы. Свой опыт мастера оркестрового письма Банщиков обобщил в весьма оригинальном трактате по «функциональной инструментровке», содержащем многочисленные примеры из музыки Р. Штрауса¹.

¹ Банщиков Г. Законы функциональной инструментровки. В 3-х т. СПб.: Композитор, 1997.

PARALIPOMENA

Специальную главку следует посвятить композитору Александру Локшину (1920–1987), при жизни фактически окруженному заговором молчания. Несмотря на поддержку некоторых видных музыкантов он долгие годы вел скорее маргинальное существование¹ и не сыграл на культурной сцене советского государства той роли, на которую мог бы рассчитывать в силу своего незаурядного таланта, мастерства и вкуса².

Ученик Мясковского, Локшин с 1945 года преподавал в Московской консерватории инструментовку и чтение партитур, но в 1948-м был уволен и в дальнейшем нигде не служил, сосредоточившись на композиции. В 1957 году он завершил первую из своих одиннадцати симфоний – **Реквием** для хора и оркестра, с двумя чисто оркестровыми частями по краям и центральной частью на текст *Dies irae* в латинском оригинале (первое исполнение симфонии, с «безопасными» русскими словами, состоялось в 1967 году, премьера оригинальной версии – в 1987 году в Англии). Только одна симфония Локшина, Четвертая (*Sinfonia stretta*, 1967), не содержит вокальных партий. Стихи, положенные Локшиным на музыку, как правило, богаты философскими подтекстами. Их авторы – поэты и мыслители античности (Симфония № 2 «Греческие эпиграммы» для хора и оркестра, 1962), Редьярд Киплинг (**Симфония № 3** для баритона, мужского хора и оркестра, 1966), Шекспир (Симфония № 5 «Сонеты Шекспира» для баритона, струнных и арфы, 1969), Блок (Симфония № 6 для баритона, хора и оркестра, 1971), средневековые японские

¹ О причинах изоляции Локшина см. книги его сына (впрочем, далеко не во всем заслуживающие доверия): Локшин А.А. «Гений зла». М.: МАКС Пресс, 2001; Он же. Музыкант в Зазеркалье. М.: МАКС Пресс, 2012; доступны в интернете. См. также: Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. С. 226.

² Первая и, по-видимому, единственная при жизни композитора музыковедческая работа о нем появилась, когда он был уже автором восьми симфоний: Чigareва Е. Заметки о симфонической драматургии А. Локшина // Советская музыка. 1974. № 11. С. 20–28. Его прижизненная дискография ограничивается в основном тремя пластинками (пять симфоний, «Песенки Маргариты») под управлением Рудольфа Баршая и Геннадия Рождественского.

поэты (**Симфония № 7** для контральто и камерного оркестра, 1972), Пушкин (**Симфония № 8** для тенора и оркестра на слова из «Песен западных славян», 1973), Леонид Мартынов (**Симфония № 9** для баритона и струнных, 1974), Николай Заболоцкий (**Симфония № 10** для контральто, хора, оркестра и органа, 1976) и Луис де Камозэн (**Симфония № 11** для сопрано и камерного оркестра, 1976). К вокальным симфониям Локшина стилистически и содержательно примыкает несколько других вокально-оркестровых опусов, сведения о которых можно найти в Хронографе. Наиболее значительные из них – «**Три сцены из “Фауста”**» для сопрано и оркестра (1980, расширенная версия «Песенок Маргариты» для того же состава, 1973) и *Mater dolorosa* («Мать скорбящая») для меццо-сопрано, хора и оркестра на русские литургические тексты и фрагменты из «Реквиема» Ахматовой (1977, первое исполнение 1995).

Зрелая музыка Локшина, с ее импульсивными акцентами, резкими сдвигами и вторжениями нового материала, изменчивой ритмикой, экспрессивными мелодическими линиями и диссонантным гармоническим языком, балансирующим между расширенной тональностью и свободной атональностью, стилистически тяготеет к австро-немецкому позднему романтизму и экспрессионизму. Ее иногда ассоциируют с музыкой Малера и Берга¹, но симфонизму Локшина чужды как малеровская монументальность, так и берговский конструктивный рационализм. Даже крупные опусы Локшина по большей части достаточно сжаты; лишь Первая и Шестая симфонии длятся около сорока минут. Большинство партитур Локшина основано на свободно трактуемом вариационном принципе, иногда с элементами сонатной диалектики и часто с драматургически подготовленной генеральной кульминацией перед медленно затухающим заключением; перед концом или в самом конце возможен резкий «отстраняющий» жест. Чисто оркестровая **Четвертая симфония**, где Локшин особенно близок ранней нововенской поэтике и стилистике, прямо построена как вариационный цикл: интродукция, тема с шестью контрастными вариациями возрастающего объема (динамическая кульминация приходится на пятую вариацию) и заключение с неожиданно энергичной кодой; ее подзаголовок *Sinfonia stretta* (буквально «сжатая») указывает, возможно, не только на небольшой объем, но и на чрезвычайно высокую концентрацию экспрессии. В форме свободных вариаций выполнен и единственный крупный камерно-инструментальный опус позднего Локшина – **Струнный квинтет** памяти Шостаковича (1978).

* * *

В советские времена бытовал термин «секретарская литература»: книги, созданные представителями высшей номенклатуры Союза писателей, партийными носителями идейной и стилистической ортодоксии. Их успех у читателей, как правило, был незначителен (а среди тех, кто знал толк в хорошей современной литературе, – ничтожен), но они

¹ Карпинский И. Неизвестный композитор? // Советская музыка. 1990. № 7. С. 20.

выпускались огромными тиражами, не подлежали критике и настойчиво пропагандировались в СМИ. По аналогии можно было бы говорить и о «секретарской музыке». Конечно, основными ее творцами были не номинальные первые секретари Союза композиторов РСФСР и секретари Союза композиторов СССР Шостакович, Свиридов и Щедрин (хотя каждый из них внес определенный вклад в эту область музыкального творчества), а совсем другие деятели – Хренников, Кабалевский, Мурадели, из представителей следующего поколения – Александр Холминов (1925–2015), Кирилл Молчанов (1922–1982), Андрей Эшпай (1925–2015), Андрей Петров (1930–2006)... Видимо, нет особого смысла останавливаться на этом сегменте музыкального наследия послесталинского времени – вырожденном варианте большого советского стиля. Объективности ради заметим только, что и отдельные представители этой части истеблишмента также в какой-то степени откликнулись на требования времени – если не обновлением языка, то обогащением музыкального содержания, попытками отойти от стандартов, к которым они же приучали своих слушателей на протяжении десятилетий. В таких поздних опусах Кабалевского – этого, казалось бы, негибкого консерватора и безоглядного оптимиста, – как **Соната для виолончели и фортепиано *B-dur*** (1962) и **Второй виолончельный концерт *c-moll*** (1964), посвященных, соответственно, Мстиславу Ростроповичу и Даниилу Шафрану, прорывается неожиданно глубокая и серьезная субъективная нота почти в духе Шостаковича. После долгих лет творческого затишья Хачатурян завершил свой путь интровертными одночастными сонатами для виолончели, скрипки и альты соло (соответственно «Соната-фантазия», «Соната-монолог» и «Соната-песня», 1974–1976); привычная для Хачатуряна, но давно исчерпавшая себя «рубенсовская» экспансивность вытесняется в них стремлением к более строгой и сдержанной экспрессии. На новые веяния своеобразно отреагировал Хренников: свой **Второй фортепианный концерт *C-dur*** (1971) он демонстративно открыл додекафонным рядом, изложенным по-ораторски четко, ровными четвертями в партии правой руки (правда, всё, что следует далее, выдержано в обычном мажоро-миноре).

В направлении большей серьезности и сосредоточенности развивался и Эшпай. Сын одного из первых марийских профессиональных композиторов и музыковедов Якова Эшпая (1890–1963), он учился в Московской консерватории у Мясковского, Голубева и Хачатуряна (композиция), а также у Владимира Софроницкого (фортепиано) и снискал известность как композитор эклектического склада, чье «серьезное» симфоническое, хоровое, камерно-инструментальное творчество стилистически не слишком далеко отстоит от его же эстрадных песен. Мелодичная, эмоционально открытая, колоритно инструментованная, преимущественно оптимистическая по тону музыка Эшпая широко пропагандировалась в советское время; за Концерт для гобоя с оркестром (1982) и оркестровую рапсодию «Песни горных и луговых мари» (1983) он удостоился Ленинской премии за 1986 год (был последним композитором-лауреатом). В более

позднем творчестве Эшпая существенное место заняла религиозная тематика. Показательна Шестая симфония, «Литургическая», посвященная тысячелетию Крещения Руси (1988); ее первый, чисто оркестровый раздел выполнен в обычной для Эшпая, абсолютно «светской» манере, не без эстрадно-песенных интонаций, средний раздел образует православное песнопение *a cappella* на текст из Первого послания апостола Павла к Коринфянам (глава 13), а в заключительном гимне Богородице оркестровый и хоровой элементы приводятся к мажорному синтезу.

* * *

Направление, заданное Свиридовым и иногда именуемое новой фольклорной волной, получило наиболее серьезное развитие в творчестве Валерия Гаврилина (1939–1999). В 1958–1964 годах он учился в Ленинградской консерватории, в том числе композиции у Ореста Евлахова и основам народного творчества у выдающегося музыковеда-фольклориста Феодосия Рубцова (1904–1986). Широкую известность Гаврилину принес восьмичастный вокальный цикл «**Русская тетрадь**» для женского голоса с фортепиано на слова из современного фольклора (1965) – своего рода «Любовь и жизнь женщины» в русском крестьянском (но отчасти затронутым городским влиянием) варианте¹. Песни Гаврилина, характерного «свиридовского» типа по важнейшим стилистическим параметрам («натурально-ладовая основа языка, скупость фактуры, диатонические полифункциональные гармонии как тембровые пятна, длительные остинато без нагнетаний <...>»²), не содержащие прямых цитат из народной музыки, но восходящие к фольклорным жанровым прототипам, принесли совсем еще молодому композитору Государственную премию РСФСР имени Глинки за 1967 год. В русском фольклоре, причем не только крестьянском, но и городском, укоренена большая часть творчества Гаврилина; редкое исключение – три «Немецкие тетради» для голоса с фортепиано на стихи Гейне (1962, 1971, 1976).

Излюбленный жанр Гаврилина – бессюжетное, но театрализованное хоровое «действие», обычно с сольными голосами, инструментальным сопровождением и интермедиями, с текстами, стилизованными в фольклорном духе или подлинно народными. Самые масштабные действия Гаврилина – «**Скоморохи**» для баритона, мужского хора и оркестра (три редакции: 1967, 1970, 1986), «Свадьба» для сопрано, хора и оркестра (1978–1982) и полуторачасовые «**Перезвоны**» («по прочтении Василия Шукшина») для солистов, смешанного хора, чтеца, гобоя (имитирующего народную «дудочку») и ударных (1982). Их музыка в основном ритуально проста, местами отсылает к архаическим духовным напевам (в таких эпизодах особенно ярко высвечивается концептуальное и стилистическое родство

¹ Очевидная аналогия с появившимися годом раньше «Курскими песнями» Свиридова проведена уже в непосредственном отклике на премьеру: *Сохор А. Две «тетради» Валерия Гаврилина // Советская музыка. 1965. № 11. С. 26.*

² Там же.

действ Гаврилина с «действиями» Карла Орфа), местами же ассоциируется с «низовыми» формами – частушкой, «чувствительным» романсом, уличной песней. Действиям родственны некоторые другие работы Гаврилина концертных жанров, также не имеющие сквозного сюжета и подразумевающие элемент театрализации; таковы, в частности, вокально-симфоническая поэма «Военные письма» для сопрано, баритона, хора и оркестра на слова Альбины Шульгиной (1972) и вокальный цикл «Вечерок» для двух женских голосов с фортепиано на слова Шульгиной и других авторов, включая самого Гаврилина (в двух частях, 1973 и 1975). Среди произведений Гаврилина, предназначенных непосредственно для сцены, – популярный балет «Анюта» по рассказу Чехова «Анна на шее» (1982, пост. 1986). Гаврилин написал музыку к ряду спектаклей и фильмов; некоторые из своих прикладных партитур он в дальнейшем переработал для театральных постановок и концертного исполнения¹.

* * *

С середины 1960-х набирало силу так называемое третье направление (термин Гантера Шуллера, подхваченный в СССР Щедриным без ссылки на авторство²), промежуточное между строго академическим и развлекательным: легкая музыка, облеченная в формы, унаследованные от высокой композиторской традиции. Дуайеном этого направления на советской почве, видимо, следует признать Эшпая с его *Concerto grosso* для трубы, фортепиано, вибратона и контрабаса с оркестром (1966). Значительным успехом пользовались такие ранние образцы третьего направления в музыкальном театре, как балет Андрея Петрова «Сотворение мира» по карикатурам Жана Эйфеля (1971) и первые российские рок-оперы учеников Хачатуряна Александра Журбина (р. 1945) и Алексея Рыбникова (р. 1945) – соответственно «Орфей и Эвридика» (1975) и «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» по Пабло Неруде (1976). Хотя с технической точки зрения работы Журбина и Рыбникова не выдерживают сравнения с британскими и американскими образцами жанра, в Советском Союзе середины семидесятых они произвели фурор как зрелища совершенно нового, невиданного в России типа и впоследствии долго не сходили со сцены. В рамках третьего направления укладывается творчество таких учеников Хачатуряна (и востребованных композиторов музыки для кино), как автор ряда вокальных циклов, комической оперы «Граф Калиостро» (1981) и монооперы «Ожидание» (1985) Микаэл Таривердиев (1931–1996) и плодовитый автор опер, мюзиклов, симфоний, инструментальных концертов Владимир Дашкевич (р. 1934). Еще один видный мастер третьего направления – ученик Шапорина и Сидельникова, один из пионеров

¹ О жизни и творчестве Гаврилина см.: *Тевосян А.* Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. СПб.: Композитор, 2009. Представление о своеобразной личности композитора, о его творческих установках и мировоззрении дают его посмертно опубликованные записи: *Гаврилин В.* О музыке и не только... Записи разных лет. СПб.: Дума, 2001.

² *Щедрин Р.* Опера в драматическом театре // Юность. 1982. № 2. С. 87.

электронной музыки в Советской России Эдуард Артемьев (1937–2022). Около 1960 года он начал сотрудничать с инженером Евгением Мурзиным (1914–1970), разработавшим электронный музыкальный инструмент АНС (инициалы А.Н. Скрябина)¹; на этом инструменте, а позднее на более совершенном оборудовании он сочинил музыку к ряду фильмов, а также несколько опусов для концертного исполнения, в том числе с пением и акустическими инструментами.

* * *

Во второй половине семидесятых исподволь, непублично начала проявляться тенденция, в серьезной русской музыке прежде немислимая: отказ от индивидуального стиля и самоограничение простыми, общеизвестными, легко идентифицируемыми стилистическими клише. Инициатором и на долгое время единственным представителем этой тенденции стал ученик Сидельникова Владимир Мартынов (р. 1946), декларировавший необходимость создания или, точнее, возрождения внеличного сакрального искусства – собственно говоря уже не столько искусства, сколько «доискусственной» или «внеискусственной» реальности, утраченной современным цивилизованным человечеством. До 1974 года он работал в более или менее «авангардной» манере, затем, после экспедиции на Памир, под впечатлением от «духовной упорядоченности» жизненного уклада людей, населяющих этот регион, изменил творческую установку. Отныне музыка интересует Мартынова не столько как автономная форма художественного творчества, сколько как часть синкретически упорядоченного ритуала. Среди его первых работ, созданных в новом ключе, – абсолютно диатонические, консонантные и репетитивные *Passionslieder* («Страстные песни») для сопрано и струнного ансамбля (1977).

В 1975–1978 годах Мартынов сочинял и исполнял рок-музыку (с 1976-го – во главе собственной рок-группы «Форпост»); этим периодом датируется рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского» (не поставлена). В конце 1970-х он на несколько лет оставил композицию, редактировал издания полифонической музыки средних веков и Возрождения, реконструировал памятники древнерусского литургического пения по крюковым записям, начал преподавать в духовной академии Троице-Сергиевой Лавры. В 1983–1984 годах он вернулся к сочинению музыки на основе еще более радикального «постмодернистского» мировоззрения, констатирующего смерть индивидуального, авторского письма. Характерно заглавие первой из созданных после перерыва партитур Мартынова (предназначенной для фортепиано, ударных и дисканта, на текст стихотворения Заболоцкого «Ласточка»): *Opus posthumus* – «сочинение посмертное» (в его специфическом понимании – созданное уже после того, как категория «сочинение» перестала существовать).

¹ Этот инструмент вызвал также кратковременный интерес Денисова, Шнитке и Губайдулиной. См.: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 34; Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. С. 102–104; Она же. София Губайдулина. С. 46–48.

На место авторского творчества Мартынов выдвигает так называемый бриколаж – комбинирование готовых шаблонов. Термин «бриколаж» (bricolage), введенный в культурологический оборот французским мыслителем Клодом Леви-Стросом (1908–2009) и по своему исходному (бытовому) смыслу близкий понятиям «самодеятельность», «кустарщина», «халтура», указывает на принцип архаического мифотворчества: построение картины мира из ограниченного числа «подручных» элементов (объектов, знаков, представлений), знакомых «дикарю» по опыту повседневной жизни. Бриколаж по Мартынову – единственный возможный метод возвращения к идеалу искусства далекого прошлого, еще свободного от «десакрализирующего» воздействия ренессансного гуманизма и просвещенческого индивидуализма; такое искусство должно быть каноническим (то есть исключаяющим проявления авторской воли), ритуальным и метафизическим. Музыкальный материал зрелой продукции Мартынова-композитора (точнее было бы сказать «бриколёра») – это длинные цепочки благозвучных фраз, напоминающие классику минимализма. Впрочем, минимализм Мартынова чаще всего лишен ритмической энергии, скорее «меланхоличен», его конструктивными единицами обычно служат обороты, стилизованные под западную классику, фольклор или церковное пение, встречаются и прямые цитаты. Исполнение сочинений Мартынова, как правило, предполагает элемент театрализации, выступающий суррогатом ритуального действия в условиях современного концертного или театрального зала.

Практика Мартынова, с привлечением многочисленных философских, исторических, богословских источников, обоснована в его книгах. Все они вышли уже в постсоветское время, когда его влияние резко возросло и его любимая идея о «конце времени композиторов»¹ стала на некоторое время предметом широкого обсуждения. По отношению к постсоветской России эта идея может иметь смысл: новая культурно-историческая ситуации явно способствует тому, чтобы композитор серьезной музыки превратился из демиурга, каким он был прежде, в бриколёра.

¹ Так озаглавлена одна из его книг: *Мартынов В. Конец времени композиторов*. М.: Русский путь, 2002. О творчестве Мартынова и его взглядах см., в частности: *Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова*; *Чередниченко Т. Музыкальный запас*. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. С. 540–559.

НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИКАХ

Сверхцентрализованная советская система культивировала и поощряла «провинциализацию» регионов. Внестоличные культурные сообщества жили достаточно замкнутой жизнью, и столичная элита следила за тем, чтобы они, так сказать, не позволяли себе лишнего: художественные интересы местных кадров желательно было удерживать в пределах узко понятой национальной специфики, и Союз композиторов делегировал в республики специальных кураторов, ориентировавших кадры в нужном направлении. Прежняя политика русификации региональных культур сменилась мягкой, но настойчивой политикой их консервации в установленных «сверху» рамках. Считалось, что такая политика способствует сохранению национальной самобытности, и бюрократия на местах охотно ей подыгрывала. В результате творчески активные «провинциалы», по сравнению со столичными коллегами, располагали существенно меньшими возможностями для расширения своего культурного и интеллектуального кругозора и для демонстрации своих достижений в крупных центрах империи, тем более за рубежом. Соответственно, масса музыки осталась фактически неслышанной. О реалиях художественной жизни республик нам известно мало, поскольку информация о ней малодоступна или не заслуживает полного доверия; значительная часть музыкального материала, судя по всему, не документирована, практически забыта и рискует быть утраченной безвозвратно (автор утверждает это исходя из сравнения собственных воспоминаний о музыке и музыкальной жизни Армении 1970-х и первой половины 1980-х с тем, что можно почерпнуть на эту тему из современных музыковедческих публикаций). Воссоздание целостной картины по всем республикам и регионам на основе доступных материалов крайне затруднительно и, во всяком случае, выходит за границы моей компетенции. Ограничусь рассмотрением немногих заметных в общесоюзном контексте явлений в серьезной музыке некоторых советских республик.

УКРАИНА

Самый значительный украинский композитор своего времени Борис Лятошинский (1895–1968) в молодости был «скрябинистом» и, значит, «авангардистом». В дальнейшем он отошел от былых крайностей и удостоился двух Сталинских премий (что, однако же, не защитило его от нападков в 1948 году), но, очевидно, сохранил широту взглядов, поскольку его класс композиции в Киевской консерватории уже в новое время стал важным очагом авангардной «ереси». Его воспитанники Леонид Грабовский (р. 1935), Виталий Годзяцкий (р. 1936) и Валентин Сильвестров (р. 1937) наряду с несколькими ровесниками образовали группу, вошедшую в историю под названием «киевский авангард». Интеллектуальным лидером группы был дирижер Игорь Блажков (р. 1936), состоявший в переписке с иностранными музыкантами, включая Стравинского, Вареза и Ноно, хорошо осведомленный о новинках западной музыки и активно занимавшийся их пропагандой в той мере, в какой это было возможно¹.

Вклад Годзяцкого – это главным образом серийная по языку и в основном пуантилистическая по фактуре фортепианная пьеса **«Разрывы плоскостей»** (1963), стилистически родственная ранним (1953) клавишным Штокхаузена. Расцвет Грабовского пришелся на 1960-е, когда появился ряд бескомпромиссно авангардных партитур: **Трио для скрипки, фортепиано и контрабаса**, **«Пастели»** для сопрано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса на ранние стихи украинского советского классика Павло Тычины (1891–1967), **«Из японских хокку»** для тенора, флейты-пикколо, фагота и ксилофона (все 1964), **«Константы»** для четырех фортепиано, шести групп ударных и скрипки (1964–1966), **«Эпитафия Р.М. Рильке»** для сопрано, арфы, челесты, гитары и колоколов (1965), **«Гомеоморфии» I–III** для фортепиано и двух фортепиано (1968–1969), **«Гомеоморфия IV»** для оркестра (1970) и некоторые другие. Название «Гомеоморфия», судя по всему, должно указывать на однородность материала и фактуры на протяжении всей достаточно объемной композиции или ее большей части («Гомеоморфии» Грабовского делятся по 15–20 минут); первые три пьесы с этим названием подобны большим фортепианным этюдам на разные виды техники, тогда как звуковая атмосфера последней ассоциируется с оркестровой музыкой Мортон Фелдмана. Единство материала и ювелирная, преимущественно неторопливая манера работы с ним характерны и для других партитур Грабовского этого периода. Со временем Грабовский переключился на своеобразный вариант полистилистики – не столько драматическое столкновение разных стилей, сколько система плавных «модуляций» между ними; в его одночастном **Concerto misterioso** для девяти инструменталистов (1977) диатонической квазифольклорный материал, претерпевающий ряд таких

¹ Богатую информацию о деятельности дирижера как пропагандиста новой музыки содержит собрание его корреспонденции: *Блажков И.* Книга писем. Т. I и II. Доступно в интернете.

«модуляций», обрастает мистическим ореолом, на который указывает заглавие. В дальнейшем творческая активность Грабовского на некоторое время снизилась; он переехал в Москву, где регулярно выступал как музыкальный критик и участвовал в основании АСМ-2, а в 1989 году эмигрировал в США¹.

Ранние камерные опыты Сильвестрова – трехминутный *Quartetto piccolo* для струнного квартета (1961), «Триада» (три пьесы для фортепиано: «Знаки», «Серенада» и «Музыка серебристых тонов», 1962), двухчастное **Трио для флейты, трубы и челесты** (1962), «Элегия» для фортепиано (1967) – стилистически балансируют, условно говоря, между Веберном и Волконским. Его трехчастная Первая симфония для большого оркестра (1963), будучи консерваторской дипломной работой, традиционнее по языку и форме (что, впрочем, не спасло ее от провала на выпускном экзамене) и выдержана в приподнятом неоромантическом тоне, который возобладает в музыке Сильвестрова начиная со следующего десятилетия. С другой стороны, «Мистерия» для альтовой флейты и ансамбля ударных (1964) и датированные 1965 годом трехчастная «Монодия» для фортепиано с оркестром и одночастная **Вторая симфония** для флейты, ударных, фортепиано и струнных превосходят любую другую музыку, созданную к тому времени на советской почве, по насыщенности необычными сонорными эффектами и тембровыми сочетаниями, смелости использования алеаторических приемов, экстравагантности нотной записи; образец последней – страница Второй симфонии – показан на примере 48. Все три партитуры лаконичны (продолжительностью около десяти минут) и экспрессивны; авторская ремарка перед симфонией – «напряженно!» – может быть отнесена и к двум остальным. Вершина раннего Сильвестрова – «Мистерия», принесшая ему европейскую известность (ее премьеру на Венецианской биеннале 1965 года осуществили звездные интерпретаторы новой музыки Северино Гаццелони и ансамбль Страсбургские ударные). Угадываемый сюжет этой инструментальной драмы – пробуждение, заклинание, укрощение природной стихии (ее олицетворяет ансамбль ударных) виртуозной игрой на колдовском инструменте; возможный зрительный аналог – картина Анри Руссо «Заклинательница змей» (1907). Еще одним крупным достижением шестидесятых явилась трехчастная **Третья симфония**, завершенная в 1966 году, впервые исполненная в Дармштадте два года спустя и тогда же удостоенная американской премии фонда Кусевицкого. Ее подзаголовок – «Эсхатофония» – свидетельствует о склонности автора мыслить в апокалиптических категориях; с другой стороны, изысканный оркестровый наряд симфонии, с преобладанием светлых красок, не слишком ассоциируется с идеей конца света.

¹ О Грабовском и его творчестве см.: Савенко С. Константы стиля Леонида Грабовского // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. С. 91–105. Наиболее полный источник сведений о жизни композитора и о его взглядах: Ліній. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Бесіди. Статті. Матеріали / Ідея, укладання, загальне редагування, коментарі О. Щетинського. Київ: Акта, 2017.

20

4¹ 1 4¹ 1 3¹ 1 1,5¹ 1 5¹

Fl.

Tr-lo

C-III

Vibr.

Timp.

Cassa

T-t.

Piano

bacch. di gomma

gliss.

gliss. trem. (vibr)

V-ni I

13¹ 1 2 3 4

Fl.

C-III

Vibr.

Timp.

Cassa

Piano

V-c.

C-b.

col legno dietro il pont.

col legno

pizz.

arco

gliss. trem. (vibr)

Пример 48

Сильвестров – Симфония № 2

Симфония никогда не звучала в СССР и была воскрешена к концертной жизни далеко не сразу после падения коммунистического режима.

Независимая позиция Сильвестрова и его коллег по «киевскому авангарду» не могла не вызвать раздражения у официальных кругов. Уже в 1963 году глава Союза композиторов Украины Константин Данькевич (1905–1984), в статье с характерным заголовком «Быть солдатом Партии», разругал Блажкова за его чрезмерное усердие в деле пропаганды додекафонии, связи с зарубежными музыкантами и недооценку украинской музыкальной классики, а его жену, музыковед Галину Мокрееву (1936–1968), – за публикацию в «одном зарубежном журнале» (а именно в польском *Ruch Muzyczny*) статьи с неумеренными похвалами в адрес «одного студента-дипломанта композиторского факультета, “прирожденного додекафониста”, на которого “возлагаются самые большие надежды”»¹. Несколько лет спустя Сильвестров, вновь без упоминания фамилии, удостоился критики с самой высокой трибуны: в своей речи на очередном съезде Союза композиторов Хренников² резко отреагировал на его интервью журналу «Юность», содержащее апологетику авангарда и другие еретические мысли³. В 1970 году Сильвестров был ненадолго исключен из Союза⁴.

Примерно тогда же Сильвестров пришел к решению оставить «авангардное гетто»⁵. Его самый значительный «переходный» опус на этом пути – триптих «Драма» (1969–1971), состоящий из Сонаты для скрипки и фортепиано, Сонаты для виолончели и фортепиано и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (все три раздела триптиха одночастны, их суммарная продолжительность – не менее 40 минут) и содержащий элементы инструментального театра. Во всех трех разделах триптиха моменты «продвинутого» письма (додекафония, алеаторика, кластеры, необычные способы звукоизвлечения вплоть до перкуссионных и шумовых эффектов) сочетаются или чередуются с благозвучными тональными гармониями и простыми диатоническими мотивами; последние чаще всего записаны нотами без штилей и, соответственно, должны исполняться в свободном ритме. В Скрипичной сонате «авангардное» начало выражено сильнее, чем в более сдержанной Виолончельной, тогда как в Трио достигнут своеобразный синтез. Долгая кода Трио, по ходу

¹ Данькевич К. Быть солдатом Партии // Советская музыка. 1963. № 7. С. 27.

² Хренников Т. Большой и славный путь [Отчетный доклад правления Союза композиторов СССР IV Всесоюзному съезду композиторов, прочитанный Т. Хренниковым 16 декабря 1968 года] // Советская музыка. 1969. № 2. С. 8.

³ Сильвестров В. Выйти из замкнутого пространства... [Интервью Н. Горбаневской] // Юность. 1967. № 9. С. 100–101.

⁴ Согласно некоторым источникам, вместе с ним были исключены Грабовский и Годзяцкий, но всех троих восстановили в 1973 году. См.: *Schmelz P. Such Freedom. If Only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw. P. 276–277.*

⁵ Это выражение принадлежит самому Сильвестрову. См.: *Фрумкис Т. К истории одной (не) любви // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 87.*

которой музыкальный звук трансформируется в исчезающе тихое шепеление, разыгрывается как зрелище в духе «Прощальной симфонии». С высоты прошедших десятилетий ясно, что концовка Трио и всей «Драмы» ознаменовала собой прощание автора с авангардом и вступление в «зону коды», где, согласно позднему высказыванию композитора, пребывает всё современное искусство: «... это не конец музыки как искусства, а к о н е ц м у з ы к и , в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь»¹. Переход от «жизни-музыки» к «зоне коды» принимает предельно наглядную форму в «Медитации» – симфонии для виолончели и камерного оркестра (с облигатным клавесином) 1972 года: в первых двух третях тридцатиминутной композиции преобладает экспрессивный современный язык, выражающий полноту «жизни-музыки», тогда как последняя треть дрейфует в сторону единообразного благозвучия и почти ничем не нарушаемого спокойствия.

Отсюда – один шаг до оригинальной авторской версии неоромантизма, которую сам Сильвестров назвал «слабым стилем». Среди его ранних образцов – крайние разделы одночастного **Первого струнного квартета** (1974), заключительный раздел одночастной **Четвертой симфонии** для медных и струнных (1976), «Тихие песни» для голоса с фортепиано на слова поэтов-классиков (всего 24 романса, 1974–1977). «Слабый стиль» – это простые тональные гармонии и проникновенные, ностальгические тихие звучания, время от времени оттеняемые вторжениями современного энергичного, диссонантного («сильного») стиля. «Слабый стиль» означает для Сильвестрова возвращение к чистым и вечным источникам искусства, что в современных условиях предполагает элемент нерешительности и инерции и вполне допускает определенную дозу китча (свой фортепианный цикл 1977 года он прямо назвал «Китч-музыкой»). Отсюда присущая «слабому стилю» пассивность в обращении с мелодическими идеями, которые сами по себе могут быть выразительны и красивы, но быстро теряют свою индивидуальность, растворяются или «зависают», не получая полноценного развития. Подходящий пример – начало Первого квартета (пример 49).

Сильвестров сравнивает современного композитора с Орфеем и видит его цель в воссоединении природного и культурного, человеческого и вселенского начал², тем самым обнаруживая духовное родство с Губайдулиной (при том, что стилистически эти два композитора очень далеки друг от друга). Символами природы и космоса у него часто выступают шорохи и дуновения, получаемые при игре за подставкой на струнных, беззвучном вдувании воздуха в валторны и т.п. От пуантилистического прошлого сохраняется такая черта, как чрезвычайно высокая степень детализации различных параметров музыкальной ткани (артикуляции, фактуры, ритма).

¹ Цит. по: Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова. С. 80.

² Там же. С. 75.

и фортепиано (1982). В 1984 году последовала еще одна, более масштабная «Постлюдия» – трехчастная симфоническая поэма для оркестра с облигатным фортепиано. Серию постлюдий в 1990 году дополнила скрипичная соната «Постскриптум». Концепция, лежащая в основе всех этих опусов, разъясняется автором в следующих словах:

Сейчас возникла какая-то новая музыкальная ситуация, может быть, канун какого-то всеобъемлющего универсального стиля. Дойдя, в большой степени благодаря авангарду, до границ звукового мира, мы осознали и даже перешагнули их <...> Авторский текст вписывается в мир, который все время говорит. Поэтому я думаю, что в развитом художественном сознании всё менее возможны тексты, начинающиеся, образно говоря, «с начала». Постлюдия – это как бы собирание отзвуков, форма, предполагающая существование некоего текста, не входящего реально в данный текст, но с ним соединенного. Таким образом форма открыта, но не в конце, что более обычно, а в начале¹.

Действительно, форму Пятой симфонии вполне правомерно назвать «открытой в начале». Ее вступительный раздел, выполненный в современном («сильном») стиле, звучит императивно и резко, но исходный импульс постепенно растворяется в океане «слабого стиля». Хотя отголоски «сильного» стиля слышатся также в середине симфонии и незадолго до ее конца, симфония в целом производит впечатление огромной коды, присоединенной к непропорционально сжатой зоне «сильной» музыки. Как обычно у Сильвестрова, таинственная «гигантская жизнь», протекающая в этой коде, выражает себя в медленных подъемах и спадах звуковых волн, изнутри которых время от времени слышатся эфемерные обрывки красивейших мелодий, в экспрессивном «шепоте» и «шорохе», производимом духовыми, струнными и арфами, в игре мельчайших деталей, во всей системе средств, придающих музыке характер коды, – таких, как «повторение, кадансирование, замедление темповое и драматургическое»². По замыслу автора,

... эта кода в сознании слушателя должна соотноситься не с текстом реального произведения, которое она завершает, а с явлениями вне-текстовыми, оставшимися «за кадром»: с песенными темами, которые где-то и когда-то звучали полнокровно и целостно, с «природными голосами», от которых остался лишь смутный гул. То есть перед нами – кода традиции, постлюдия культуры³.

Различные оттенки того же духовного состояния запечатлены в многочисленных больших и малых опусах «поставангардного» Сильвестрова.

¹ Цит. по: Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова. С. 79–80.

² Там же. С. 81.

³ Там же.

«Кодам» и «постлюдиям» Сильвестрова, безусловно, присущ элемент нарочитой искусственности или маньеризма, но в его лучших вещах (большей частью созданных еще в XX веке) маньеризм не переходит в безжизненную вялость и ригидность, столь характерные для многих других образцов стиля «ретро», вдохновленных той же модной «онтологией конца». «Слабый» стиль Сильвестрова, своеобразно выразивший духовную ситуацию конца столетия, принадлежит, вопреки своему наименованию, к самым впечатляющим явлениям новой музыки¹.

* * *

В украинском композиторском сообществе, естественно, были обычные для советской действительности фракции ветеранов-традиционалистов и создателей «секретарской музыки», а его большую часть, как и везде, составляли идейно подкованные, не претендовавшие на особую оригинальность мастера больших и малых жанров. Были также свои приверженцы «пути по центру». Значение некоторых из них, несомненно, выходит за локальные рамки.

Мирослав Скорик (1938–2020) учился в своем родном Львове, затем в Москве у Кабалевского. Ему принадлежит музыка к культовому фильму Сергея Параджанова «Тени забытых предков» (1964) по мотивам прозы Михаила Коцюбинского из жизни западноукраинской этнической группы гуцулов; на этой музыке основан оркестровый «**Гуцульский триптих**» (1965). Как это произведение, так и ряд позднейших опусов Скорика – образцы «новой фольклорной волны» в украинском варианте (характерен, в частности, «Карпатский концерт» для оркестра, 1972). В его крупных партитурах мотивы фольклорного, эстрадного и джазового (обобщенно – «вернакулярного») происхождения часто сочетаются с моментами сложного современного письма; таков, в частности, **Первый скрипичный концерт** (1969). Одно из значительных достижений Скорика-симфониста – относительно свободный от «вернакулярного» элемента **Концерт для виолончели с оркестром** (1984). В постсоветском творчестве Скорика значительное место заняла религиозная тематика. Но его самой известной работой остается проникновенная «Мелодия» из киномузыки 1982 года, часто исполняемая в самых разных аранжировках.

Ученик Лятошинского и Скорика Евгений Станкович (р. 1942), плодовитый композитор, работающий во всех жанрах, прибегает к относительно «продвинутому» приемам – резко диссонантным гармониям, алеаторическому письму, необычным тембрам – для получения особых эффектов, но основной тематический материал его партитур, как правило, не отличается особой сложностью, часто диатоничен и укоренен в фольклоре.

¹ Суждения Сильвестрова о музыке и искусстве, равно как и о современной духовной ситуации, собраны в: *Сильвестров В.* Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / Автор статей, составитель, собеседница Марина Нестьева. Киев [б. и.], 2004; *Сильвестров В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилотиковым. Киев: Дух і Літера, 2010.

В советское время он сочинил несколько симфоний, первая из которых, *Sinfonia larga* (1973) – большое одночастное «ламенто» для 15 струнных – остается одним из его самых известных произведений. Музыка совсем иного рода – не лишенная помпезности шестичастная хоровая **Третья симфония «Я утверждаюсь»** на стихи Павло Тычины (1976). Примечательны камерные симфонии Станковича, включая сравнительно популярную **Третью** для флейты и струнных, выдержанную преимущественно в бодром «неоклассицистском» духе (1982). Многие из его более поздних партитур посвящены патриотическим и религиозным темам.

Значительной, недооцененной фигурой был Валентин Бибик (1940–2003) – уроженец Харькова, выпускник Харьковской консерватории по классу другого недооцененного украинского композитора, Дмитрия Клебанова (1907–1987)¹. Бибик работал преимущественно в серьезных концертных жанрах. Характернейший формообразующий принцип его партитур – выращивание масштабных, насыщенных драматизмом структур путем интенсивной работы с крайне ограниченным числом рельефных тематических единиц. Примечательная особенность почерка Бибика – ярко выраженные контрасты между монодическими линиями или отрезками в прозрачной гомофонной фактуре и густыми, вязкими наложениями нескольких фактурных пластов, движущихся независимо друг от друга. Лежащая в основе музыки концептуальная идея может высвечиваться цитатами из знакомой музыки или моментами стилизации; так, под занавес в высшей степени экспрессивной **Пятой симфонии** (1978) из глубин густой оркестровой ткани неожиданно возникают темы, представляющие контрастные миры, – симфония Моцарта, танец Саломеи, военный марш и др., – и целое завершается стилизованным ностальгическим катарсисом на предельном *pianissimo*. Вообще говоря, симфония была одним из любимых жанров Бибика: всего он сочинил 11 пронумерованных симфоний, из них девять в 1966–1989 годах. Его наследие включает также инструментальные концерты и концертные пьесы, фортепианные сонаты, струнные квартеты, цикл 34 прелюдий и фуг для фортепиано (1973–1978) и ряд других значительных опусов; многие из них не звучали при жизни автора, некоторые до сих пор остаются неисполненными и неопубликованными. Самая крупная работа Бибика – опера «Бег» по одноименной пьесе Булгакова. Первая и вторая редакции этого монументального произведения, сочетающего признаки экспрессионистской оперы и монументальной оратории, были завершены, соответственно, в 1972-м и 1981 году, но его концертная премьера состоялась только после смерти композитора (2010, Киев).

¹ Плодовитый и разносторонний мастер, Клебанов в 1945 году создал насыщенную еврейскими интонациями симфонию «Памяти мучеников Бабьего Яра». Ее премьера смогла состояться только в 1990 году.

ПРИБАЛТИКА (СТРАНЫ БАЛТИИ)

Обыденному сознанию советских людей республики Прибалтики, аннексированные сталинским режимом с некоторым опозданием, казались блаженным островом относительной свободы, почти нетронутой европейской культуры и европейского менталитета. Границы дозволенного в искусстве и литературе там традиционно были шире, чем в остальных частях империи. Соответственно развитие новой музыки в Эстонии, Латвии и Литве пошло по особому пути, для которого не слишком релевантна привычная оппозиция «конформистов» и «авангардистов».

В наши дни обсуждение прибалтийских сюжетов в советском контексте сплошь и рядом воспринимается как проявление политической некорректности. Иллюстрацией распространенной установки по этому вопросу может служить письмо Освальдаса Балакаускаса (р. 1937) ведущему московскому музыковеду Ю.Н. Холопову от 8 мая 1996 года, где известный литовский композитор, недавний посол Литвы во Франции, объясняет свое нежелание видеть статью о себе в сборнике «Музыка из бывшего СССР» (выпуск 2), находившемся тогда в стадии подготовки:

Мое <...> добровольное согласие вновь быть кем-то в советской музыке было бы, мягко говоря, негармонично по отношению к тому чувству, которое я питаю к советизму (равно как и к фашизму). <...> Представьте себе такой случай. В каком-нибудь 1950 году, в каком-нибудь Лос-Анджелесе некий Арнольд Шёнберг получает письмо из послевоенной Европы с предложением поместить статью о нем в сборнике под названием «Музыка из бывшего Третьего Рейха». Представьте также, например, в подобной ситуации Алоиса Хабу или какого-нибудь поляка, только что «вышедших» из состава великого Рейха...¹

Антипатия Балакаускаса к «советизму» более чем понятна и оправдана. Вместе с тем в его рассуждении есть некая непоследовательность. Шёнберг не играл никакой роли в структурах культурной жизни Третьего Рейха. Его партитуры никогда не звучали в концертных залах Рейха; статьи о нем не публиковались в имперской музыкальной печати. Что касается Балакаускаса (выпускника Киевской консерватории, ученика Лятошинского и Скорика), то он был полноправным членом Союза композиторов, и его профессиональная деятельность развивалась в соответствии с общепринятыми и, откровенно говоря, не слишком обременительными правилами.

Хотя Балакаускас высказался от собственного имени, трудно сомневаться в том, что многие композиторы из стран Балтии охотно подписались бы под его посланием Холопову. Как бы то ни было, на советской музыкальной сцене активно действовали и другие представители

¹ Опубликовано с разрешения автора в: Музыка из бывшего СССР. Сборник статей.

прибалтийских республик, более заметные, нежели Балакаускас, и было бы несправедливо здесь их не упомянуть.

Прежде всего следует отметить, что некоторые представители поколения, расцвет или формирование которого пришлось на период независимости (то есть на 1920–1930-е годы), в том числе получившие образование за границей, не эмигрировали и продолжали успешно работать на родине после установления советской власти. Упомянем лишь несколько имен: основоположники эстонской композиторской школы, выпускники Санкт-Петербургской/Петроградской консерватории Артур Капп (1878–1952) и Хейно Эллер (1887–1970); литовский композитор, выпускник Лейпцигской консерватории, видный педагог Юозас Груодис (1884–1948); литовский композитор, также выпускник Лейпцигской консерватории Балис Дварионас (1904–1972) – автор не забытого поныне, удостоенного Сталинской премии Скрипичного концерта (1948), многолетний руководитель Литовских праздников песни и танца; ученики основоположника латышской композиторской школы Язепса Витолса, плодотворные симфонисты Янис Ивановс (1906–1983) и Адольфс Скултэ (1909–2000) и более известный своими операми, ораториями и кантатами Маргерис Зариньш (1910–1993); сын Артура Каппа Эуген Капп (1908–1996) – многолетний глава Союза композиторов Эстонской ССР, автор патриотических советских опер, балетов, кантат и т.п.; мастер хоровой музыки, основатель знаменитого Национального мужского хора Эстонии, многолетний руководитель Эстонских праздников песни Густав Эрнесакс (1908–1993) – единственный лауреат Ленинской премии среди музыкантов из Прибалтики. Благодаря педагогической, организационной и собственно композиторской деятельности этих и других мэтров в академическом музыкальном сообществе поддерживался общий высокий, можно сказать европейский уровень профессионализма, обеспечивший, по-видимому, более спокойную и открытую, чем во многих других регионах империи, среду для развития новых талантов.

* * *

Ориентация на фольклор, унаследованная от досоветского прошлого, продолжала доминировать в музыкальной культуре всех трех республик, где исконные национальные ценности оказались под реальной угрозой подавления советской властью. Новаторские устремления во многих случаях проявлялись не в обогащении языка свежими элементами космополитического происхождения, а как раз напротив, в его кажущемся упрощении, обусловленном воздействием национального духа. Показателен пример Вельо Тормиса (1930–2017) – самого известного в мире эстонского композитора не считая Пярта. Он учился игре на органе и хоровому дирижированию в Таллине, затем (1951–1956) композиции у Шебалина в Москве, где познакомился с музыкой Свиридова и подпал под ее влияние. Сочинял преимущественно хоровую музыку *a cappella* или с эпизодическим использованием инструментов на фольклорные и традиционные эпические тексты (как собственно эстонские, так и смежных этнических групп) и на слова эстонских поэтов. Подобно Свиридову придерживался

максимально ясной и естественной декламации и подчеркнута простого диатонического языка с гармониями, производными от структуры мелодий, виртуозно владел искусством хоровой «инструментовки» и часто объединял отдельные небольшие композиции в целостные циклы, аналогичные свиридовским «поэмам». Музыка Тормиса, глубоко традиционная, часто даже архаичная по своей сути и вместе с тем подлинно современная в своей ненавязчивой гармонической и фактурной изысканности, подобно музыке Свиридова высоко ценилась не только знатоками и любителями, но и властями; Тормис был удостоен ряда советских наград и титулов, по-видимому, отчасти за то, что сочинил несколько опусов на партийно-ленинскую тему, но главным образом за произведения более высокого художественного достоинства, включая «**Эстонские календарные песни**» для мужского, женского и смешанного хоров на народные слова (пять циклов, всего 29 песен, 1966–1967), «Балладу о Маарьямаа» (то есть о земле Марии) для мужского хора на стихи крупнейшего современного поэта Эстонии Яана Каплинского (1969), «**Заключение железа**» для певцов-солистов, хора и шаманского бубна на слова из эпоса Калевала (1972) и «**Литанию богу Грома**» для тенора, баса, мужского хора и барабана (1974)¹. К концу советской эпохи известность Тормиса широко распространилась за границами бывшего СССР, в 1990-х он написал несколько произведений по заказам известных западных коллективов, но около 2000 года практически оставил композиторскую деятельность.

* * *

У классика литовской музыки Бронюса Кутавичюса (1932–2021) тенденция «возврата к истокам» приобрела не менее (если не более) радикальные формы. В своем зрелом творчестве композитор апеллирует к национальной традиции в ее самых архаических проявлениях, восходящих к язычеству (вплоть до индоарийских первоначал). В ряде партитур Кутавичюса фигурируют старинные литовские народные инструменты, а из обычных оркестровых инструментов он часто извлекает звучания, напоминающие о фольклорном музицировании. Стилистический прототип значительной части его музыки – реликтовое литовское многоголосие сутартине, которое характеризуется четкой акцентной ритмикой, простыми диатоническими мелодиями и многочисленными наложениями секунд по вертикали. Сочетание диссонантной диатоники и гипнотизирующей остинатной (в том числе полиостинатной) ритмики сближает некоторые страницы музыки Кутавичюса с продукцией минимализма, хотя последняя имеет совершенно иные мировоззренческие корни. Другая возможная параллель – Орф, чье творчество также было ориентировано на стилизацию архаического ритуала. Впрочем, в арсенале Кутавичюса

¹ О Тормисе см.: *Бобыкина И.* Вельо Тормис. Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1989; *Daitz M.S.* Ancient Song Recovered: The Life and Music of Veljo Tormis. Hillsdale: Pendragon Press, 2004.

есть и современные техники, и архаический дух его искусства часто оттеняется такими «авангардными» приемами, как фактурная алеаторика и эффекты из области сонористики. В этом смысле показательно произведение, с которого, по-видимому, началась широкая известность Кутавичюса, – «Дзукийские вариации» для струнного оркестра, женского голоса (в записи) и хора на фольклорные тексты (1974). Высокой концентрацией нетрадиционных средств, включая серийную технику и экстравагантные способы звукоизвлечения, отличаются Струнный квартет (1971), квинтет «Часы прошлого» (в двух частях: «Солнечные часы» и «Песочные часы») для гитары и струнного квартета (1977) и другие опусы того же периода.

Исполнение многих произведений Кутавичюса предполагает элемент ритуальной театрализации, раскрывающей символические подтексты; символически и до известной степени архаичен и внешний облик его партитур, фрагменты которых часто имеют форму круга, солнца, креста и т.п. В качестве образца приведем партитуру последней (четвертой) части одного из самых известных произведений композитора, оратории «**Последние языческие обряды**» для хора, четырех валторн и органа на текст видного литовского поэта Сигитаса Гяды (1978; пример 50). Фигура круга здесь символизирует «зацикленность» на одном и том же элементарном архаическом мотиве; за рамками иллюстрации остался заключительный органый хорал – стилистически контрастный символ новой религии, пришедшей на смену язычеству.

На слова того же близкого по духу поэта написаны и некоторые другие значительные вокальные опусы Кутавичюса, в том числе «Пантеистическая оратория» для сопрано, чтеца, 4 мужских голосов и 12 инструменталистов (1970), «Маленький спектакль» для актрисы, двух фортепиано и двух скрипок (1975), опера-поэма «Зеленая птица Страдядялис [дрозд]» для сопрано, баритона, хора, органа, струнных, народных инструментов и магнитофона (пост. 1981, Каунас) и оратория «**Древо мировое**» для хора, духовых, клавесина, фортепиано, органа и народных инструментов (1986). Со временем в творчестве Кутавичюса заметное место заняли опусы, вдохновленные архетипами ионациональных традиций.

* * *

Ученик авторитетного Хейно Эллера Арво Пярт (р. 1935) начинал вполне по-советски – пионерскими песнями, кантатой «Наш сад», «Маршем коммунистической молодежи». Параллельно он пробовал свои силы в серийной технике. Его первый додекафонный опыт, оркестровый «Некролог» (1960), будучи исполнен в Москве под нейтральным названием «Музыка для оркестра», вызвал предсказуемо недовольную реакцию¹. В Эстонии отношение к додекафонной ереси было либеральным, и Пярту удалось ввести двенадцатитоновую тему в пропагандистскую ораторию «Поступь

¹ Корев Ю. По поводу одного концерта // Советская музыка. 1961. № 5. С. 131–132.

мира» (1962)¹, которая (вместе с кантатой «Наш сад») даже удостоилась первой премии на всесоюзном конкурсе молодых композиторов.

Дальнейшее творчество Пярта не имеет ничего общего с советской идеологией. В оркестровой миниатюре *Perpetuum mobile* (1963) серийная организация звуковысотности приводит к яркому сонористическому эффекту в духе молодого Пендерецкого или Гурецкого: идея вечного движения приобретает форму постепенно разбухающей, а затем опадающей остинатно ритмизованной «тембровой мелодии». Посвященная Луиджи Ноно, пьеса в течение 1960-х неоднократно исполнялась на европейских фестивалях и принесла Пярту первый международный успех. Его Первая симфония («Полифоническая», 1963–64), также основанная на двенадцатитоновой серийной технике, тяготеет скорее к неоклассицизму, о чем свидетельствуют названия ее двух частей: Канон (в сущности несколько канонов подряд) и Прелюдия и Фуга². Далее последовало несколько партитур, условно говоря, авангардно-коллагного рода: трехчастный «Коллаж на тему *BACH*» для камерного оркестра (1964), лаконичная трехчастная Вторая симфония, некоторые разделы которой выполнены методом фактурной алеаторики (1966), *Pro et contra* для виолончели с оркестром (1966) и *Credo* для фортепиано, хора и оркестра (1968). «Изюминка» **Второй симфонии** – цитата из «Сладкой грезы» Чайковского в коде финала; в *Pro et contra* оппозиция «за» и «против» выражается через противопоставление мажора и стандартных барочных формул с одной стороны и додекафонно-сонористической и агрессивно остинатной стихии – с другой. Подобные контрасты, очевидно, призваны иллюстрировать антагонизм полярных начал – агрессивно-суетного, хаотического и умиротворенного, возвышенного, упорядоченного: подход, родственный полистилистике Шнитке. Вершина полистилистики в версии Пярта – *Credo*, где этот антагонизм воплощен со всей возможной рельефностью. «Высокий штиль» представлен Прелюдией *C-dur* из первого тома «Хорошо темперированного клавира», исполняемой на фортепиано; Пярт обращается с нею весьма жестко, подвергая ее воздействию шумной сонористической оркестровой массы. Но Бах в конечном счете выходит победителем. На музыку Прелюдии накладывается хор, который, помимо изъявления христианской веры *Credo in Jesum Christum*, поет – также по-латыни – слова из Нагорной проповеди: «Вы слышали, что сказано: око за око, зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злему» (Мф. 5:38, 39). То, что происходит по ходу пьесы с прелюдией Баха, служит наглядной иллюстрацией этих слов.

Начало 1970-х в биографии Пярта было отмечено повышенным интересом к григорианскому пению и ранним формам полифонии. Тогда

¹ Об этом можно судить по нотному примеру, включенному в хвалебную статью об оратории: *Нормет Л.* Прислушиваясь к «Поступи мира» // Советская музыка. 1963. № 1. С. 27.

Впоследствии Пярт дезавуировал ораторию, ее музыка недоступна.

² Разбор ранних додекафонных партитур Пярта см. в: *Hillier P.* Arvo Pärt. Oxford: Oxford University Press, 1997. P. 36–46.

же в Эстонии был основан хотя и не первый – первым был «Мадригал» Волконского, – но, несомненно, самый интеллектуально подготовленный и «аутентичный» в СССР ансамбль старинной (а также современной) музыки, Hortus Musicus («Сад музыки») под руководством Андреса Мустонена (р. 1953). Стилистическая переориентация Пярта в сторону диатоники и благозвучия совершилась под влиянием общения с музыкантами этого ансамбля¹. Сдвиг наметился в трехчастной Третьей симфонии (1971), но хотя многие ее пассажи ассоциируются с контрапунктом строгого письма, произведению в целом не чужд драматизм. Он был полностью преодолен после нескольких лет почти полного молчания, когда композитор, по-видимому, разрабатывал принципы своего нового стиля *tintinnabuli* (лат. «колокольчики»). Последний можно представить как радикальное воплощение, *nes plus ultra* идеи строгого письма, в рамках которого прозрачность фактуры и плавность голосоведения достигаются благодаря беспрекословному соблюдению ограниченного числа простых правил. Такой тип письма подобает музыке религиозной, смиренной, лишенной каких бы то ни было излишеств; свое обращение к нему сам Пярт назвал «бегством в добровольную бедность»².

В конкретном техническом плане стиль *tintinnabuli* имеет мало общего со средневековой и ренессансной полифонией. В простейшем случае фактура складывается из двух слоев – *tintinnabuli*-фигурации и мелодического голоса. Первая представляет собой движение по тонам мажорного или (чаще) минорного трезвучия, второй – поступенное диатоническое движения от основного тона и по направлению к нему. Фактура может быть и «многоэтажной», с существенно большим числом взаимодействующих слоев (голосов); поступенные ходы и ходы по тонам трезвучия могут чередоваться в рамках одного фактурного слоя. Возможен органный пункт. Октавы и унисоны между *tintinnabuli*-фигурацией и поступенно движущимся голосом в моменты атаки не допускаются; модуляции отсутствуют; отношения между длительностями – кратные, как в позднесредневековой мензуральной ритмике; быстрые темпы и резкие динамические, тембровые, регистровые контрасты, как правило, избегаются. Структура на любом уровне членения формы, равно как и на уровне целого произведения, определяется некоторой изначально заданной числовой моделью, а в вокальных опусах – также синтаксисом и просодией словесного текста³.

Одно из своих первых произведений, созданных с использованием техники *tintinnabuli*, Пярт многозначительно озаглавил *Tabula rasa* («Чистая доска»). Эта партитура 1977 года предназначена для двух скрипок, подготовленного фортепиано и струнных; ее первая часть, *Ludus* («Игра»), еще не совсем свободна от внешнего динамизма, содержит

¹ Савенко С. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР. Выпуск 2. С. 211.

² Цит. по: Там же. С. 213.

³ Подробно о технике зрелого Пярта см.: Браунайс Л. Введение в стиль *tintinnabuli* // Арво Пярт. Беседы, исследования, размышления. Киев: Дух і Літера, 2014. С. 125–193.

Senza moto ($\text{♩} = \text{ca } 60$)

1

Pianoforte

Violino I solo

Violino II solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

2

Pf.

Vl. I solo

Vl. II solo

Vl. I

Vl. II

Vle.

Ve.

Cb.

Пример 51

Пярт - *Tabula rasa*, часть 2 *Silentium*

далекие отголоски «авангардной» резкости и моменты, не укладывающиеся в строгую tintinnabuli-систему, тогда как вторая, *Silentium* («Безмолвие»), всецело принадлежит новому стилю. На примере 51 показаны первые такты *Silentium*.

Единственный во всей части элемент «мелизматической» природы – восходящий tintinnabuli-пассаж (арпеджированное трезвучие *d-moll*) мелкими нотами у подготовленного фортепиано. Он без изменений повторяется с постепенно уменьшающейся периодичностью: первые два раза на расстоянии в 2 такта (в чем легко убедиться при взгляде на пример), затем дважды на расстоянии в 4 такта, дважды на расстоянии в 6 тактов и т.д., вплоть до максимума в 16 тактов. Такова числовая модель, служащая для членения формы на соизмеримые отрезки. Первой скрипке соло, группе первых скрипок и группе виолончелей поручено поступенное движение по тонам эолийского *d-moll*, причем в каждой нижележащей группе скорость движения пропорционально выше. У всех трех групп отклонение от тоники в первых мелодических фразах ограничивается одной ступенью вверх и одной ступенью вниз; затем диапазон и, соответственно, объем мелодических фраз планомерно расширяется без изменения ритмического рисунка каждой партии (первые этапы этого процесса также видны в приведенном примере). Тем временем вторая скрипка соло, группа вторых скрипок и группа альтов реализуют различные по ритму и тесситуре tintinnabuli-фигурации. Диапазон каждой из партий также постепенно расширяется. Контрабасы поначалу дублируют левую руку фортепиано, но со временем обретают самостоятельность, подхватывая поступенную линию за виолончелями, после того как те достигают нижней границы своего диапазона. Намеченный с самого начала генеральный принцип – аккуратно рассчитанное, медленное и неуклонное расширение диапазона всех партий, ведущее к повышению меры полноты фактуры, – выдерживается примерно до точки золотого сечения, а затем партии отключаются одна за другой по принципу «Прощальной симфонии» Гайдна, только здесь последними остаются не скрипки, а виолончели и контрабасы.

На столь же аккуратно рассчитанных числовых моделях основаны и другие ранние произведения стиля tintinnabuli, созданные в том же исключительно продуктивном для Пярта 1977 году и принесшие ему мировую известность: *Summa* для 4 голосов *a cappella* на текст *Credo* католической мессы, *Cantus* («Песнь») памяти Бенджамина Бриттена для струнных и колокола, существующие в нескольких авторских инструментальных версиях *Arbos* («Древо») и *Fratres* («Братья» [монахи]). В 1980 году Пярт эмигрировал из СССР и вскоре поселился в Западном Берлине. Стиль tintinnabuli был развит им в многочисленных партитурах, по преимуществу вокальных (с текстами на латыни, церковнославянском, немецком, английском, итальянском, французском, испанском), проникнутых смиренным и возвышенным религиозным духом. Тщательно рассчитывая драматургию каждого tintinnabuli-опуса и весь комплекс отношений между элементами его ткани, Пярт успешно избегает монотонности. Отточенная манера письма позволяет ему, оставаясь в рамках данного стиля, конструировать

формы самого разного масштаба. При этом в собственно техническом смысле письмо Пярта эволюционировало незначительно. Среди моментов, технически допустимых, но не свойственных относительно простым образцам стиля *tintinnabuli*, – чередование минора и одноименного мажора, триоли, продолжительные *crescendi* и *diminuendi*, эпизодические острые акценты, движение по тонам септаккорда вместо трезвучия.

* * *

Упомянем некоторые другие исторически и художественно значимые явления в композиторском творчестве прибалтийских республик.

Эстонские композиторы Эйно Тамберг (1930–2010) и Яан Ряэтс (1932–2020) положили начало новой волне неоклассицизма. Трехчастный **Concerto grosso** для пяти духовых и фортепиано с ударными, арфой и струнным оркестром Тамберга (1956) и пятичастный **Концерт для струнных** Ряэтса (1961) явились одними из самых репрезентативных партитур «оттепели». Не лишенный гротескных штрихов, местами стилизованный под мюзик-холл концерт Тамберга ассоциируется с музыкой молодого Шостаковича и с бодрым парижским неоклассицизмом двадцатых годов¹, тогда как более «сухой», энергичный концерт Ряэта отмечен скорее влиянием Стравинского или Хиндемита. Тамберг в целом сохранил верность найденным в молодости стилистическим ориентирам; среди его главных достижений советского периода – балет *Johanna tentata* («Иоанна одержимая») по Ярославу Ивашкевичу (пост. 1971), опера «Сирано де Бержерак» (пост. 1976), Концерт для трубы с оркестром (1972) и три симфонии (1978, 1986, 1987). В музыке Ряэтса, в основе своей неизменно диатонической, на первый план со временем выдвинулся элемент репетитивности. Композитор работал преимущественно в инструментальных жанрах: его перу принадлежат симфонии (всего восемь, 1957–1985), концерты, квартеты, фортепианные трио и сонаты, а также фортепианные миниатюры, включая несколько циклов «Эстонских прелюдий» (1977–1989) и «Двадцать четыре маргиналии» для двух фортепиано (1980).

Исторический сдвиг другого рода произошел в 1971–1972 годах в Латвии, где Имантс Калныньш (р. 1941) выступил с первыми в СССР рок-оперой («Эй, вы там!» по Уильяму Сарояну) и рок-симфонией: его почти часовая **Четвертая симфония** – своеобразный гибрид четырехчастной симфонической формы и рок-концерта, с большим вокальным финалом на слова современной американской поэтессы Келли Черри².

¹ Об том, насколько свежо прозвучала эта музыка при своем появлении, можно судить по журнальному отклику: *Свиридов Г.* Молодые силы эстонской музыки // Советская музыка. 1957. № 10. С. 43–44.

² О рок-симфонии Калныньша и откликах на ее сенсационную премьеру см.: *Luyken L.* Missverständnisse um Imants Kalniņš' Vierte Symphonie // Postmoderne hinter dem Eisernen Vorhang. Werk und Rezeption Alfred Schnittkes im Kontext ost- und mitteleuropäischer Musikdiskurse / Hrsg. von A. Flechsig und S. Weiss. Hildesheim etc.: Georg Olms Verlag, 2013. S. 183–201.

Латышские композиторы Петерис Васкс (р. 1946) и Петерис Плакидис (1947–2017) культивируют ясность, простоту и своеобразную экологическую чистоту художественного высказывания, с опорой на глубинные пласты локальной традиции и с привлечением отдельных элементов «продвинутого» языка для особых экспрессивных целей. Васкс систематически использует этот дуализм, чтобы выразить свою озабоченность текущей экологической ситуацией. Природное, «позитивное» начало в его музыке символизируется главным образом медленными и умеренными темпами, диатоникой, светлым тембровым колоритом, инструментальной имитацией звуков природы (птичьего пения и т.п.), тогда как «негативное», угрожающее начало – быстрым движением в четко акцентированном ритме, вульгарно-изломанными мелодическими линиями, а также кластерами, алеаторическими пассажами и другими показательными знаками «современного» письма. Среди репрезентативных ранних опусов Васкса – «Музыка улетающим птицам» для духового квинтета (1977), *Musica dolorosa* для струнных (1983), «Послание» для струнных, ударных и двух фортепиано (1982), Второй струнный квартет «Летние песнопения» (1984). Еще один латышский композитор того же поколения, Георгс Пелецис (р. 1947), известный также как музыковед, специалист по музыке Средних веков и Возрождения, работает в консонантной репетитивной манере, родственной минимализму Гейвина Брайерса и Владимира Мартынова.

Репетитивность, не переходящая в минимализм (поскольку допускающая определенное развитие, преимущественно путем варьирования звукового объема), характеризует и модальный в своей основе стиль крупных оркестровых партитур эстонского композитора Лепо Сумеры (1950–2000¹); шумные, остродиссонантные, иногда вызывающе «китчевые» вторжения вносят драматическую ноту в развертывание симфонического повествования. Ученик Тормиса и Эллера, Сумера завершил свое образование в аспирантуре Московской консерватории под руководством Леденёва. Первые три из его шести симфоний появились еще в советское время – соответственно в 1981, 1984 и 1988 году. По числу и расположению частей они различны – в Первой две части, во **Второй** три, в Третьей четыре, – но во всех трех кардинальную роль играет конфликт между «благозвучием» и «какофонией», напоминающий о противопоставлении «слабого» и «сильного» у Сильвестрова и «добра» и «зла» у Шнитке; все симфонии завершаются в спокойном консонантном настроении, слегка омраченном отголосками былых конфликтов.

В 1960-х и 1970-х, когда авангардные тенденции еще сохраняли влияние в международном масштабе, более или менее неконвенциональные приемы (серийная техника, пуантилизм, кластеры и другие остродиссонантные гармонии, необычные тембровые эффекты) на некоторое время утвердились в арсенале литовского композитора Витаутаса Баркаускаса

¹ В 1988–1992 годах Сумера был министром культуры – последним в Эстонской ССР и первым в независимой Эстонии.

(1931–2020) и эстонского композитора Кулдара Синка (1942–1995), чей язык со временем также эволюционировал в направлении большей простоты с ярко выраженными национальными обертонами. Для рубежа 1970–1980-х симптоматичен трехчастный **Концерт для альты с оркестром** (и облигатным клавесином) Баркаускаса (1981). Драматургическая линия Концерта – от бурной диссонантной Каденции через насыщенное многообразными перипетиями Largo к тихой модальной Коде – сжато воспроизводит эволюцию от «сильного» стиля к «слабому» и тем самым весьма точно выражает дух времени.

ЗАКАВКАЗЬЕ (ЮЖНЫЙ КАВКАЗ)

Как упоминалось в начале этого обзора, в середине и второй половине 1940-х годов на музыкальной сцене СССР с успехом дебютировала группа перспективных композиторов из республик Закавказья, в том числе Кара Караев и Фикрет Амиров (Азербайджан), Отар Тактакишвили (Грузия), Александр Арутюнян, Эдвард Мирзоян и Арно Бабаджанян (Армения). Либерализация культурной политики позволила им и их коллегам, выступившим незадолго до 1953 года или сразу после него, разнообразить подходы к решению кардинальной задачи – влить новое вино модальной по своей природе традиционной национальной музыки в старые мехи европейских инструментальных и вокальных форм. Некоторые из их достижений вызвали относительно широкий резонанс во всесоюзном масштабе и могут представлять не только локальный интерес. В еще большей степени это относится к достижениям более молодых мастеров, сумевших преодолеть реликты провинциализма своих предшественников.

* * *

Самый высокопоставленный грузинский композитор Тактакишвили продолжал активно работать в разных жанрах; среди его значительных партитур – вдохновленные классикой грузинской литературы оратории «**По следам Руставели**» (1964) и «**Николоз Бараташвили**» (1970). В обеих ораториях, а также в небольших хоровых композициях, Тактакишвили воспроизводит особенности грузинского многоголосного пения, но аутентичная полифония «разбавлена» у него конвенциональными европейскими методами тематического развития. К числу видных грузинских композиторов приблизительно того же поколения, сохранивших верность традиционным подходам к формообразованию, но учитывавших опыт современных течений, – поначалу осторожно, затем с большей уверенностью, – принадлежат Сулхан Цинцадзе (1925–1991), известный прежде всего своими струнными квартетами и другими произведениями для струнных, Сулхан Насидзе (1927–1996), чьим излюбленным жанром была симфония, разносторонние Бидзина Квернадзе (1928–2010) и Нодар Габуния (1933–2000).

Принципиально новая, оригинальная модель национальной академической музыки, не скованная императивом тематической работы в традициях западной классики и более адекватная ожиданиям современной международной аудитории, сложилась в творчестве Гии Канчели (1935–2019). Выпускник Тбилисской консерватории, в молодые годы он выступал как джазовый пианист, а его первыми композиторскими опытами были эстрадные песни. Его первый опус серьезного жанра, темпераментный (и стилистически очень далекий от позднейших симфоний) **Концерт для оркестра** (1961), удостоился премии на всесоюзном композиторском конкурсе.

Дальнейшее творческое развитие Канчели проходило в атмосфере поразительного расцвета грузинского театра и кино, начавшегося в середине 1960-х и продолжавшегося вплоть до «перестройки». В 1971 году Канчели возглавил музыкальную часть тбилисского Театра имени Руставели – одного из самых популярных и передовых драматических театров в масштабах всего СССР. Он сочинил музыку к нескольким десяткам постановок этого театра в режиссуре Роберта Стуруа, а также ко многим фильмам ведущих мастеров грузинского кинематографа, в том числе Эльдара Шенгелая, Георгия Данелия, Резо Чхеидзе. Мелодичная, часто веселая и остроумная прикладная музыка принесла Канчели всесоюзную известность.

К совершенно иной сфере искусства относятся созданные в тот же период симфонии Канчели для большого оркестра. С конца 1960-х до конца 1970-х из-под его пера вышли шесть симфоний, в 1986 году прибавилась еще одна. Все симфонии длятся по 20–30 минут. В случае Канчели идея симфонии соответствует не столько классическому европейскому, сколько более общему значению этого термина: *συμφωνία* как «кон-сонанс» в широком, не только акустическом или музыкально-теоретическом смысле. В большинстве симфоний Канчели реализована модель, описанная в связи с одной из них:

Форму Третьей симфонии можно уподобить колоколу: вначале недвижимый, он раскачивается медленно и величаво, все шире, мощнее, заполняет звуками все более обширное пространство и, наконец, вознеся в зенит слитный хор обертонов, возвращается к исходному покою¹.

Метафора неторопливо раскачивающегося колокола в той или иной степени применима и к другим симфониям композитора, за исключением начального *Allegro con fuoco* **Первой** (1967) – только она из всех семи делится на части (вторая из ее двух частей, *Largo*, может рассматриваться как сокращенная версия позднейших опытов Канчели в данном жанре) – и последней. Все симфонии, начиная с Третьей, «смонтированы» из нескольких достаточно самостоятельных, замкнутых эпизодов; единство формы достигается путем создания тематических арок на расстоянии.

¹ Зейфас Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели. М.: Советский композитор, 1991. С. 81.

Музыка Канчели, начиная с *Largo* Первой симфонии, а особенно со Второй симфонии «Песнопения» (1970), наделена особым рода эвфонией, укорененной в грузинском фольклорном и церковно-певческом многоголосии, где голоса движутся преимущественно в терциях, квинтах и секстах, часто на фоне квинтового баса. Мелодические линии в его симфониях невелики по протяженности, разворачиваются обычно в узком диапазоне и, как правило, диатоничны. Вертикали, в том числе кластеры, составлены из тонов диатонических гамм. Фактура по большей части прозрачна; в начальных и завершающих моментах тематически особо значимых отрезков она часто редуцируется до одноголосия¹. Ритмика размеренна, синкопы и другие ритмические осложнения встречаются редко, важную формообразующую роль играют паузы. Характерны внезапные контрасты между едва слышным *pianissimo* и оглушительным *fortissimo*. Брутальные вторжения громкой, относительно подвижной и диссонантной музыки поручены большим инструментальным группам или полному составу оркестра, тогда как в исполнении музыки тихой и статичной нередко участвуют солирующие инструменты или, как в **Третьей симфонии**, одинокий человеческий голос. Все симфонии завершаются на предельно тихой ноте.

Почти во всех симфониях Канчели имеются своего рода островки ностальгии или, пользуясь словами биографа композитора, «страна воспоминаний», наделенная столь грустной, ускользающей красотой, что в хорошем исполнении эту музыку почти невозможно слушать с сухими глазами»². В Третьей симфонии (1973) эта «страна воспоминаний» представлена бессловесными соло фольклорного певца, в **Четвертой симфонии** «Памяти Микеланджело» (1974) – ансамблем арфы, челесты, колокольчиков и флейт (фрагмент одного из «островков», без дублировок, показан примере 52), а в посвященной памяти родителей Пятой симфонии (1977) – клавином, партия которого стилизована в манере европейского XVIII века. Еще один «островок ностальгии» с фольклорным оттенком, на этот раз порученный дуэту альтов *pianissimo, sul ponticello, non vibrato*, появляется в Шестой симфонии (1980).

Симфонии Канчели, наряду с современными и в некоторых отношениях близкими им симфониями Тертеряна (см. ниже), явились ценной, ориентированной на архаическую простоту языка и почти плакатную ясность идеи, альтернативой наиболее распространенным в XX веке моделям жанра. Завершив Шестую симфонию (1980), Канчели на шесть лет отошел от своего излюбленного жанра. Подзаголовок его Седьмой симфонии, «Эпилог», указывает на то, что она была задумана как завершающее звено некоего воображаемого цикла. И действительно, в ней синтезирован ряд приемов, знакомых по другим симфониям композитора, включая соло клавины, фольклорные и эстрадно-песенные интонации, резкие

¹ См.: Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Гии Канчели // Музыкальный современник. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1984. С. 112.

² Зейфас Н. Песнопения. О музыке Гии Канчели. С. 231.

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes C-III, Cel., and Arpa. The second system includes C-III, Cel., and Arpa. The third system includes Fl., Fl. alto in G, C-III, Cel., and Arpa. Dynamics include ppp, p, and soli. Performance markings include 'I solo' and 'III'.

Пример 52
Канчели – Симфония
№ 4 «Памяти
Микеланджело»

контрасты между «страной воспоминаний» и «горькой действительностью»; вместе с тем катарсис, непременно наступающий в симфониях со Второй по Шестую, здесь отсутствует, и целое завершается в неожиданно мрачном миноре.

За годы, отделившие Шестую симфонию от Седьмой, Канчели написал две крупные вокально-оркестровые партитуры. В 1984 году была завершена и поставлена в Тбилиси двухактная опера «Музыка для живых» – своеобразная притча о будущем человечества: те, кому повезло выжить после глобальной катастрофы, учатся говорить, музицировать, различать добро и зло. «Исюминка» произведения – мини-опера «Любовь и долг», иронически стилизованная под бельканто XIX века и на некоторое время прерывающая небогатый событиями,

преимущественно символический основной сюжет. В «Музыке для живых» «островки ностальгии» поручены детским голосам, поющим простые, трогательно наивные мелодии, символизирующие первобытное состояние речи и музыки (слова некоторых песен – на шумерском, будто бы самом древнем из всех известных языков). Детские голоса придают особый, до некоторой степени сентиментальный колорит также кантате «Светлая печаль» для двух дискантов, детского хора и оркестра на слова Гёте, Шекспира, Пушкина и Галактиона Табидзе (1985). Посвященная памяти детей – жертв Второй мировой войны, кантата основана на том же комплексе приемов, что и симфонии; ее главный «мотив ностальгии» удивительно похож на тему первой части (*Exaudi orationem meam, Domine* – «Услышь молитву мою, Господи») из «Симфонии псалмов» Стравинского, хотя исполняется в значительно более медленном темпе.

До своей эмиграции Канчели сочинил также четырехчастную «литургию» для альты и оркестра «Оплаканный ветром» памяти выдающегося музыковеда Гиви Орджоникидзе (1989); ее драматургия также определяется дуализмом ностальгически-идеального и brutального, императивного начал. В начале 1990-х композитор переехал в Германию, впоследствии жил также в Нидерландах и Бельгии. Благодаря распространившейся моде на *новую простоту* с легким экзотическим оттенком его творчество оказалось весьма востребовано на Западе, и за неполные тридцать лет он создал значительное число произведений разных жанров, широко пользуясь композиционными и стилистическими шаблонами, выработанными на протяжении предыдущего периода, – не столь продуктивного в количественном смысле, но художественно более интересного. Обычные для музыки Канчели ностальгические настроения отражены в заглавиях ряда его опусов, созданных на чужбине («Жизнь без Рождества», «Ушел, чтобы не видеть», «Изгнание», «Страна цвета печали», *Karote* [«Когда-то», греч.] и т.п.).

* * *

Прорыв к «модернизму» в азербайджанской музыке совершил ее общепризнанный лидер Кара Караев – ученик классика азербайджанской музыки Узеира Гаджибекова (1885–1948), а затем Шостаковича. Правда, до этого он прошел довольно долгий путь. В произведениях Караева второй половины 1940-х, принесших ему всесоюзную известность, реализована обычная для того времени модель гибридизации «национального» и «интернационального», когда ориентальные по своему происхождению интонации служат сырым материалом для построения форм европейского типа. Тема популярного **Вальса** из сюиты Караева «Семь красавиц» (1949), показанная на илл. 53, – примечательный образец того, как «западный» и «восточный» элементы могут сосуществовать буквально в пределах одной фразы или периода: Запад здесь представлен первым четырехтактом, тогда как во втором четырехтакте утверждается Восток с неизбежной увеличенной секундой в мелодии.

Пример 53

К. Караев – «Семь красавиц», вальс

Moderato

Подобный несколько наивный подход к соединению «локального» и «общего», обычный для музыкальных культур, делающих первые шаги на международной сцене, не характерен для более позднего творчества Караева, где «космополитическое» начало берет верх над «экзотическим», хотя последнее обычно присутствует по меньшей мере на дальнем плане.

Следующим крупным произведением Караева явился балет «Тропюю грома» по одноименному антирасистскому роману южноафриканского писателя Питера Абрахамса (1950–1957, пост. 1958). Партитура, созданная композитором для этой повести о современных Ромео и Джульетте в стране апартеида, сочетает балетную элегантность с широким симфоническим дыханием. Финал, представляющий шествие негодующего народа и иногда исполняемый как отдельный концертный номер, грешит «китчевой» помпезностью; то же можно сказать и о некоторых других страницах балета, несущих идеологическую нагрузку. С другой стороны, в произведении есть яркие страницы, рисующие африканскую природу и возвышенные чувства романтических героев; заметное место занимают изобретательно выполненные стилизации европейских и неевропейских танцевальных идиом. «Тропюю грома» – второй, после «Спартака», монументальный послевоенный советский балет на идеологически подходящую тему. Неудивительно, что его автор, хотя и с десятилетним опозданием, был удостоен Ленинской премии, став ее вторым (после Хачатуряна) лауреатом среди композиторов – выходцев с периферии советской империи.

Свое мастерство стилизатора Караев убедительно продемонстрировал в таких партитурах, как цикл симфонических гравюр «Дон Кихот» (1960, на основе более ранней киномузыки), триптих «Ноктюрнов» для голоса и джаз-оркестра на слова афроамериканского поэта Л. Хьюза (1958) и мюзикл «Неистовый гасконец» по пьесе Э. Ростана «Сирано де

Бержерак» (1974). Среди его приношений на алтарь коммунистической партии – кантата «Наша партия» (1949), хоровой «Гимн дружбе» (1969), оратория-плакат «Ленин» (1970) и т.п. В то же время он интересовался новыми техниками и в 1960-х сочинил два масштабных опуса с использованием додекафонии – посвященную Рудольфу Баршаю четырехчастную **Третью симфонию** для камерного оркестра (1965) и посвященный Леониду Когану трехчастный **Скрипичный концерт** (1967). В симфонии двенадцатитоновые ряды сочетаются с квазифольклорными мелодическими оборотами. Бодрая ритмика быстрых частей, хоральная фактура и ариозные линии *Andante*, замысловатые контрапункты финала отчетливо указывают на неоклассицистские корни симфонии; общий характер звучания ассоциируется скорее с оживленной атмосферой межвоенного Парижа, чем с Советским Союзом шестидесятых годов. Скрипичный концерт тяготеет к австро-немецкой линии, а в inferнальном марше финала Караев предстает подлинным наследником Шостаковича. В поздние годы Караев сочинял мало, и Скрипичный концерт явился его самым значительным и серьезным достижением¹.

В том же 1967 году когда появился концерт Караева-старшего, его сын и ученик Фарадж Караев (р. 1943) выступил с двухчастным *Concerto grosso* памяти Веберна, смоделированным по образцу Симфонии соч. 21 последнего. Выбор модели более чем необычен для молодого советского композитора середины шестидесятых, однако его партитура – не простое подражание Веберну; это скорее опыт исследования возможностей веберновской техники ради создания новой художественной целостности, для которой Веберн служит не более чем отправным пунктом. Еще один ранний опыт «деконструкции» классического прототипа – трехчастный **Концерт для фортепиано и камерного оркестра** (1974): он начинается в манере «неоклассицистского» Стравинского, проходит через фазу почти беспримесного барокко в медленной части и завершается гибридом Стравинского и мюзик-холла с примесью Рахманинова. Четырехчастная, продолжительностью в три четверти часа, **Соната для двух исполнителей** (играющих на двух роялях, подготовленном фортепиано, колоколах и вибратоне) и магнитофонной записи (1976) отчасти развивает открытия Штокхаузена, включая более изощренные и разнообразные методы работы с сериями и возможность свободно выбирать порядок чередования некоторых фрагментов (как в *Klavierstück XI*). Статичная и медитативная первая часть Сонаты выдержана в манере Фелдмана; цепочки повторяющихся мотивов в финале (с участием подготовленного фортепиано) напоминают о Кейдже и американском минимализме.

Таким образом, Ф. Караев смолodu избрал стратегию «постмодерниста», убежденного, что «...вся музыка уже написана»², и задача

¹ Подробно о личности и взглядах Караева см.: *Карагичева Л.* Кара Караев: личность, суждения об искусстве. М.: Музыка, 1994.

² Цит. по самому полному источнику данных о Ф. Караеве и его музыке: *Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. Москва [б. и.], 2012. С. 13.

композитора сводится к тому, чтобы «повторить некогда сказанное, не потеряв при этом собственной интонации»¹. Верность такому подходу композитор демонстрирует и в своем последующем творчестве. В его самой крупной работе второй половины 1970-х, монодраме *Journey to Love* («Путь к любви») для сопрано, камерного оркестра и магнитофонной записи (1978) на стихи поэтов XX века, исполняемые на английском, французском, итальянском, испанском и турецком, требуется менять манеру пения в соответствии с языком литературного оригинала. Тематическим импульсом для четырехчастной оркестровой серенады «**Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге**», посвященной памяти отца, скончавшегося в 1982 году, служит начальная формула *Lacrimosa* из Реквиема Моцарта – зерно, из которого постепенно вырастает густая микрополифоническая фактура. То же печальное событие вызвало к жизни партитуру для камерного оркестра под названием **Tristessa I**² (с подзаголовком «Прощальная симфония», 1982) – ряд развернутых и замысловатых «комментариев» к трем очень простым фортепианным прелюдиям К. Караева; под конец сорокаминутной «симфонии» музыканты, как и у Гайдна, покидают сцену. Еще один опыт в жанре «надгробия» – шестичастная сюита *In memoriam...* для струнного квартета, посвященная памяти Альбана Берга (1984) и основанная на его музыкальной монограмме *ABABEG*; архитектоника отдельных частей и сюиты в целом организована подчеркнуто строго, в духе композиционных принципов Берга. В камерно-ансамблевой пьесе **...a crumb of music for George Crumb** («...щепотка музыки для Джорджа Крама»³) развернутая экспозиция и сжатая реприза/кода, преимущественно спокойные и благозвучные, противопоставленные короткому бурному кульминационному разделу, могут ассоциироваться не столько с Крамом, сколько с Пяртом (а также с Эмили Дикинсон, чьи стихи произносятся исполнителями). Подобная насыщенность ассоциативного поля, несомненно, придает музыке Ф. Караева своеобразную культурологическую привлекательность; с другой стороны, «собственная интонация», упомянутая в его процитированном выше кредо, при такой установке нередко растворяется в густом вареве из всевозможных аллюзий и прямых заимствований.

Ученица К. Караева Франгиз Ализаде (р. 1947) в 1970-х снискала известность как концертная пианистка, исполнительница новой и новейшей музыки. Как композитор она дебютировала фортепианной Сонатой памяти Берга (1970). Ее самая известная работа советского периода – посвященная выдающемуся виолончелисту Ивану Монигетти фантазия для виолончели и подготовленного фортепиано «**В стиле Габилы**» (1979), где партия виолончели имитирует манеру

¹ *Высоцкая М.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. С. 144.

² Возможно, название *Tristessa* (искаженное итальянское слово *tristezza* – «печаль») связано с одноименным рассказом Джека Керуака (1960).

³ Американский композитор (1929–2022).

знаменитого виртуоза-кеманчиста Габилы Алиева (1927–2015). В произведениях, написанных позднее по западным заказам, Ализаде, как правило, акцентирует «экзотические» ориентальные корни своего искусства.

* * *

Музыкальной визитной карточкой Армении долгое время служила (и до известной степени продолжает служить) темпераментная, укорененная в городском фольклоре, русском и западном ориентализме XIX – начала XX века, несколько «китчевая» манера Хачатуряна. Ее в той или иной степени переняли представители следующего поколения советских армянских композиторов, прежде всего самые видные из них – упомянутые выше Арутюнян, Мирзоян и Бабаджанян. Все они получили базовое профессиональное образование в Ереване, затем учились в Москве у выдающегося педагога композиции Генриха Литинского (1901–1985) и в студенческие годы общались с Хачатуряном. Своими первыми успехами они обязаны партитурам, выполненным в соответствии с хачатуряновскими правилами «западно-восточного» синтеза: легко узнаваемая армянская мелодическая интонация помещается в контекст мажоро-минорной гармонии с легкими альтерациями, отражающими структуру ориентальных ладов, и разрабатывается стандартными европейскими методами тембровой переокраски, секвенцирования, дробления длительностей, умножения подголосков, нагнетания ритмического остинато.

В дальнейшем Арутюнян и Мирзоян, равно как и ученик Шостаковича и Анатолия Александрова Газарос (Лазарь) Сарьян (1920–1998), чьи первые значительные композиции относятся к более позднему времени, заняли ведущие позиции на музыкальной сцене Советской Армении: все трое преподавали композицию в Ереванской консерватории, Сарьян долгое время был ее ректором, а Мирзоян возглавил Союз композиторов Армении. Будучи ответственными за музыкальную политику, они, с теми или иными индивидуальными особенностями, продолжили культивировать и поощрять «хачатуряновский» вариант национальной идиомы, несколько модернизированный под влиянием, главным образом, Шостаковича и Бартока. Характерный образец – четырехчастная **Симфония для струнного оркестра и литавр** Мирзояна (1955–1962), где наделенный фольклорным колоритом тематический материал подвергается интенсивному полифоническому развитию в духе Бартока (и на недостижимом для Хачатуряна техническом уровне); воздействие венгерского классика сказалось также на гармоническом языке и тембровой атмосфере этой, несомненно, самой значительной армянской симфонии, созданной в период между Хачатуряном и Тертеряном. Все упомянутые композиторы, равно как и некоторые их коллеги, прошедшие сходный путь профессиональной подготовки, – как, например, ученик Литинского Адам Худоян (1921–2000) и ученик Хачатуряна, известный прежде всего своими масштабными балетными и хоровыми

партитурами Эдгар Оганесян (1930–1998), – при всех различиях между ними, работали в рамках традиционной европейской системы музыкальных форм и жанров.

Бабаджанян избрал другой путь и со временем прославился на весь Советский Союз как автор эстрадных песен. Со второй половины 1950-х он лишь эпизодически совершал экскурсы в сферу академических жанров. Его главные достижения в этой области – посвященный Ростроповичу Концерт для виолончели с оркестром (1962) и особенно «Шесть картин» для фортепиано (1964), где додекафония остроумно соединена с характерными армянскими ритмами и интонациями. Показателен фрагмент картины «Народная» (пример 54), особенно начиная с такта 6, где музыка явно приобретает аллюр народного танца «Еранги».

Тем же периодом датируются первые значительные работы Авета Тертеряна (1929–1994). Выпускник Ереванской консерватории по классу композиции Мирзояна, в своих ранних композициях он проявил себя как верный последователь традиции, к которой принадлежал его учитель. В 1950-х и начале 1960-х он сочинял патриотические кантаты и камерную музыку в манере, стандартной для советской музыки того

Пример 54

А. Бабаджанян –
«Шесть картин», № 2
«Народная»

The musical score is presented in four systems. The first system is marked 'Moderato' and begins with a piano (p) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) dynamic. A crescendo (cresc.) marking is present. A fermata is placed over the eighth note in the first system, with an '8' above it. The second system features a fortissimo (sf) dynamic, followed by a decrescendo (dim.) and a mezzo-piano (mp) dynamic. The third system continues with a fortissimo (sf) dynamic. The fourth system begins with a decrescendo (dim.) and ends with a pianissimo (pp) dynamic. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) in the second system.

времени. Вершиной раннего творчества Тертеряна явилась опера «Огненное кольцо», поставленная в Ереване в 1967 году по случаю пятидесятилетия Октябрьской революции. В основе ее либретто лежит повесть Бориса Лавренева «Сорок первый» – образцовый памятник советской литературы 1920-х годов; рассказчик комментирует действие, декламируя вдохновенные революцией стихи выдающегося армянского поэта Егише Чаренца. Что касается музыки оперы, то она свидетельствует об интересе композитора к новым техникам (включая необычные тембровые эффекты и манипуляции с двенадцатитоновыми рядами) и о его склонности к своеобразному фактурному и тематическому «минимализму» – долгим, преимущественно медленным ритмическим остинато, выдержанным нотам, аккордам и кластерам, повторяющимся кратким мотивам узкого диапазона. Подчеркнутая простота фактуры и тематизма – характернейшие признаки зрелого лапидарного, свободно от излишеств и украшений тертеряновского стиля, одушевленного стремлением возродить глубочайшие, наиболее архаичные слои культурной памяти.

Начало «подлинного» Тертеряна датируется 1969 годом, когда он завершил свою Первую симфонию, предназначенную для необычного ансамбля медных духовых, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары (всего одиннадцать исполнителей). С этого времени симфония становится главным жанром его творчества. За два десятилетия Тертерян сочинил восемь опусов, носящих это название. Вторая симфония появилась в 1972 году, следующие четыре последовали одна за другой сравнительно быстро (1975, 1976, 1978 и 1981), две последние были окончены в 1989 году. По признанию самого композитора, все его симфонии начиная со Второй являлись ему сразу в завершенной форме, словно во сне¹.

Только одна из симфоний Тертеряна, **Третья** (1975), построена согласно обычной трехчастной схеме «быстро–медленно–быстро» и, следовательно, хотя бы по внешним признакам напоминает традиционный симфонический цикл. Все его симфонии начиная с Четвертой (1976, с клавесином *ad libitum* за сценой) одночастны; как и одноименные опусы Канчели, это симфонии не столько в привычном жанровом, сколько в исконном значении слова *συμφωνία* – при том, что музыке Тертеряна чужда прямая акустическая консонантность, преобладающая в симфониях его грузинского коллеги. Некоторые из особенностей тертеряновского письма – прежде всего его пристрастие к длительно тянущимся нотам или кластерам, часто трактуемым в духе шёнберговской идеи *Klangfarbenmelodie* («мелодии» перетекающих друг в друга тембров)² – обусловлены исконно монодической природой армянской музыки:

¹ Тертерян Р. Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания. Ереван: Советакан грох, 1989. С. 181.

² Савенко С. Авет Тертерян: путь к глубинам звука // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 2. С. 329.

аккорд или кластер обычно формируется в результате утолщения исходной монодии. Неевропейская (ориентальная) природа большинства симфоний Тертеряна подчеркивается их созерцательным, статичным характером: музыка разворачивается медленными волнами, на гребнях которых возникают мощные «апокалиптические» кульминации. Симфонии богаты пространственными эффектами, иногда предполагающими использование предварительно записанного материала, – как, например, в **Пятой симфонии** (1978) с записью звучания церковных колоколов, или в **Шестой симфонии** (1981) с записью хоровой речитации букв армянского алфавита. Архаический колорит часто дополнительно усиливается благодаря подключению необычных или экзотических тембров. Таковы, в частности, модалная псалмодия без слов, исполняемая необработанным мужским голосом в средней части Второй симфонии, скорбное соло тростевого инструмента дудук на педали второго дудука во второй части Третьей симфонии, две пронзительные зурны (инструменты типа гобоя) в ее же финале. В Пятой симфонии церковное кадило бурвар используется как ударный инструмент, а в Седьмой существенную функцию выполняет ориентальный бубен дап. В Восьмой симфонии отдаленным фоном проходит линия дуэта женских голосов (без слов).

Особенно примечательно соло смычкового струнного инструмента кеманча (в авторской номенклатуре *camancia*) в Пятой симфонии. Все произведение, продолжительностью от 30 до 50 минут, основано на тоне [as], играющем роль своего рода лейттона или, лучше сказать, первоэлемента. Вначале его воспроизводит кеманча, с типичными для этого инструмента микрохроматическими отклонениями. Затем он переходит к другим инструментам и, как обычно у Тертеряна, контаминируется другими тонами (вплоть до преобразования в многозвучный кластер), меняет окраску и динамику – одним словом, функционирует как ось, вокруг которой формируется симфония в целом. Ключевой момент наступает близ точки золотого сечения: после очередного динамического спада и постепенного возвращения от кластерной вертикали к унисону на as (здесь он утверждается в функции так называемого дама – органного пункта в традиционной армянской терминологии) кеманча возвращается на первый план, чтобы проинтонировать мелодию в незакрепленном, «мобильном» звукоряде¹ (пример 55).

Как видно из примера, на протяжении всей мелодии единственным стабильным элементом выступает звук as¹ (главная ладовая опора), тогда как движения вокруг него осуществляются не столько по определенным ступеням, сколько «мимо» них, с многочисленными *glissandi* (не отмеченные ремаркой *glissando* малосекундовые ходы, с учетом специфики игры на кеманче, должны восприниматься именно как скольжения,

¹ Термин «мобильный звукоряд» введен Э.Е. Алексеевым для характеристики одного из типов архаической певческой практики. См.: Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. С. 175 и след.

The image shows a musical score for two instruments: Camancia and V-ni 2. The score is divided into six systems, each with a Camancia staff on top and a V-ni 2 staff on the bottom. The Camancia part is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1: Camancia starts with *ppp* and *(ad libitum)*. It features a glissando (*gliss.*) and dynamic markings *pp*.
- System 2: Camancia has a glissando (*gliss.*) and dynamic markings *pp*.
- System 3: Camancia has a dynamic marking *p*.
- System 4: Camancia has a dynamic marking *p* and a triplet (*3*). It includes glissando markings (*gliss.*).
- System 5: Camancia has dynamic markings *pp*.
- System 6: Camancia has a dynamic marking *pp* and a triplet (*3*).

The V-ni 2 part is mostly silent, with some notes in the first system and a few notes in the second system.

причем сопровождаемые интенсивной вибрацией, а не как сдвиги на темперированный полутон) и чередованиями альтернативных вариантов одной и той же ступени на небольшом расстоянии. Лишь во второй половине мелодии «нащупывается» интонация, которую можно назвать квинтэссенцией армянской музыки: нисходящий мотив в пределах минорного трихорда¹. Чтобы сохранить впечатление некоторой расплывчатости, неполной звукорядной «закрепленности» мотива, композитор

Пример 55

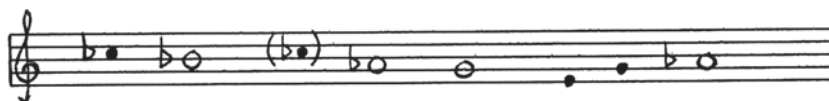
А. Тертерян –

Симфония № 5

¹ В армянской музыке как народной, так и профессиональной, эта интонация, чаще всего в слегка фигурированных вариантах (например с промежуточным ходом от II ступени трихорда обратно к III), встречается поистине бесчисленное множество раз. Один из широко известных вариантов – тема медленной части Скрипичного концерта Хачатуряна (такты 8–10 после вступления солирующей скрипки).

нотирует его не диатонически ($h^1-ais^1-gis^1$ или $ces^1-b^1-as^1$), а с альтерацией ($h^1-b^1-as^1$). Так или иначе, слух, привычный к армянской музыке, легко угадывает здесь присутствие некоего хорошо знакомого и безусловно близкого интонационно-тембрового архетипа; линия солирующего инструмента почти вплотную приближается к его относительно менее архаичному, высотно-стабильному воплощению, которое могло бы выглядеть подобно гипотетической, сильно схематизированной конфигурации на примере 56.

Пример 56
А. Тертерян –
Симфония № 5
(схема)



Появление такой мелодии придает симфонии, можно сказать, мифологическое измерение. Если знаменитый автор «Сырого и приготовленного»¹ прав, и главный сюжет архаического мифотворчества так или иначе сводится к преобразованию природы в культуру (в терминах французского мыслителя – «сырого» в «приготовленное»), то концепцию симфонии, где процесс медленного, почти мучительного формирования сравнительно «культурной» мелодической линии из «сырой», почти не структурированной звуковой среды показан с такой наглядностью, следует признать глубоко мифологичной и даже космогоничной по духу.

Симфонии Тертеряна, отсылающие к глубинным основам национальной традиции и в то же время в высшей степени нетрадиционные по форме и материалу, – пример внешне парадоксального, но по сути совершенно закономерного соединения архаизма и модернизма (стилистически далекая, но типологически в некоторых отношениях близкая параллель – Джачинто Шельси²). Тертеряновская модель симфонии слишком индивидуальна, чтобы ее можно было копировать или имитировать; симфонии Тертеряна снискали известность за пределами Армении (их пропагандировали, в частности, Геннадий Рождественский и Джансуг Кахидзе), но не оказали сколько-нибудь существенного влияния на симфоническое творчество его современников. Более разносторонним, гибким и в конечном счете влиятельным художником явился другой крупнейший армянский композитор примерно того же поколения, Тигран Мансурян (р. 1939), смолоду тяготевший к уже знакомой нам группе неконформистов, представленной Волконским, Денисовым, Шнитке, Сильвестровым и Пяртом.

Мансурян окончил Ереванскую консерваторию в 1965 году по классу композиции Сарьяна. Четырехчастная Партита для оркестра,

¹ Lévi-Strauss C. *Mythologiques: Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964. Русский перевод: *Леву-Строс К.* Мифологии: Сырое и приготовленное. М.: Флюид, 2006.

² См. о нем в: *Акопян Л.* Великие аутсайдеры музыки XX века. Эдгар Варез. Роберто Герхард. Джачинто Шельси. Жан Барраке. М.: ГИИ, 2019.

представленная им в качестве дипломной работы и вскоре опубликованная, свидетельствует о зависимости молодого композитора не столько от Хачатуряна, Мирзояна и других представителей армянского композиторского истеблишмента, сколько от Дебюсси, Бартока и Стравинского. По-видимому, Мансурян первым не только в Армении, но и во всем Закавказье занялся внимательным изучением партитур Шёнберга, Веберна, Булеза, Берио и Штокхаузена. Его изысканные квазипуантилистические опыты в серийной технике – **Соната для фортепиано** (1967), два цикла «Арабесок» для камерного ансамбля (1969–1970), Три пьесы для фортепиано (1970), «Интерьер» для струнного квартета (1972) – ассоциируются с прозрачной лирикой Веберна и Булеза. В качестве образца раннего мансуряновского письма приведем первую страницу его фортепианной Сонаты (пример 57). В некоторых его работах более позднего времени элементы серийного письма и пуантилизма напоминают о себе в контексте утонченной, дифференцированной «неоимпрессионистской» фактуры. На фоне экстравертной хачатуряновской модели сдержанная, преимущественно негромкая музыка Мансуряна прозвучала как нечто безусловно новое и свежее.

Самый продуктивный период творчества Мансуряна пришелся на 1970-е и начало 1980-х, когда появились оркестровые «Прелюдии» (1975) и «Ночная музыка» (1980), концерты для виолончели (1978), **скрипки и виолончели** (1978) и скрипки (1981) со струнным оркестром и **Tovet** для 15 инструменталистов (1979). В «Прелюдиях» преобладают светлые и деликатные краски, плавные переходы и гибкая ритмика. Произведение продолжительностью в 15–20 минут складывается из семи разделов возрастающего объема. Каждый раздел построен как «прелюдия» к следующему; последняя из «прелюдий», самая объемистая и поначалу ритмически наиболее четко организованная, под конец распадается на дискретные фрагменты, возвращающие к расплывчатой, ускользающей ауре предшествующих разделов. «Прелюдии» в целом – капитальный образец того, что может быть названо «открытой формой», то есть формой, завершающейся, фигурально выражаясь, не точкой, а многоточием. К ним как нельзя лучше подходит характеристика, данная их отдаленной предшественнице, поэме Дебюсси «Игры»: произведение, к «привлекательным чертам» которого относятся «фрагментарность материала, частые смены темпа, не развивающаяся форма <...> и прерывность изложения», строится не по «линейно-поступательному» принципу, и его разделы «не самостоятельны, поскольку устремлены к неким целям <...> находящимся вне их пределов»; «то, что эти цели могут остаться недостижимыми, делает <...> мир этой музыки особенно загадочным и притягательным»¹. Воздействие «Игр» можно усмотреть и во внешнем облике партитуры, с ее «пучками» гетерофонных линий и сопоставлениями фактурных пластов, различных по темпоритму, тембру и регистру. В качестве образца

¹ Kramer J. D. Moment Form in Twentieth-Century Music // The Musical Quarterly. 1978 (64) 2, 1978. P. 189..

Tempo colla costruzione della musica

accel. — tempo

Piano

Three systems of musical notation for piano. The first system is titled 'Tempo colla costruzione della musica' and includes dynamics like *p*, *mp*, *mf*, and markings for acceleration and tempo. The second system includes markings for acceleration, tempo, and ritardando. The third system includes markings for piano, mezzo-forte, and ritardando, along with 'meno mosso' and 'poco sf'.

Пример 57
Т. Мансурян – Соната
для фортепиано,
часть 1

изысканно детализированного оркестрового письма Мансуряна приведем страницу последнего раздела (пример 58).

Ансамблевая пьеса *Tovet* (в приблизительном переводе с древнеармянского – «Заклинание») воспринимается как инструментальный эквивалент некоего ритуала; пластичные контуры мелодических линий, порученных преимущественно деревянным духовым, ассоциируются с прихотливо орнаментированными напевами средневековых песнопений, опосредованно также с арабесочными узорами средневековых резных изображений и миниатюр. Четырехчастная «Ночная музыка» и все три струнных концерта содержат развернутые медитативные разделы, богаты драматическими перипетиями и эмоциональными вспышками; их темы, по сравнению с темами «Прелюдий» и *Tovet*, наделены более рельефными контурами, их ритмика в целом проще,

224

Picc.
 Fl. I
 Fl. II
 Ob. I
 Ob. II
 C. Ingl.
 Cl. I
 Cl. II
 Fag. I
 Fag. II
 Cor. I
 Cor. II
 Cor. III
 Cor. IV
 Tr-be I
 Tr-be II
 Tr-be III
 Trbn I
 Trbn II
 Trbn III
 Crot.
 P-tto sord.
 Cassa
 Vibr.
 C-ne
 Cel.
 Arpa
 Pno
 VnI div. in 3
 VnII div. in 3
 Vla div. in 3
 Vcl.
 Cb.

Пример 58

Т. Мансурян – «Прелюдии»

хотя и содержит моменты освежающей нерегулярности. Большинство крупных партитур Мансуряна завершается на тихой просветленной ноте; одно из немногочисленных исключений – трехчастный **Концерт для виолончели и струнных**, увенчанный энергичным гротескным финалом.

В своих важнейших вокальных композициях того же периода – «Четырех айренах Наапета Кучака»¹ для голоса с фортепиано (1967), мадригалах «Дар розы» и «Луна, играющая на свирели» для сопрано, фортепиано, флейты и виолончели на слова поэтов XX века Ованеса Зарифяна и Размика Давояна (1974–1976) – Мансурян предстает верным последователем главного армянского классика Комитаса, чья сдержанная, лаконичная манера, восходящая к аутентичному фольклору и духовной гимнодии, резко контрастирует со стилистикой Хачатуряна и его эпигонов. Лучшие вокальные пьесы Мансуряна свободны от пафоса и сантиментов, декламация в них строго следует просодии стиха. Как и Комитас, Мансурян умеет выразить исконно армянский дух крайне лаконичными средствами, ограничиваясь минимумом точно выбранных характерных интонаций.

До второй половины 1980-х Мансурян не удостоивался официальных наград и званий, не был допущен к преподаванию серьезных предметов в консерватории и оставался практически «невъездным», хотя его музыка достаточно часто звучала за границами Армении и СССР². К концу десятилетия его социальный статус существенно изменился. Время, когда он воспринимался как противник музыкального истеблишмента, самый независимый и, пожалуй, самый «европейский» из всех армянских композиторов, осталось в прошлом. С определенного момента он стал работать в более традиционном, до известной степени «неоклассицистском» ключе, стремясь как можно отчетливее высветить в своей музыке национальное начало и ностальгическое настроение, воздерживаясь от необычных формальных решений и от использования элементов «продвинутого» музыкального языка. Среди первых опусов, обнаруживших эту тенденцию, – два струнных квартета (1983, 1984), вокальные циклы «Закатные песни» и «Страна Наири» на слова Амо Сагияна и Ваана Теряна (1984–1985), цикл **«Багателей»** для фортепианного трио (1985). Данная тенденция получила развитие в его последующем, уже постсоветском творчестве. Начиная с 1990-х Мансурян регулярно сочиняет по заказам из Европы и Америки; в результате его произведения «нонконформистского» периода остаются в тени его поздней продукции, рассчитанной на относительно усредненное современное восприятие. Так, «Прелюдии», хотя и опубликованные в 1978 году³, все еще не записаны, а единственная

¹ «Айрен» – форма средневековой армянской любовной поэзии; Наапет Кучак – поэт XVI века.

² Среди первых интерпретаторов его произведений 1970-х и начала 1980-х были такие музыканты с мировым именем, как пианист Алексей Любимов, виолончелистки Карине Георгиан и Наталия Гутман, скрипач Олег Каган, дирижер Геннадий Рождественский.

³ Издательством «Советский композитор».

запись «Ночной музыки» технически несовершенна и никогда не издавалась на компакт-диске. Без знания этих и некоторых других партитур того времени невозможно представить творческий облик главного современного национального классика во всей полноте.

Будучи не только талантливым художником, но и харизматической личностью, Мансурян еще в 1970-х стал подлинным, хотя и неформальным, лидером «прогрессивного» крыла армянского музыкального сообщества. К числу композиторов, близких к нему по своим эстетическим установкам, принадлежат такие хорошо известные в Армении мастера, как Мартун Израелян (р. 1938), Ашот Зограбян (1945–2023), Ерванд Еркян (р. 1951) – ученики Григора Егиазаряна (1908–1988), который, в свою очередь, прошел школу Глиэра, Мясковского и Шебалина в Московской консерватории. Каждый из названных композиторов внес собственный, весьма существенный вклад в формирование образа новой армянской музыки – в своих лучших образцах достаточно изысканной, апеллирующей к высоким образцам национальной традиции (средневековой гимнодии, классической поэзии, архитектуре и изобразительному искусству) и при этом учитывающей опыт новой и новейшей музыки Запада, ни в коей мере не провинциальной, далеко превзошедшей продукцию предшественников в интеллектуальном отношении. Израелян наиболее ярко проявил себя в масштабных, богатых контрастами, драматически напряженных инструментальных и вокально-оркестровых формах (Соната для виолончели и фортепиано, 1976; Симфония с сопрано соло, 1981 концерты для виолончели и для скрипки со струнными, 1983–1985; кантата «Песнь о хлебе», 1984). Зограбян – всецело «камерный» композитор; в молодые годы он отдал дань серийной технике и пуантилизму (рафинированные «Игры бумерангов» I и II для камерного ансамбля, 1973–1974), со временем сосредоточился на музыке с более отчетливым ориентальным оттенком, преимущественно медленной и тихой, богато орнаментированной и изобилующей микрохроматическими отклонениями (*Concerto elegiaco* для струнного оркестра, 1979; «Приношение Мецаренцу»¹ для струнного квартета и камерного оркестра, 1981; «Серенада» для камерного оркестра, 1983). Еркян – разносторонний автор, работающий во всех жанрах и демонстрирующий незаурядную способность к стилистической мимикрии; ряд его значительных произведений основан на религиозной, мифологической и философской тематике (камерная кантата «Песнь песней», 1973; «Кантикль» для 6 голосов, 6 флейт и ударных на слова св. Нерсеса Благодатного, 1975; симфония «Айк и Бэл» для чтеца, хора и оркестра на текст из «Истории» Мовсеса Хоренаци, 1978; «Энтелехия» для камерного ансамбля, 1985; несколько балетов и все еще не поставленная опера «Мученичество святой Шушаник», 1981).

Примечательно, что многие работы названных авторов, явно «нонконформистские» с точки зрения стиля и содержания, тем не менее легко

¹ Мисак Мецаренц (1886–1908) – поэт.

The image displays a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Piano:** The top staff, featuring complex rhythmic patterns and dynamics such as *mf*, *mp*, *sfz*, and *pp*. It includes performance instructions like *ritenuto* and *Ped* (pedal).
- Flauto:** Flute part, starting at measure 17.
- Oboe:** Oboe part, starting at measure 17.
- Clarinello in B:** Clarinet in B part, starting at measure 17.
- Violino I:** Violin I part, including *Pizz* (pizzicato) and *arco* (arco) markings.
- Violino II:** Violin II part, including *Pizz* and *arco* markings.
- Viola:** Viola part, including *Ric.* (ritardando) markings.
- Cella:** Cello part, including *Ric.* markings.
- Piano:** The bottom staff, continuing the piano accompaniment with *Ped* markings.

The score is densely annotated with musical symbols, including notes, rests, slurs, and dynamic markings. A rehearsal mark '17' is present in the woodwind section. The bottom right corner shows a complex rhythmic signature and a measure with a '6' above it.

Пример 59

А. Зограбян – «Игры бумерангов»

T-solo *poco accel.*
 Բնի յի-լի-նի-նի
 շի-լի-նի-նի-նի Եւ - նի-նի

Fl. *a tempo* 40
p *mp*

T-no I *meno mf* *f > pp* *f* *p* *poco*

3 bongi *f*

blocco di legno

T-tam *mp* *mp* *mp* *mp*

T-solo *dolce*
 Ի-լի յի-լի-նի-նի
 Եւ-լի-նի նի-նի-նի շի-լի-նի-նի շի-լի-նի-

Fl. *mp* *p*

T-no I *p* *p*

3 bongi *p*

blocco di legno

T-tam *p*

Пример 60

Е. Еркянян – «Песнь Песней»

допускались к исполнению, а иногда и к печати. То, что музыкальная цензура в Армении была не особенно строгой, подтверждается хотя бы страницами из рафинированных «Игр бумерангов» Зограбяна для камерного ансамбля (1973–1974) и камерной кантаты Еркяняна «Песнь песней» (1973) (примеры 59 и 60). Их публикации в 1970-х не помешало ни ярко выраженное авангардное письмо, ни библейский текст (на древнеармянском языке) во второй из этих партитур.

В какой-то момент к группе армянских «модернистов» подключился маститый Газарос Сарьян – один из самых просвещенных, разносторонне образованных и свободомыслящих армянских музыкантов своего поколения. Выдающийся педагог и администратор, Сарьян не был особенно плодовитым композитором. Его наиболее известное сочинение, четырехчастное «симфоническое панно» «Армения» (1966), вдохновленное картинами его великого отца Мартироса Сарьяна, выдержано все еще в квазифольклорной идиоме; верность «постхачатуряновской» традиции он сохраняет и в Скрипичном концерте (1973). Но небольшая по объему одночастная Симфония Сарьяна (1980) радикально отличается от всего созданного им ранее. Эта насыщенная драматическими коллизиями партитура выполнена в неожиданно «авангардной» манере, не имеющей аналогов в армянской музыке того времени: многокрасочное «сонористическое» полотно с выдвинутой на первый план обширной группой ударных.

Среди других видных армянских композиторов «модернистской» ориентации, чей самый плодотворный период пришелся на 1970-е и первую половину 1980-х, – ученик Сарьяна Рубен Саргсян (1945–2013), ученики Егиазаряна Ваграм Бабаян (р. 1948) и Эдуард Айрапетян (р. 1949). Ныне, с перспективы нескольких десятилетий, лучшая часть армянской музыки, созданной в течение этого недолгого, но богатого событиями периода воспринимается как серьезное культурное достижение не только локального значения. Полноценную историю периода все еще предстоит написать, но в настоящее время эта задача представляется трудно-выполнимой, поскольку большая часть композиторской продукции того времени не звучит и практически забыта даже в самой Армении – главным образом из-за смены культурных приоритетов, наступившей после обретения независимости в 1991 году.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

В течение трех с лишним десятилетий между началом «оттепели» и началом «перестройки» литература и искусства СССР как в «официальной», поощряемой и подпитываемой государственной властью, так и в «неофициальной» части, несмотря на все идеологически-цензурные ограничения (а в известной степени благодаря им) дали миру немало значительного и выдающегося. Но, пожалуй, ни одна другая область искусства не пережила за это время такого беспрецедентного для истории русской культуры расцвета и не достигла таких всемирно признанных высот, как академическое – главным образом инструментальное – музыкальное исполнительство. Этот расцвет обильно документирован в виде записей, постоянно переиздаваемых и пользующихся неизменным спросом во всем мире.

Среди факторов этого расцвета, помимо сравнительно хорошо (хотя и несколько однобоко) налаженной системы музыкального образования, интенсивной государственной поддержки и, конечно же, непрекращающегося притока все новых и новых талантов, – все это было еще при Сталине, – следует назвать постепенное расширение дозволенного репертуара и включение советских музыкантов в международный культурный контекст. Говоря обобщенно, развитие исполнительского искусства находилось в тесной связи с процессом активизации отношений между СССР и внешним миром. С какого-то момента тот же процесс начал оборачиваться своей противоположной стороной, поскольку одним из его важнейших следствий стал рост эмиграции, в том числе среди музыкантов. Советская власть, заложница собственного догматизма, воспринимала эмигрантов как врагов, не только отказывая им в праве на возвращение, но и по существу запрещая упоминать их имена; если записи исполнителей-эмигрантов и переиздавались в «доперестроечном» СССР, то без указания фамилий исполнителей. Ключевыми эпизодами «исхода» музыкантов из страны стали изгнание Мстислава Ростроповича и Галины Вишневской (1974), эмиграция Рудольфа Баршая (1977) и невозвращение Кирилла Кондрашина (1978). Все названные артисты принадлежали к столпам музыкальной жизни Советской России; их потеря ознаменовала собой начало конца подлинного золотого века советского

исполнительства. Со второй половины восьмидесятых годов процесс оттока исполнительских сил из страны стал неконтролируемым и в конечном счете привел к тому, что Россия не только в экономическом, но и в музыкальном смысле превратилась в державу по преимуществу сырьевую, ориентированную на экспорт высококачественного, но мало обработанного материала; многие из тех, кто занимается его обработкой уже в «большом мире», естественно, имеют российские корни. Такая диффузия ныне не кажется чем-то особенным, от нее, казалось бы, выигрывают обе стороны – как отдающая, так и принимающая, – и, значит, искусство в целом. Но и в данном случае прогресс, как всегда, не обошелся без потерь. Очевидно, именно поэтому столь живым остается интерес музыкального мира к эпохе, когда Россия на музыкальной карте все еще была во многом самодостаточным континентом, способным не только рождать, но и формировать уникальные индивидуальности, появление которых оказалось возможно только в данном месте и в данное время.

* * *

В сталинское время государственной поддержке академического искусства придавалось стратегически важное значение, и для ее реализации была создана всеобъемлющая централизованная система. Не позднее середины тридцатых годов под ее полным контролем оказались музыкальное образование с его сохраняющейся донине трехступенчатой структурой, концертная и гастрольная деятельность, репертуарная политика, конкурсы, радиовещание, грамзапись и ряд других составляющих музыкального процесса.

У системы управления музыкальной жизнью в сталинском СССР, несомненно, были свои сильные стороны: высокий уровень технической и общемузыкальной подготовки инструменталистов, выдающиеся результаты в интерпретации классико-романтической музыки и, соответственно, богатый урожай премий на крупнейших международных конкурсах, репертуарную базу которых составляет именно такая музыка. Поскольку порожденные этой же системой проблемы – узость репертуара, отставание ансамблевого и оркестрового исполнительства, стагнация вокальной школы – стали осознаваться далеко не сразу, в своих основных компонентах она продолжала функционировать и после Сталина. Конечно, она сделалась менее «запретительной» – но зато более коррумпированной. Коррупция как фактор музыкальной жизни в СССР заслуживает специального исторического исследования, однако мы здесь должны ограничиваться художественными аспектами. По той же причине мы оставляем за скобками и другие факторы – «партийный», национальный, гендерный, – придававшие советской музыкальной жизни ее специфический колорит.

Основные стратегические задачи музыкальной политики оставались прежними: приобщение широких масс населения к традиционной (классической и народной) музыке, стимулирование музыкальной самодеятельности и повсеместного спроса на музыкальное образование и, на вершине иерархии, выращивание отечественных виртуозов,

конкурентоспособных на международной музыкальной арене. Решение этих задач, по советскому обычаю, осуществлялось с нелепыми эксцессами, худшим из которых, помимо борьбы с так называемым формализмом, был многолетний запрет на западную легкую музыку и джаз; естественно, все это только усиливало тягу мыслящих людей к «формалистической» (сложной современной), джазовой и прочей официально не одобряемой музыке. Так или иначе, отчасти благодаря целенаправленным пропагандистским усилиям, а отчасти вопреки им в Советской России – или, точнее, в обеих столицах и немногих других крупных центрах (ибо среди эксцессов культурной политики была еще и непомерная централизация) – сложилась компетентная, любознательная и преданная аудитория серьезной музыки. Ее интерес к новому и неизвестному также следует упомянуть в качестве одного из важных факторов, обусловивших подъем музыкальной жизни в послесталинском СССР.

После 1946-го или 1947 года и до середины 1950-х гастролей в так называемых капиталистических (то есть не союзных СССР) странах удастаивались, в виде редчайшего исключения, только единичные сверхпривилегированные исполнители, а в СССР из этих стран приезжали в лучшем случае музыканты, открыто декларировавшие свои коммунистические симпатии. О начале новой эры возвестила поездка Эмиля Гилельса в США (осень 1955 года) – первые гастроли музыканта из СССР в этой стране. Масштабы советского музыкального экспорта росли (при том, что многие музыканты могли достаточно долго оставаться или более или менее внезапно, по прихоти властей, становиться «невыездными»), активным было и ответное движение – в СССР регулярно выступали известные зарубежные коллективы (в том числе лучшие американские и европейские симфонические оркестры и первоклассные оперные труппы) и «звездные» инструменталисты и вокалисты. Некоторые гастролеры, не ограничиваясь музыкой, уже известной советской аудитории, включали в свои программы произведения, принципиально новые для нее. Важной вехой «оттепельной» музыкальной жизни явился Первый международный конкурс имени Чайковского (1958) – первое после тринадцатилетнего перерыва публичное музыкальное состязание на территории СССР¹, к тому же международное и организованное с грандиозным размахом. Первую премию среди пианистов получил 24-летний американец Вэн Клайберн (он же Ван Клиберн, 1934-2013), покоровший публику явно «несоветской», открыто эмоциональной, романтически приподнятой, раскованной манерой².

¹ Напомним, что в 1945 году в Москве состоялся Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. Его победителями стали пианисты Святослав Рихтер и Виктор Мержанов (разделившие первую премию), скрипач Юлиан Ситковецкий и виолончелист Мстислав Ростропович. После этого и до 1958 года музыкальные конкурсы в СССР не проводились.

² Со временем склонность Клайберна к чрезмерной аффектации и стилистическое однообразие его трактовок привели к тому, что публика во всем мире перестала интересоваться его искусством, но это уже другая история.

Нет нужды говорить, насколько долгожданнами были подобные события и какую огромную просветительскую роль они сыграли. Благодаря им советская публика не только узнавала иную музыку, но и сталкивалась с иными подходами к интерпретации, с иным исполнительским этосом. После них уже нельзя было работать по-прежнему, не учитывая сдвиг, произошедших в мировой исполнительской практике за те годы, пока сталинская держава оставалась отрезанной от большого мира.

ОРКЕСТРЫ И ДИРИЖЕРЫ

Тормозящее воздействие тяжеловесного академизма советского образца особенно сильно ощущалось в оркестровом исполнительстве. Последние годы сталинской диктатуры оказались для него во многом потерянными временем: все оркестры варились в одном и том же соку, стилистический спектр исполняемой музыки не расширялся, общий уровень мастерства не повышался, подходы к интерпретации не развивались; даже в рамках санкционированного к публичному исполнению классико-романтического репертуара оставались обширные зоны, где советские оркестры и их дирижеры чувствовали себя без должной уверенности. В их арсенале преобладали крупные штрихи и густые мазки, им были доступны ораторский пафос, ритмический напор, широкая кантилена, резкие контрасты и грандиозные нарастания, но они чаще всего оказывались далеко не на высоте, когда нужно было продемонстрировать искусство гибкой фразировки и филигранной работы с многослойной тканью, естественную, не аффектированную экспрессию, тонкость нюансов в *piano*, разнообразие красок и объемность звукоизвлечения в *forte*. Показательны записи, сделанные Государственным симфоническим оркестром СССР в 1951-м и 1952 годах с «другом Советского Союза» Вилли Ферреро (1906–1954) – не гениальным, но вполне квалифицированным итальянским дирижером, который без особого успеха пытался сплотить оркестр в гомогенный ансамбль и извлечь из него нужные звучания в увертюре к опере Россини «Синьор Брускино», «Празднествах» Дебюсси, «Дон Жуане» и «Танце Саломеи» Рихарда Штрауса.

После того как страна вышла из навязанной Сталиным изоляции, терпеть подобное положение дел было невозможно, о чем откровенно высказался лидер следующего поколения советских дирижеров Кирилл Кондрашин (1914–1981). Его заметка выглядит как своего рода резюме рассматриваемого периода истории отечественного оркестрового исполнительства:

Наши оркестровые коллективы не имеют себе равных там, где нужно показать мощь, темперамент и эмоциональность, но они заметно проигрывают в отношении стилового разнообразия, виртуозности в преодолении ритмических трудностей и чистоты строя. Кроме того, наши оркестры <...> уступают лучшим зарубежным и в ансамблевой культуре. Почему это происходит?

Мне кажется, причин несколько. Первая – это сужение репертуара, имевшее место у нас в недавнем прошлом и до сих пор еще полностью не ликвидированное. Оркестры были ограничены исполнением музыки, требующей, главным образом, насыщенного, эмоционального звучания, что вызывало у некоторых дирижеров тенденцию к форсированию. Мы, к сожалению, почти не играли ранних классиков – Гайдна и Моцарта, не говоря уже о Бахе. С другой стороны, крайне редко появлялись в программах композиторы первой половины XX столетия, – Дебюсси, Равель, Малер, Стравинский, не говоря уже о Хиндемите или Бартоке. <...> Вторая причина – длительное пребывание во главе некоторых наших лучших оркестров такого своеобразного художника, каким был Н[иколай] С[еменович] Голованов. <...> Его принципы оркестрового исполнения абсолютно не подходят для интерпретации большинства произведений западной классики или сочинений композиторов XX столетия. Это – стучащие, тяжелые басы, преувеличенная акцентировка, чрезмерная вибрация у струнных, тяжелое staccato и форсировка у меди, злоупотребление fortissimo у ударных. Отсюда же родилось и неверное отношение ко многим нюансам¹. Для многих наших оркестров и поныне характерны отсутствие разницы между forte и fortissimo, преувеличенное crescendo, крайне «ленивое» и, как правило, запаздывающее diminuendo.

Третья причина – несовершенство нашего инструментария. В особенности это относится к духовым инструментам. <...>

Перечисленные недостатки присущи большинству наших оркестров, в том числе и лучших – таких, как оркестр Большого театра,

¹ Н.С. Голованов (1891–1953) долгие годы был главным дирижером Большого театра и возглавлял оркестр Всесоюзного радиокомитета (впоследствии Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения). Его увековеченные в записях работы, особенно интерпретации западной классики, во многом подтверждают справедливость критики Кондрашина. Манеру Голованова как оперного и симфонического дирижера отличали такие особенности, как склонность к всяческому подчеркиванию экспрессивных крайностей и контрастов, частые произвольные смены темпа, гиперболизированные замедления и ускорения. Ради получения более мощного, насыщенного, колоритного звука дирижер удваивал басы в октаву или дублировал их медью, добавлял в партитуру не предусмотренные в ней инструменты, менял авторские динамические нюансы и приемы звукоизвлечения. Исполнительские вольности, которые Голованов допускал, к примеру, в Реквиеме Моцарта, «Зигфрид-идиллии» и оркестровых фрагментах из опер Вагнера, с точки зрения современных критериев, слишком часто граничат с китчем. Не менее (а иногда еще более) вольно дирижер обращался с некоторыми памятниками русской классики. Вместе с тем даже эти акустически несовершенные документы свидетельствуют о том, что этот артист обладал исключительно сильной индивидуальностью, надежно контролировал все детали даже в самых рискованных отступлениях от темпоритма и громоподобных кульминациях, тщательно заботился о физической красоте звучания, владел искусством ведения длительной кантлены, а при необходимости добивался чрезвычайной легкости и «полетности» – как, например, в Увертюре и Скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона.

Ленинградской филармонии, Государственный симфонический оркестр СССР и Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения. Безусловно, доля вины в частичной утрате нашими оркестрами качеств, которые когда-то восхищали зарубежных гастролеров (соединение мощи и размаха с тонкостью исполнения и стилевым разнообразием) лежит на нас, дирижерах. Но, пожалуй, главная причина – в системе подготовки кадров.

Собственно говоря, подготовки *оркестровых* музыкантов в наших консерваториях не ведется. За последние годы микроб «лауреатства» нарушил нормальный ход консерваторского обучения и проник даже в классы, испокон века считавшиеся специфически «оркестровыми», как класс тромбона, трубы или валторны. Молодой музыкант считает для себя несчастьем, если по окончании консерватории – вместо карьеры солиста – он попадает в оркестр. Работу педагога иногда оценивают у нас не по тому, сколько его учеников смогли занять места в лучших оркестрах, а по числу лауреатов, вышедших из его класса. <...>

Нужно ли такое количество зачастую средних по уровню солистов-пианистов и инструменталистов, репертуар которых, к тому же, часто бывает ограничен из-за того, что в консерватории их готовили, главным образом, к конкурсам? Нельзя дольше мириться с отсутствием достаточного количества оркестрантов необходимейших специальностей, <...> со слабой подготовкой молодых музыкантов, которые, придя в оркестр, по существу, только начинают учиться оркестровой игре.

Необходимо проверять волю и настойчивость молодого музыканта в работе над собой не в тепличных условиях, создаваемых для студентов, заранее отмеченных печатью «лауреатства», а в условиях трудовой жизни¹.

Со времени публикации статьи Кондрашина отечественная оркестровая культура продвинулась далеко вперед. Но над ней еще долгое время продолжали тяготеть отмеченные Кондрашиным дефекты: узость репертуара, примат «мощи и размаха» над «тонкостью исполнения и стилевым разнообразием» и «микроб лауреатства».

Кондрашин говорил только о симфоническом дирижировании и, видимо, именно поэтому не упомянул музыканта, который за несколько лет до того вдохнул в оркестровую культуру СССР, без преувеличения, новую жизнь, создав и возглавив коллектив совершенно нового для нашей страны типа. Речь идет о Рудольфе Баршае (1924–2010).

По своей первой специальности Баршай был альтистом; он окончил Московскую консерваторию по классу Вадима Борисовского (1900–1972) и входил в самый первый состав созданного в 1945 году квартета Московской филармонии, который впоследствии прославился как Квартет имени Бородина. Играл и в других ансамблях, в том числе в Квартете имени Чайковского, где первой скрипкой был Юлиан Ситковецкий, в струнном

¹ Кондрашин К. Наши оркестры должны и могут быть лучшими в мире // Советская музыка. 1960. № 6. С. 121–123.

трио с Леонидом Коганом и Мстиславом Ростроповичем и в фортепианном квартете с ними же и Эмилем Гилельсом. Дирижированию он учился в Ленинграде у ведущего дирижера-педагога Ильи Мусина (1903–1999). В истории Баршай остался прежде всего как основатель и руководитель Московского камерного оркестра (МКО), дебютировавшего в апреле 1956 года на сцене Большого зала Московской консерватории концертом из произведений Манфредини, Генделя, Баха, Респиги, Вивальди и Пёрселла¹.

Появление оркестра Баршай – первого камерного оркестра на просторах СССР – стало одним из симптоматичных событий «оттепели» в музыке наряду с первыми гастрольями западных оркестров под руководством знаменитых дирижеров, конкурсом имени Чайковского и отменой запретов на джаз и на западную классику XX века. Баршай и его оркестр в значительной степени преобразили концертную жизнь страны, освоив, исполнив и записав на пластинки огромный и стилистически разнородный репертуар, по большей части новый для советской аудитории 1950–1960-х годов. Элегантная манера новорожденного коллектива, сочетание высочайшего индивидуального мастерства музыкантов с исключительной ансамблевой дисциплиной, легкое, блестящее, минимально вибрирующее звучание и упругая ритмика – подобные атрибуты воспринимались как нечто сенсационное на фоне тяжеловесной, «жирной», ритмически скованной, нередко плохо сбалансированной игры симфонических оркестров под управлением советских мэтров предыдущих поколений. С самого начала оркестр приобрел огромную популярность в СССР, а с 1958 года гастролеровал за рубежом; за первые десять лет своего существования он дал около 600 концертов в 90 городах СССР и еще 200 – в 140 городах за границей².

В связи с МКО естественно напрашивается сравнение с другим выдающимся камерным оркестром, созданным примерно тогда же (в 1959) усилиями музыканта, который родился в том же году, что и Баршай, и также успел приобрести известность как солист и ансамблист (в данном случае – скрипач). Речь идет о лондонской Академии св. Мартина-в-Полях (Academy of St Martin-in-the-Fields) и ее основателе Невилле Мэрринере (1924–2016). Как дирижер, Мэрринер, пожалуй, несколько гибче и раскованнее, ритмически свободнее Баршай, но с точки зрения виртуозности и дисциплинированности баршаевский оркестр не уступал мэринеровскому³. Оркестр Мэрринера возник на хорошо удобренной почве, тогда

¹ По свидетельству скрипача первого состава МКО, идея такого ансамбля возникла под влиянием состоявшихся в 1955 году московских гастролей камерного оркестра Вильгельма Штрасса из Мюнхена: *Маркиз Л. Смычок в шкафу*. С. 117. Восторженная рецензия на это событие: *Рождественский Г.* Камерный оркестр Вильгельма Штрасса // Советская музыка. 1955. № 11. С. 110–111.

² Нота. Жизнь Рудольфа Баршай, рассказанная им в фильме Олега Дормана. С. 256.

³ Другой возможный эталон для сравнения – Кливлендский оркестр 1950–1960-х под управлением Джорджа Сэлла (1897–1970), с его исключительно ясным, прозрачным и уравновешенным, почти камерным звучанием, особенно в Моцарте.

как за Баршаем не было никакой традиции – тем более удивительно, насколько быстро и легко он сумел вывести свое детище на самый высокий мировой уровень. В шестидесятые годы, на пике мастерства, МКО был «в профессиональном аспекте <...> лучшим оркестром в мире»¹.

Более того, МКО «стал родоначальником целого направления. Благодаря его успеху и популярности камерные оркестры начали возникать повсеместно, как грибы после дождя! Тбилиси, Баку, Ереван, Вильнюс, Рига, Минск – всех не перечислить. Не меньшее значение имело то, что создание Московского камерного оркестра способствовало появлению совершенно новой публики, среди которой преобладала научная интеллигенция, молодежь и студенты»². Добавим, что оркестр Баршай стал настоящим центром притяжения для других любимцев этой публики – самых масштабных, разносторонних и интеллектуальных музыкантов-исполнителей тогдашнего СССР. Это прежде всего Давид Ойстрах, Святослав Рихтер, Зара Долуханова, уже упомянутые Гилельс, Коган и Ростропович. Все они работали с МКО и, видимо, не в последнюю очередь благодаря этому сотрудничеству обогатили свой репертуар целым рядом произведений мастеров барокко и раннего классицизма. По-видимому, особенно близок Баршаю был Рихтер – такой же, как и Баршай, перфекционист, приверженец точности и дисциплины, тяготевавший к нестандартному репертуару, наделенный обостренным сознанием ответственности перед искусством и ярко выраженным даром просветителя³.

Основу МКО изначально составили полтора десятка струнников и клавишин/орган; по мере расширения состава в программах оркестра появлялась музыка для малого симфонического оркестра, прежде всего симфонии Моцарта, Гайдна, со временем также Бетховена. Баршай начинал свою дирижерскую деятельность до наступления «эры аутентизма», и его интерпретации старой музыки – от Вивальди, Генделя и Баха до венских классиков – с точки зрения критериев, утвердившихся за последние десятилетия, могут быть стилистически уязвимы. Но специальностью МКО была еще и музыка XX века – и здесь его достижения не менее бесспорны. Правда, из западной классики XX века в репертуар оркестра вошли считанные образцы, по преимуществу стилистически «умеренного» толка (Барток, Стравинский, Бриттен, Мартину, Хиндемит). Зато Баршай развернул активную деятельность по стимулированию творчества своих соотечественников, побуждая ведущих и менее известных композиторов СССР писать музыку для его оркестра. В результате появились, в частности, значительные работы Вайнберга (Симфонietta № 2, 1960, Симфония № 7, 1964, Симфония № 10, 1968), Свиридова («Музыка для камерного оркестра», 1964), К. Караева (Симфония № 3, 1965), Б. Чайковского (Камерная симфония, 1967).

¹ Маркиз Л. Смычок в шкафу. С. 116.

² Там же. С. 118–119.

³ Об особом отношении Рихтера к Баршаю свидетельствуют некоторые его дневниковые записи: Рихтер С. О музыке. Творческие дневники. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 27, 67, 428, 443.

Особые творческие отношения связывали Баршя с Шостаковичем и Локшиным. Первым опытом сотрудничества Баршя и Шостаковича стала обработка Восьмого квартета для струнного оркестра, осуществленная Баршаем вскоре после премьеры этого произведения (1960) и одобренная автором; с санкции Шостаковича Баршай назвал эту версию квартета «Камерной симфонией». С мыслью о дирижере и его оркестре («Баршай и его оркестр – явление поразительное»¹) Шостакович в 1969 году создал свою Четырнадцатую симфонию. Впоследствии Баршай переработал для камерного оркестра и другие квартеты Шостаковича – № 1, 3, 4 и 10 (все они также были переименованы в «Камерные симфонии»²). Что касается Локшина, то Баршай считал его одним из своих учителей («... [в] сем, что я в музыке умею или только знаю, я обязан Локшину»³) и был первым исполнителем его симфоний № 4 (*Sinfonia stretta*, соч. 1967 года, премьера состоялась в 1976), 5 («Сонеты Шекспира», 1969), 7 (1973), 9 (1976) и 10 (1976), кантаты «Песенки Маргариты» (1974). Дирижер продолжал исполнять произведения Локшина и после эмиграции, открыв творчество малоизвестного московского композитора западной аудитории; в 1987 году в Борнмуте (Великобритания) он осуществил премьеру Первой симфонии Локшина («Реквием», 1957) с оригинальным латинским текстом.

С конца 1960-х годов Баршай дирижировал большими оркестрами, вначале эпизодически, затем, после эмиграции в 1977 году, – достаточно регулярно. Он возглавлял симфонические оркестры в Англии и Канаде, до последних лет жизни выступал как приглашенный дирижер во многих странах, особенно часто в Германии и Японии. Но без своего коллектива это был всего лишь умелый дирижер, один из многих. Точно так же МКО без Баршя по существу утратил свое лицо.

Из других российских камерных оркестров 1960–1970-х относительную известность снискали московский коллектив под руководством Льва Маркиза (1930–2023; эмигрировал в 1981) и Ленинградский камерный оркестр под руководством Лазаря Гозмана (1926–2019; эмигрировал в 1977), но, судя по записям, с точки зрения инструментальной культуры оба они (особенно второй) заметно уступали МКО. В «нише» камерного оркестрового музицирования более прочно обосновался созданный в 1979 году оркестр «Виртуозы Москвы» под руководством Владимира Спивакова – коллектив новой формации, ориентированный уже не столько на художественный поиск и на просвещение аудитории, сколько на непосредственный рыночный успех.

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. С. 258 (из письма от 24 июня 1969 года).

² Признание снискала еще одна работа Баршя аналогичного рода – транскрипция «Мимолетностей» Прокофьева. Следует упомянуть также работы Баршя по завершению неоконченных произведений. В конце 1960-х он дописал последнюю фугу «Искусства фуги» Баха (эта версия удостоилась высокой оценки Шостаковича), а в 2000 году, уже в эмиграции, обнарудовал свой вариант завершения Десятой симфонии Малера.

³ Нота. Жизнь Рудольфа Баршя, рассказанная им в фильме Олега Дормана. С. 222.

Значительных высот в самом разнообразном репертуаре достигли некоторые из камерных оркестров, созданных по следам МКО в республиках СССР. Солидным международным реноме пользовался дебютировавший весной 1960 года Литовский камерный оркестр под руководством Саулюса Сондецкиса (1928–2016). В 1962 году бывший скрипач МКО Зарэ Саакянц (1933–1986) основал Камерный оркестр Армении и возглавлял его до 1975 года. Киевский камерный оркестр начал свою деятельность в 1963 году под руководством Антона Шароева (1929–2021) – бывшей второй скрипки упомянутого выше Квартета имени Чайковского; в 1969 году его сменил энтузиаст новой и новейшей музыки Игорь Блажков (р. 1936), осуществивший с оркестром ряд украинских, всесоюзных и мировых премьер; в 1976-м оркестр вновь возглавил Шароев. Азербайджанский камерный оркестр возник в 1964 году; инициаторами его создания были композиторы Кара Караев (ныне оркестр носит его имя) и Фикрет Амиров, первым художественным руководителем – Назим Рзаев (1925–1992). В 1967 году был создан Латвийский камерный оркестр под руководством Эрнеста Бертовского (1924–1996); сменивший его два года спустя Товий Лифшиц (1928–2015) оставался во главе оркестра до начала 1990-х. Государственный камерный оркестр Грузии был основан в 1968 году концертирующими скрипачами Маринэ Яшвили (1932–2012) и Игорем Политковским (1930–1984), который руководил оркестром до 1971 года; «золотым веком» оркестра считаются 1980-е, когда его возглавляла ученица Давида Ойстраха Лиана Исакадзе (р. 1946).

* * *

Если молодой оркестр Баршая с первых же выступлений зарекомендовал себя как подлинно современный динамичный организм, то эволюция больших симфонических оркестров, руководимых многоопытными мэтрами, шла неторопливо. Общепризнанным флагманом в этой сфере исполнительства считался Симфонический оркестр Ленинградской филармонии под руководством Евгения Мравинского (1903–1988) – бесменного главного дирижера с 1938-го. На протяжении десятилетий понятие «оркестр Мравинского» ассоциировалось с идеально слаженным ансамблем. Мравинский работал в авторитарной и при этом подчеркнуто сдержанной манере, ограничиваясь минимумом жестов. Репетируя с неизменной тщательностью (советская система практически не ограничивала его в количестве репетиций), дирижер добивался насыщенного, не форсированного, точно сбалансированного звучания, свободного от слишком «чувствительной» вибрации даже в медленной музыке лирического характера; из всех симфонических коллективов СССР 1950-х, а отчасти и 1960-х годов оркестр Мравинского был, можно сказать, самым западным по стилю, поскольку давал меньше оснований сетовать об утрате «соединения мощи и размаха с тонкостью исполнения и стиливым разнообразием».

Стихией Мравинского была симфоническая музыка крупных форм, насыщенная драматическими коллизиями, богатая темповыми

и динамическими контрастами. Иногда он обнаруживал склонность к слишком скорым темпам, но даже в них его артикуляция оставалась, как правило, абсолютно ясной, ритмика – четкой и упругой. Музыка романтиков, прежде всего Чайковского, звучала у Мравинского без эмоциональных преувеличений и чрезмерного пафоса, что было непривычно для российской исполнительской традиции и иногда расценивалось как сухость или холодность. Вершина студийной дискографии дирижера – три последние симфонии Чайковского, записанные фирмой DGG в Лондоне и Вене в ходе большого европейского турне 1960 года. В этих работах, по качеству звука значительно превосходящих любые из записей того времени, сделанных в СССР, особенно ярко запечатлелось присущее Мравинскому искусство вести длительную драматургическую линию и поддерживать высокий тонус исполнения, сочетая мощный силовой натиск с почти камерной изысканностью в отделке деталей. Мравинскому блестяще удавались также оркестровые фрагменты из опер Вагнера, симфонии Брамса и Бетховена; до 1960-х годов оркестр Мравинского оставался едва ли не единственным в СССР коллективом, способным на должном уровне справиться с поздними симфониями Брукнера.

Неоценимы заслуги Мравинского перед музыкой Шостаковича. Его интерпретации симфоний Шостаковича, отшлифованные в непосредственном контакте с автором, являются, по существу, «аутентичными». В репертуаре дирижера фигурировали все симфонии Шостаковича, кроме первых четырех, Тринадцатой и Четырнадцатой. Он первым исполнил симфонии № 5, 6, 8 (посвящена Мравинскому), 9, 10 и 12. Очевидно, Девятая симфония не была близка его индивидуальности, потому что после премьеры (1945) он включал ее в свои программы крайне редко. Оркестр под управлением Мравинского аккомпанировал солистам – соответственно Давиду Ойстраху и Мстиславу Ростроповичу – в премьерных Первого скрипичного концерта и Первого виолончельного концерта. В Шостаковиче, как и в Чайковском, Мравинский заботился прежде всего о точности фразировки и соблюдении архитектурных пропорций, предоставляя психологическим подтекстам говорить самим за себя.

Менее заметное место в репертуаре Мравинского занимали французская музыка («Фантастическая симфония» Берлиоза, «Море» и «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, «Павана» и «Болеро» Равеля), Скрябин («Поэма экстаза»), Прокофьев (симфонии № 5 и 6 – Мравинский был ее первым исполнителем, сюита из «Ромео и Джульетты»). С 1960-х в концертных программах Мравинского утвердились также Р. Штраус («Алпийская симфония»), Сибелиус (Симфония № 7, «Туонельский лебедь»), Стравинский («Аполлон Мусагет», «Агон»), Хиндемит (симфония «Гармония мира»), Онеггер («Литургическая симфония»), Барток («Музыка для струнных, ударных и челесты»). С 1953-го по 1977 год Мравинский провел премьеры всех четырех симфоний ленинградского композитора Вадима Салманова (1912–1978). Помимо уже упомянутых композиторов в программах Мравинского второй половины 1950-х – 1980-х годов фигурировали также отдельные симфонии Гайдна, Моцарта и Глазунова, увертюры

и другие оркестровые пьесы Вебера, Глинки, Листа, Лядова и немногих других классиков, но в целом его репертуар, по меркам дирижеров-руководителей оркестров мирового класса, был невелик. В частности, Мравинский, по меньшей мере в послевоенные годы (когда его стали записывать на пластинки), избегал дирижировать партитурами с хором и солистами; исполнив и записав в 1949 году ораторию Шостаковича «Песнь о лесах», он больше к ней не возвращался, из триптиха «Ноктюрнов» Дебюсси он произвольно исключил «Сирены», предусматривающие участие женского хора, не брался за Девятую симфонию Бетховена (при том, что большинство остальных прочно утвердилось в его репертуаре) и уклонился от исполнения Тринадцатой симфонии Шостаковича, что дало повод для всевозможных спекуляций.

После 1961 года Мравинский перестал записываться в студии, а из его концертных записей (чаще всего технически несовершенных) особой художественной ценностью обладают поздние, сделанные в 1970–1980-х и запечатлевшие некоторые из его вдохновеннейших работ (обе четные симфонии Брамса, Девятая симфония Брукнера, «Патетическая симфония» Чайковского, Пятая, Восьмая и Десятая симфонии Шостаковича)¹.

Своим стабильно высоким уровнем оркестр Мравинского, по видимому, был в значительной степени обязан работавшим в его время штатным дирижерам, выдающимся интерпретаторам классики и новой музыки (прежде всего Шостаковича), – эмигранту из Германии Курту Зандерлингу (1912–2011), который в 1960 году вернулся в ГДР, чтобы возглавить главный оркестр Восточного Берлина, Берлинский симфонический, и уроженцу Латвии Арвиду Янсонсу (1914–1984). Их искусство также документировано многочисленными записями, сделанными большей частью с другими коллективами.

Немаловажную страницу в историю Ленинградской филармонии времен Мравинского вписал его аспирант, украинский дирижер Игорь Блажков. Он проработал в Ленинграде с 1963-го по 1968 год и за это время возродил к концертной жизни забытые к тому времени Вторую и Третью симфонии Шостаковича, впервые исполнил некоторые его ранние опусы и ряд партитур современных композиторов, включая Тищенко, Сильвестова, Волконского и Денисова.

* * *

На закате сталинской эпохи или сразу после нее на авансцену советской музыкальной жизни выдвинулись три дирижера, которым наряду с Мравинским было суждено сыграть доминирующую роль в советском симфоническом искусстве рассматриваемых десятилетий. Это упомянутый выше Кирилл Кондрашин (1914–1981), Евгений Светланов (1928–2002) и Геннадий Рождественский (1931–2018). Каждый из них подолгу

¹ Определенный интерес может представлять альтернативный взгляд на личность и искусство Мравинского: *Резников М.* Воспоминания старого музыканта. [London:] Overseas Publications Interchange, 1984.

руководил тем или иным из ведущих оркестров страны, возродив его к новой жизни после периода упадка или кризиса.

Ученик Бориса Хайкина (1904–1978), Кондрашин остался в истории прежде всего как главный дирижер Симфонического оркестра Московской филармонии (МФО). До назначения на этот пост (1960) он работал в ленинградском МАЛЕГОТ (1936–1943) и в Большом театре (1943–1956), где одной из его самых заметных работ стала опера Бетховена «Фиделио» с участием Галины Вишневской (1954). Был также весьма востребован как аккомпаниатор – на протяжении многих лет с ним охотно выступали Ойстрах, Рихтер, Гилельс, Шафран, Коган, Ростропович и другие ведущие виртуозы. Свою карьеру оперного дирижера Кондрашин завершил в 1958 году спектаклем «Мадам Баттерфлай» в Чикагской опере. Это были первые американские гастроли дирижера из СССР. Во время той же поездки Кондрашин аккомпанировал вернувшемуся с Конкурса имени Чайковского Вэну Клайберну в его «коронных» номерах – концертах Чайковского (№ 1) и Рахманинова (№ 3).

К моменту, когда Кондрашин занял пост главного дирижера, МФО был коллективом с невысокой репутацией, уровень большинства музыкантов оставлял желать много лучшего¹. На новом месте Кондрашин стремился реализовать принципы, изложенные в процитированной выше статье: устранить «жирную» вибрацию у струнных, избавиться от излишней тяжести у меди и ударных, добиться разницы между *forte* и *fortissimo*, ориентировать нюансировку в сторону *diminuendo* и *pianissimo* больше, чем в сторону *crescendo* – иными словами, освободить оркестр от традиционных советских комплексов и привести его в соответствие современным требованиям. В результате оркестр вступил в полосу расцвета, который, по мнению самого Кондрашина, продлился недолго, так как лучшие музыканты стали уходить из МФО в более привилегированный Государственный симфонический оркестр СССР². Судя по довольно многочисленным записям, осуществленным МФО под управлением Кондрашина (и с учетом невысокого качества самих записей), «материальная часть» оркестра, действительно, была не на высоте: струнные могли звучать плоско, духовые – излишне резко. Кондрашин же проявил себя как масштабный, волевой интерпретатор с серьезным и разнообразным репертуаром. Его самыми значительными работами в первые годы руководства оркестром были запоздалая премьера Четвертой симфонии Шостаковича (1961)³ и премьера его же Тринадцатой симфонии (1962), ставшая крупным общественным событием. Со временем Кондрашин записал с МФО все

¹ Ср.: Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. М.: Советский композитор, 1989. С. 159 и след.

² Там же. С. 181.

³ Напомним, что симфония была завершена и планировалась к исполнению в 1936 году, но Шостакович вынужденно снял ее с премьеры, которая после статьи «Сумбур вместо музыки» грозила обернуться для него непредсказуемыми последствиями.

симфонии Шостаковича. Дирижер ведет их твердой, уверенной рукой, не избегая темповых крайностей – напряженное, драматическое прочтение, контрастирующее с более сдержанными, скорее эпическими трактовками Мравинского. В 1966 году Кондрашин провел еще одну исторически значимую премьеру, исполнив созданную тремя десятилетиями раньше «Кантату к двадцатилетию Октября» Прокофьева¹. Одним из первых в СССР Кондрашин пропагандировал творчество Малера (с МФО и другими главными советскими оркестрами записал большинство его симфоний), регулярно включал в свои программы музыку западных классиков XX века. Весьма велики его заслуги перед новой российской музыкой: он был первым интерпретатором еще одного опуса Шостаковича, вокальной-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» (1964), а также произведений Свиридова («Курские песни» для хора и оркестра, 1964, «Снег идет», 1966), Бориса Чайковского (включая монументальную Вторую симфонию, 1967), Вайнберга, исполнял произведения Мясковского, Хачатуряна, Револя Бунина, Шедрина и других композиторов-современников.

Вместе со своим оркестром Кондрашин гастролировал по всему миру. Он выступал и с ведущими коллективами Европы и США. В 1968 году началось его регулярное сотрудничество с амстердамским оркестром Консертхебау. Карьера Кондрашина на Западе развивалась в высшей степени успешно; между тем в 1975 году он – судя по всему, в результате некоего кризиса в отношениях с музыкантами и чиновниками – оставил пост руководителя МФО, а в конце 1978-го, во время очередных амстердамских гастролей, стал невозвращенцем. В 1979 году Кондрашин был назначен постоянным дирижером Консертхебау, а в начале 1981-го – главным дирижером Симфонического оркестра Баварского радио (Мюнхен), но внезапная смерть помешала ему вступить в новую должность. Записи, сделанные Кондрашиным на Западе как до, так и после 1978 года, – в частности «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Ромео и Джульетта» Берлиоза, симфонии Бетховена (№ 3), Франка, Брамса (№ 2), Малера (№ 7), Сибелиуса (№ 5), Нильсена (№ 5) с Консертхебау, Первая симфония Малера с Симфоническим оркестром Западногерманского радио (последний концерт дирижера) – высвечивают масштаб этого артиста значительно ярче, чем большинство его же московских работ, ибо над ними не тяготеет упомянутое несовершенство «материальной части».

В иерархии советских оркестров формально первое место занимал Государственный оркестр СССР (ГСО), основанный в 1936 году. С 1946 года его возглавлял Константин Иванов (1907–1984), не оставивший заметного следа в истории исполнительского искусства. Из записей ГСО,

¹ Этот опус Прокофьева на тексты Маркса, Ленина и Сталина – безусловно самое выдающееся из всех музыкальных произведений, когда-либо созданных во славу коммунистической идеологии, – был отвергнут Комитетом по делам искусств, очевидно, ввиду сложности музыкального языка. В «брежневском» СССР кантата могла исполняться только в урезанном виде, без частей на слова Сталина.

сделанных в период руководства Иванова, помимо упомянутых выступлений Вилли Ферреро примечательны концертные и студийные работы 1960-х годов, осуществленные под управлением франко-итальянского дирижера украинского происхождения Игоря Маркевича (1912–1983), – Вагнер, Бизе, Мусоргский, Чайковский, Стравинский. Под управлением этого выдающегося музыканта-педагога и дирижера с исключительно четким жестом оркестр, несомненно, играл на пределе своих возможностей.

В 1965 году Иванова сменил представитель школы Александра Гаука (1893–1963), бывший главный дирижер Большого театра Евгений Светланов. Будучи в течение 35 лет художественным руководителем главного оркестра страны, Светланов обладал значительным влиянием. В его оркестре сосредоточились лучшие инструменталисты; с точки зрения профессионального уровня музыкантов ГСО превосходил все остальные оркестры СССР за возможным исключением Ленинградского филармонического и БСО эпохи Рождественского (см. ниже). Специальностью Светланова и его оркестра была русская музыка от Глинки и Даргомыжского до Хренникова и Свиридова. В репертуаре и дискографии дирижера русская классика представлена с почти исчерпывающей полнотой; впрочем, это не касается Стравинского, Шостаковича и особенно Прокофьева, к музыке которых Светланов относился более избирательно.

Как интерпретатор Светланов был до известной степени наследником Голованова: в его искусстве звуковая мощь, ритмический натиск и монументальный размах также заметно превалировали над стилистическим разнообразием, агогической гибкостью, тщательностью в отработке деталей. Темпераментная, напористая исполнительская манера, оправдавшая себя прежде всего в крупных симфонических и вокально-симфонических партитурах Чайковского, Балакирева, Бородина, Танеева, Глазунова, Калининкова, Скрябина, Рахманинова и Мясковского, принесла Светланову широкое признание во всем мире, где он воспринимался как олицетворение русского исполнительского стиля, для которого эмоциональная открытость, «душевность», особая теплота и насыщенность звучания и общая «простоватость» подхода важнее, чем утонченность нюансов, сбалансированность ансамбля, чистота интонации¹. Из западной музыки Светланов тяготел прежде всего к Брамсу, Вагнеру, Элгару и особенно Малеру; первым из российских дирижеров записал (с ГСО) все его симфонии. Светлановский Малер живописнее, экстравертнее, свободнее от «метафизики» и в целом тяжеловеснее, чем Малер Кондрашина (не говоря о трактовках дирижеров, имеющих более непосредственное отношение к малеровской традиции). Примерно то же можно сказать о светлановском Шостаковиче. В Дебюсси и Равеле светлановское предпочтение широкого жеста и густых красок порой вступает в противоречие со сложившимися

¹ Специфически «русское» качество интерпретаций Светланова – сквозной мотив западных откликов на его работы. См. хотя бы: *Gutman D. The Monumental Russian // Gramophone. 2008. November. P. 75f.*

представлениями о стилистической природе этой музыки. Светланов первым в СССР исполнил ряд произведений новых западных мастеров (в том числе Шёнберга и Мессиана) и осуществил премьеры партитур Свиридова (включая «Поэму памяти Сергея Есенина», 1956), Эшпая, Щедрина и некоторых других советских композиторов. Он много выступал с оркестрами других стран, главным образом Великобритании и Японии, а уже после распада СССР, в 1992 году, возглавил Резиденци-оркестр в Гааге. Как и в случае Кондрашина, записи Светланова, сделанные с зарубежными оркестрами, зачастую художественно интереснее и тщательнее по выполнению, чем работы, осуществленные со «своим» коллективом. Светланов выступал и как пианист – солист и ансамблист; в его пианистическом репертуаре наиболее видное место занимали Рахманинов и Метнер, существенно повлиявшие на творчество Светланова-композитора.

Геннадий Рождественский, сын и ученик дирижера, профессора Московской консерватории Николая Аносова (1900–1962), начал свою профессиональную карьеру в 1951 году: будучи двадцатилетним студентом Московской консерватории, он дебютировал в качестве балетного дирижера Большого театра. В Большом театре Рождественский – с перерывами – работал и в дальнейшем; кроме того, в 1973 году он стал первым музыкальным руководителем московского Камерного музыкального театра, созданного выдающимся оперным режиссером Борисом Покровским (1912–2009), и оставался на этом посту до 1985-го. Значительнейшая работа Рождественского в Камерном театре – долгожданное возобновление оперы Шостаковича «Нос» (1974). Подобно Кондрашину и Светланову, Рождественский еще в советское время много работал за рубежом: в 1974–1977 годах (а затем в 1991–1995-м) возглавлял Стокгольмский королевский филармонический оркестр, в 1978–1981-м – Симфонический оркестр Би-Би-Си (Лондон), в 1981–1982-м – Венский симфонический оркестр. Но его главным делом 1960–1980-х годов стало руководство двумя московскими оркестрами: вначале (1961–1974) Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и Центрального телевидения (БСО), затем (1982–1991) – Государственным оркестром Министерства культуры СССР.

БСО (первоначально – оркестр Всесоюзного радиокомитета) был создан в 1930 году. С 1953-го по 1961 год им руководил Александр Гаук (1893–1963) – авторитетный дирижер старшего поколения, создатель крупной дирижерской школы, который по возрасту и репертуару уже не мог соответствовать требованиям, предъявляемым такому, по определению, динамичному организму, как оркестр радио, обязанный в сжатые сроки осваивать большие количества новой и малоизвестной музыки. Между тем ненасытный интерес к новому и малоизвестному – едва ли не главная черта творческой индивидуальности Рождественского. С самого начала Рождественский заявил о себе как энергичный, всесторонне эрудированный музыкант-просветитель с широкими взглядами на искусство, а также с весьма выразительной, четкой и экономной мануальной техникой. За четырнадцать лет работы с ним БСО освоил гигантский репертуар,

в значительной степени новый для советской публики. Записи этого периода – прежде всего классика XX века (Яначек, Р. Штраус, Сибелиус, Шёнберг и его школа, Равель, Барток, Стравинский, Прокофьев, Онеггер, Мийо, Хиндемит) – обладают непреходящей ценностью, свидетельствуя о выдающемся мастерстве представителей всех оркестровых групп и об исключительно высоком уровне ансамблевой культуры. В том, что касается «соединения мощи и размаха с тонкостью исполнения и стилевым разнообразием», БСО Рождественского не только не уступал другим оркестрам СССР, но отвечал самым высоким мировым критериям. Неудивительно, что именно оркестр Рождественского стал лидером по числу значимых первых исполнений, включая российские премьеры множества памятников музыки далекого и недавнего прошлого и мировые премьеры партитур, созданных ведущими отечественными композиторами всевозможных направлений и поколений.

Оставив БСО в 1974 году, Рождественский, как уже было сказано, возглавлял оркестры в Швеции, Великобритании и Австрии (с этими коллективами также осуществил ряд серьезных премьер – в частности, на Эдинбургском фестивале 1981 года исполнил с оркестром Би-Би-Си «Реквием» английского композитора Джона Тавенера на текст все еще запрещенной в СССР поэмы Анны Ахматовой), концертировал с другими оркестрами Европы, США и СССР. К этому времени сформировалась его «фирменная» манера составления тематических программ, объединяющих под одним заголовком подчеркнуто разнородные опусы; свои концерты он часто сопровождал остроумными и содержательными вступительными словами¹. Деятельность Рождественского на родине приобрела новый размах в 1982 году, когда он основал и возглавил Государственный оркестр Министерства культуры СССР. Одной из первых и исторически значительнейших акций Рождественского с этим оркестром стал концерт 15 апреля 1982 года в Большом зале Московской консерватории, посвященный Денисову, Губайдулиной и Шнитке и положивший конец дискриминации этой тройки композиторов-нонконформистов в официальной советской музыкальной жизни. Музыка всех троих заняла прочное место в репертуаре Рождественского; он осуществил премьеры многих произведений Шнитке и симфонии Губайдулиной «Слышу... умолкло...» (1986, посвящена Рождественскому). Будучи руководителем оркестра Минкульта, дирижер пропагандировал творчество своеобразнейшего армянского композитора Авета Тертеряна (1929–1994), возродил к концертной жизни ряд малоизвестных и неопубликованных партитур Шостаковича и записал полное собрание его симфоний, первым из российских дирижеров записал все симфонии Брукнера, исполнял известные и «маргинальные» опусы Моцарта, Гайдна, Вебера, Мендельсона, Чайковского и других классиков,

¹ Их тексты частично опубликованы в книге: *Рождественский Г.* Прембулы. М.: Советский композитор, 1989. Суждения Рождественского о музыке, литературе, искусстве и других материях собраны и в более поздних книгах: *Рождественский Г.* Треугольники. М.: Слово, 2001; *Он же.* Мозаика. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010.

музыку забытых композиторов всех эпох и произведения современных мастеров всех континентов.

Широко известная музыка в интерпретации Рождественского порой звучит непривычно: он охотно обращался к менее употребительным редакциям, гиперболизировал обычно малозаметные детали. Характерной особенностью работы Рождественского была нелюбовь к длительным репетициям, к оттачиванию деталей. Он предпочитал исполнять музыку, по его собственному выражению, «на живую нитку», полагаясь на чувство ответственности каждого музыканта (и, очевидно, также на собственную виртуозную мануальную технику). О том, что этот подход мог приводить к совершенно исключительным художественным результатам, свидетельствуют некоторые «живые» записи дирижера – например, запись полного, без купюр, концертного исполнения «Спящей красавицы» с оркестром Би-Би-Си (Лондон, 1979). Рождественский выступал и как пианист в дуэте со своей женой, пианисткой Викторией Постниковой (р. 1944).

* * *

Другие дирижеры СССР 1960–1970-х годов оставались в тени Мравинского, Кондрашина, Светланова и Рождественского. После отставок Рождественского (1974) и Кондрашина (1975) их московские оркестры возглавили, соответственно, Владимир Федосеев (р. 1933) и Дмитрий Китаенко (р. 1940) – представители школы выдающегося педагога, профессора Московской консерватории Лео Гинзбурга (1901–1979). До своего назначения в БСО Федосеев руководил Оркестром русских народных инструментов радио и телевидения и, соответственно, имел ограниченный опыт в качестве академического исполнителя. Со временем он стал достаточно авторитетным интерпретатором русской симфонической и оперной классики и европейской романтической музыки крупных форм; его самые значительные, зрелые, увековеченные в записях работы относятся ко времени после 1985 года¹. МФО под руководством Китаенко, безусловно, уже не имел того культурного значения, какое он приобрел при Кондрашине. Оставив пост главного дирижера МФО в 1990 году, Китаенко в дальнейшем работал преимущественно за границей. Другой видный дирижер того же поколения Юрий Симонов (р. 1941) в 1970–1985 годах работал главным дирижером Большого театра (будучи на этом посту он поставил балет Щедрина «Анна Каренина» и попытался вернуть в репертуар театра «Кольцо нибелунга» Вагнера, однако ему пришлось ограничиться «Золотом Рейна»); своих главных успехов он также добился в постсоветское время за границей. Особую «нишу» на советской музыкальной сцене занимала единственная в советской России женщина-дирижер Вероника

¹ Тогда же развернулась международная карьера Федосеева: оставаясь на посту руководителя БСО (которому в 1993 году было присвоено имя Чайковского), он возглавлял Венский симфонический оркестр (1997–2004), был главным приглашенным дирижером Токийского филармонического оркестра и Цюрихской оперы, работал с другими известными коллективами Европы, Америки и Дальнего Востока.

Дударова (1916–2009); в 1960–1989 годах она возглавляла Московский симфонический оркестр, ориентированный на сравнительно «демократическую» публику и специализировавшийся на популярном репертуаре.

Единоличный лидер нового дирижерского поколения выявился в ходе Второго всесоюзного конкурса дирижеров, состоявшегося в 1966 году (председателем жюри был Кондрашин). Это Юрий Темирканов (1938–2023), выпускник Ленинградской консерватории, ученик знаменитого Ильи Мусина (1903–1999). После победы на конкурсе он возглавил Ленинградский симфонический оркестр (второй оркестр города), а в 1977 году был назначен художественным руководителем Театра оперы и балета имени Кирова (ныне Мариинский театр). Выдающимися работами Темирканова как оперного дирижера считаются премьеры «Мертвых душ» Щедрина в Большом театре (1977) и ленинградские постановки «Евгения Онегина» (1983) и «Пиковой дамы» (1984), в которых он выступил не только как дирижер, но и как режиссер. С 1980 года Темирканов на постоянной основе сотрудничал с Королевским филармоническим оркестром (Лондон); в 1988 году он сменил Мравинского на посту главного дирижера Ленинградского филармонического оркестра. Выступал и с другими оркестрами разных стран. Дискография Темирканова – как ни странно, не слишком многочисленная, ограниченная в основном русской музыкой, – свидетельствует о его тонком чувстве колорита, об уверенном контроле над деталями, о склонности обострять динамические и темповые контрасты, акцентировать танцевальную природу ритма, заострять внимание на отдельных особенно живописных моментах партитуры. В таких произведениях, как «Шехеразада» Римского-Корсакова, ранние балеты Стравинского, отдельные симфонии Малера и Шостаковича, подход дирижера приводит к весьма впечатляющим результатам. Судя по записям, Санкт-Петербургский оркестр под руководством Темирканова сохранил и, возможно, приумножил свои традиционные достоинства – плотный и блестящий звук без излишней «чувствительности», виртуозный уровень инструменталистов – при том, что по репертуарным пристрастиям и манере управления оркестром Темирканов имеет очень мало общего с более интровертным и «метричным» Мравинским.

Следующий всесоюзный дирижерский конкурс, 1971 года, выиграл ученик Лео Гинзбурга Александр Лазарев (р. 1945), ставший вскоре после этого дирижером Большого театра. Со временем Лазарев проявил себя и как приверженец изысканной новой музыки. В 1978 году он и виолончелист оркестра ГАБТ, а также музыковед, авторитетный специалист по музыке XX века Александр Ивашкин (1948–2014) основали инструментальный Ансамбль солистов Большого театра, главной задачей которого была пропаганда творчества Денисова, Губайдулиной, Щедрина, Шнитке, Сидельникова, Мансуряна, Сильвестрова, Корндорфа, Тарнопольского, других современных композиторов с более или менее «модернистскими» устремлениями. После десяти лет интенсивной деятельности, выпустив ряд ценных записей, этот ансамбль – достойный отечественный эквивалент знаменитого, основанного в 1976 году парижского детища

Пьера Булеза Ensemble InterContemporain – прекратил существование. В 1987–1995 годах Лазарев был художественным руководителем и главным дирижером ГАБТ; его дальнейшая карьера связана преимущественно с оркестрами Шотландии и Японии.

Помимо столичных, в Советской России функционировал и ряд провинциальных оркестров, но об их уровне мы можем судить в основном по косвенным данным, ибо на пластинках всесоюзного монополиста, фирмы «Мелодия», запечатлено преимущественно искусство главных оркестров Москвы и Ленинграда. Так или иначе, некоторые из филармонических оркестров других городов завоевали высокую профессиональную репутацию, а их многолетние руководители в позднесоветское и постсоветское время сделали достаточно успешную международную карьеру. Таковы, в частности, бессменный главный дирижер Новосибирского оркестра с 1956 года Арнольд Кац (1924–2007), главный дирижер Ульяновского оркестра в 1968–1977 годах (работавший также в Волгограде и Ленинграде) Эдуард Серов (1937–2016), главный дирижер Воронежского оркестра с 1972 года Владимир Вербицкий (р. 1943). Среди ведущих оркестров других городов Советской России следует упомянуть также оркестры Свердловской (ныне Екатеринбургской) филармонии, Горьковской (ныне Нижегородской) филармонии и Государственный симфонический оркестр Татарской ССР (Казань). Первым из них с момента основания (1934) до 1970-го, с небольшим перерывом, руководил авторитетный интерпретатор и педагог Марк Паверман (1907–1993); во главе второго с 1957-го по 1987 год стоял Израиль Гусман (1917–2003), учредивший в 1962 году в Горьком фестиваль современной музыки¹; третий оркестр, функционирующий с 1966 года, основал и до конца своих дней возглавлял Натан Рахлин (1906–1979) – один из самых ярких мастеров своего поколения, с 1941 года работавший с главными столичными оркестрами, но завершивший карьеру вдали от столиц.

Свои филармонические оркестры и оркестры радио функционировали во всех союзных республиках, выполняя важную просветительскую роль, но их искусство документировано весьма ограниченным числом опубликованных записей, главным образом с музыкой местных композиторов. Так или иначе некоторыми из этих коллективов руководили именитые мастера. Во главе филармонического оркестра Эстонии с 1950-го по 1963 год стоял дирижер с солидной немецкой выучкой Роман Матсов (1917–2001), сменивший его Неэме Ярви (р. 1937) работал с оркестром до 1979 года, а после эмиграции в 1980-м сделал поистине грандиозную международную карьеру, став мировым рекордсменом среди дирижеров по числу аудиозаписей и по широте репертуара; с 1980-го по 1990 год оркестром руководил Пеэтер Лилье (1950–1993). Главным симфоническим

¹ Участниками этого фестиваля традиционно были многие известные музыканты СССР. Заметный след в истории советской музыки оставил фестиваль 1964 года, посвященный творчеству Шостаковича (в одном из концертов композитор в первый и единственный раз в жизни публично выступил как дирижер).

оркестром Латвии в 1949–1974 годах (с небольшим перерывом) руководил прошедший школу знаменитого Феликса Вайнгартнера Леонидс Вигнерс (1906–2001), а в 1975–1987 – победитель дирижерского конкурса Герберта фон Караяна Василий Синайский (р. 1947), впоследствии работавший со многими известными коллективами нескольких европейских стран. Главным дирижером Государственного симфонического оркестра Украины в 1949–1957 годах был Константин Симеонов (1910–1987), позднее возглавлявший оперные театры Киева и Ленинграда; в 1963–1967 и 1973–1977 годах оркестром руководил Стефан Турчак (1938–1988). Лучшие годы Государственного симфонического оркестра Грузии пришлось на период с 1973-го по 1993 год, когда главным дирижером был прошедший стажировку у Игоря Маркевича Джансуг Кахидзе (1935–2002); за это время он провел премьеры всех симфоний Канчели. Государственный симфонический оркестр Армении серьезно прогрессировал в 1974–1981 годах под руководством Давида Ханджяна (1940–1981), который занял пост главного дирижера после стажировки в Вене у авторитетнейших Ганса Зваровски и Германа Шерхена; среди заслуг Ханджяна – премьеры нескольких значительных партитур Тертеряна и Мансуряна. После Ханджяна главным дирижером на четыре года стал молодой Валерий Гергиев (р. 1953); на этом посту он также активно исполнял новую армянскую музыку.

* * *

Итак, в течение неполных трех десятилетий с середины пятидесятых годов оркестровая культура СССР постепенно избавлялась от груза приобретенных в сталинское время «комплексов». Ее путь к полноценной интеграции в мировой контекст оказался трудным и болезненным; практически у каждого из ведущих дирижеров страны была своя история противоречий и конфликтов с оркестрантами и чиновниками¹. Советские оркестры, равно как и дирижеры (за исключением Мравинского, Кондрашина и Рождественского), в зарубежном репертуаре долгое время оставались неконкурентоспособны за пределами страны. Чтобы проявить себя в «большом мире» в полную меру своих возможностей, советский дирижер должен был покинуть СССР, – как воспитанники ленинградской школы Семен Бычков (р. 1952, эмигрировал в 1975), Марис Янсонс (1943–2019, на Западе с 1979-го) и уже упомянутый Неэме Ярви. Несколько более здоровой ситуацией, относительно благоприятной для творческих инициатив, смогли воспользоваться уже те, кто развернулся или дебютировал в дирижерской профессии начиная со второй половины 1980-х годов, – прежде всего будущая «суперзвезда» Валерий Гергиев и Михаил Плетнев (р. 1957), оказавшийся не только ярким пианистом, но и значительным дирижером.

¹ Определенную информацию об этой «теневой» стороне дирижерской деятельности в СССР можно почерпнуть из автобиографических текстов Кондрашина (см.: *Ражников В.* Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни), Мравинского (*Мравинский Е.* Записки на память. Дневники. 1918–1987. СПб.: Искусство–СПб, 2004) и Рождественского (*Рождественский Г.* Треугольники; *Он же.* Мозаика).

ИНСТРУМЕНТАЛИСТЫ

По числу первоклассных пианистов Москва советского времени, по-видимому, занимала лидирующее положение среди мировых музыкальных столиц, а Ленинград едва ли сильно уступал ей. Цвет отечественного фортепианного исполнительства рассматриваемого периода составили ученики (и ученики учеников) четырех профессоров: Константина Игумнова (1873–1948), Александра Гольденвейзера (1875–1961) и Генриха Нейгауза (1888–1964) в Московской консерватории и Леонида Николаева (1878–1942) – в Ленинградской консерватории.

Игумнов, Нейгауз и Гольденвейзер прославились и как концертирующие пианисты. Все они были мэтрами «старой» школы, в искусстве которых «приблизительность» техники компенсировалась непосредственностью переживания, «абсолютным пониманием фразы, неожиданной интуитивной [агогикой]»¹, богатством нюансов и личной харизмой². Гольденвейзер на склоне лет мог сетовать на то, что молодые пианисты играют слишком хорошо: «Иногда прямо даже неприятно. Сидишь иной раз на экзаменах и думаешь – ну, хоть бы немножечко хуже!»³. Но в следующем поколении недооценка технического, ремесленного аспекта уже воспринималась как нечто неприемлемое, граничащее с профессиональной дисквалификацией.

Самым ярким представителем уходящего в прошлое импульсивного романтического пианизма на российской почве был, несомненно, Владимир Софроницкий (1901–1961), чье музыкальное становление началось в Варшаве под руководством видного «шопениста» Александра Михаловского (1851–1938); позднее Софроницкий учился в Петрограде у Николаева. В годы войны он обосновался в Москве, где стал фигурой, пользуясь модным современным словом, культовой. Преемственность от европейского романтизма XIX века (через Михаловского – воспитанника Игнаца Мошелеса, Карла Таузига и Кароля Микули и, следовательно, близкого музыкального «потомка» Бетховена, Листа и Шопена), особая духовная близость к русскому Серебряному веку и его музыкальному олицетворению – Скрябину (Софроницкий не только прославился как несравненный интерпретатор Скрябина, но и был женат на его дочери) – придавали пианисту, судя по всему, совершенно уникальный ореол в глазах его приверженцев. Софроницкий предпочитал играть в небольших залах (в поздние годы – только в Москве), практически не выступал с оркестром и в ансамблях. Свои концерты он сознательно стремился преобразовать

¹ Характеристики исполнения Г. Нейгауза см.: *Каретников Н.* Готовность к бытию. М.: Композитор, 1994. С. 55.

² То же можно сказать и о некоторых западных коллегах этих пианистов, близких им по возрасту и (отчасти) репертуарным пристрастиям, – например об Альфреде Корто, Артуре Шнабеле, Вальтере Гизекинге.

³ *Никонович И.* Воспоминания о В. В. Софроницком // *Вспоминая Софроницкого* / Сост. И. Никонович, А. Скрябин. М.: Классика-XXI, 2008. С. 69.

в своего рода «внутренние действия», направленные на то, чтобы «за-чаровать» слушателя, погрузить его «в особый духовный “транс”»¹. Ясно, что такой подход наиболее адекватен музыке Скрябина, которую Софроницкий исполнил и записал почти целиком (самое заметное исключение – Седьмая соната, которую пианист не желал играть публично). Воплощая известный скрябинский принцип соединения «высшей утонченности» с «высшей грандиозностью», Софроницкий по существу создал эталон интерпретации Скрябина (по распространенному мнению его трактовки наиболее близки авторским, которых сам Софроницкий, впрочем, никогда не слышал). Его Скрябин – это весьма свободное *rubato*, густая педаль, изысканная фразировка, рельефно прорисованные средние голоса, широчайший диапазон динамических оттенков, исключительное богатство нюансов в *piano*. При всем своем особом отношении к Скрябину Софроницкий был пианистом достаточно широкого профиля: в его репертуаре фигурировала музыка самого разного рода, от Моцарта, Бетховена и Шуберта до Прокофьева и Шостаковича (но практически отсутствовали Брамс, Мусоргский, Чайковский и вся западная музыка после Дебюсси). Манера Софроницкого оправдывала себя в Шопене, Шумане, Листе, Рахманинове. Что касается музыки более давней, то в ней пианист мог иногда казаться слишком академичным или скованным. То же относится и к некоторым из его немногочисленных студийных записей – Софроницкий не любил записываться в студии, считая, что аппаратура убивает вдохновение («мотор включен – выключается сердце»²). Лишь записи, сделанные с концертов, при всем их техническом несовершенстве, в полной мере репрезентативны для «настоящего» Софроницкого – спонтанного, непредсказуемого и вдохновенного.

Ярко выраженным «скрябинистом» был и представитель школы Гольденвейзера, пианист и композитор Самуил Фейнберг (1890–1962). Скрябинским духом пропитаны его опусы 1910-х и 1920-х годов, большей частью фортепианные; сравнительно широкую известность, в том числе за границей, приобрела его Шестая соната (1923), вдохновленная «декадентским» трактатом Освальда Шпенглера «Закат Европы»³. Из-за нападков со стороны так называемых пролетарских музыкальных кругов Фейнбергу-композитору к началу 1930-х годов пришлось сменить стиль, но Скрябин до конца оставался одной из доминант его пианистического репертуара. Фейнберг исполнял также Бетховена, Шумана, Листа и Шопена, он первым в СССР сыграл Третий концерт

¹ Никонович И. Воспоминания о В.В. Софроницком. С. 80.

² Никонович И. Воспоминания о В.В. Софроницком // Воспоминания о Софроницком. Издание 2-е, дополненное / Сост. Я. Мильштейн. М.: Советский композитор, 1982. С. 252. В переиздании 2008 года эта фраза фигурирует с опечаткой, искажающей смысл.

³ «Шпенглеровские» идеи развиваются и в его посмертно опубликованном теоретическом трактате «Судьба музыкальной формы». См.: С.Е. Фейнберг. Пианист, композитор, исследователь. М.: Советский композитор, 1984.

Прокофьева, но его известность зиждется прежде всего на интерпретации «Хорошо темперированного клавира» Баха. Впервые Фейнберг публично исполнил весь цикл в 1914 году, а на склоне лет записал его на пластинки. Он играет Баха в манере, которую принято считать романтической: полным певучим звуком, с обильным использованием педали, многочисленными большими и малыми *crescendi* и *diminuendi* и несколько навязчивым подчеркиванием вступлений тем. Со временем работу Фейнберга в СССР затмила более стильная работа Рихтера, но запись Фейнберга отнюдь не стоит недооценивать: это выдающийся в своем роде исторический документ, вполне выдерживающий сравнение со столь же «романтизирующей» трактовкой Эдвина Фишера (1933–1936).

Мария Юдина (1899–1970) принадлежала к тому же поколению, что и Софроницкий и училась у Николаева одновременно с ним. Но это уже музыкант иной формации, ориентированной не на утонченный и несколько усталый романтизм вчерашнего дня, а на современность. Мало сказать, что Юдина пропагандировала новую музыку; ознакомление слушателей с творчеством современных композиторов, включая не одобряемых в СССР советских и западных «модернистов», воспринималось ею – истовой христианкой – как миссия. За последние полтора десятилетия жизни Юдина осуществляла эту миссию самым активным образом, исполнив (и частично записав), большей частью впервые в СССР, ряд сольных и камерно-ансамблевых произведений Стравинского (с которым находилась в переписке), Бартока, Шимановского, Берга, Хиндемита, Кржежека, Жоливе, Мессиаана. Из новой русской музыки помимо Прокофьева и Шостаковича она играла, в частности, молодых Денисова, Каретникова и Волконского; инициатива показать слишком смелую для рубежа 1950–1960-х композицию Волконского *Musica stricta* обернулась для нее «выговором» на страницах журнала «Советская музыка»¹, а весь комплекс «прегрешений» аналогичного рода – запретом на преподавание в Институте имени Гнесиных. Другими репертуарными доминантами Юдиной были Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс, Мусоргский, в меньшей степени Шуман, Лист, Танеев, Скрябин. Ядро дискографии Юдиной составляют самые монументальные циклические опусы, когда-либо созданные для фортепиано: «Гольдберг-вариации» Баха, «Диабелли-вариации», сонаты соч. 106 и 111 Бетховена, Соната *B-dur* Шуберта, «Картинки с выставки» Мусоргского. Во всех этих, равно как и в других своих значительнейших работах Юдина демонстрирует особого рода максимализм, исключая поверхностные эффекты и нейтральные или слишком «удобные» интерпретационные решения, подтверждая характеристику, данную ей авторитетным отечественным критиком и фортепианным педагогом Григорием Коганом еще в 1933 году: «Как по стилю, так и по масштабу своего дарования эта пианистка настолько не укладывается в привычные рамки нашего концертного исполнения, что повергает в состояние

¹ *Слушатель*. На концерте М. Юдиной. С. 89.

некоторой растерянности музыкантов, воспитанных в традициях романтического эпигонства¹. Ее темпы часто непривычно ускорены, ее звук тверд, плотен и начисто лишен «красивости», в ее фразировке выражен элемент ораторского пафоса. Юдина много играла в ансамблях, часто с молодыми музыкантами; в большинстве своих ансамблевых записей она предстает лидером, побуждающим партнеров к столь же бескомпромиссному подходу на грани физических возможностей. Хотя Юдина на долгое время была отлучена от официальной педагогики, ее влияние на исполнительскую культуру в СССР – причем не столько стилистическое, сколько моральное, – оказалось весьма значительным; из всех современников-пианистов с ней в этом отношении мог сравниться, пожалуй, только Святослав Рихтер.

К поколению, которое сформировалось и достигло первых крупных успехов в течение первого советского двадцатилетия, принадлежали и такие видные артисты, как ученик Гольденвейзера Григорий Гинзбург (1904–1961), ученики Игумнова Лев Оборин (1907–1974), Мария Гринберг (1908–1978), Яков Флиер (1912–1977) и ученик Нейгауза Яков Зак (1913–1976). Для Гинзбурга, Оборина и Зака, лауреатов предвоенных шопеновских конкурсов в Варшаве², романтическая музыка стала важнейшей «специальностью».

Гинзбург – наиболее ярко выраженный виртуоз из всей этой группы – прославился прежде всего как интерпретатор Листа и, возможно, стал отчасти заложником своей приобретенной в ранней молодости репутации виртуоза-«листианца». В послевоенные годы Гинзбург чаще играл в ансамблях (в том числе с Леонидом Коганом) и стал углубленно работать над классикой. Его элегантные, свободные от аффектации трактовки Моцарта, Бетховена, Шопена (превосходные этюды соч. 25 и экспромты), раннего Скрябина, увековеченные в немногочисленных записях, свидетельствуют об «аполлонической» природе его дарования, которое, по-видимому, не раскрылось в полной мере.

Оборин обладал более разносторонней индивидуальностью. В его репертуаре фигурировали композиторы разных эпох, от Моцарта до Прокофьева и Шостаковича. Его интерпретации Бетховена, Шопена, позднего Брамса, Чайковского стилистически достаточно «умеренны»: подобно своему учителю Игумнову Оборин обладал сдержанным темпераментом и строгим вкусом, избегал эмоциональных, темповых, динамических крайностей; вместе с тем ему, в отличие от сугубо «камерного» Игумнова, не был чужд виртуозный размах, о чем можно судить, в частности, по записям «Симфонических этюдов» Шумана, концертов Чайковского, Рахманинова, Прокофьева (№ 3) и Хачатуряна (посвящен Оборину). Ценнейшую часть наследия Оборина составляют его записи в сонатном дуэте

¹ Гримих К. [Коган Г.]. Концерт Моцарта в исполнении М. В. Юдиной // Советская музыка. 1933. № 6. С. 114.

² В 1927 году Оборин выиграл первый конкурс, Гинзбург получил четвертую премию; Зак выиграл третий конкурс в 1937 году.

с Давидом Ойстрахом – прежде всего классический комплект скрипичных сонат Бетховена (1962, Париж) – и в трио с Ойстрахом и виолончелистом Святославом Кнушевицким (1908–1963): осуществленная в течение нескольких лет антология самых известных фортепианных трио от Гайдна до Шостаковича в стилистически выверенных и технически отшлифованных прочтениях.

В дискографии Зака важное место занимают записи 1940-х в ансамбле с Гилельсом, между тем как солист он записывался сравнительно мало и по большей части не в собственно романтическом репертуаре (Гендель, Моцарт, Равель, Прокофьев, Рахманинов, Анатолий Александров). Судя по этим документам, он был сдержанным музыкантом с тонким вкусом, знавшим толк в элегантном *rubato* и изысканных нюансах и вместе с тем способным на «атлетические» достижения («Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова, Второй концерт Прокофьева).

Карьера Флиера начиналась поистине блестяще (на международном конкурсе 1936 года в Вене пианист получил первую премию, опередив Гилельса), но из-за болезни руки он был вынужден надолго оставить концертную деятельность. В 1959 году Флиер возобновил ее и последние полтора десятилетия жизни выступал в СССР и за границей, исполняя прежде всего Листа и Рахманинова, а также Шопена (записал, в частности, все его мазурки), Шумана, Дебюсси, Скрябина; «коньком» Флиера после возвращения на эстраду стал леворучный Концерт Равеля.

Обстоятельства сталинской эпохи не способствовали своевременному признанию Марии Гринберг: ее муж стал жертвой Большого террора, с вытекающими отсюда последствиями для ее карьеры. Пианистка оставалась «невъездной» вплоть до конца 1950-х, когда ее начали выпускать на гастроли в страны советского блока, и лишь однажды, в 1967 году, ей было позволено выступить на Западе (в Нидерландах). В репертуаре Гринберг Шопен, Шуман, Лист и Рахманинов были представлены достаточно солидно, но своей репутацией она обязана прежде всего исполнению музыки менее «романтического» рода – Баха и некоторых других барочных композиторов, Моцарта, Бетховена, Брамса и таких мастеров XX века, как Барток, Шостакович, Прокофьев. Ее известнейшая работа – первая в России запись всех сонат Бетховена (конец 1960-х). Гринберг играет Бетховена в естественной, четкой манере, без интерпретационных «излишеств»; лишь некоторая скованность ритма, буквализм повторов и недостаток технической уверенности в особо трудных местах не позволяют этой работе стать на один уровень с аналогичными собраниями крупнейших зарубежных пианистов.

* * *

Оба безусловных лидера поколения (и советского пианизма в целом), Эмиль Гилельс (1916–1985) и Святослав Рихтер (1915–1997), прошли через класс Нейгауза, что в своем роде совершенно закономерно: как педагог Нейгауз был свободен от комплекса «диктатора», не сковывал творческую

свободу своих студентов, уделял особое внимание их общекультурному и этическому развитию и стимулировал их интерес к новому¹. Карьера Гилельса и Рихтера также началась в тридцатые годы, но охватила весь рассматриваемый здесь период (а в случае Рихтера продлилась до середины девяностых). В отличие от абсолютного большинства своих советских коллег, Гилельс и Рихтер много записывались не только в СССР и странах советского блока, но и на Западе, в том числе с ведущими европейскими и американскими оркестрами и дирижерами: Гилельс с середины 1950-х, Рихтер – с 1960-го. Соответственно их зрелое искусство представлено в звукозаписи достаточно полно и качественно.

После блестящих конкурсных успехов тридцатых годов² Гилельсу была фактически навязана роль своего рода эталона бодрого, душевно здорового, свободного от рефлексии «советского стиля» в музыкальном исполнении, но со временем пианист значительно перерос ее. Индивидуальность Гилельса оказалась достаточно сильной для того, чтобы противостоять воздействию внешних факторов, не способствующих нормальному развитию артистического дара: до конца жизни Гилельс эволюционировал, менялся, искал и находил новые подходы к многократно игранной музыке. Постоянными атрибутами его искусства на всех этапах оставались полный, насыщенный (в том числе в *piano*) звук, в высшей степени отчетливая артикуляция, абсолютный контроль над всеми деталями, категорически исключающий любые темповые, динамические и эмоциональные эксцессы.

Стихией Гилельса в его зрелые годы были концерты и сонаты великих мастеров XIX века. Среди самых впечатляющих, подлинно классических студийных и концертных записей Гилельса 1960–1980-х – большинство сонат Бетховена (в том числе исключительные по архитектурному совершенству и экспрессивной силе соч. 109 и 110 – последние записи пианиста) и все его концерты с Кливлендским оркестром под управлением Джорджа Сэлла (1968), Первый концерт Шопена с дирижерами Кондрашиным (1962) и Юджином Орманди (1964), сонаты Шуберта, Шопена и Шумана и особенно Соната *h-moll* Листа (1961, 1965) оба концерта Брамса с Ойгеном Йохумом (1972) и Первый концерт Чайковского с Лорином Маазелем (1972) и Зубином Метой (1979). Определенное место в его репертуаре занимала и музыка XX века: Рахманинов (прежде всего Третий концерт), Прокофьев (Третий концерт, сонаты № 2–4 и посвященная Гилельсу Восьмая), Вайнберг, Кабалевский, Хачатурян, Шостакович (Вторая соната, отдельные прелюдии и фуги), Бабаджанян («Героическая баллада» для фортепиано с оркестром). Одним из первых или первым в СССР Гилельс стал играть миниатюры Пуленка и его

¹ Свои педагогические принципы он изложил в книге: *Heйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога.* М.: Музгиз, 1958 (неоднократно переиздавалась).

² В 1933 году Гилельс выиграл всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, в 1936 удостоился второй премии международного конкурса в Вене, в 1938 – первой премии в высшей степени престижного конкурса имени Изай в Брюсселе.

«Сельский концерт», леворучный Концерт Равеля и отдельные опусы Метнера.

Гилельс обладал даром деликатного, утонченного миниатюриста (сонаты Скарлатти, «Музыкальные моменты» Шуберта, «Ноктюрны» Шумана, «Лирические пьесы» Грига, «Павана» и «Игры воды» Равеля), неподражимо играл бравурные «шлягеры» наподобие рапсодий Листа, фрагментов из «Петрушки» Стравинского и «Альборады» из «Зеркал» Равеля, равно как и относительно «легкие» по характеру музыки концерты Мендельсона (*g-moll*), Сен-Санса (№ 2) и Пуленка. Как ансамблист он наиболее разносторонне проявил себя в составе трио с Коганом и Ростроповичем (до конца 1950-х); ценнейшие позиции их дискографии – сыгранные с подлинно симфоническим размахом произведения Гайдна, Бетховена (Трио соч. 97), Шумана, Сен-Санса, Чайковского, Шостаковича. Пианист выступал в сонатном дуэте с Коганом (выдающийся документ – три сонаты Бетховена, включая «Крейцерову», в концертной записи 1964 года) и фортепианном дуэте со своей дочерью Еленой Гилельс (Моцарт, Шуберт), сотрудничал с артистами британского Амадеус-квартета (Фортепианный квартет *g-moll* Брамса, квинтет Шуберта «Форель»). Моцарту и Дебюсси в интерпретации Гилельса порой недоставало гибкости, но в «привилегированных» сферах своего репертуара он доньше остается непревзойденным.

Для нескольких поколений советских и российских музыкантов и любителей музыки Рихтер был не только выдающимся пианистом, но и носителем высочайшего артистического и нравственного авторитета, олицетворением современного универсального музыканта-просветителя. Огромный репертуар Рихтера, расширявшийся вплоть до последних лет его активной жизни, включал музыку разных эпох вплоть до Концерта *F-dur* Гершвина, Вариаций Веберна и «Движений» Стравинского. Высшие достижения Рихтера-солиста связаны с музыкой особенно любимых им Гайдна, Шуберта, Шопена, Дебюсси и Прокофьева, а также Баха (оба тома «Хорошо темперированного клавира»), Моцарта (отдельные концерты и сонаты), Бетховена (Первый и Третий концерты, ряд сонат, Пятнадцать вариаций с фугой *Es-dur*, «Диабелли-вариации»), Шумана (Концерт, «Вариации на имя Абега», Токката, «Симфонические этюды», Фантазия, Юмореска, «Ночные пьесы», «Венский карнавал», различные миниатюры), Листа (оба концерта, некоторые этюды, Соната *h-moll* и др.), Брамса (Второй концерт, сонаты, вариации, поздние пьесы), Мусоргского (непревзойденные «Картинки с выставки»), Скрябина (этюды и поэмы, Пятая соната, «Прометей»), Рахманинова, Равеля, Бартока (Второй концерт), Шимановского, Хиндемита, Шостаковича (прелюдии и фуги). Во всех репертуарных сферах Рихтер проявил себя как художник, сочетающий абсолютную объективность подхода к нотному тексту и тщательное следование авторским указаниям с необычайно высоким драматическим тонусом и духовной сосредоточенностью интерпретации. Во многих критических откликах на игру Рихтера, часто с некоторым удивлением, отмечалась его способность к стилистическому перевоплощению, очевидно

обусловленная его готовностью «целиком подчиниться автору, его стилю, характеру и мировоззрению»¹.

К моменту своих первых гастролей за пределами советского блока (1960, Финляндия, затем США) Рихтер уже был фигурой легендарной, и его сенсационный успех оказался вполне предсказуем. Одной из его первых записей, сделанных на Западе, стал Первый концерт Бетховена с Бостонским симфоническим оркестром под управлением Шарля Мюнша (1960). Эта работа в высшей степени характерна для Рихтера, поскольку в ней сконцентрировались важнейшие особенности его манеры: ясная, образцово рельефная артикуляция, живая, гибкая ритмика, избегание риторических преувеличений, звук, свободный как от избыточной «теплоты», так и от чрезмерно выраженного металлического оттенка, сохраняющий мягкость даже в *forte*, отсутствие исполнительского эгоцентризма и постоянная готовность отступить на дальний план там, где это уместно с точки зрения музыкальной драматургии. Ранний опус Бетховена в версии Рихтера и Мюнша предстает масштабным, многогранным симфоническим полотном. Пианист был органически неспособен «экономить» на контрастах, на экстремальных темпах и динамических оттенках, если только они необходимы и допускаются природой исполняемой музыки. В одних случаях – например, в Листе (отдельные «Этюды трансцендентного исполнения», «Мефисто-вальс» № 1), в средней части Фантазии Шумана или в его же Токкате – подобная установка порождала поистине «трансцендентные» чудеса пианистической эквилибристики. С другой стороны, в финале той же Фантазии Шумана или, к примеру, в первых двух частях Сонаты *B-dur* Шуберта Рихтер демонстрировал не менее редкостную в своем роде способность вести длительную драматургическую линию, не снижая внутреннего напряжения и при этом оставаясь в рамках непривычно медленного темпа и «засурдиненной» звучности. Искусством удерживать внимание, подолгу не выходя из пределов, условно говоря, *largo/andante* и *pianissimo/mezzo-piano*, Рихтер владел как никто иной². Понятно, что эта, по преимуществу интровертная, составляющая его личности с годами стала перевешивать (на склоне лет Рихтер предпочитал выступать в небольших залах при приглушенном освещении). Но и у раннего Рихтера эстрадный натиск (или, пользуясь популярным ныне термином, «драйв»), как правило, умерялся точным расчетом и твердым знанием. Показательны записи «Вариаций на тему вальса Диабелли» Бетховена, сделанные с концертов, соответственно, в 1951 и в 1986 году. Если в ранней записи подчеркиваются внутренняя гетерогенность цикла и неповторимый колорит каждой отдельно взятой вариации, то

¹ Слова Рихтера цит. по: Мозильницкий В. Святослав Рихтер. Челябинск: Урал LTD, 2000. С. 145. Возможно, стоит заметить, что подобная широта и «всеядность», легкость переходов от одних репертуарных сфер к другим, почти диаметрально противоположным по духу, могла восприниматься и как проявление поверхностного лицедейства. Ср.: Никонович И. Воспоминания о В.В. Софроницком. 2008. С. 119–120.

² Ср.: Рабинович Д. Портреты пианистов. М.: Советский композитор, 1962. С. 265.

поздний Рихтер сосредоточен прежде всего на выстраивании архитектурно-тонически выверенной целостной формы; ранняя интерпретация богаче контрастами и ритмически острее, поздняя – монументальнее.

Наиболее заметными «пробелами» в рихтеровском репертуаре были Скарлатти, Шёнберг (в поздние годы Рихтер сожалел, что уже никогда не исполнит их музыку), послевоенный авангард (которым он, судя по его дневникам, интересовался как слушатель), а также ряд общепризнанных, часто исполняемых шедевров фортепианной литературы, – «Лунная соната» и два последних концерта Бетховена, «Карнавал», Соната *fis-moll* и «Крейслериана» Шумана, Концерт *e-moll* и обе зрелые сонаты Шопена, Первый концерт Брамса, Третий концерт Рахманинова. Рихтер не включал в программы своих концертов фортепианные транскрипции и проявлял необычный для современного пианиста избирательный подход по отношению к некоторым циклам, исполняемым, как правило, полностью; так, он играл лишь избранные «Багатели» Бетховена, отдельные экспромты и «Музыкальные моменты» Шуберта, немногие пьесы из «Времен года» Чайковского, произвольно составленные подборки этюдов и прелюдий Шопена, «Трансцендентных этюдов» Листа и Прелюдий и фуг Шостаковича из соч. 87, только десять пьес из 1-й тетради Прелюдий Дебюсси.

Этические принципы, которыми руководствовался Рихтер, предопределили его особое пристрастие к ансамблевому исполнительству. Его партнерами в 1960–1970-е годы были такие выдающиеся артисты, как виолончелист Мстислав Ростропович (их в своем роде совершенная, подлинно классическая совместная работа – все виолончельные сонаты Бетховена, 1961–1964), виолончелист Пьер Фурнье, скрипач Давид Ойстрах (в репертуаре их сонатного дуэта, сложившегося в конце 1960-х, фигурировали Бетховен, Шуберт, Брамс, Франк, Барток, Прокофьев, они были первыми интерпретаторами Скрипичной сонаты Шостаковича), пианист и композитор Бенджамин Бриттен (в 1960-х на фестивалях в Олдборо фортепианный дуэт Рихтера и Бриттена исполнял не только музыку Бриттена, но и произведения Моцарта, Шуберта, Шумана, Дебюсси), баритон Дитрих Фишер-Дискау («Прекрасная Магелона» Брамса, песни Шуберта и Вольфа), тенор Петер Шрайер («Зимний путь» Шуберта). С начала 1960-х Рихтер был частым партнером Квартета имени Бородина двух первых составов, а по меньшей мере с конца 1960-х постоянно сотрудничал с более молодыми музыкантами, в том числе со скрипачом Олегом Каганом (1946–1990), виолончелисткой Наталией Гутман (р. 1942), альтистом Юрием Башметом (р. 1953), пианистами Елизаветой Леонской (р. 1945), Василием Лобановым (р. 1947), Золтаном Кочишем (1952–2016), Андреем Гавриловым (р. 1955), певицей Галиной Писаренко (р. 1934). Для всех этих и ряда других исполнителей Рихтер был наставником, сыгравшим неоценимую роль в их творческом формировании; не все они удержались впоследствии на той художественной высоте, которой им удалось достичь в непосредственном общении с Рихтером.

Особой сферой деятельности Рихтера была организация музыкальных фестивалей и художественное руководство ими. По его инициативе в 1964 году был учрежден летний фестиваль «Музыкальные празднества в Турени» (Франция), в 1980 году – фестиваль камерной музыки «Декабрьские вечера», а в 1993-м – летний музыкальный фестиваль в Тарусе. Особое значение в контексте музыкальной жизни Москвы имели «Декабрьские вечера». Место проведения концертов фестиваля – Музей изобразительных искусств имени Пушкина (директор и соавтор идеи фестиваля – Ирина Антонова). Пока реальное руководство «Декабрьскими вечерами» осуществлял Рихтер, они оставались средоточием самого высокого и изысканного вкуса как в подборе программ и экспонатов (в соответствии с исходной идеей Рихтера каждый фестиваль имел тему или девиз и сопровождался выставкой изобразительного искусства), так и в том, что касается стиля и качества музицирования. Для участия в фестивале приглашались как знаменитости со всего мира, так и молодые артисты. Рихтер выступал на «Декабрьских вечерах» не только как пианист (до 1992-го), но и как оперный режиссер; он был режиссером и в более широком смысле, поскольку каждый фестиваль «ставился» им как своего рода многодневный спектакль.

Распространенный с некоторых пор в среде профессионалов и меломанов обычай сравнивать Гилельса и Рихтера и находить признаки злонамеренных усилий по дискриминации одного из них¹ бессмыслен, ибо артисты были равновелики, и ни тот, ни другой не были обделены почестями и славой как в стране, так и за ее пределами. Гилельса и Рихтера, при всех различиях между ними, объединяет то, что под их пальцами почти любая музыка звучит насыщеннее, интенсивнее, «крупнее», чем обычно.

Видный пианист того же поколения, ученик Нейгауза Анатолий Ведерников (1920–1993) в консерваторские годы наряду с Рихтером возглавлял кружок, пропагандировавший новую и неизвестную в СССР музыку. Приверженность нестандартному репертуару пианист сохранил до конца жизни. Он первым в СССР исполнил и записал ряд опусов Шёнберга (включая Концерт для фортепиано с оркестром), Берга, Стравинского, Прокофьева (леворучный Четвертый концерт), Хиндемита (*Ludus tonalis*, «Четыре темперамента»), играл произведения Шостаковича и других современных русских композиторов, в том числе Свиридова, Галынина, Уствольской (в 1967 году осуществил запоздалую премьеру ее Второй сонаты, 1949) и Каретникова, на склоне лет включил в свой репертуар несколько этюдов Лигети. Ведерников был также незаурядным интерпретатором Баха, Бетховена (прежде всего последних сонат), Шуберта, Франка, Брамса, Дебюсси (первым из советских пианистов записал его Этюды); богатые пианистические ресурсы позволяли ему свободно чувствовать себя в виртуознейших произведениях Шумана (Токката, Фантазия,

¹ Сравнительно недавно на эту тему вышло несколько публикаций, на которые мы здесь не будем ссылаться ввиду их явной тенденциозности.

«Симфонические этюды») и Листа («Мефисто-вальс», «Фонтаны виллы д'Эсте»). По-видимому, единственной объективной причиной, помешавшей пианисту занять самые высокие позиции на мировом пианистическом Олимпе, оказался недостаток ритмической гибкости и тембрового разнообразия (оборотная сторона «неоклассицистской» эстетической ориентации), заметный во многих его записях и снижающий впечатление главным образом от его трактовок романтической музыки. Так или иначе, как исполнитель Баха, позднего Бетховена и ряда мастеров XX века Ведерников долгое время почти не имел себе равных на советской эстраде. Здесь он во многом близок Рихтеру, с которым до конца 1950-х много играл в ансамбле; искусство этого фортепианного дуэта запечатлено в записях Двойного концерта *C-dur* Баха и Сонаты для двух фортепиано и ударных Бартока.

* * *

Среди тех, кто сформировался и достиг известности до второй половины 1950-х, были такие яркие пианистические индивидуальности, как ученик Фейнберга Виктор Мержанов (1919–2012), учившийся как у Игумнова, так и (в аспирантуре) у Нейгауза Олег Бошнякович (1920–2006), сын и ученик Нейгауза Станислав Нейгауз (1927–1980), воспитанники школы Гольденвейзера Татьяна Николаева (1924–1993), Лазарь Берман (1930–2005) и Дмитрий Башкиров (1931–2021), ученица Игумнова Белла Давидович (р. 1928) и выпускник Ташкентской консерватории Рудольф Керер (1923–2013). Все они принадлежали к заметным, почитаемым фигурам культурной жизни страны, их записи советского времени приобрели широкую известность, в том числе за пределами России, многие переиздаются донныне.

Один из двух, наряду с Рихтером, победителей всесоюзного конкурса 1945 года среди пианистов, Мержанов владел обширным репертуаром, но лишь небольшая его часть была зафиксирована в грамзаписи; ценнейшая часть его наследия – живые, полнокровные и при этом безупречно отшлифованные прочтения таких общеизвестных вещей, как Прелюдии Шопена, «Вариации на тему Паганини» Брамса, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Времена года» Чайковского, Концерт и пьесы Грига. Бошнякович – пианист сугубо камерного, «интимного» плана, с ограниченной техникой – снискал репутацию проникновенного интерпретатора Шопена, Чайковского и испанской музыки. В романтическом репертуаре блистал и Нейгауз-младший, унаследовавший от отца его почти неотразимую харизму. Николаева осталась в истории прежде всего как самоотверженная исполнительница всей сольной клавирной музыки Баха, всех сонат Бетховена и цикла Прелюдий и фуг соч. 87 Шостаковича; последний, будучи членом жюри Международного конкурса имени Баха в Лейпциге (1950), написал этот цикл по образцу «Хорошо темперированного клавира» под впечатлением от игры Николаевой, ставшей лауреатом первой премии (в декабре 1952 года пианистка впервые публично сыграла весь цикл, со временем по меньшей мере трижды записала его). Давидович

завоевала первую премию на первом послевоенном Шопеновском конкурсе в Варшаве (1949) и стала одной из самых видных в СССР «шопенисток» (в конце 1970-х она и ее сын, скрипач Дмитрий Ситковецкий, эмигрировали в США). Берман прославился как феноменальный виртуоз, специалист по Листу (первым в СССР полностью записал его «Этюды трансцендентного исполнения» и «Годы странствий»; популярна его запись обоих концертов Листа, сделанная в 1976 году в Вене с Карло Марией Джулини), но проявил себя и как серьезный интерпретатор Шуберта, Шумана, Чайковского, Рахманинова. Музыкант с широкими интересами, безотказной техникой и ярко выраженным сангвиническим темпераментом, Башкиров в свои лучшие годы был одинаково убедителен как в традиционном классико-романтическом репертуаре, так и в музыке XX века (Прокофьев, Шостакович, Шедрин); в 1960–1970-х годах он осуществил несколько значительных ансамблевых работ (квintет Шуберта «Форель», Трио Шостаковича и др.) в содружестве со скрипачом Игорем Безродным (1930–1997) и виолончелистом Михаилом Хомицером (1935–2002). Этнический немец Керер, чья семья в начале войны была выслана в Среднюю Азию, начал полноценную профессиональную деятельность с некоторым опозданием, уже после переезда в Москву и занятий с Марией Гринберг. В 1961 году, за два года до своего сорокалетия, он одержал победу на всесоюзном конкурсе; о его блестящей технике и неукротимом темпераменте можно судить по сделанным тогда же записям Первого концерта Прокофьева и «Мефисто-вальса» Листа. Сильная индивидуальность пианиста дает о себе знать в его трактовках Бетховена (Концерт № 5, некоторые сонаты, в том числе «Аппассионата», ставшая широко известной в исполнении Керера благодаря одноименному фильму 1963 года¹), Шопена, Шумана, Брамса (Концерт № 1).

* * *

После учреждения конкурсов имени Чайковского они по меньшей мере до 1980-х (когда их культурное значение пошло на спад) стали главной «стартовой площадкой» для новых советских инструменталистов. Первый конкурс, как известно, завершился безусловным триумфом Вэна Клайберна, оставившим талантливого, но не столь харизматичного лауреата второй премии Льва Власенко (1928–1996) далеко в тени². Но уже на втором конкурсе (1962), помимо еще одного «непредусмотренного» иностранца, англичанина Джона Огдона, выдвинулся равноценный ему (а в исторической перспективе – заметно более крупный) отечественный талант, Владимир Ашкенази (р. 1937). Ученик Оборина, Ашкенази

¹ В этой сорокаминутной киноновелле из жизни Ленина Керер исполнил роль пианиста Исая Добровейна, который в 1920 году будто бы играл «Аппассионату» вождем революции.

² Талантливым и примечательным музыкантом был и лауреат третьей премии, Наум Штаркман (1927–2006), но его успешной карьере помешали посторонние обстоятельства; заслуженного признания он смог добиться лишь на склоне лет, уже после того как советская система дала трещину.

уверенно заявил о себе еще в 1955 году, завоевав вторую премию на Шопеновском конкурсе в Варшаве, а год спустя выиграл конкурс имени королевы Елизаветы в Брюсселе. К конкурсу 1962 года он пришел зрелым и опытным музыкантом; «визитной карточкой» молодого Ашкенази была пластинка с 24 этюдами Шопена, записанная еще в 1959 году и имевшая в СССР весьма широкое хождение. Работа Ашкенази как в пианистическом, так и в музыкальном отношении превосходна: достойный образец высокого шопеновского стиля – мужественного, ясного, свободного от сантиментов и от показного глубокомыслия. Ясность концепции, естественность фразировки, физическая привлекательность звучания – эти качества были присущи искусству Ашкенази с самого начала. Его советская карьера продлилась недолго: уже в 1963 году он выехал за границу и в 1968-м принял исландское гражданство. В 1964 году он впервые выступил за оркестровым пультом и со временем стал весьма востребован на всех континентах как симфонический дирижер. На том же конкурсе 1962 года третья премия досталась ученице Нейгауза и Зака Элисо Вирсаладзе (р. 1942) – впоследствии весьма значительному интерпретатору Моцарта, Шопена и Шумана.

Конкурс 1966 года открыл Григория Соколова (р. 1950). В то время он был еще учеником школы при Ленинградской консерватории, впоследствии окончил Ленинградскую консерваторию по классу Моисея Хальфина (1907–1990). Уже ранние записи (Первый концерт Чайковского, Второй концерт Сен-Санса, «Карнавал» Шумана и особенно Соната соч. 106 Бетховена, 1975) свидетельствуют о Соколове как музыканте и виртуозе исключительного масштаба, умеющем сочетать эпический размах и духовную сосредоточенность интерпретации (даже концерт Сен-Санса звучит у него необычайно значительно) с «аполлоническим» совершенством внешней отделки, искусством разнообразно обыгрывать интересные детали, а при случае и с элегантно бравурностью в традициях Рахманинова, Гофмана и Горовица. Эту репутацию подтверждают и другие работы Соколова – крупные произведения Баха («Искусство фуги», «Гольдберг-вариации» и др.), Бетховена (ряд сонат, «Диабелли-вариации»), Шуберта (прежде всего поздние сонаты), Шопена (обе зрелые сонаты, а также Этюды соч. 25 и Прелюдии соч. 28, которые пианист трактует как целостные многочастные поэмы), Шумана, Брамса, Прокофьева. Своеобразие индивидуальности Соколова проявляется и в его трактовках разнообразных миниатюр, в том числе выходящих за рамки обычного репертуара современных артистов-«звезд» (пьесы композиторов барокко – Бёрда, Фробергера, Куперена, Рамо; танцы Комитаса). Соколов практически не исполняет Листа и Дебюсси и, судя по всему, не интересуется новой музыкой; он выступает редко (несколько десятков концертов в год), никогда не играет в ансамблях и уже давно не записывается в студии. Сохраняя упорную приверженность музыке высшего художественного достоинства, которая, пользуясь словами Артура Шнабеля, «лучше любой возможной интерпретации», Соколов всемирно признан как один из самых серьезных, требовательных и эзотерических современных пианистов.

В 1970 году первое место разделили британец Джон Лилл и ученик Нейгауза Владимир Крайнев (1944–2011); победителем конкурса 1974 года стал студент Московской консерватории, ученик Льва Наумова (1925–2005) Андрей Гаврилов (р. 1955). Крайнев был надежным исполнителем традиционного репертуара и музыки советских композиторов (в частности посвященного ему Концерта для фортепиано и струнных Шнитке, 1979); многообещающий талант Гаврилова довольно быстро деградировал под влиянием склонности пианиста к эгоцентрическому маньеризму. Конкурс 1978 года выиграл ученик Флиера и Власенко Михаил Плетнев (р. 1957), со временем ставший одной из самых заметных фигур на российской, а затем и на мировой музыкальной сцене. Основной «специальностью» молодого Плетнева была фортепианная музыка Чайковского и других русских классиков (превосходная ранняя работа Плетнева-ансамблиста – «Большой секстет» Глинки с участием Квартета имени Бородина, 1986), в дальнейшем его репертуар существенно расширился. Смолоду он культивирует подчеркнуто сдержанную, скорее интровертную, сосредоточенную манеру музицирования и эстрадного поведения. В искусстве Плетнева-пианиста образцовая ясность артикуляции и точный архитектурный расчет сочетаются со склонностью к несколько преувеличенному глубокомыслию; она заметна в его подходе к Скарлатти и К. Ф. Э. Баху, Моцарту и Бетховену, Шопену и Шуману, Григу и Мусоргскому и выражается в слегка нарочитом подчеркивании значимости замедлений и пауз, «подголосков» в полифонической ткани, выделенных из контекста мотивов и даже стандартных кадансовых оборотов; впрочем, маньеризм у Плетнева лишь изредка перерастает в претенциозность, истовость – в аффектацию. С конца 1980-х Плетнев регулярно выступает как симфонический дирижер (в 1990 году основал Российский национальный симфонический оркестр – первый негосударственный оркестр в СССР). Его перу принадлежит ряд произведений разных жанров и несколько относительно широко исполняемых транскрипций.

Из других значительных пианистов рассматриваемого периода следует упомянуть прежде всего Николая Петрова (1943–2011), Алексея Любимова (р. 1944) и Елизавету Леонскую (р. 1945). Ученик Зака и лауреат двух солидных международных конкурсов (в США и Бельгии), Петров обладал блестящей техникой, незаурядными атлетическими возможностями и безотказной памятью, позволявшей легко осваивать новый репертуар. Его стихией была классико-романтическая музыка крупных форм, а также виртуозные миниатюры разных эпох; кроме того, он активно пропагандировал музыку советских композиторов, включая Хачатуряна, Хренникова и Щедрина. Как интерпретатор Петров был рационален, иногда несколько прямолинеен; одно из его заметных достоинств – неизменно полнокровный, насыщенный, «здоровый» звук. Леонская окончила Московскую консерваторию по классу Якова Мильштейна (1911–1981) и в 1965 году удостоилась премии на парижском конкурсе имени Маргерит Лонг и Жака Тибо. В 1978 году эмигрировала в Австрию. Артистическая индивидуальность пианистки складывалась под сильным влиянием Рихтера.

Ее духовное родство с Рихтером проявляется в особой приверженности к крупным формам и монументальным концепциям, а также к ансамблевому исполнительству. В репертуаре Леонской преобладает музыка XIX века, а из более поздних композиторов – Прокофьев и Шостакович. О свойственном пианистке точном ощущении музыкальной архитектуры, о ее чувстве меры и трансцендентном пианистическом мастерстве свидетельствуют записи, сделанные уже за рубежом, – концерты Шопена, Брамса, Чайковского и Прокофьева (№ 2), последние сонаты Бетховена и Шуберта, квинтет Шуберта «Форель» (с участниками австрийского Альбан-Берг-квартета), ноктюрны Шопена, Соната Листа, сонаты и поздние пьесы Брамса.

Что касается Алексея Любимова, то хотя в советское время он не удостоился особых официальных лавров, его воздействие на музыкальную жизнь СССР – по меньшей мере на ее отдельные сегменты – невозможно переоценить. Выпускник класса Нейгауза и Льва Наумова в Московской консерватории и «неофициальный» воспитанник Юдиной, этот пианист, а также клавесинист и (эпизодически) органист, начинал свою карьеру вполне обыкновенно: в 1960-х он удостоился премий на конкурсах в Рио-де-Жанейро и Монреале, исполнял и записал произведения венских классиков, Дебюсси, Скрябина, Прокофьева. Вместе с тем уже тогда пианист обнаружил склонность к музыке, выходящей за рамки стандартного репертуара, прежде всего к новой и современной: первым еще в «брежневском» СССР он сыграл ряд опусов Шёнберга, Айвза, Бартока, Стравинского, Кейджа, Булеза, Штокхаузена, Райли и др. Для Любимова писали композиторы-нонконформисты России и других советских республик – Денисов, Губайдулина, Пярт, Сильвестров, Мансурян. В своем стремлении к новому Любимов быстро продвинулся дальше самых радикальных предшественников – Юдиной и Ведерникова – и вдобавок обнаружил не только утонченное и глубокое понимание широкого спектра современных стилей, позволяющее ему представлять даже самую сложную и непривычную музыку классически просто и ясно, но и значительный дар организатора ярких музыкальных событий: вокруг него сложился круг столь же преданных новой музыке молодых исполнителей (неформальное объединение «Музыка – XX век»), вместе с которыми он много и успешно выступал по СССР и осуществил ряд ценных записей. Ансамблевыми партнерами Любимова в то время были, в частности, пианист и клавесинист Борис Берман (до своей эмиграции в 1973 году), виолончелисты Наталия Гутман и Иван Монигетти, скрипачи Олег Каган и Татьяна Гринденко, ударник Марк Пекарский, кларнетист Лев Михайлов, фэготист Валерий Попов, певица Лидия Давыдова – цвет наиболее динамичной и открытой, прогрессивной по своим вкусам и пристрастиям части российского исполнительского сообщества.

Тогда же Любимов стал уделять значительное внимание и музыке XVII–XVIII веков, одним из первых в России начал практиковать исполнение музыки прошлого на инструментах соответствующей эпохи и с 1976 года организовал в Москве несколько ансамблей так

называемого аутентичного или «исторически информированного» исполнения. В этой области искусства Любимов также продвинулся существенно дальше своего самого известного предшественника, Андрея Волконского, который как в качестве руководителя ансамбля старинной музыки «Мадригал», так и в качестве солиста-клавесиниста демонстрировал скорее поверхностное отношение к ключевым принципам аутентизма и к технической выверенности деталей. Любимов возродил к концертной жизни клавирную музыку русских композиторов доглинкинского периода, записал клавирные концерты Баха и его сыновей, произведения Моцарта, а со временем также Бетховена, Шуберта, Шопена на аутентичных роялях. Хотя слава Любимова никогда не была особенно громкой – что вполне понятно, ибо избранный им путь не предполагает оваций в переполненных больших залах, – есть все основания назвать его одним из главных действующих лиц позднесоветской, а затем и постсоветской музыкальной сцены, поднявшим планку исполнения музыки определенных стилей на беспрецедентную высоту. Других пианистов/клавесинистов сопоставимого масштаба, сочетающих амплуа «аутентиста» с приверженностью новой и новейшей музыке, в России не было и все еще, по-видимому, нет.

* * *

Не только первым, но и довольно долго единственным клавесинистом Советской России был Андрей Волконский (1933–2008) – он же первый и некоторое время единственный в стране адепт серийной техники. Творчество Волконского-композитора, инициатора «оттепельного» советского авангарда, охарактеризовано в соответствующем разделе этой работы. Что касается Волконского-исполнителя, то он всецело (если не считать участия в премьерных собственных партитур) сосредоточился на старинной музыке. В советское время Волконский-клавесинист записал в студии лишь несколько произведений Фрескобальди и Баха (включая сонаты BWV 1027–1029 с виолончелистом Даниилом Шафраном), позднее, уже в эмиграции – «Хорошо темперированный клавир». Это достойные работы, скорее академичные, без малейших признаков экстравагантности в регистровке, фразировке или ритмике. Но для советской и, шире, всей русской традиции они были так же беспрецедентны, как серийная техника; нетрудно представить себе, что в свое время пластинки с барочной клавирной музыкой в исполнении Волконского могли восприниматься как глоток свежего воздуха из того мира, невольным посланцем которого в советской стране оказался сам исполнитель.

По причинам, о которых можно специально не рассуждать, собственная, самобытная органная культура в России к середине XX века еще не сложилась. Самые известные органисты Москвы и Ленинграда 1930–1950-х годов – соответственно Александр Гедике (1877–1957) и Исайя Браудо (1896–1970) – представляли скорее западную традицию: Гедике происходил из семьи немецких церковных органистов, Браудо до революции учился у знаменитого Жака Гандшина, а в 1920-х совершенствовался

в Европе под руководством нескольких ведущих мастеров. Популяризации органа в послесталинском СССР, помимо зарубежных гастролов и органистов из республик Прибалтики – здесь следует назвать прежде всего эстонского мастера Хуго Лепнурма (1914–1999) и его ученика Рольфа Уусвяли (1930–2005), – активно способствовали выпускники Московской консерватории по классу Гедике Леонид Ройзман (1916–1989), Сергей Дижур (1924–2000) и Гарри Гродберг (1929–2016). Учеником Гедике был и литовский органист того же поколения Леопольдас Дигрис (р. 1934). Все они прошли также серьезную фортепианную школу (Ройзман и Гродберг учились у Гольденвейзера, Дижур – у Нейгауза, Дигрис – у Гинзбурга). Пианистическая «закваска» особенно явно ощутима в игре Ройзмана – блестящего виртуоза, склонного к строгой ритмике и подчеркиванию контрастов; в его записях музыки Баха (на органе Кавайе-Коля в Большом зале Московской консерватории) обращает на себя внимание разнообразная регистровка, позволяющая в высшей степени рельефно артикулировать все голоса полифонической фактуры. Незаурядным виртуозом и изобретательным мастером регистровки был и Дижур – не только органист, но и клавесинист, выступавший, в частности, с оркестром Баршая. Основу его репертуара, естественно, также составлял Бах (одна из известнейших работ Дижурова – первая в СССР органная запись «Искусства фуги», сделанная в 1970-х на том же органе БЗК), но он уделял серьезное внимание как более ранней, так и, в особенности, более поздней музыке, вплоть до больших органных циклов Мессиана, которые он фактически открыл для советской аудитории. «Вотчина» Гродберга – орган московского Концертного зала имени Чайковского, установленный чешской фирмой Ригер-Клосс в конце 1950-х; на этом инструменте Гродберг осуществил множество записей самой разнообразной музыки (по-видимому, он был самым «записываемым» органистом СССР), неровных по художественному качеству.

Органый «пейзаж» СССР стал заметно разнообразнее с выходом на сцену таких музыкантов, как представители школы Ройзмана Наталия Гуреева (1937–2022), Олег Янченко (1939–2002, играл в ансамбле «Мадригал», в 1983–1992 годах возглавлял его, известен также как композитор), литовская органистка Гедре Лукшайте (р. 1944, в середине 1970-х записала для фирмы «Мелодия» цикл Мессиана «Десять медитаций на Рождество Господне»), Любовь Шишханова (р. 1947, «адресат» нескольких опусов Юрия Буцко), Рубин Абдуллин (р. 1950, не только концертирующий органист, но и многолетний ректор Казанской консерватории), Александр Фисейский (р. 1950), Алексей Семенов (р. 1950, также играл в «Мадригале»), Алексей Паршин (р. 1957), ученица Браудо Евгения Лисицына (р. 1942, многолетний органист Домского собора в Риге) и другие. Активизировалось и творчество российских композиторов в данной сфере. Между тем естественное для атмосферы «оттепели» оживление интереса широкой публики к органу – как феномену принципиально «несоветскому» и непосредственно связанному с религией – мало-помалу прошло, и органное исполнительство, равно как и музыка, предназначенная для «короля

инструментов», вновь, как и во всем остальном мире, заняли свою, сугубо специализированную «нишу» в стороне от основных течений музыкальной жизни.

* * *

Безусловно первыми скрипачами страны в середине пятидесятых были Давид Ойстрах (1908–1974) и Леонид Коган (1924–1982). Величиной сопоставимого масштаба мог бы стать Юлиан Ситковецкий (1925–1958), если бы он не умер совсем молодым.

Ойстрах заявил о себе еще в 1920-х. Смолоду он выработал ярко индивидуальную манеру, которой был присущ элемент ораторского пафоса, проявлявшийся даже в исполнении сравнительно небольших и не слишком значительных вещей. Его тон отличался редкой насыщенностью и проникновенностью, фразировка – исключительной силой экспрессии и абсолютной внятностью даже в самых сложных пассажах. С годами эта манера, не претерпевая сколько-нибудь заметных изменений, совершенствовалась изнутри, достигнув пика в 1950–1960-х годах. Репертуар Ойстраха пополнялся до последних лет его жизни и в конечном счете охватил почти всю признанную классику скрипичной литературы, но он не играл публично полный цикл сольных Сонат и Партит Баха, полный цикл Каприсов и концерты Паганини. Эпизодически Ойстрах выступал как альтист (сольная партия в симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии», партия альтя в Концертной симфонии KV 364 Моцарта).

В репертуаре Ойстраха важное место заняла и новая музыка. Одним из знаковых, подлинно символических музыкальных событий ранней «оттепели» стала осуществленная при участии Ойстраха в октябре 1955 года премьера монументального Первого скрипичного концерта Шостаковича. Шостакович сочинил его специально для Ойстраха в 1948 году¹, но ввиду постигшей композитора опалы первое исполнение задержалось на семь лет; оно могло бы задержаться и на более долгий срок, если бы Ойстрах не проявил мужества, печатно выступив в защиту партитуры². Впоследствии Шостакович написал для Ойстраха Второй скрипичный концерт (1967), для Ойстраха и Рихтера – Сонату для скрипки и фортепиано (1968). Ойстрах впервые в СССР исполнил ряд крупных произведений зарубежных классиков XX века, в том числе Бартока (юношеский Первый скрипичный концерт), Шимановского (Первый скрипичный концерт), Стравинского и Хиндемита.

Постоянным ансамблевым партнером Ойстраха на протяжении многих лет был Оборин. Искусство этого дуэта зафиксировано в многочисленных записях, самая известная из которых – упомянутый выше

¹ К тому времени для Ойстраха уже были написаны концерты Мясковского (1939) и Хачатуряна (1940), а также две скрипичные сонаты Прокофьева.

² Ойстрах Д. Воплощение большого замысла (о Скрипичном концерте Д. Шостаковича) // Советская музыка. 1956. № 7. С. 3–10.

совершенный в своем роде, «аполлонический» по духу комплект сонат Бетховена (1962); разве что первая часть «Крейцеровой сонаты» в данной версии может показаться сыгранной излишне спокойно, почти «академично». С 1966 года Ойстрах регулярно выступал в ансамбле с Рихтером – музыкантом, обладавшим столь же яркой, как у Ойстраха, способностью представлять почти любую музыку словно в увеличенном масштабе, высвечивая глубины, недоступные большинству других интерпретаторов. Их совместная дискография включает «живые» записи сонат Франка, Брамса (№ 2 и 3), Бартока (№ 1), Прокофьева (соч. 80). Многие свои выдающиеся работы Ойстрах осуществил с зарубежными музыкантами – такими, как клавесинист из ГДР Ганс Пишнер (все сонаты Баха для скрипки и клавира, 1963), австрийский пианист Пауль Бадура-Скода (ряд сонат и вариаций Моцарта, 1972) и целый ряд «звездных» дирижеров Европы и США, аккомпанировавших ему в концертах Бетховена, Брамса и Чайковского. С начала 1960-х Ойстрах и сам концертировал как симфонический дирижер; его известнейшая работа в двойном амплуа солиста и дирижера – запись всех концертов Моцарта с Берлинским филармоническим оркестром (1971). С 1934 года до конца жизни Ойстрах преподавал в Московской консерватории, где через его класс прошло большинство самых интересных скрипачей, выдвинувшихся в СССР в течение 1950–1960-х годов.

Коган начинал свою карьеру как феноменальный виртуоз с исключительно сильным и блестящим тоном; искусство молодого Когана наиболее эффектно запечатлено в знаменитой записи Первого концерта Паганини (ок. 1950). Со временем скрипач эволюционировал в сторону более глубокой содержательности. Показателен Концерт Бетховена, записанный в 1959 году в Париже с дирижером Константином Сильвестри: здесь, особенно в первой части, Коган тяготеет к негромкой динамике, тонко дифференцированной фразировке и сдержанной, почти разговорной экспрессии, приберегая свои «атлетические» возможности для каденций и кульминаций, – зато в записанном тогда же с тем же дирижером Концерте Чайковского Коган-«атлет», уверенный в себе виртуоз празднует один из своих триумфов. Зрелый Коган активно интересовался новой музыкой: он первым исполнил в СССР Концерт Альбана Берга, играл Шостаковича и других советских композиторов вплоть до Денисова (последний посвятил Когану свою обработку сольной Партиты *d-moll* Баха для скрипки с камерным оркестром, 1981). Среди значительных работ Когана – ряд классических трио в ансамбле с Гилельсом и Ростроповичем, три скрипичные сонаты Бетховена (в том числе напористая, темпераментная «Крейцера») с Гилельсом (запись с концерта, 1964), отдельные скрипичные сонаты Моцарта, Гайдна и Бетховена с Григорием Гинзбургом и шесть сонат Баха для скрипки и клавира с выдающимся немецким клавесинистом Карлом Рихтером (1972) – с точки зрения четкости артикуляции и чистоты стиля эта последняя интерпретация, пожалуй, даже превосходит упомянутую запись Ойстраха и Пишнера. Последние полтора десятилетия Коган – видимо, из-за болезни – не всегда выступал

в полную меру своих сил и, похоже, далеко не до конца реализовал свой потенциал художника-интерпретатора.

Крупными скрипачами того же поколения, что и Коган, были Михаил Фихтенгольц (1920–1985), Борис Гольдштейн (1921–1987), Михаил Вайман (1926–1977), Игорь Безродный (1930–1997), Игорь Ойстрах (1931–2021). Первые двое, подобно Ойстраху, учились у знаменитого одесского воспитателя вундеркиндов Петра Столярского (1871–1944) и наряду с Д. Ойстрахом стали в 1937 году лауреатами брюссельского конкурса имени Эжена Изаи (Ойстрах получил первую премию, Гольдштейн и Фихтенгольц – соответственно четвертую и шестую). Дальнейшая карьера обоих скрипачей оказалась не столь блестящей: Гольдштейн в 1950-х годах и позднее концертировал и записывался редко, в 1974-м эмигрировал в Германию, где пережил своего рода поздний расцвет; Фихтенгольц из-за болезни руки с середины 1940-х до середины 1960-х не выступал, активно занимаясь преподаванием, затем возобновил концертную деятельность, но его техника, судя по поздним записям произведений Баха, не восстановилась до конца. Выпускник Ленинградской консерватории по классу Юлия Эйдлина (1896–1958), Вайман завоевал второе (после Когана) место на брюссельском конкурсе 1951 года, но со временем, в отличие от большинства советских лауреатов его поколения, отошел от бравурно-виртуозного репертуара и сосредоточился преимущественно на музыке XVIII века и творчестве советских композиторов. Безродный, еще будучи студентом класса Абрама Ямпольского (1890–1956) в Московской консерватории, выиграл два международных конкурса – в Праге (имени Яна Кубелика, 1949) и в Лейпциге (имени Баха, 1950), но и у него сольная карьера оказалась не настолько успешной, как можно было бы ожидать; он играл в упомянутом трио с Башкировым и Хомицером, со второй половины 1960-х выступал как камерный и симфонический дирижер, в 1977 году стал преемником Баршая в качестве руководителя Московского камерного оркестра, но в 1981-м эмигрировал в Финляндию. Ученик своего великого отца, Игорь Ойстрах в 1952 году выиграл конкурс имени Венявского в Познани (за 17 лет до того Ойстрах-старший занял на том же конкурсе второе место) и проявил себя как его достойный партнер в Двойном концерте Баха и Концертной симфонии Моцарта (с Ойстрахом-старшим в качестве альтиста). Игорь Ойстрах придерживался в целом более рационального, объективного подхода к музыке, нежели его отец, которому он в свои лучшие годы мало уступал в технике и в насыщенности тона. О незаурядных качествах Игоря Ойстраха как виртуоза и интерпретатора свидетельствуют записи Скрипичного концерта Брамса (дирижер Д. Ойстрах) и особенно Второго скрипичного концерта Бартока – произведения, которое И. Ойстрах в 1960 году первым исполнил в СССР под управлением Рождественского (примечательно, что этот грандиозный опус, словно специально созданный для солиста масштаба Д. Ойстраха, так и не вошел в его репертуар).

Из советских скрипачей, заявивших о себе на двух первых конкурсах имени Чайковского, упоминаются заслуживают лауреаты конкурса

1958 года Валерий Климов (р. 1931, 1-я премия), Виктор Пикайзен (р. 1933, 2-я премия), Марк Лубоцкий (1931–2021, 4-я премия) и лауреаты конкурса 1962 года Борис Гутников (1931–1986, 1-я премия), Ирина Бочкова (1938–2020, 2-я премия), Эдуард Грач (р. 1930, 5-я премия). Все это достаточно «крепкие» мастера, но никто из них не достиг исключительных высот как солист или ансамблист. С точки зрения репертуара наиболее интересен Лубоцкий – ученик Ямпольского и Ойстраха, известный прежде всего как пропагандист новой музыки: он был первым исполнителем нескольких произведений Шнитке, в том числе таких ключевых памятников раннего советского авангарда, как Второй скрипичный концерт (1966) и *Quasi una sonata* для скрипки и фортепиано (1969), а также «полистилистической» каденции Шнитке к Концерту Бетховена, записал Скрипичный концерт Бриттена под управлением автора (1970) и возродил к концертной жизни музыку для скрипки и фортепиано Николая Рославца. Другой ученик Ойстраха, Пикайзен, снискал известность как не слишком тонкий, но надежный интерпретатор сольных сонат и партит Баха и каприсов Паганини; его записи этих произведений долгое время были едва ли не единственными в каталоге фирмы-монополиста «Мелодия». Что касается Грача, то его деятельность развернулась с новой силой начиная с 1990 года, когда он основал и возглавил камерный оркестр «Московия».

Яркие индивидуальности выдвинулись на третьем и четвертом конкурсах. Победителем третьего конкурса (1966) стал ученик Юрия Янкевича (1909–1973) Виктор Третьяков (р. 1946) – незаурядный виртуоз с мощным тоном, солидный, несколько прямолинейный интерпретатор классических концертов. В 1983–1991 годах Третьяков возглавлял Московский камерный оркестр (бывший оркестр Баршая, затем Безродного). Вторую премию на том же конкурсе завоевал ученик Ойстраха Олег Каган (1946–1990) – музыкант не столь «экстравертного», скорее камерного плана. Дальнейшее развитие артистической индивидуальности Кагана проходило под значительным влиянием Рихтера, с которым скрипач много выступал с начала 1970-х, исполняя Моцарта, Бетховена, Брамса, Берга («Камерный концерт»), Хиндемита, Шостаковича и др. В репертуаре Кагана важное место принадлежало новой музыке, в том числе произведениям западных классиков XX века, Денисова, Каретникова, Губайдулиной, Шнитке, Мансуряна (двое последних композиторов сочинили скрипичные концерты для Кагана и двойные концерты для Кагана и его жены Наталии Гутман). Его искусство сохранилось в многочисленных записях, сделанных большей частью с концертов. Помимо документов, запечатлевших совместное музицирование Кагана и Рихтера (как в сонатном дуэте, так и с Гутман – трио Шумана, Франка, Чайковского, Равеля и Шостаковича), значительную ценность представляют *Offertorium* Губайдулиной в первой редакции (дирижер Рождественский), Концертная симфония Моцарта с альтистом Юрием Башметом, ряд опусов разных авторов в ансамбле с пианистами Вирсаладзе, Любимовым, Леонской и Василием Лобановым (р. 1947). Особо упомянем одухотворенные, отмеченные безупречным вкусом и чувством меры трактовки таких центральных

позиций скрипичного репертуара, как концерты Моцарта (с Д. Ойстрахом в качестве дирижера), Бетховена, Чайковского, Берга, сольные сонаты и партиты Баха.

Конкурс 1970 года выиграл еще один ученик Ойстраха, уроженец Риги Гидон Кремер (р. 1947). Уже тогда он обнаружил качества законченного виртуоза и масштабного, зрелого интерпретатора. С 1975 года Кремер широко гастролирует по всему миру; его первой (и весьма удачной) записью, осуществленной на Западе, стал Скрипичный концерт Брамса под управлением Караяна. В 1980 году Кремер покинул СССР и в 1981-м учредил ежегодный фестиваль камерной музыки *Kremerata* в Локенхаузе (Австрия), неизменно привлекающий виднейших музыкантов, с которыми скрипач охотно играет в ансамблях. В огромном репертуаре Кремера значительное место занимает малоизвестная музыка прошлого и творчество современных композиторов. В качестве солиста и ансамблиста он первым исполнил ряд опусов Шнитке (*Concerti grossi* № 1 и 5, Четвертый скрипичный концерт и др.), Денисова (Скрипичный концерт), Губайдулиной (*Offertorium*), Пярта (в том числе *Tabula rasa*), Канчели, Сильвестрова, Луиджи Ноно, Ганса Вернера Хенце, Петериса Вакса, Кайи Саариахо, а также полузабытых к концу XX века Артура Лурье, Эрвина Шульхофа и др. В своих интерпретациях серьезных современных произведений и скрипичной классики Кремер, как правило, стилистичен и сдержан, однако ему не чужда известная эксцентричность, которая проявляется в его пристрастии – порой навязчивом – к второсортной легкой музыке, салонным транскрипциям, разного рода пародийным и юмористическим миниатюрам. Так или иначе, огромная дискография Кремера содержит ряд памятников непреходящей ценности. К их числу, помимо «премьерных» записей выдающихся партитур, созданных для Кремера композиторами России и остального мира, принадлежат работы, осуществленные в ансамблях с такими звездными инструменталистами, как пианистка Марта Аргерих (сонаты Бетховена, Шумана, Прокофьева), виолончелист Миша Майский, кларнетист Эдуард Бруннер и многие другие, и с дирижерами ранга Николауса Арнонкура, Колина Дэвиса, Кристофа Эшенбаха и Кента Нагано, а также сольные записи, включая экспрессивные версии сонат Изаи и Бартока.

Лауреатом второй премии конкурса 1970 года стал ученик Юрия Ян-Келевича Владимир Спиваков (р. 1944) – скрипач, которому также была суждена выдающаяся карьера, хотя и иного рода. Благодаря изысканному исполнительскому мастерству, разнообразному репертуару, в котором заметное место занимала новая музыка, и незаурядному искусству превращать свои выступления в эффектные шоу Спиваков быстро завоевал широкую известность как солист, а со временем также как руководитель камерного оркестра «Виртуозы Москвы», основанного им в 1979 году. В течение по меньшей мере десятилетия этот оркестр, название которого тогда вполне соответствовало его исполнительскому уровню, оставался едва ли не самым популярным в СССР коллективом, специализирующимся на серьезной музыке (впрочем, в программах оркестра Спивакова подлинно

серьезная музыка XVIII–XX веков обильно «разбавлялась» пьесами развлекательного репертуара). Высокую классику – Баха, Моцарта, Шуберта, Брамса, Чайковского – Спиваков даже в свои лучшие годы обычно исполнял в академичной, гладкой манере. Индивидуальность Спивакова интереснее раскрывалась в музыке некоторых композиторов XX века, в том числе Карла Амадеуса Гартмана («Траурный концерт» для скрипки и струнных), Шостаковича, Щедрина, Шнитке и Пярта, а также Иоганна Штрауса и других классиков легкой музыки. В 1979 году Спиваков дебютировал как симфонический дирижер (с Чикагским симфоническим оркестром) и со временем стал уделять больше внимания работе с большими оркестрами.

Третьим лауреатом того же конкурса стала выпускница Московской консерватории по классу Ойстраха, грузинская скрипачка Лиана Исакадзе (р. 1946), также впоследствии снискавшая известность в качестве руководителя оркестра (в 1981 году она возглавила Камерный оркестр Грузии). В том же амплу преуспела и лауреат четвертой премии Татьяна Гринденко (р. 1946): в 1982 году Гринденко и Любимов основали ансамбль Академия старинной музыки, а до этого (в 1977-м) скрипичный дуэт Кремер – Гринденко принял участие в премьерных двух ключевых опусов новой музыки – *Tabula rasa* Пярта и *Concerto grosso* № 1 Шнитке. Ярких лауреатов дал конкурс 1982 года: двух равноценных первых премий удостоились ученица Когана Виктория Муллова (р. 1959) и скрипач из Ленинграда Сергей Стадлер (р. 1962), чьими учителями в разное время были Ойстрах, Вайман, Гутников, Третьяков и Коган. Покинув СССР в 1983 году, Муллова сделала на Западе блестящую карьеру, прославившись, помимо прочего, как интерпретатор музыки барокко и классицизма в «аутентичной» манере; Стадлер стал заметной фигурой музыкальной жизни Ленинграда/Санкт-Петербурга, приобрел известность как дирижер и возглавил Санкт-Петербургскую консерваторию, но все это происходило уже за пределами интересующего нас здесь периода.

* * *

Самым известным альтистом страны на протяжении десятилетий был и остается Юрий Башмет (р. 1953) – по-видимому, первый (не исключая знаменитых британцев Лайонела Тертиса и Уильяма Примроуза) в истории исполнитель на этом инструменте, способный по своей популярности соперничать со «звездными» скрипачами и виолончелистами. Он легко затмил обоих своих учителей – лидеров российской альтовой школы, профессоров Московской консерватории Вадима Борисовского (1900–1972) и Федора Дружинина (1932–2007): первый из них был участником Квартета имени Бетховена с момента его создания (1923) до 1964 года и долгое время оставался по существу единственным отечественным концертирующим альтистом высокого класса, второй внес неоценимый вклад в популяризацию альты как сольного инструмента и был первым исполнителем предсмертной Альтовой сонаты Шостаковича.

Международную известность Башмету принесла победа на престижном конкурсе Ассоциации радиостанций ФРГ (ARD) в Мюнхене (1976). Исключительно красивый, интенсивный, чистый и благородный тон, уверенная техника и обширные художественные интересы – этот комплекс качеств обеспечил Башмету как длительный успех у самой разной публики, так и безусловный авторитет в музыкальном сообществе, в том числе среди первоклассных инструменталистов всех специальностей и поколений, от Рихтера (Башмет записал с ним, в частности, Сонату Шостаковича) и Ростроповича до пианистки Марты Аргерих, виолончелиста Линна Харрелла, скрипачки Анне-Софи Муттер и многих других, включая близких Башмету по возрасту и культурному багажу Гутман, Спивакова, Кагана, Кремера, Майского и Третьякова. Для Башмета писали и пишут многие видные композиторы как из бывшего СССР (Шнитке, Денисов, Канчели, Губайдулина, Щедрин и др.), так и из других стран. Ограниченность сольного и ансамблевого репертуара побудила Башмета, как и ряд других его коллег-струнников, к тому, чтобы испытать силы в камерном, а затем и в симфоническом дирижировании: в 1986 году он основал камерный оркестр «Солисты Москвы», а с 2002-го руководит московским симфоническим оркестром Новая Россия. Подобно Спивакову, в амплуа камерного дирижера Башмет заметно убедительнее, чем за пультом большого коллектива.

* * *

Среди советских виолончелистов – так же, как и среди пианистов и скрипачей – к середине пятидесятых годов выделились два абсолютных лидера: Даниил Шафран (1923–1997) и Мстислав Ростропович (1927–2007). Их равенство было официально санкционировано на международных конкурсах в столицах государств-сателлитов, Будапеште (1948) и Праге (1950), где оба советских виртуоза получили первые премии. Вскоре, однако, стало ясно, что это величины разного уровня. Что касается Шафрана, то самым заметным из его достоинств была физическая красота и чистота интенсивно вибрирующего тона; по этому показателю он почти не имел себе равных во всемирном масштабе. Характерно, что Шафран, в отличие от подавляющего большинства выдающихся виолончелистов всех времен и стран, практически не выступал в составе трио, квартетов, квинтетов, то есть ансамблей, где виолончели отведена роль одного из нескольких равноправных участников. Художник ярко выраженного романтического, субъективного склада, он интересно проявил себя в достаточно широком репертуаре – от Баха (сольные сюиты, сонаты для виолончели и клавесина с Волконским) и Бетховена (все сонаты с пианистом Антоном Гинзбургом (1930–2002)) до Прокофьева (Симфония-концерт с Рождественским), Кабалевского, Шостаковича (Шафрану принадлежит виолончельная транскрипция последнего опуса Шостаковича – Сонаты для альты и фортепиано) и грузинского композитора Сулхана Цинцадзе. В его интерпретациях старых мастеров (Баха, Гайдна) обращают на себя внимание ритмические вольности

и несколько преувеличенная «теплота» звучания; те же качества придают особое, несколько старомодное обаяние его трактовкам концертов Шумана и Дворжака.

Ростропович не был исполнителем эгоцентрического плана. Завоеванной еще в молодые годы всемирной славой, беспрецедентной для его профессии, он обязан не только собственно музыкантским достоинствам – среди которых следует особо отметить феноменальную легкость освоения нового репертуара, – но и своей легендарной коммуникабельности. Благодаря ей вся творческая жизнь Ростроповича прошла в исключительно плодотворном общении с музыкантами – исполнителями и композиторами – всевозможных стран, поколений и стилистических направлений. Еще в конце 1940-х годов он сблизился с опальным Прокофьевым и первым исполнил два его лучших поздних опуса – Сонату для виолончели и фортепиано (1950) и Симфонию-концерт для виолончели с оркестром (1952). В обоих премьерных выступлениях партнером Ростроповича выступил Рихтер (на премьере Симфонии-концерта он единственный раз в жизни дирижировал оркестром). Сонату для молодого Ростроповича написал и другой опальный мастер – Мясковский (1949).

Так начиналась подлинно историческая миссия Ростроповича по стимулированию творческой активности ведущих и менее известных композиторов Советского Союза¹, а со временем (после сенсационных дебютов в Лондоне и Нью-Йорке, 1956) и остального мира. Со второй половины 1950-х для него писал Шостакович; к числу авторов, сочинявших для Ростроповича-солиста, помимо Хачатуряна, Кабалевского, Вайнберга, Б. Чайковского, Щедрина, Шнитке, Губайдулиной, Канчели и Кнайфеля, принадлежат Бенджамин Бриттен, Андре Жоливе, Оливье Мессиа́н, Анри Дютыйё, Витольд Лютославский, Лучано Беріо, Арне Нурхейм, Кшиштоф Пендерецкий, Морис Оана, Кристоаль Альфтер, Джеймс Мак-Миллан – и это лишь самые известные имена.

В репертуаре Ростроповича-инструменталиста фигурировала практически вся виолончельная классика (к немногим, несколько удивительным исключениям относятся популярные Соната *D-dur* для виолончели и фортепиано Мендельсона и Соната для виолончели соло Кодая). Ненасытный музыкальный «аппетит» естественным образом побудил Ростроповича обратиться к дирижированию. В 1962 году он дебютировал как симфонический дирижер (с оркестром Горьковской филармонии), в 1967 – как оперный («Евгений Онегин» в Большом театре). Впоследствии он продирижировал первыми исполнениями ряда современных партитур концертных жанров (включая капитальные опусы Дютыйё, Лютославского, Пендерецкого, Щедрина, Шнитке и Мак-Миллана)

¹ «Перечень советских композиторов, писавших <...> для него [Ростроповича] в начале 60-х годов, напоминает справочник Союза композиторов, и сегодня многие из этих имен можно встретить лишь в работах специалистов» (Уилсон Э. Мстислав Ростропович. М.: Эксмо, 2011. С. 209).

и премьерами опер Шнитке, Щедрина, Слонимского. В целом репертуар Ростроповича-дирижера был весьма широк, но в нем заметно доминировала русская музыка.

Конечно, не все созданные для Ростроповича произведения наделены безусловной художественной ценностью и не все они были одинаково близки его индивидуальности. Помимо троих, по выражению самого Ростроповича, абсолютных гениев, с которыми ему посчастливилось общаться, – Прокофьева, Шостаковича и Бриттена, – артист был особенно привержен творчеству Б. Чайковского, в более поздние годы Щедрина, Шнитке, Губайдулиной, некоторое время также Артемова, а из зарубежных композиторов-современников – Лютославского (чей Виолончельный концерт 1970 года явился одной из вершин литературы для этого инструмента), Дютыйё, Бернштейна, Пендерещкого.

Ростропович был удостоен высших советских званий и наград, в том числе Ленинской премии (1964) и звания Народного артиста СССР (1966), однако власти предрежащие не простили ему дружбу с писателем Александром Солженицыным. В октябре 1970 года, вскоре после присуждения Солженицыну Нобелевской премии, по следам клеветнической кампании, развязанной в связи с этим в советской прессе, Ростропович выступил с открытым письмом в поддержку писателя и в защиту гражданских свобод (было передано иностранными радиостанциями и опубликовано за рубежом). За это власти «наказали» его запретом зарубежных гастролей и в течение нескольких лет всячески ограничивали возможности активной деятельности внутри страны (в частности запретили вести спектакли в Большом театре и не допустили к постановке подготовленную им «Летучую мышь» И. Штрауса в Московском театре оперетты). В 1974 году Ростропович и его жена, оперная певица Галина Вишневская, вынужденно покинули страну, а в 1978-м были лишены советского гражданства за «действия, наносящие ущерб престижу Союза ССР». В 1977–1994 годах Ростропович возглавлял Национальный симфонический оркестр в Вашингтоне. Выступал и записывался с ведущими коллективами США, Великобритании, Франции и Германии. С сезона 1989/1990 снова концертировал в России и странах бывшего советского блока.

Ростропович был не только «всеяден», но и в высшей степени гибок; его бурный темперамент умерялся безошибочным чувством стиля и пропорций. Искусство Ростроповича как виртуоза и интерпретатора документировано огромной дискографией, достаточно полно отражающей все богатство его репертуара и все этапы его творческой эволюции. Среди лучших, подлинно классических записей Ростроповича-виолончелиста – сонаты Бетховена (с Рихтером), Шуберта и Дебюсси (с Бриттеном), Брамса (с Рудольфом Серкином); концерты Гайдна, Шумана, Дворжака, Сен-Санса, Шостаковича, «Вариации на тему рококо» Чайковского, «Дон Кихот» Рихарда Штрауса с оркестрами под управлением таких мэтров, как Караян, Бернштейн, Рождественский, Озава и Мета; Симфония Бриттена и Концерт Лютославского под управлением

авторов. Среди примечательных записей Ростроповича-дирижера – оперы «Евгений Онегин», «Тоска», «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Леди Макбет Мценского уезда», «Война и мир» (все – с участием Галины Вишневской) и полные собрания симфоний Чайковского, Прокофьева и Шостаковича.

Школу Ростроповича (с 1948 года до своей опалы в начале 1970-х он преподавал в Московской консерватории) прошло большинство видных виолончелистов СССР, в том числе единоличные победители конкурсов Чайковского 1962–1974 годов Наталья Шаховская (1935–2017), Карине Георгиан (р. 1944, эмигрировала в начале 1980-х), Давид Герингас (р. 1946, эмигрировал в середине 1970-х) и Борис Пергаменщиков (1948–2004, в эмиграции с 1977), лауреаты тех же конкурсов Наталия Гутман (р. 1942), Миша (собственно Михаил) Майский (р. 1948, эмигрировал в 1972 году) и Иван Монигетти (р. 1948, эмигрировал в 1990-м). Все они достигли высот в самых разных сферах, включая «исторически информированное» исполнение музыки XVIII века (Монигетти) и новейшую музыку (Георгиан, Пергаменщиков, Герингас и тот же Монигетти – убежденный пропагандист Денисова, Сильвестрова, Тищенко, Кнайфеля, армянского композитора Тиграна Мансуряна и композитора из Азербайджана Франгиз Ализаде).

Особая роль в советской музыкальной жизни 1970–1980-х выпала на долю Гутман, которая наряду с Каганом еще в молодые годы оказалась в «сфере влияния» Рихтера и в течение 1970–1980-х была его постоянным ансамблевым партнером. Репертуар Гутман включает практически всю виолончельную классику, но главной миссией этой исключительно ответственной артистки с сильной, волевой индивидуальностью была пропаганда новой музыки – как западной (в частности, в 1978 году она осуществила московскую премьеру посвященного Ростроповичу Концерта Лютославского под управлением автора), так и отечественной «нон-конформистской»: для Гутман и/или для дуэта Кагана и Гутман писали, в частности, Денисов, Губайдулина, Шнитке и Мансурян. В советские годы и позднее был выпущен ряд студийных записей с участием Гутман (от Рамо, Вивальди, Боккерини и Гайдна до Хиндемита и Шнитке, включая концерты Дворжака и Шумана с дирижерами Клаудио Аббадо, Вольфгангом Заваллишем и Куртом Мазуром), но среди записей виолончелистки преобладают концертные, запечатлевшие ее совместное музицирование со многими выдающимися инструменталистами – такими, как Вирсаладзе, Любимов, Башмет, а также Эдуард Бруннер, Марта Аргерих, Кристоф Эшенбах.

Отъезд Ростроповича не мог не привести к упадку отечественной виолончельной школы. Тем не менее на исходе советской эпохи выдвинулись такие яркие виолончелисты, как Александр Рудин (р. 1960), – музыкант с универсальными интересами, выступающий также как пианист-ансамблист и дирижер (с 1988 года руководитель московского оркестра Musica Viva, в 2022 году возглавил Российский национальный оркестр), – и Александр Князев (р. 1961), со временем снискавший известность также как органист.

* * *

О том, что музыканты класса Рихтера, Ростроповича, Любимова, Кагана, Гутман, Башмета или Кремера способны творить чудеса и в составе собранных ad hoc трио, квартетов, квинтетов и т.п., вдохновляюще воздействуя на своих более скромных партнеров, свидетельствуют многочисленные записи рассматриваемого периода, которые здесь нет смысла перечислять. Но в целом культура камерно-инструментального музицирования в стране, где музыкальное образование было ориентировано прежде всего на выращивание солистов, оставляла желать лучшего.

В СССР действовал ряд стационарных струнных квартетов, большей частью названных в честь известных композиторов (включая Чайковского, Глинку, Прокофьева и Шостаковича), но в течение 1960–1980-х лишь два из них – Квартет имени Бетховена и Квартет имени Бородина (созданные, соответственно, в 1923-м и 1946 году) – имели за собой богатую историю, обладали разнообразным репертуаром и могли на приемлемом уровне справиться с такими вершинами камерной литературы, как собрания квартетов Бетховена и Шостаковича. В искусстве «бетховенцев» во главе с Василием Ширинским (1901–1965, примариус до середины 1970-х) открытая экспрессия и силовой напор превалировали над стилистическим разнообразием, ритмической гибкостью и тщательностью в отделке деталей; во многих записях ансамбля заметна явно старомодная тенденция к подчеркиванию лидерства первой скрипки. Величайшая историческая заслуга Квартета имени Бетховена заключается в том, что он провел премьеры Фортепианного квинтета и всех квартетов Шостаковича, за исключением первого и последнего (Квинтет, с автором за роялем, впервые прозвучал в 1940 году, Квартет № 2 в 1941-м, Квартет № 14 – в 1973), но его записи Шостаковича (равно как и Бетховена) с точки зрения стиля и техники исполнения давно устарели.

Квартет имени Бородина изначально представлял собой ансамбль более современного типа – динамичный и «прогрессивный», способный быстро осваивать новую музыку и находить адекватный стиль ее интерпретации. С начала 1950-х до середины 1970-х его участниками были Ростислав Дубинский (1923–1997), Ярослав Александров (1925–1988), Дмитрий Шебалин (1930–2013) и Валентин Берлинский (1925–2008). Игра «бородинцев» в этом составе отличалась мощным и блестящим тоном, виртуозностью и слаженностью, беспрецедентными для советских струнных ансамблей. Квартет первым сыграл ряд опусов советских композиторов и познакомил советскую публику со многими выдающимися произведениями мировой квартетной классики и музыки XX века. Его партнерами были, в частности, Оборин, Рихтер, Ойстрах и Ростропович. В 1974–1976 годах места 1-й и 2-й скрипок заняли Михаил Копельман (р. 1947) и Андрей Абраменков (1935–2023). Обновленный ансамбль некоторое время поддерживал прежний уровень, о чем свидетельствуют сделанные до середины 1980-х записи всех квартетов Шостаковича, а также (вместе с Рихтером) фортепианных квинтетов Шостаковича, Франка, Дворжака и Шуберга («Форель»).

Несмотря на наличие этих и некоторых других постоянно действующих камерных ансамблей высокого класса – включая Квартет имени Комитаса, созданный в конце 1924 года и объединивший армянских студентов Московской консерватории¹, квартет студентов Ленинградской консерватории, сформированный в 1946 году и с 1963 года носивший имя Танеева (в 1974 году этот ансамбль первым исполнил Пятнадцатый квартет Шостаковича), – общий уровень исполнения квартетной, квинтетной и т.п. классики в СССР долгое время оставлял желать лучшего. Лишь в начале нового тысячелетия в России стали появляться камерные ансамбли нового поколения, способные качественно решать сложные задачи.

Еще менее впечатляющая ситуация сложилась в духовом исполнительстве. Судя по всему, собрать достойный, по-настоящему качественный ансамбль для записи таких произведений, как квинтеты для фортепиано с духовыми Моцарта (KV 452) и Бетховена (соч. 16), было весьма проблематично, а, скажем, *Gran Partita* Моцарта практически выходила за рамки возможного. При этом ни в коем случае нельзя сказать, чтобы лучшие духовики советской школы с точки зрения техники и музыкальности существенно проигрывали своим западным коллегам. Возможно, в СССР действительно не было флейтистов, гобоистов, кларнетистов, валторнистов и трубачей уровня Жана-Пьера Рампаля или Джеймса Гэллуэя, Хайнца Холлигера, Эдуарда Бруннера или Ричарда Столцмана, Денниса Брейна и Мориса Андре; тем не менее в стране действовали такие выдающиеся музыканты, как флейтисты Александр Корнеев (1930–2010), Наум Зайдель (р. 1933, эмигрировал в 1972-м) и Валентин Зверев (1942–2011), гобоисты Владимир Курлин (1933–1989), Евгений Непало (р. 1936) и Анатолий Любимов (р. 1941), кларнетисты Владимир Соколов (1936–1999) и Валерий Безрученко (1940–2011), валторнисты Валерий Полех (1918–2006), Виталий Буяновский (1928–1993) и Анатолий Демин (1932–2013). Все они, помимо работы в главных столичных оркестрах, концертировали и записывались в качестве солистов и ансамблистов, а иногда и руководителей небольших камерных групп, но над этой стороной их искусства, судя по всему, тяготели те же комплексы, о которых говорилось выше в связи с советской оркестровой культурой.

Среди советских исполнителей на духовых инструментах в качестве особенно ярких личностей, по-видимому, следует выделить трубача Тимофея Докшицера (1921–2005), кларнетиста и саксофониста Льва Михайлова (1936–2003) и фаготиста Валерия Попова (р. 1937). Докшицер играл в оркестре Большого театра и прославился как редкостный виртуоз, прежде всего как исполнитель собственных эффектных транскрипций; среди множества произведений, написанных для него советскими композиторами, – хрестоматийный Концерт Александра Арутюняна (1950) и Концерт Вайнберга (1967). Михайлов также работал в Большом театре, откуда перешел в ГСО под руководством Светланова; как солист и ансамблист он

¹ Альтист этого ансамбля Михаил Тэриан (1905–1987) вел в Московской консерватории квартетный класс, из которого вышли, в частности, участники Квартета имени Бородина.

много сделал для популяризации классики XX века (в ансамбле с Юдиной впервые в СССР записал опусы Берга, Хиндемита, Пуленка, с Юдиной и Пикайзенем – «Контрасты» Бартока) и новой музыки (для Михайлова-кларнетиста и саксофониста писали Денисов, Губайдулина, Артемов). Сын трубача Сергея Попова (1914–2012, в 1949–1975 играл в БСО; именно он солирует в знаменитой записи «Поэмы экстаза» Скрябина с Головановым, 1952), Валерий Попов проработал в ГСО с 1962-го по 1988 год, одновременно активно сотрудничая с композиторами, преимущественно «прогрессивного» направления, прежде всего с теми же Денисовым и Губайдулиной.

В заключение этого раздела следует уделить внимание еще одному музыканту, чье сотрудничество с композиторами-нонконформистами принесло весьма обильные плоды. Это Марк Пекарский (р. 1940), первый в России виртуоз-ударник. С 1965 года он играл в ансамбле старинной музыки «Мадригал», а в 1976 основал собственный ансамбль ударных из шести исполнителей по образцу знаменитого французского коллектива «Страсбургские ударные» (*Les Percussions de Strasbourg*, существует с 1962 года). Как солист и в составе своего ансамбля Пекарский участвовал в многочисленных премьерах произведений Денисова, Губайдулиной, Шнитке, Мансуряна, Артемова, Суслина, Кнайфеля, Мартынова, Ф. Караева, Корндорфа, Екимовского и других композиторов России и СССР; в ряде партитур предусмотрено использование необычных и экзотических инструментов из обширной коллекции Пекарского. В репертуаре Пекарского и его ансамбля фигурируют также опусы редко звучащих в России западных авторов, от Эдгара Вареза и Амедео Рольдана до Стива Райча и Филипа Гласса, и его собственные транскрипции для ударных.

ХРОНОГРАФ: 1953–1985

Принцип расположения материала для каждого года:

- музыкальные произведения (в алфавитном порядке фамилий композиторов);
- книги (в алфавитном порядке фамилий авторов);
- факты, имеющие отношение к политике в области музыки; важнейшие события музыкальной жизни;
- важнейшие награждения;
- эмиграция;
- кончины.

Музыкальные произведения, как правило, датированы годом их завершения (или прекращения работы над ними), книги — годом первого издания.

После знака // приводятся доступные сведения о премьере — дата, место, имена исполнителей.

1953

Амиров – «Севиль», опера в 4 действиях по Джафару Джабарлы, либретто: Талат Эйюбов // 25.12.1953, Баку; дирижер: Афрасияб Бадалбейли

Бунин – Концерт для альта с оркестром *G-dur* // 4.3.1956, Москва, Рудольф Баршай / Николай Аносов

Вайнберг – Фантазия для виолончели с оркестром соч. 52 // (с фортепиано) 23.11.1953, Москва, Даниил Шафран и Нина Мусинян

Вайнберг – Соната для скрипки и фортепиано № 5 соч. 53 // 30.12.1955, Ленинград, Михаил Вайман и Мария Карандашова

Волконский – Концерт для оркестра // 10.6.1954, Москва, Геннадий Рождественский

К. Караев – «Хореографические картины», сюита для оркестра // 18.2.1953, Баку, Ниязи

Лятошинский – «Славянский концерт» для фортепиано с оркестром соч. 54 // 1954, Москва, Татьяна Николаева / автор

Свиридов – музыка к фильму «Римский-Корсаков» (режиссер: Григорий Рошаль)

- Тактакишвили** – Симфония № 2 *c-moll* // 11.12.1953, Тбилиси, Одиссей Димитриади
- Уствольская** – 12 прелюдий для фортепиано // 20.3.1968, Ленинград, Анатолий Угорский
- Хачатурян** – музыка к фильму «Адмирал Ушаков» (режиссер: Михаил Ромм)
- Б. Чайковский** – Симфониетта для струнных *g-moll* // 7.2.1954, Москва, Александр Гаук
- Б. Чайковский** – Фортепианное трио // 23.10.1956, Москва, автор, Виктор Пикайзен, Евгений Альтман
- (1925–1953) **Шапорин** – «Декабристы», опера, окончательная редакция в 4 действиях; либретто: Всеволод Рождественский // 23.6.1953, Москва, Большой театр; дирижер: Александр Мелик-Пашаев; режиссер: Николай Охлопков; сценография: Анатолий Петрицкий и Тамара Старженецкая; хореография: Леонид Лавровский
- Шостакович** – Симфония № 10 *e-moll* соч. 93 // 17.12.1953, Ленинград, Евгений Мравинский

Основан Симфонический оркестр Московской филармонии; первый главный дирижер — Самуил Самосуд
 Ноябрь. Журнал «Советская музыка» публикует статью Арама Хачатуряна «О творческой смелости и вдохновении»¹.

† 5.3. Сергей Прокофьев (р. 1891); 28.8. Николай Голованов (р. 1891)

1954

- Вайнберг** – музыка к фильму «Укротительница тигров» (режиссеры: Надежда Кошеверова и Александр Ивановский)
- Волконский** – Каприччио для оркестра
- Волконский** – Квintет для фортепиано и струнных *d-moll*
- Денисов** – «Ноктюрны», 8 романсов для голоса с фортепиано, слова Бо Цзюйи
- (1950–1954) **Хачатурян** – «Спартак», балет по роману Раффаэлло Джованьоли, 1-я редакция в 4 действиях; либретто: Николай Волков // 27.12.1956, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Павел Фельдт; хореография: Леонид Якобсон; сценография: Валентина Ходасевич
- Хренников** – музыка к фильму «Верные друзья» (режиссер: Михаил Калатозов)
- Б. Чайковский** – «Каприччио на английские темы» для оркестра // 1954, Москва, Александр Гаук
- Б. Чайковский** – Струнный квартет № 1 // 9.2.1958, Москва, Квартет имени Комитаса
- Шебалин** – Соната для альта и фортепиано *f-moll* соч. 51 № 2

¹ Хачатурян А. О творческой смелости и вдохновении // Советская музыка. 1953. № 11. С. 7–13.

Шостакович – «Праздничная увертюра» для оркестра *A-dur* соч. 96 // 6.11.1954, Москва, Александр Мелик-Пашаев

Щедрин – Концерт для фортепиано с оркестром № 1 *D-dur* // 7.11.1954, автор / Геннадий Рождественский

Эшпай – Концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll* (памяти Равеля) // 5.12.1954, Москва, Татьяна Николаева / Евгений Светланов

† 22.7. Константин Сараджев (р. 1877)

1955

Вайнберг – Соната для фортепиано № 4 соч. 56 // 19.2.1957, Москва, Эмиль Гилельс

Волконский – Струнный квартет *cis-moll*

Дунаевский – «Белая акация», оперетта; либретто: Владимир Масс и Михаил Червинский // 1955, Москва, Театр оперетты

(1953–1955) **Кабалевский** – 10 сонетов Шекспира для голоса с фортепиано соч. 52 // 12.4.1955, Москва, Иван Петров (бас) и автор

Кабалевский – «Никита Вершинин», опера в 4 действиях соч. 53 по Всеволоду Иванову; либретто: Сергей Ценин // 26.11.1956, Москва, Большой театр; дирижер: Александр Мелик-Пашаев; режиссер: Леонид Баратов; сценография: Вадим Рындин

Локшин – Квintет для кларнета и струнных

Лятошинский – Симфония № 3 *h-moll* соч. 50, 2-я редакция // 28.12.1955, Ленинград, Евгений Мравинский

Лятошинский – «Гражина», баллада для оркестра по Адаму Мицкевичу соч. 58

Свиридов – 9 романсов для баса и фортепиано на слова Роберта Бёрнса // 28.11.1955, Москва, Ефрем Флакс и автор

Тертерян – Соната для виолончели и фортепиано // 4.3.1956, Ереван, Юрий Едигарян и Роза Тандилян

Уствольская – Симфония № 1 для 2 дискантов и оркестра, слова Джанни Родари // 1966, Ленинград, Арвид Янсонс

Хачатурян – музыка к фильму «Отелло» (режиссер: Сергей Юткевич)

Б. Чайковский – Струнное трио // октябрь 1956, Москва

Шостакович – музыка к фильму «Овод» соч. 97 (режиссер: Александр Файнциммер)

Открылся оперный театр в Кишиневе

Декабрь 1955 – январь 1956. Американская труппа The Everyman's Opera показывает в Ленинграде и Москве оперу Гершвина «Порги и Бесс»

† 25.7. Исаак Дунаевский (р. 1900); 27.10. Владимир Дешевов (р. 1889)

1956

- Вайнберг** – Соната для фортепиано № 5 соч. 58 // 9.11.1958, Москва, Леонид Брумберг
- Волконский** – Соната для альты и фортепиано *C-dur* // 1959(?), Москва, Рудольф Баршай и автор
- Волконский** – Трио для 2 труб и тромбона
- Губайдулина** – «Фацелия», вокальный цикл для сопрано и оркестра, слова Михаила Пришвина // 1957, Москва, Тамара Петрова / Эмин Хачатурян
- Кабалевский** – Симфония № 4 *c-moll* соч. 54 // 17.10.1956, Москва, Самуил Самосуд
- Кабалевский** – «Ромео и Джульетта», музыкальные зарисовки к трагедии Шекспира для оркестра соч. 56 (на основе музыки к спектаклю Театра имени Вахтангова, Москва)
- Леденёв** – Соната для фортепиано памяти Прокофьева
- Свиридов** – «Поэма памяти Сергея Есенина» для тенора, хора и оркестра, слова Есенина // 31.5.1956, Москва, Алексей Масленников / Евгений Светланов
- Свиридов** – «У меня отец крестьянин», вокальный цикл для тенора, баритона и фортепиано, слова Есенина // 15.12.1957, Москва, Алексей Масленников, Евгений Кибкало и автор
- Тактакишвили** – «Мцыри», симфоническая поэма по Лермонтову // 1956, Тбилиси, автор
- Тамберг** – *Concerto grosso* для флейты, кларнета, трубы, саксофона, фагота и фортепиано с ударными, арфой и струнными // лето 1957, Москва, Николай Аносов
- Тормис** – «Калевипоэг», кантата для тенора, баса, хора и оркестра, слова Фридриха Рейнгольда Крейцвальда // апрель 1959, Таллин; дирижер: Сергей Прохоров
- (1946–1956) **Шебалин** – «Укрощение строптивой», опера в 4 действиях соч. 46 по Шекспиру; либретто: Абрам Гозенпуд // 25.5.1957, Куйбышев (ныне Самара); дирижер: Савелий Бергольд // (московская премьера) 6.8.1957, Большой театр; дирижер: Зденек Халабала
- Шостакович** – Струнный квартет № 6 *G-dur* соч. 101 // 7.10.1956, Ленинград, Квартет имени Бетховена
- Щедрин** – «Конек-горбунок», балет в 3 действиях с прологом и эпилогом, по Петру Ершову; либретто: Василий Вайнонен и Павел Маляревский // (симфоническая сюита) ноябрь 1956, Москва, Альгис Жюрайтис // (сценическая премьера) 4.3.1960, Москва, Большой театр; дирижер: Геннадий Рождественский; хореография: Александр Радунский; сценография: Борис Волков
- Эшпай** – Концерт для скрипки с оркестром № 1 *g-moll* // 25.10.1956, Москва, Эдуард Грач / Евгений Светланов

Открылась Новосибирская консерватория (с 1957 года — имени Глинки)
 Основан Новосибирский симфонический оркестр; первый главный дирижер — Арнольд Кац

- Открылся Челябинский оперный театр
 2.4. Москва. Первое выступление Московского камерного оркестра под руководством Рудольфа Баршай
 Сентябрь. Концерты Бостонского симфонического оркестра под управлением Шарля Мюнша и Пьера Монте в Ленинграде и Москве (первые советские гастроли симфонического оркестра из США)
 11.10. Москва. Первое после 1947 года исполнение Восьмой симфонии Шостаковича (1943); дирижер: Самуил Самосуд
 † 11.3. Сергей Василенко (р. 1872); 23.6. Рейнгольд Глиэр (р. 1875)

1957

- (1954–1957) **Арутюнян** – Симфония *c-moll* // ноябрь 1957, Ереван, Микаэл Малунцян
Вайнберг – Струнный квартет № 7 соч. 59 // 22.12.1957, Москва, Квартет имени Бородина
Вайнберг – Симфония № 4 соч. 61, 1-я редакция
Вайнберг – музыка к фильму «Летят журавли» (режиссер: Михаил Калатозов)
Волконский – *Musica stricta (Fantasia ricercata)* для фортепиано // 6.5.1961, Москва, Мария Юдина
Волконский – «Музыка для 12 инструментов»
Губайдулина – Квинтет для фортепиано и струнных // 1958, Москва, автор и Квартет имени Комитаса
 (1950–1957) **К. Караев** – «Тропую грома», балет в 3 действиях по Питеру Абрахамсу; либретто: Юрий Слонимский // 4.1.1958, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Эдуард Грикуров; хореография: Константин Сергеев
К. Караев – музыка к фильму «Дон Кихот» (режиссер: Григорий Козинцев)
Караманов – Симфония № 5 «Ленин» для чтеца, хора и оркестра, слова Маяковского // (под названием «драматория» = «драматическая оратория») 22.1.1979, Москва, Константин Кримец
Локшин – Симфония № 1 «Реквием» для хора и оркестра, оригинал на латинские тексты католической заупокойной службы // (с новым текстом Евгения Солоновича) 1967, Москва, Арвид Янсонс // (оригинальная версия) 1987, Борнмут, Рудольф Баршай
Мирзоян – «Интродукция и Вечное движение» для скрипки и фортепиано
Попов – Симфония № 5 соч. 77 «Пасторальная» // 18.3.1960, Москва, Абрам Стасевич
 (1946–1957) **Свиридов** – Партита для фортепиано *f-moll* (составлена из 7 пьес 1946 года) // 17.10.1957, Москва, Анатолий Ведерников
Слонимский – «Карнавальная увертюра» для оркестра // ноябрь 1957, Ленинград, Арвид Янсонс

Тертерян – «Родина», вокально-симфонический цикл, слова Ованеса Шираза и Ованеса Туманяна // 8.5.1959, Ереван, Арам Катанян

Уствольская – Соната для фортепиано № 4 // 4.4.1973, Ленинград, Олег Малов

Хренников – «Мать», опера в 4 действиях соч. 13 по Максиму Горькому; либретто: Алексей Файко // 26.10.1957, Москва, Большой театр; дирижер: Борис Хайкин; режиссер: Николай Охлопков

Б. Чайковский – Увертюра для оркестра // 23.11.1957, Москва, Натан Рахлин

Б. Чайковский – Концерт для кларнета и камерного оркестра // 11.5.1964, Москва, Владимир Тупикин / Рудольф Баршай

Б. Чайковский – Соната для виолончели и фортепиано // 2.3.1958, Москва, Мстислав Ростропович и автор

Шнитке – Концерт для скрипки с оркестром № 1, 1-я редакция

Шостакович – Концерт для фортепиано с оркестром № 2 *F-dur* соч. 102 // 10.5.1957, Москва, Максим Шостакович / Николай Аносов

Шостакович – Симфония № 11 *g-moll* соч. 103 «1905 год» // 30.10.1957, Москва, Натан Рахлин

Щедрин – «Юмореска» для фортепиано // 1959, Москва, Дмитрий Башкиров

Щедрин – музыка к фильму «Коммунист» (режиссер: Юлий Райзман)

Щедрин – музыка к фильму «Высота» (режиссер: Александр Зархи)

5.1. Москва. Первое исполнение Четвертой симфонии Прокофьева во второй редакции, соч. 47/112 (1947; первая редакция, на основе музыки балета «Блудный сын», была завершена и впервые исполнена в 1930 году); дирижер: Геннадий Рождественский

28.3–5.4. Москва. Второй съезд Союза композиторов СССР

Натан Рахлин назначен главным дирижером Симфонического оркестра Московской филармонии

Май. Концерты Гленна Гулда в Москве и Ленинграде (первые советские гастроли пианиста из Северной Америки после Второй мировой войны)

Сергей Прокофьев посмертно удостоен Ленинской премии за Седьмую симфонию

† 5.5. Михаил Гнесин (р. 1883); 9.7. Александр Гедике (р. 1877)

1958

Вайнберг – музыка к фильму «Последний дюйм» (режиссеры: Теодор Вульфович и Никита Курихин)

Волконский – «Серенада насекомому» для камерного оркестра

Волконский – музыка к фильму «Новые приключения Кота в сапогах» (режиссер: Александр Роу)

К. Караев – 3 ноктюрна для голоса и джаз-оркестра, слова Ленгстона Хьюза

- Караманов** – Симфония № 7 «Лунное море»
Караманов – Концерт для фортепиано с оркестром № 1 // декабрь, Москва
- Леденёв** – Струнный квартет *C-dur*
- Лятошинский** – «На берегах Вислы», симфоническая поэма соч. 59
- Свиридов** – 5 хоров без сопровождения на слова Гоголя, Есенина, Александра Прокофьева и Сергея Орлова // октябрь 1965, Москва, Александр Свешников
- Слонимский** – Симфония № 1
- Тактакишвили** – 5 стихотворений Галактиона Табидзе для меццо-сопрано, скрипки (или сопрано, без слов) и фортепиано // 1959, Тбилиси
- Тищенко** – Концерт для скрипки с оркестром № 1 // весна 1967, Ленинград, Виктор Либерман
- Уствольская** – «Огни в степи», симфоническая поэма // январь 1959, Ленинград
- Шебалин** – Соната для скрипки и фортепиано *A-dur* соч. 51 № 1
- Шнитке** – «Нагасаки», оратория для меццо-сопрано, хора и оркестра, слова Анатолия Софронова и др. // 1959, Всесоюзное радио, Альгис Жюрайтис
- Шостакович** – «Москва, Черемушки», оперетта в 3 действиях соч. 105; либретто: Владимир Масс и Михаил Червинский // 24.1.1959, Москва, Театр оперетты; дирижер: Григорий Столяров
- Щедрин** – Симфония № 1 *Es-dur* // 6.12.1958, Москва, Натан Рахлин

Март–апрель, Москва. Первый международный конкурс пианистов и скрипачей имени Чайковского. Первых премий удостоены, соответственно, Вэн Клайберн (США) и Валерий Климов

Май–июнь. Советские гастроли Филадельфийского оркестра под управлением Юджина Орманди

28.5. Постановление ЦК КПСС об исправлении ошибок в оценках оперы «Великая дружба» и др.¹

Дмитрий Шостакович удостоен Ленинской премии за Одиннадцатую симфонию «1905 год»

† 23.2. Юлиан Ситковецкий (р. 1925); 13.10. Александр Веприк (р. 1899)

1959

(1949–1959) **Вайнберг** – Симфония № 3 соч. 45, 2-я редакция // 23.3.1960, Москва, Александр Гаук

Вайнберг – Соната для виолончели и фортепиано № 2 соч. 63

¹ Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года // Советская музыка. 1958. № 7. С. 3–4.

- Вайнберг** – «В армянских горах», вокальный цикл для тенора с фортепиано соч. 65, слова Ованеса Туманяна
- Вайнберг** – Струнный квартет № 8 соч. 66 // 13.11.1959, Москва, Квартет имени Бородина
- Вайнберг** – Концерт для скрипки с оркестром соч. 67 // 12.2.1961, Москва, Леонид Коган / Геннадий Рождественский
- Вайнберг** – Соната для 2 скрипок соч. 69 // 13.1.1962, Москва, Елизавета Гилельс и Леонид Коган
- Денисов** – Симфониетта // 7.12.1959, Москва, Геннадий Рождественский
- Кабалевский** – «Ленинцы», кантата для 3 хоров и оркестра соч. 63, слова Евгения Долматовского // 21.12.1960, Москва, Абрам Стасевич
- К. Караев** – «Наша партия», кантата для солистов, хора и оркестра, слова Самеда Вургуня
- Каретников** – Симфония № 3 // 2.2.1964, Москва, Геннадий Рождественский
- А. Петров** – «Берег надежды», балет в 3 действиях; либретто: Юрий Слонимский // 16.4.1959, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Евгений Дубовский; хореография: Игорь Бельский
- Пярт** – «Наш сад», кантата для детского хора и оркестра, слова Эно Рауда
- Свиридов** – «Патетическая оратория» для меццо-сопрано, баса, хора и оркестра, слова Маяковского // 15.10.1959, Москва, Нина Исакова, Александр Ведерников / Натан Рахлин
- Слонимский** – «Песни вольницы» для меццо-сопрано, баритона и фортепиано, слова народные (редакция с оркестром — 1960)
- Тормис** – «Кихнуские свадебные песни» для хора *a cappella*, слова народные
- Уствольская** – «Подвиг героя», симфоническая поэма
- Уствольская** – «Большой дуэт» для виолончели и фортепиано // 14.12.1977, Ленинград, Олег Столпнер и Олег Малов
- (1954–1959) **Хачатурян** – «Лермонтов», сюита из музыки к драме Бориса Лавренева
- Хренников** – Концерт для скрипки с оркестром № 1 *C-dur* соч. 14 // 1959, Москва, Леонид Коган / Александр Гаук
- Б. Чайковский** – Соната для скрипки и фортепиано *A-dur* // 26.12.1960, Москва, Виктор Пикайзен и автор
- Шнитке** – «Песни войны и мира», кантата для сопрано, хора и оркестра, слова Анатолия Леонтьева и Андрея Покровского // 1960, Москва, Джемаль Далгат
- Шостакович** – оркестровка оперы Мусоргского «Хованщина», соч. 106 // 25.11.1960, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Сергей Ельцин
- Шостакович** – Концерт для виолончели с оркестром № 1 *Es-dur* соч. 107 // 4.10.1959, Ленинград, Мстислав Ростропович / Евгений Мравинский
- Щедрин** – «Подражание Альбенису», «Тройка», пьесы для фортепиано
- Эшпай** – Симфония № 1 *Es-dur* // 10.11.1959, Москва, Геннадий Рождественский

Август–сентябрь. Выступления Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Леонарда Бернштейна и Томаса Шиппера в Москве, Ленинграде и Киеве

Второй (после терменвокса, 1920) советский электронный музыкальный инструмент АНС, сконструированный инженером Евгением Мурзиным, установлен в московском Доме-музее Скрябина. Среди композиторов, работавших с АНС в последующие годы, – Эдуард Артемьев, София Губайдулина, Эдисон Денисов, Владимир Мартынов и Альфред Шнитке

Ленинские премии присуждены Араму Хачатуряну (за «Спартак») и Василию Соловьеву-Седому (за песенное творчество)

1960

Бабаджян – Соната для скрипки и фортепиано *B-dur*

Вайнберг – Соната для виолончели соло № 1 соч. 72 // 25.12.1960, Москва, Мстислав Ростропович

Вайнберг – Соната для фортепиано № 6 соч. 73 // 26.2.1964, Москва, Марина Мдивани

Вайнберг – Симфонietta № 2 для струнного оркестра и литавр соч. 74 // 19.11.1960, Москва, Рудольф Баршай

Волконский – «Сюита зеркал» для сопрано, флейты, скрипки, гитары, фисгармонии и ударных, слова Федерико Гарсиа Лорки // февраль 1962(?), Москва, Лидия Давыдова (сопрано), автор (фисгармония) / Лев Маркиз

Денисов – 7 багателей для фортепиано

Денисов – Соната для флейты и фортепиано *b-moll* // 27.3.1962, Москва, Александр Козлов и Галина Рубцова

Кабалевский – «Весна», симфоническая поэма соч. 65 // 1960, Хабаровск, автор

К. Караев – «Дон Кихот», симфонические гравюры, на основе музыки к фильму 1957 года // 30.12.1960, Баку, Ниязи

Каретников – «Lento-вариации» для фортепиано

Каретников – «Ванина Ванини», балет в 6 сценах по Стендалю; либретто: Наталия Касаткина, Владимир Василёв // 25.5.1962, Москва, Большой театр; дирижер: Альгис Жюрайтис; хореография: Касаткина и Василёв

Книппер – «Симфонические рассказы о целине» для оркестра // 16.10.1960, Москва, Евгений Светланов

Пярт – «Некролог» для оркестра

Свиридов – «Песня о Ленине» для баса, хора и оркестра, слова Маяковского // 1961, Москва, Евгений Светланов

(1944–1960) **Свиридов** – «Из Шекспира», 7 романсов для голоса с фортепиано

Слонимский – Соната для скрипки соло

Тактакишвили – «Миндия», опера в 3 действиях по Важе Пшавеле; либретто: Тактакишвили и Реваз Табукашвили // 23.7.1961, Тбилиси

Тамберг – «Балет-симфония» // 1960, Шверин (ГДР)

Тертерян – «Революция», вокально-симфоническая поэма, слова Егише Чаренца // 13.11.1960, Ваан Айвазян

Тормис – 3 песни из эпоса «Калевипоэг» для мужского хора *a cappella*

Б. Чайковский – Сюита для виолончели соло // 2.2.1961, Москва, Мстислав Ростропович

Шебалин – Соната для виолончели и фортепиано *C-dur* соч. 51 № 3

Шебалин – Струнный квартет № 8 *c-moll* соч. 53

Шостакович – Струнный квартет № 7 *fis-moll* соч. 108 // 15.5.1960, Ленинград, Квартет имени Бетховена

Шостакович – «Сатиры (Картинки прошлого)», 5 романсов для сопрано и фортепиано соч. 109, слова Саши Черного // 22.2.1961, Москва, Галина Вишневская и Мстислав Ростропович (фортепиано)

Шостакович – Струнный квартет № 8 *c-moll* соч. 110 «Памяти жертв фашизма и войны» // 2.10.1960, Ленинград, Квартет имени Бетховена

Мазель – «Строение музыкальных произведений»¹

28.4–8.5. Москва. Первый съезд Союза композиторов РСФСР. Дмитрий Шостакович избран первым секретарем Союза

Основан Литовский камерный оркестр; первый художественный руководитель — Саулюс Сондецкис

Кирилл Кондрашин назначен главным дирижером Симфонического оркестра Московской филармонии

Ленинские премии присуждены Георгию Свиридову (за «Патетическую ораторию») и Давиду Ойстраху

1961

Бунин – Симфония № 5 // 1961(?), Москва, Рудольф Баршай

Буцко – «Вечерок», лирическая кантата для сопрано, женского хора и камерного оркестра

(1957–1961) **Вайнберг** – Симфония № 4 соч. 61, 2-я редакция // 16.10.1961, Москва, Кирилл Кондрашин

Вайнберг – Концерт для флейты со струнным оркестром № 1 соч. 75 // 25.11.1961, Москва, Александр Корнеев / Рудольф Баршай

Волконский – «Игра втроем», мобиль для флейты, скрипки и клавирина

Гаврилин – «Немецкая тетрадь» (I), цикл романсов для голоса с фортепиано на слова Генриха Гейне // 26.1.1962, Ленинград, Артур Почиковский и Ирина Головнёва

¹ Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1960.

- Грабовский** – «Симфонические фрески» по картинам Бориса Пророкова из цикла «Это не должно повториться!» // 20.10.1963, Ленинград, Игорь Блажков
- Денисов** – Струнный квартет памяти Бартока
- Денисов** – «Музыка для 11 духовых и литавр» // 15.11.1965, Ленинград, Геннадий Рождественский
- Денисов** – Вариации для фортепиано // 28.3.1965, Копенгаген, Торбен Петерсон
- Канчели** – Концерт для оркестра // январь 1962, Тбилиси, Лилэ Киладзе
- (ок. 1957–1961) **Караманов** – «Сильнее любви», балет по Борису Лавреневу // 1961, Ленинград, МАЛЕГОТ
- Караманов** – Концерт для фортепиано с оркестром № 2
- Каретников** – Соната для скрипки и фортепиано
- Каретников** – музыка к фильму «Мир входящему» (режиссеры: Александр Алов и Владимир Наумов)
- Лятошинский** – «Славянская увертюра» для оркестра
- Мурадели** – «Октябрь», опера в 8 картинах; либретто: Владимир Луговской // (концертная премьера) 1961, Москва // (сценическая премьера) 22.4.1964, Москва, Большой театр; дирижер: Евгений Светланов
- Пярт** – «Поступь мира», оратория для 2 чтецов, хора и оркестра, слова Энна Ветемаа // 1962, Таллин, Неэме Ярви
- Ряэкс** – Концерт для струнного оркестра // 17.12.1961, Тарту, Неэме Ярви (1957–1961) **Сидельников** – «Поднявший меч», оратория на тексты из древнерусских летописей // осень 1988, Москва
- Сильвестров** – Квинтет для фортепиано и струнных
- Сильвестров** – *Quartetto piccolo* для струнного квартета
- Слонимский** – «Пастораль и Токката» для органа
- Тищенко** – Симфония № 1 // 1970, Ленинград
- Тормис** – «День мира», торжественная поэма для мужского хора, органа и литавр, слова Манивальда Кесамаа // 26.1.1961, Таллин, Густав Эрнесакс
- Уствольская** – «Мир!», хвалебная песнь для хора мальчиков, 4 труб, 3 барабанов и фортепиано, слова Сергея Давыдова // 9.4.1962, Ленинград, Геннадий Рождественский
- Хачатурян** – Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром *b-moll* // 7.10.1962, Ярославль, Леонид Коган / Израиль Гусман
- Хачатурян** – Соната для фортепиано *Es-dur* // 1961, Москва, Эмиль Гилельс
- Б. Чайковский** – Струнный квартет № 2 // 3.2.1962, Москва, Квартет имени Бородина
- Шебалин** – «Родная земля», 8 стихотворений Александра Твардовского для голоса с фортепиано
- Шостакович** – музыка к фильму «Пять дней, пять ночей» соч. 111 (режиссер: Лео Арнштам)

Шостакович – Симфония № 12 *d-moll* соч. 112 «1917 год» // 1.10.1961, Куйбышев (ныне Самара), Абрам Стасевич, и Ленинград, Евгений Мравинский

Щедрин – «Не только любовь», опера в 3 действиях с эпилогом по Сергею Антонову; либретто: Василий Катанян // 5.11.1961, Новосибирск // (московская премьера) 25.12.1961, Большой театр; дирижер: Евгений Светланов; режиссер: Георгий Ансимов; сценография: Александр Тышлер // (редакция с камерным оркестром) 20.1.1972, Москва, Камерный музыкальный театр; дирижер: Владимир Дельман; режиссер: Борис Покровский

Щедрин – «Камерная сюита» для 20 скрипок, арфы, аккордеона и 2 контрабасов // 1962, Москва, Юлий Реентович

Щедрин – 2 полифонические пьесы (Инвенция и *Basso ostinato*) // 1961, Москва, Сергей Доренский

Щедрин – музыка к фильму «А если это любовь?» (режиссер: Юлий Райзман)

Браудо – «Артикуляция»¹

Открылся Воронежский оперный театр

Основан Камерный оркестр Армении; первый художественный руководитель — Зарэ Саакянц

Геннадий Рождественский назначен главным дирижером Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения (ныне Большой симфонический оркестр имени Чайковского) 30.12. Москва. Первое исполнение Четвертой симфонии Шостаковича (завершена в 1936 году); дирижер: Кирилл Кондрашин

Ленинские премии присуждены Евгению Мравинскому и Святославу Рихтеру

† 29.8. Владимир Софроницкий (р. 1901); 26.11. Александр Гольденвейзер (р. 1875); 5.12. Григорий Гинзбург (р. 1904)

1962

Бабаджаниян – Концерт для виолончели с оркестром // 6.9.1963, Москва, Мстислав Ростропович / Геннадий Рождественский

Банщиков – 5 романсов на стихи Федерико Гарсиа Лорки для голоса с фортепиано

Вайнберг – Симфония № 5 соч. 76 // 18.10.1962, Москва, Кирилл Кондрашин

¹ Браудо И. Артикуляция. Л.: Музгиз, 1961.

- Волконский** – «Жалобы Шазы» для сопрано, английского рожка, скрипки, альты, ксилоримбы, бубна, вибратона и клавирина, слова крестьянки из Дагестана // 1965, Ленинград, Лидия Давыдова (сопрано), автор (клавирина) / Игорь Блажков
- Губайдулина** – Чакона для фортепиано // 13.3.1966, Москва, Марина Мдивани
- Денисов** – Симфония для 2 струнных оркестров и ударных // 29.11.1963, Москва, Геннадий Рождественский
- Денисов** – «Песни Катулла» для голоса и 3 тромбона // 18.3.1982, Москва, Анатолий Сафиулин (бас)
- Кабалевский** – Соната для виолончели и фортепиано *B-dur* соч. 71 // 6.2.1962, Москва, Мстислав Ростропович и автор
- Кабалевский** – «Реквием» («Посвящается тем, кто погиб в борьбе с фашизмом») для меццо-сопрано, баритона, хора и оркестра соч. 72, слова Роберта Рождественского // 9.2.1963, Москва, Валентина Левко, Владимир Валайтис / Борис Хайкин
- Караманов** – «Пролог, мысль и эпилог» для фортепиано
- Караманов** – «Музыка для фортепиано» I и II
- Караманов** – «Музыка для виолончели и фортепиано» (1956–1962) **Мирзоян** – Симфония для струнного оркестра и литавр *d-moll* // 14.2.1962, Ереван // (московская премьера) 28.3.1962, Евгений Светланов
- (1960–1962) **Свиридов** – музыка к фильму «Воскресение» (режиссер: Михаил Швейцер)
- Сильвестров** – «Триада», 3 пьесы для фортепиано
- Сильвестров** – Трио для флейты, трубы и челесты
- Тищенко** – «Грустные песни», вокальный цикл для сопрано и фортепиано, слова разных поэтов и народные
- Тищенко** – Концерт для фортепиано с оркестром // 25.5.1963, Москва, автор / Игорь Блажков
- Хренников** – музыка к фильму «Гусарская баллада», на основе музыки к комедии Александра Гладкова «Давным-давно» в постановке 1942 года (режиссер: Эльдар Рязанов)
- Б. Чайковский** – Квintет для фортепиано и струнных // 28.12.1962, Ленинград, автор и Квартет имени Бородина
- Шебалин** – Симфония № 5 *C-dur* соч. 56
- Шнитке** – Концерт для скрипки с оркестром № 1, 2-я редакция // 29.11.1963, Всесоюзное радио, Марк Лубоцкий / Геннадий Рождественский
- Шостакович** – Симфония № 13 для баса, хора басов и оркестра *b-moll* соч. 113, слова Евгения Евтушенко // 18.12.1962, Москва, Виталий Громадский / Кирилл Кондрашин
- Шостакович** – «Катерина Измайлова», опера в 4 действиях соч. 114: переработанная версия оперы «Леди Макбет Мценского уезда» соч. 29 (1932) // 8.1.1963, Москва, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко; дирижер: Геннадий Проваторов; режиссер: Лев Михайлов

Шостакович – оркестровка вокального цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти» // 12.11.1962, Горький (ныне Нижний Новгород), Галина Вишневская (сопрано) / Мстислав Ростропович (дирижер)

Щедрин – Соната для фортепиано // 14.1.1963, Москва, автор

Щедрин – музыка к фильму «Баня» (режиссер: Сергей Юткевич)

Эшпай – Симфония № 2 *A-dur* «Слава свету» // 4.11.1962, Константин Иванов

Беляев – «Древнерусская музыкальная письменность»¹

26–31.3. Москва. Третий съезд Союза композиторов СССР

Апрель–май, Москва. Второй международный конкурс пианистов, скрипачей и виолончелистов имени Чайковского. Первых премий удостоены пианисты Джон Оддон (Великобритания) и Владимир Ашкенази, скрипач Борис Гутников и виолончелистка Наталия Шаховская
Июнь, Горький (ныне Нижний Новгород). Первый фестиваль современной музыки

21.9–11.10. Советские гастролы Стравинского. Он дает авторские концерты с оркестрами Москвы и Ленинграда (помимо самого Стравинского ими дирижирует Роберт Крафт), общается с советским музыкальным истеблишментом; в последний день визита его принимает Никита Хрущев

Ленинская премия присуждена Эмилю Гилельсу

† 22.10. Самуил Фейнберг (р. 1890)

1963

Банщикова – «Четыре мимолетности» для виолончели и фортепиано

Бунин – Концерт для фортепиано и камерного оркестра *g-moll* // 1963(?), Москва, Татьяна Николаева / Рудольф Баршай

Вайнберг – Симфония № 6 для детского хора и оркестра соч. 79, слова Льва Квитко, Самуила Галкина и Михаила Луконина // 12.11.1963, Москва, Кирилл Кондрашин

Вайнберг – Струнный квартет № 9 соч. 80 // 27.3.1964, Москва, Квартет имени Бородина

Волконский – музыка к фильму «Три плюс два» (режиссер: Генрих Оганесян)

(1950–1963) **Галынин** (оркестровка Юрия Фортунатова) – «Смерть и девушка», оратория для солистов, хора и оркестра по Максиму Горькому // 5.7.1964, Всесоюзное радио, Геннадий Рождественский

Галынин – Ария для скрипки и струнного оркестра

Годзяцкий – «Разрывы плоскостей» для фортепиано

¹ Беляев В. Древнерусская музыкальная письменность. М.: Советский композитор, 1962.

- Денисов** – Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных // 24.9.1964, Варшава, ансамбль *Musica Viva Pragensis*
- Денисов** – Соната для скрипки и фортепиано // 1.4.1972, Москва, Гидон Кремер и Олег Майзенберг
- Канчели** – *Largo* и *Allegro* для фортепиано, литавр и оркестра // 28.4.1963, Тбилиси, Лилэ Киладзе (дирижер)
(1951–1963) **К. Караев** – 24 прелюдий для фортепиано
- Караманов** – «Преступление было в Гранаде» памяти Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, скрипки, флейты и 2 фортепиано (обычного и подготовленного), слова Антонио Мачадо
- Каретников** – Струнный квартет
(1958–1963) **Каретников** – «Геологи» («Героическая поэма»), одноактный балет; либретто: Наталия Касаткина, Владимир Василёв // 26.1.1964, Москва, Большой театр; дирижер: Александр Копылов; хореография: Касаткина и Василёв
- Каретников** – Симфония № 4 // май 1968, Прага
- Книппер** – Симфония № 15 для струнного оркестра // 30.1.1963, Всесоюзное радио, Геннадий Рождественский
- Локшин** – Симфония № 2 для хора и оркестра «Греческие эпиграммы», слова Леонида, Асклепиада, Феогида и Платона // 1963, Москва, Арвид Янсонс
- Лятошинский** – Симфония № 4 *b-moll* соч. 63 // 1963, Ленинград, Натан Рахлин
- А. Петров** – музыка к фильму «Я шагаю по Москве» (режиссер: Георгий Данелия)
- Пярт** – *Perpetuum mobile* для оркестра // 13.12.1963, Таллин // (московская премьера) 5.11.1966, Евгений Светланов
- Пярт** – Симфония № 1 «Полифоническая» // 7.2.1964, Таллин, Неэме Ярви
- Сильвестров** – Симфония № 1, 1-я редакция
- Сильвестров** – «Классическая соната» для фортепиано
- Слонимский** – Соната для фортепиано // 1963, Ленинград, Аркадий Аронов
- Слонимский** – «Польские строфы», вокальный цикл для голоса с фортепиано, слова Антони Слонимского
- Тертерян** – Струнный квартет № 1 // 15.10.1964, Ереван
- Тищенко** – «Двенадцать», одноактный балет по Блоку; либретто: Леонид Якобсон // 31.12.1964, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Игорь Блажков; хореография: Якобсон
- Тищенко** – Концерт для виолончели с оркестром № 1 (с 17 духовыми, ударными и фисгармонией) // 5.2.1966, Ленинград, Мстислав Ростропович / Игорь Блажков
- Фалик** – Симфония для струнных и ударных
- Хачатурян** – Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром // 4.1.1964, Горький (ныне Нижний Новгород), Мстислав Ростропович / Израиль Гусман

- Шапорин** – «Доколе коршуну кружить?», оратория для сопрано, баса, хора и оркестра, слова Блока, Константина Симонова и Михаила Исаковского // 1963, Москва, Евгений Светланов
- Шебалин** – Струнный квартет № 9 *h-moll* соч. 58
- Шнитке** – Соната для скрипки и фортепиано № 1 // 28.4.1964, Москва, Марк Лубоцкий и автор
- Шостакович** – «Увертюра на русские и киргизские народные темы» для оркестра соч. 115 // 10.10.1963, Москва, Константин Иванов
- Щедрин** – «Озорные частушки», концерт для оркестра № 1 // 25.6.1963, Всесоюзное радио, Геннадий Рождественский
- Щедрин** – «Бюрократиада», курортная кантата для солистов, хора и малого оркестра на текст инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты» // 24.2.1965, Москва, Владимир Дельман

Основан Киевский камерный оркестр; первый художественный руководитель — Антон Шароев
Эмигрировал Владимир Ашкенази

† 29.2. Святослав Кнушевицкий (р. 1907); 28.5. Виссарион Шебалин (р. 1902)

1964

- Бабаджян** – «Шесть картин» для фортепиано // 1964, автор
- Банщиков** – Соната для альты и фортепиано
- Банщиков** – «Зодчие», кантата для баса, мужского хора и оркестра, слова Дмитрия Кедрина // 1968, Ленинград, Виктор Федотов (дирижер)
- Бунин** – «Веди нас, дорога», оратория для солистов, хора и оркестра, слова Шекспира // 1964(?), Москва, Рудольф Баршай
- Буцко** – «Записки сумасшедшего», моноопера для баритона и оркестра в 2 действиях по Гоголю // (концертная премьера) весна 1971, Москва, Сергей Яковенко / Кирилл Кондрашин
- Буцко** – Концерт для фортепиано и камерного оркестра // ноябрь 1966, Москва, Игорь Яврян (фортепиано)
- Вайнберг** – Симфония № 7 для струнного оркестра и клавесина соч. 81 // 18.11.1964, Москва, Рудольф Баршай
- Вайнберг** – Соната для скрипки соло № 1 соч. 82 // 31.12.1965, Москва, Михаил Фихтенгольц
- Вайнберг** – Симфония № 8 «Цветы Польши» для тенора, хора и оркестра соч. 83, слова Юлиана Тувима // 6.3.1965, Москва, Александр Юрлов
- Вайнберг** – музыка к мультфильму «Топтыжка» (режиссер: Федор Хитрук)
- Грабовский** – Трио для скрипки, контрабаса и фортепиано, 1-я редакция
- Грабовский** – «Константа» для 4 фортепиано, ударных и скрипки
- Грабовский** – «Из японских хокку» для тенора, флейты-пикколо, фагота и ксилофона, 1-я редакция

- Грабовский** – «Пастели» для сопрано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса, слова Павло Тычины, 1-я редакция
- Денисов** – «Солнце инков» для сопрано и 11 инструменталистов, слова Габриэлы Мистраль // 30.11.1964, Ленинград, Лидия Давыдова / Геннадий Рождественский
- Денисов** – «Итальянские песни» для сопрано и 4 инструментов, слова Блока // 10.5.1966, Ленинград, Лидия Давыдова / Игорь Блажков
- Кабалевский** – Концерт для виолончели с оркестром № 2 *c-moll* соч. 77 // январь 1965, Ленинград, Даниил Шафран / автор
- К. Караев** – Симфония № 3 для камерного оркестра // 21.4.1965, Москва, Рудольф Баршай
- Караманов** – 5 прелюдий и 19 концертных фуг для фортепиано
- Кнайфель** – «Стремление», балет-симфония в 2 действиях (1961–1964) **Леденёв** – Концерт для скрипки с оркестром // 5.4.1973, Всесоюзное радио, Марк Лубоцкий / Геннадий Рождественский
- Леденёв** – «Концерт-поэма» для альты и оркестра
- Леденёв** – «Концерт-ноктюрн» для флейты и оркестра
- Лятошинский** – «Лирическая поэма» памяти Глиэра для оркестра соч. 66
- Пярт** – «Коллаж на тему *BACH*» для струнных, гобоя, клавесина и фортепиано
- Пярт** – *Musica sillabica* для 12 инструментов
- Свиридов** – «Курские песни» для хора и оркестра, слова народные // 13.6.1964, Москва, Кирилл Кондрашин // (редакция с 2 фортепиано, органом и ударными) 7.5.1987, Москва, Владимир Минин
- Свиридов** – «Маленький триптих» для оркестра // 5.2.1966, Москва, Евгений Светланов
- Свиридов** – Музыка для камерного оркестра (на основе Квинтета для фортепиано и струнных, 1945) // 12.9.1964, Москва, Рудольф Баршай
- Свиридов** – «Деревянная Русь», маленькая кантата для тенора, мужского хора и оркестра, слова Есенина // 5.2.1966, Москва, Алексей Масленников / Евгений Светланов // (редакция для тенора и фортепиано) 4.2.1967, Алексей Масленников и автор
- Сидельников** – Симфония № 1 «Романтическая симфония-дивертисмент в четырех портретах» («Времена суток»): «Вивальди», «Равель», «Берг», «Стравинский» // ноябрь 1991, Москва
- Сильвестров** – «Мистерия» для альтовой флейты и ударных (6 исполнителей) // 12.9.1965, Венеция, Северино Гаццеллони и ансамбль «Страсбургские ударные» (Les Percussions de Strasbourg)
- Скорик** – музыка к фильму «Тени забытых предков» (режиссер: Сергей Параджанов)
- Слонимский** – «Диалоги», 12 инвенций для духового квинтета
- Слонимский** – «Лирические строфы», вокальный цикл на стихи Евгения Рейна
- Слонимский** – «Три грации», сюита для фортепиано
- Слонимский** – 3 пьесы для виолончели соло

- Тактакишвили** – «По следам Руставели», оратория («величальные песнопения») для баса, хора и оркестра, слова Ираклия Абашидзе
- Тищенко** – Симфония № 2 «Марина» для хора и оркестра, слова Марины Цветаевой // март 1976, Петрозаводск, Эдвард Чивжель
- Тищенко** – «Суздаль», сюита для сопрано, тенора и камерного оркестра
- Тищенко** – 12 инвенций для органа // 1972, Ленинград, Анастасия Браудо
- Тормис** – «Осенние пейзажи» для женского хора *a cappella*, слова Вийви Луйк
- Уствольская** – Дуэт для скрипки и фортепиано // 23.5.1968, Ленинград, Филипп Хиршхорн и Мария Карандашова
- Фалик** – Духовой квинтет
- Хренников** – Концерт для виолончели с оркестром № 1 *C-dur* соч. 16 // октябрь 1964, Москва, Мстислав Ростропович / Геннадий Рождественский
- Б. Чайковский** – Концерт для виолончели с оркестром // 31.3.1964, Москва, Мстислав Ростропович / Кирилл Кондрашин
- Шнитке** – Музыка для фортепиано и камерного оркестра // 28.9.1965, Варшава, Александра Утрехт / Витольд Кшеменьский
- Шостакович** – музыка к фильму «Гамлет» соч. 116 (режиссер: Григорий Козинцев)
- Шостакович** – Струнный квартет № 9 *Es-dur* соч. 117 // 20.11.1964, Москва, Квартет имени Бетховена
- Шостакович** – Струнный квартет № 10 *As-dur* соч. 118 // 20.11.1964, Москва, Квартет имени Бетховена
- Шостакович** – «Казнь Степана Разина», поэма для баса, хора и оркестра соч. 119, слова Евгения Евтушенко // 28.12.1964, Москва, Виталий Громадский / Кирилл Кондрашин
- Щедрин** – 24 прелюдии и фуги для фортепиано, том 1, № 1–12 (диезные тональности) // 20.4.1965, Москва, автор
- Эшпай** – Симфония № 3 *d-moll* // 20.11.1964, Брюссель, Константин Иванов

Февраль, Горький (ныне Нижний Новгород). Второй фестиваль современной музыки (посвящен Шостаковичу)

Апрель, Ленинград. Первый ежегодный фестиваль современной музыки «Ленинградская весна»

Сентябрь, Москва. Гастроли миланского театра Ла Скала (в репертуаре — пять классических итальянских опер и Реквием Верди с участием ряда «звездных» солистов под управлением Джанандреа Гавадзени, Нино Санцоньо и Герберта фон Караяна)

Октябрь. Советские гастроли вокального и инструментального ансамбля старинной музыки Нью-Йорк Pro Musica (США) под руководством Ноа Гринберга

12.11. Ленинград. Первое с начала 1930-х исполнение в СССР Третьей симфонии Шостаковича («Первомайской», 1929); дирижер: Игорь Блажков

Ленинская премия присуждена Мстиславу Ростроповичу

† 18.6. Александр Мелик-Пашаев (р. 1905); 10.10. Генрих Нейгауз (р. 1888); 6.11. Самуил Самосуд (р. 1884)

1965

- Буцко** – Симфония № 1 для струнного оркестра
- Буцко** – «Свадебные песни» для меццо-сопрано, хора и оркестра, слова народные // 1.4.1969, Москва, Геннадий Рождественский
- Вайнберг** – Струнный квартет № 10 соч. 85 // 5.10.1971, Москва, Квартет имени Глинки
- Вайнберг** – Соната для виолончели соло № 2 соч. 86
- Вайнберг** – Струнный квартет № 11 соч. 89 // 13.4.1967, Москва, Квартет имени Бородина
- Вайнберг** – музыка к мультфильму «Каникулы Бонифация» (режиссер: Федор Хитрук)
- Гаврилин** – «Русская тетрадь», вокальный цикл для голоса с фортепиано, слова народные // 27.10.1965, Ленинград, Надежда Юренева и Тамара Салтыкова
- Грабовский** – «Эпитафия памяти Райнера Марии Рильке» для сопрано, арфы, челесты, гитары и колоколов, слова Рильке, 1-я редакция
- Губайдулина** – 5 этюдов для арфы, контрабаса и ударных // 25.2.1967, Москва, Вера Савина, Борис Артемьев, Валентин Снегирев
- Губайдулина** – Соната для фортепиано // 1967, Москва, Мария Гамбарян
- Денисов** – *Crescendo e diminuendo* для клавиесина и 12 струнных // 14.5.1967, Загреб, Игор Гьядров
- К. Караев** – «Классическая сюита» для камерного оркестра // 10.5.1966, Баку, Назим Рзаев
- Караманов** – музыка к документальному фильму «Обыкновенный фашизм» (режиссер: Михаил Ромм)
- Каретников** – Концерт для 32 духовых
- Каретников** – музыка к фильму «Скверный анекдот» (режиссеры: Александр Алов и Владимир Наумов)
- Кнайфель** – «Кентервильское привидение», романтические сцены для баса, сопрано и камерного оркестра по Оскару Уайльд; либретто: Татьяна Крамарова (произведение переработано в оперу в 1966 году)
- Мансурян** – Партита для оркестра // июнь 1965, Ереван, Рафаэл Мангасарян
- Свиридов** – «Снег идет», маленькая кантата для женского и детского хоров и оркестра, слова Бориса Пастернака // 21.12.1966, Москва, Кирилл Кондрашин
- (1962–1965) **Свиридов** – «Грустные песни», маленькая кантата для меццо-сопрано, женского хора и оркестра, слова Блока // (редакция для баса, женского хора, струнных и ударных 1984) 27.2.1999, Москва, Александр Ведерников / Владимир Федосеев
- Свиридов** – «Эти бедные селенья» для голоса, фортепиано и гобоя, слова Тютчева
- Свиридов** – музыка к фильму «Метель» (режиссер: Владимир Басов)
- Сильвестров** – «Проекции» для клавиесина, вибратона и колоколов
- Сильвестров** – Симфония № 2 для флейты, ударных (3 исполнителя), фортепиано и струнного оркестра // 1.4.1968, Ленинград, Игорь Блажков

- Сильвестров** – «Монодия» для фортепиано с оркестром // 6.10.1967, Западный Берлин, Ян Кренц (дирижер)
- Сильвестров** – «Спектры», симфония для камерного оркестра // 8.12.1965, Ленинград, Игорь Блажков
- Скорик** – «Гуцульский триптих» для оркестра (1962–1965)
- Слонимский** – «Голос из хора», кантата для меццо-сопрано, баритона, хора, органа и камерного оркестра, слова Блока // 23.1.1967, Москва, Геннадий Рождественский
- Слонимский** – «Концерт-буфф» для флейты, трубы, фортепиано, ударных и струнного оркестра // весна 1966, Ленинград, Эдуард Серов
- Тамберг** – «Железный дом», опера в 3 действиях с прологом и эпилогом по Эвальду Таммлаану; либретто: Уно Лахт // 15.8.1965, Таллин; дирижер: Неэме Ярви
- Тищенко** – Соната для фортепиано № 3 // 1966, Ленинград
- Тормис** – «Мужские песни» для хора *a cappella* на фольклорные тексты в обработке Пауля-Эрика Руммо
- Тормис** – «Песни Гамлета» для мужского хора *a cappella*, слова Пауля-Эрика Руммо
- Фалик** – Струнный квартет № 2 // 2.6.1966, Ленинград, Квартет имени Танеева
- Б. Чайковский** – «Четыре стихотворения Иосифа Бродского» для сопрано и фортепиано (в 1984 году переработаны в «Четыре прелюдии» для камерного оркестра) // (оригинал) осень 1988, Москва, Ирина Журина и Ирина Могилевская
- Б. Чайковский** – музыка к фильму «Женитьба Бальзамина» (режиссер: Константин Воинов)
- Шнитке** – «Три стихотворения Марины Цветаевой» для меццо-сопрано и фортепиано // январь 1966, Москва
- Шнитке** – «Диалог» для виолончели и 7 инструменталистов (флейта, гобой, кларнет, валторна, труба, фортепиано, ударные) // 23.9.1967, Варшава, Александр Чеханьский / Ежи Добжиньский
- Шнитке** – музыка к фильму «Приключения зубного врача» (режиссер: Элем Климов)
- Шостакович** – 5 романсов для баса и фортепиано соч. 121, слова из журнала «Крокодил» // 28.5.1966, Ленинград, Евгений Нестеренко и автор (1962–1965)
- Щедрин** – Симфония № 2 «25 прелюдий» // 11.4.1965, Москва, Геннадий Рождественский
- Щедрин** – «Три сольфеджио», соната для сопрано и фортепиано // 13.10.1967, Москва, Зара Долуханова и Нина Светланова
- Щедрин** – «Страдания», 2 песни для меццо-сопрано и фортепиано, слова Виктора Бокова // 31.1.1966, Москва, Ирина Архипова и автор
- Эшпай** – Соната для скрипки и фортепиано № 1 // 6.10.1965, Таллин, Эдуард Грач и Алла Малолеткова

Основан ансамбль старинной музыки «Мадригал» под руководством Андрея Волконского

Евгений Светланов назначен главным дирижером Государственного симфонического оркестра СССР

Отар Тактакишвили назначен министром культуры Грузинской ССР (занимал эту должность до 1984 года)

26.4. Ленинград. Первое исполнение Пяти фрагментов для оркестра соч. 42 Шостаковича (1935); дирижер: Игорь Блажков

31.10. Ленинград. Первое с конца 1920-х исполнение в СССР Второй симфонии Шостаковича («Октябрю», 1927); дирижер: Игорь Блажков

Ленинская премия присуждена Леониду Когану

1966

Баншиков – Концерт для виолончели и 11 инструменталистов № 4 («Дуодецимет») // 1966, Мстислав Ростропович (виолончель)

Бунин – Симфония № 6 *d-moll* // 1966(?), Москва, Геннадий Рождественский

Буцко – Симфониетта для струнного оркестра

Буцко – «Пасторали», 26 пьес для фортепиано

Вайнберг – «Реквием» для сопрано, детского и смешанного хоров и оркестра соч. 96, слова разных поэтов // 21.11.2009, Томас Зандерлинг

Грабовский – «Маленькая камерная музыка» № 1 для 15 струнных

Денисов – «Пять историй о г-не Койнере» (*Fünf Geschichten vom Herrn Keuner*) для тенора, кларнета-пикколо, альт-саксофона, трубы, тромбона, фортепиано, ударных и контрабаса, слова Бертольта Брехта // 20.2.1968, Восточный Берлин, Хорст Хистерман / Йоахим Фрайер

Денисов – «Плачи» для сопрано, фортепиано и ударных (3 исполнителя) на ритуальные тексты из русского фольклора // 17.12.1968, Брюссель, Бася Речицка (голос) // (российская премьера) весна 1970, Лидия Давыдова (голос)

Караманов – Симфонии № 11–14: симфонический цикл «Совершишася» // (весь цикл) 13.12.2006, Киев, Александр Жигун

Кнайфель – «Кентервильское привидение», камерная опера в 3 действиях с прологом по Оскару Уайльду; либретто: Татьяна Крамарова // (концертное исполнение) 26.2.1974, Ленинград; дирижер: Леонид Гельруд

Кнайфель – 150.000.000, дифирамб для хора, 6 флейт-пикколо, 6 труб, 6 тромбонов, 12 контрабасов и 3 групп литавр, слова Маяковского

(1965–66) **Леденёв** – «Шесть пьес» для арфы и струнного квартета

Локшин – Симфония № 3 для баритона, мужского хора и оркестра, слова Редьярда Киплинга // 1979, Лондон, Стивен Робертс / Геннадий Рождественский

Лятошинский – Симфония № 5 *C-dur* соч. 67 «Славянская»

Лятошинский – «Славянская сюита» для оркестра соч. 68

А. Петров – музыка к фильму «Берегись автомобиля» (режиссер: Эльдар Рязанов)

Пярт – Симфония № 2 // 1966(?), Таллин, Неэме Ярви

Пярт – *Pro et contra* для виолончели с оркестром // 1966, Таллин, Тоомас Вельмет / Неэме Ярви

Сарьян – «Армения», симфоническое панно для оркестра по картинам Мартироса Сарьяна

Свиридов – музыка к фильму «Время, вперед!» (режиссер: Михаил Швейцер)

Сильвестров – Симфония № 3 «Эсхатофония» // 6.9.1968, Дармштадт, Бруно Мадерна

Слонимский – «Прощание с другом» для голоса с фортепиано, слова из эпоса «Гильгамеш» // 3.11.1966, Москва, Надежда Юренева (меццо-сопрано)

Тищенко – «Реквием» для сопрано, тенора и оркестра, слова Анны Ахматовой // 23.6.1989, Ленинград, Эдуард Серов

Тищенко – Симфония № 3 для камерного оркестра // 1967, Ленинград

Тормис – «Весенние эскизы» для женского хора *a cappella*, слова Яана Каплинского

Тормис – «Лебединый полет», камерная опера в 7 сценах по Освальду Тоомингу; либретто: Энн Ветемаа // 20.4.1966, Тарту

Фалик – «Скоморохи», концерт для флейты, гобоя, кларнета, корнета, валторны, фагота и ударных // 1966, Ленинград

Фалик – Партита для органа

Б. Чайковский – Партита для виолончели и камерного ансамбля (фортепиано, клавесин, электрогитара и 2 ударника) // 10.1.1967, Москва, Мстислав Ростропович (виолончель)

Б. Чайковский – музыка к фильму «Айболит-66» (режиссер: Ролан Быков)

Шнитке – Концерт для скрипки с оркестром № 2 // 12.7.1966, Ювяскюля (Финляндия), Марк Лубоцкий / Фридрих Церха

Шнитке – Струнный квартет № 1 // 7.5.1967, Ленинград, Квартет имени Бородина

Шостакович – Струнный квартет № 11 *f-moll* соч. 122 // 28.5.1966, Ленинград, Квартет имени Бетховена

Шостакович – «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» для баса и фортепиано соч. 123, слова Пушкина и Шостаковича // 28.5.1966, Ленинград, Евгений Нестеренко и автор

Шостакович – Концерт для виолончели с оркестром № 2 *G-dur* соч. 126 // 25.9.1966, Москва, Мстислав Ростропович / Евгений Светланов

Щедрин – Концерт для фортепиано с оркестром № 2 // 5.1.1967, автор / Геннадий Рождественский

Эшпай – *Concerto grosso* для трубы, фортепиано, вибратона и контрабаса с оркестром // 25.9.1967, Ленинград, Геннадий Рождественский

5.4. Москва. Первое исполнение «Кантаты к двадцатилетию Октября» Прокофьева (1937) в сокращенном варианте (без частей на слова Сталина); дирижер: Кирилл Кондрашин

24.4. Ленинград. Первое исполнение Шести романсов Шостаковича соч. 21 для тенора с оркестром на слова японских поэтов (1928–1932); солист: Анатолий Манухов; дирижер: Игорь Блажков

Июнь, Москва. Третий международный конкурс имени Чайковского.
Победители: Григорий Соколов (фортепиано), Виктор Третьяков (скрипка), Карине Георгиан (виолончель), Джейн Марш (сопрано, США), Владимир Атлантов (тенор)

† 9.12. Юрий Шапорин (р. 1887)

1967

- Артёмов** – «Концерт для 13» для духовых, фортепиано и ударных // 24.9.1977, Москва, Геннадий Рождественский
- Баншиков** – Симфония № 1 // 1971, Ленинград, Александр Дмитриев
- Вайнберг** – Симфония № 9 «Уцелевшие строки» для чтеца, хора и оркестра соч. 93, слова Юлиана Тувима и Владыслава Броневского
- Вайнберг** – Концерт для трубы с оркестром соч. 94 // 6.1.1968, Москва, Тимофей Докшицер / Кирилл Кондрашин
- Вайнберг** – Соната для скрипки соло № 2 соч. 95 // 22.2.1970, Москва, Михаил Фихтенгольц
- (1964–1967) **Волконский** – «Странствующий концерт» для сопрано, флейты, скрипки, ударных и струнных, слова Омара Хайяма во французском переводе // 1990, Москва, Тимур Мынбаев (дирижер)
- Гаврилин** – «Скоморохи», оратория-действие для певца, мужского хора и оркестра, слова Вадима Коростылева, 1-я редакция
- Грабовский** – «Маргиналии к Хайсенбюттелю» для чтеца, 2 труб, тромбона и ударных, 1-я редакция
- Денисов** – 3 пьесы для виолончели и фортепиано // 11.5.1968, Москва, Наталия Гутман и Борис Берман
- Канчели** – Симфония № 1 // 24.4.1967, Тбилиси, Джансуг Кахидзе
- К. Караев** – Концерт для скрипки с оркестром // 21.4.1968, Горький (ныне Нижний Новгород), Леонид Коган / Израиль Гусман
- Ф. Караев** – *Concerto grosso* памяти Веберна // 5.10.1967, Баку, Назим Рзаев
- Караманов** – *Stabat Mater* для солистов, хора и оркестра
- Каретников** – «Крошка Цахес», балет в 3 действиях по Гофману; либретто: Наталия Касаткина, Владимир Василёв // сезон 1970/71, Ганновер // (российская премьера под названием «Волшебный камзол») 1984, Москва
- Кнайфель** – *Lamento* для виолончели соло, 1-я редакция
- Леденёв** – «Десять эскизов» для камерного ансамбля (10 исполнителей)
- Леденёв** – «Семь настроений» для камерного ансамбля (11 исполнителей)
- Локшин** – Симфония № 4 *Sinfonia stretta* // 1976, Москва, Рудольф Баршай
- Мансурян** – Соната для фортепиано
- Мансурян** – «Четыре айрена Наапета Кучака» для голоса с фортепиано, слова Н. Кучака (XVI век)
- Мирзоян** – Соната для виолончели и фортепиано // 26.11.1967, Ереван, Мстислав Ростропович и автор
- Свиридов** – 2 хора *a cappella* на слова Есенина // 17.11.1967, Москва, Александр Юрлов

- Сидельников** – «Песня о красном знамени», драматическая симфония с хором, слова пролетарских революционных поэтов // 27.2.1968, Москва, Геннадий Рождественский
- Сильвестров** – «Гимн» для 4 флейт, 4 труб, фортепиано, челесты, арфы, колоколов, 6 скрипок и 6 контрабасов // 15.9.1970, Амстердам, Паул Хюппертс
- Сильвестров** – «Элегия» для фортепиано // 1968, Киев, Алексей Любимов
- Слонимский** – «Монологи», 2 пьесы для сопрано, гобоя, валторны и арфы на слова из Псалмов Давида
- Слонимский** – «Виридея», опера в 3 действиях по Лидии Сейфуллиной; либретто: Сергей Ценин // 30.9.1967, Ленинград, МАЛЕГОТ; дирижер: Эдуард Грикуров; режиссер: Михаил Шапиро
- Слонимский** – музыка к фильму «Республика ШКИД» (режиссер: Геннадий Полока)
- Тертерян** – «Огненное кольцо», опера в 2 действиях по Борису Лавренёву и Егише Чаренцу; либретто: Владимир Шахназарян // 2.12.1967, Ереван; дирижер: Герман Тертерян
- Тормис** – «Эстонские календарные песни», 5 циклов для мужского, женского и смешанного хоров *a cappella*, слова народные
- Фалик** – «Тиль Уленшпигель», одноактный балет по Шарлю де Косте-ру; либретто: Георгий Алексидзе // (концертная сюита) весна 1968, Ленинград, Виктор Федотов
- Хачатурян** – Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром *Des-dur* // 9.12.1968, Горький (ныне Нижний Новгород), Николай Петров / Геннадий Рождественский
- Б. Чайковский** – Симфония № 2 // 17.10.1967, Москва, Кирилл Кондрашин
- Б. Чайковский** – Камерная симфония // 27.10.1967, Москва, Рудольф Баршай
- Б. Чайковский** – Струнный квартет № 3 // 21.10.1968, Москва, Квартет имени Прокофьева
- Шнитке** – Музыка к фильму «Комиссар» (режиссер: Александр Аскольдов)
- Шостакович** – «Семь стихотворений Александра Блока» для сопрано и фортепианного трио соч. 127 // 23.10.1967, Москва, Галина Вишневская, Мечислав Вайнберг, Давид Ойстрах, Мстислав Ростропович
- Шостакович** – Концерт для скрипки с оркестром № 2 *cis-moll* соч. 129 // 26.10.1967, Москва, Давид Ойстрах / Кирилл Кондрашин
- Шостакович** – «Октябрь», симфоническая поэма соч. 131 // 16.9.1967, Москва, Максим Шостакович
- Щедрин** – «Кармен-сюита», одноактный балет: свободная фантазия на темы из оперы Бизе «Кармен» для струнных и ударных; либретто: Альберто Алонсо // 20.4.1967, Москва, Большой театр; дирижер: Геннадий Рождественский; хореография: Альберто Алонсо; сценография: Борис Мессерер
- Щедрин** – «Симфонические фанфары» («Праздничная увертюра») к 50-летию Октябрьской революции // 6.11.1967, Москва, Геннадий Рождественский

Холопов – «Современные черты гармонии Прокофьева»¹
Мазель и Цуккерман – «Анализ музыкальных произведений»²

Открылась Петрозаводская консерватория (до 1991 года — филиал Ленинградской консерватории; с 2003 года — имени Глазунова)

Открылся музыкально-педагогический институт в Ростове-на-Дону (с 1992 года — консерватория имени Рахманинова)

Январь, Москва и Ленинград. Гастроли Симфонического оркестра Би-Би-Си (Лондон) под управлением Джона Барбиролли и Пьера Булеза

10.4. Казань. Первое выступление Симфонического оркестра Татарской АССР под управлением Натана Рахлина

Осень, Рига. Первые выступления Латвийского камерного оркестра под руководством Эрнеста Бертовского

Кара Караев награжден Ленинской премией за балет «Тропюю грома»
 Государственными премиями награждены: Тихон Хренников (за концерты для скрипки и для виолончели с оркестром), Андрей Петров (за песни и киномузыку), Отар Тактакишвили (за ораторию «По следам Руставели»)

1968

Амиров – «Гюлистан Баяты-шираз», симфонический мугам для меццо-сопрано, камерного оркестра и литавр // октябрь 1971, Москва

Артёмов – *In tetragram*, симфония с солирующей скрипкой, 1-я редакция

Банщиков – «Любовь и Силин», комическая камерная опера в 3 действиях по Козьме Пруткову; либретто: Соломон Волков // 1968, Ленинградская консерватория; дирижер: Юрий Кочнев

Банщиков – Соната для фортепиано № 1

Буцко – Симфония-концерт для виолончели с оркестром // 1972, Москва, Михаил Хомицер / Кирилл Кондрашин

Буцко – «Сказание о Пугачевском бунте», оратория для чтеца, певцов-солистов, хора, 2 фортепиано, 2 арф, органа, контрабасов и ударных, слова Пушкина и народные // 2019, Москва

Буцко – 6 хоров для женских голосов *a cappella*, слова народные

Буцко – «Ода революции» для хора и оркестра, слова Маяковского

Буцко – «Белые ночи», сентиментальная опера для 2 солистов и оркестра по Достоевскому // 12.12.1969, Всесоюзное радио, Геннадий Рождественский // (сценическая премьера) 15.9.1973, Дрезден

¹ Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974.

² Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

- Вайнберг** – «Пассажи́рка», опера в 2 действиях соч. 97 по повести Зофии Посмыш; либретто: Александр Медведев // (концертная премьера) 25.12.2006, Москва, Вольф Горелик // (сценическая премьера) 21.7.2010, Брегенц (Австрия); дирижер: Теодор Курентзис; режиссер: Дэвид Паунтни
- Вайнберг** – Симфония № 10 для струнного оркестра соч. 98 // 10.12.1968, Москва, Рудольф Баршай
- Губайдулина** – «Ночь в Мемфисе», кантата для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра на тексты из древнеегипетской поэзии в переводах Анны Ахматовой и Веры Потаповой // (1-я редакция) 13.5.1971, Загреб, Игор Гьядров (дирижер) // (2-я редакция) 1988, Ростов-на-Дону, Елена Долгова / Юрий Николаевский // (3-я редакция) 16.7.1993, Рим, Патриция Кити (*Chiti*) / Армандо Кригер
- Денисов** – «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных // 22.1.1968, Москва, Лев Михайлов, Борис Берман, Валентин Снегирев
- Денисов** – «Осень» для камерного хора *a cappella*, слова Велимира Хлебникова // 30.3.1969, Руайан (Франция), Марсель Куро (Couraud)
- Денисов** – «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио // 16.5.1969, Загреб, Хайнц Холлигер, Урсула Холлигер, Французское струнное трио
- Караманов** – Концерт для фортепиано с оркестром № 3 *Ave Maria*
- Каретников** – Камерная симфония для 29 инструменталистов
- Кнайфель** – «Медея», балет в 2 частях // (концертное исполнение) 10.4.1984, Ленинград, Геннадий Рождественский
- Кнайфель** – «Монодия» для женского голоса, слова Джорджа Бьюкенена (XVI век) на латыни
- Леденёв** – «Три ноктюрна» для камерного ансамбля (9 исполнителей)
- Локшин** – «Во весь голос», вокально-симфоническая поэма для баса, органа и оркестра, слова Маяковского // 1969, Москва, Михаил Рыба / Арвид Янсонс
- Лятошинский** – «Торжественная увертюра» для оркестра соч. 70
- Пярт** – *Credo* для фортепиано, хора и оркестра по Прелюдии *C-dur* из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха // 1968(?), Таллин, Неэме Ярви
- Сидельников** – «Русские сказки», концерт для 12 инструменталистов // 14.6.1968, Москва, Геннадий Рождественский
- Сидельников** – «По прочтении “Диалектики природы” Ф. Энгельса», симфония для хора, органа, 2 фортепиано и оркестра
- Сильвестров** – «Поэма памяти Бориса Лятошинского» для оркестра
- Слонимский** – «Антифоны» для струнного квартета // 1972, Ленинград, Квартет имени Танеева
- Тищенко** – трилогия по детским сказкам Корнея Чуковского: балет «Муха-Цокотуха», опера «Краденое солнце», оперетта «Тараканница»
- Тормис** – «Зимние узоры» для женского хора *a cappella*, слова Андреса Эхина

- Фалик** – «Орестея», хореографическая трагедия (одноактный балет) по Софоклу; либретто: Георгий Алексидзе // 17.8.1968, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: автор
- (1950–1968) **Хачатурян** – «Спартак», балет по Раффаэлло Джованьоли, 2-я редакция в 3 действиях; либретто: Юрий Григорович // 9.4.1968, Москва, Большой театр; дирижер: Геннадий Рождественский; хореография: Григорович; сценография: Симон Вирсаладзе
- Шнитке** – *...pianissimo...* для оркестра // 19.10.1968, Донауэшинген, Эрнест Бур
- Шнитке** – Соната для скрипки и фортепиано № 2 *Quasi una sonata* // 24.2.1969, Казань, Марк Лубоцкий и Любовь Едлина
- Шнитке** – «Серенада» для кларнета, скрипки, контрабаса, фортепиано и ударных // весна 1969, Москва
- Шнитке** – музыка к мультфильму «Стеклопанная гармоника» (режиссер: Андрей Хржановский)
- Шостакович** – музыка к фильму «Софья Перовская» соч. 132 (режиссер: Лео Арнштам)
- Шостакович** – Струнный квартет № 12 *Des-dur* соч. 133 // 14.9.1968, Москва, Квартет имени Бетховена
- Шостакович** – Соната для скрипки и фортепиано соч. 134 // 3.5.1939, Москва, Давид Ойстрах и Святослав Рихтер
- Щедрин** – «Звонь», концерт для оркестра № 2 // 11.1.1968, Нью-Йорк, Леонард Бернстайн // (российская премьера) 24.12.1973, Ленинград, Юрий Темирканов
- Щедрин** – «Поэтория», концерт для поэта, низкого женского голоса, хора и оркестра, слова Андрея Вознесенского // 24.2.1968, Москва, Андрей Вознесенский, Людмила Зыкина / Геннадий Рождественский
- Щедрин** – 4 хора *a cappella*, слова Александра Твардовского // 29.12.1968, Москва, Александр Свешников
- Щедрин** – музыка к фильму «Анна Каренина» (режиссер: Александр Зархи)
- Эшпай** – «Ленин с нами», кантата для хора и оркестра, слова Маяковского // 16.12.1968, Москва, Геннадий Рождественский

Тбилиси. Основан Камерный оркестр Грузии; первый художественный руководитель — Игорь Политковский

Москва. Пианист Алексей Любимов основал ансамбль солистов «Музыка – XX век» (распущен в 1975 году)

Декабрь, Москва. Четвертый Съезд Союза композиторов СССР

Свиридов сменил Шостаковича на посту первого секретаря Союза композиторов РСФСР

Государственная премия присуждена Георгию Свиридову за «Курские песни»

† 16.2. Виктор Беляев (р. 1888); 15.4. Борис Лятошинский (р. 1895)

1969

- Буцко** – «Цветник», ноктюрн для солистов, камерного хора и оркестра, слова из древнерусской духовной поэзии
- Буцко** – Канон для оркестра на русский духовный напев
- Буцко** – «Полифонический концерт», 19 контрапунктов на темы русского знаменного пения для фортепиано, органа, клавесина и челесты (с хором и ударными *ad libitum* в финале) // (отдельные части) 1970–1972, Москва, Виктор Деревянко, Любовь Шишханова, Марина Рахманова и автор // (полностью) 1981, Кёльн, радио
- Вайнберг** – 24 прелюдий для виолончели соло соч. 100 // 4.10.1995, Гамбург, Иосиф Фейгельсон
- Вайнберг** – музыка к мультфильму «Винни-Пух» (режиссер: Федор Хитрук)
- Волконский** – музыка к фильму «Мертвый сезон» (режиссер: Савва Кулиш)
(1968–1969) **Грабовский** – «Гомеоморфии» I–III для фортепиано и 2 фортепиано
- Грабовский** – «Орнаменты» для гобоя, альты и арфы, 1-я редакция
- Губайдулина** – «Рубайят», кантата для баритона и камерного оркестра, слова Хакани, Хафиза и Омара Хайяма в переводах Владимира Державина // 24.12.1976, Москва, Сергей Яковенко / Геннадий Рождественский
- Денисов** – *DSCN* для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано // 26.9.1969, Варшава, ансамбль «Музыкальная мастерская» (Warsztat muzyczny)
- Денисов** – Струнное трио // 23.10.1969, Париж, Французское струнное трио
- Канчели** – музыка к фильму «Не горюй!» (режиссер: Георгий Данелия)
- Ф. Караев** – «Тени Кобыстана», одноактный балет; либретто: Вячеслав Есьман и Максуд Мамедов // май 1969, Баку; дирижер: Рауф Абдуллаев; хореография: Рафига Ахундова и Максуд Мамедов; сценография: Тогрул Нариманбеков
- Каретников** – *Kleine Nachtmusik* («Маленькая ночная музыка») для флейты, кларнета, скрипки и виолончели
- Кнайфель** – «Ленин. Письмо членам ЦК», фатум в унисонах для хора басов и 11-голосного симфонического оркестра
- Леденёв** – «Попевки», 5 пьес для струнного квартета // 1970, Москва, Квартет имени Прокофьева
- Локшин** – Симфония № 5 «Сонеты Шекспира» для баритона, струнного оркестра и арфы // 1969, Москва, Ян Кратов / Рудольф Баршай
- Мансурян** – «Арабески» для 6 деревянных духовых и арфы
- Плакидис** – «Музыка для фортепиано, струнного оркестра и литавр»
- Попов** – Симфония № 6 соч. 99 «Праздничная» // 17.4.1970, Москва, Александр Дмитриев

(1961–1969) **Свиридов** – «Петербургские песни», поэма (вокальный цикл) для сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса и фортепианного трио, слова Блока // 11.12.1969, Москва, Галина Писаренко, Елена Образцова, Евгений Кибкало, Александр Ведерников, автор, Александр Аренков, Дмитрий Ферштман

Скорик – Концерт для скрипки с оркестром № 1

Слонимский – «Хроматическая поэма» для органа

Тертерян – Симфония № 1 для медных, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары // 25.11.1969, Ереван, Давид Ханджян

Тищенко – Концерт для виолончели с оркестром № 2 // (со струнным оркестром) 1979, Ленинград // (в оригинальной версии с оркестром из 48 виолончелей, 12 контрабасов и ударных) июль 1997, Ленинград, Иван Монигетти / Мстислав Ростропович

Тормис – «Эстонские повествовательные песни» для женских голосов с фортепиано, слова народные

Тормис – «Баллада про Маарьямаа» для мужского хора *a cappella*, слова Яана Каплинского

Фалик – «Триптих» для хора *a cappella*, слова Владимира Солоухина

Фрид – «Дневник Анны Франк», моноопера в 2 действиях для сопрано и камерного оркестра; либретто: автор // (с фортепиано) 18.5.1972, Москва, Надежда Юренева и Марина Карандашова // (с оркестром) 7.5.1977, Кисловодск, Анна Соболева / Леонид Шульман

Б. Чайковский – Концерт для скрипки с оркестром *F-dur* // 25.4.1970, Москва, Виктор Пикайзен / Кирилл Кондрашин

Шостакович – Симфония № 14 для сопрано, баса, струнных и ударных соч. 135, слова Федерико Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера, Вильгельма Кюхельбекера и Райнера Марии Рильке // 29.9.1969, Ленинград, Галина Вишневская, Евгений Владимиров / Рудольф Баршай

Щедрин – «Ленин в сердце народном», оратория для сопрано, контральто, баса, хора и оркестра, слова народные // 26.1.1970, Москва, Людмила Белобрагина, Людмила Зыкина, Артур Эйзен / Геннадий Рождественский

Арановский – «Мелодика С. Прокофьева»¹

Открылась Астраханская консерватория

Товий Лифшиц назначен художественным руководителем Латвийского камерного оркестра

Май–июнь, Москва и Ленинград. Гастроли Берлинского филармонического оркестра под управлением Герберта фон Караяна

Б. Чайковский удостоен Государственной премии за Вторую симфонию

¹ Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л.: Музыка, 1969.

1970

- Баншиков** – Концерт для виолончели с оркестром № 5
- Бунин** – Симфония № 8 *g-moll*
- Буцко** – «Древнерусская живопись», симфония-сюита № 1
- Буцко** – *Es muss sein*, трио-квнтет для струнных и фортепиано
- Вайнберг** – Симфония № 11 «Праздничная» для хора и оркестра соч. 101, слова русских революционных поэтов (к столетию Ленина)
- Вайнберг** – Струнный квартет № 12 соч. 103 // 14.4.1971, Москва, Квартет Московского камерного оркестра
- Вайнберг** – Концерт для кларнета и струнного оркестра соч. 104 (1967–1970) **Гаврилин** – «Скоморохи», оратория-действие для певца, мужского хора и оркестра, слова Вадима Коростылева, 2-я редакция (с балетом) // 19.1.1978, Ленинград, солист Эдуард Хиль, дирижер Анатолий Бадхен
- (1966–1970) **Грабовский** – «Море», мелодрама для чтеца, хора и оркестра, слова Сен-Жон Перса // 1971, Роттердам, Паул Хюпертс
- Грабовский** – «Гомеоморфия IV» для оркестра
- Губайдулина** – *Vivente – non vivente*, электронная музыка
- Денисов** – «Живопись» для оркестра // 30.10.1970, Вайц (ФРГ), Эрнест Бур // (российская премьера) 7.2.1972, Всесоюзное радио, Геннадий Рождественский
- Денисов** – Соната для саксофона и фортепиано // 14.12.1970, Чикаго, Жан-Мари Лондекс (Londeix) и Анриетт Пюи-Рожэ
- Денисов** – 2 песни для женского голоса с фортепиано на слова Бунина // 3.4.1971, Халле (ГДР), Розвита Трекслер (меццо-сопрано)
- Екимовский** – *Cadenza* для виолончели (Композиция 5) // 3.12.1970, Москва, Александр Ивашкин
- Канчели** – Симфония № 2 «Песнопения» // 31.10.1970, Тбилиси, Джансуг Кахидзе
- К. Караев** – «Ленин», оратория-плакат для чтеца, хора и оркестра, слова: Расул Рза // 22.4.1970, Баку, Рауф Абдуллаев
- Каретников** – «Большая концертная пьеса» для фортепиано
- Кутавичюс** – «Пантеистическая оратория» для сопрано, чтеца, 4 мужских голосов и 12 инструменталистов, слова Сигитаса Гяды
- Мансурян** – «Арабески II» для 4 деревянных духовых, фортепиано, арфы и струнного квартета
- Мансурян** – 3 пьесы для фортепиано // 1970, Москва, Алексей Любимов
- Тактакишвили** – «Николоз Бараташвили», оратория для тенора, 8 мужских голосов, хора и оркестра, слова Бараташвили
- Тамберг** – *Johanna tentata* («Иоанна одержимая»), балет по повести Ярослава Ивашкевича «Мать Иоанна от Ангелов» // 1971, Таллин
- Тищенко** – *Sinfonia robusta* («Грубая симфония») для оркестра
- Тищенко** – Струнный квартет № 3 // 1975, Ленинград
- Фалик** – «Осенняя песня» для женского хора *a cappella*, слова Дмитрия Кедрина, Константина Бальмонта, Ивана Никитина и Анатолия Жигулина

- (1928–1970) **Хачатурян** – Речитативы и фуги для фортепиано
- Шостакович** – «Верность», 8 баллад для мужского хора *a cappella* соч. 136, слова Евгения Долматовского // 5.12.1970, Таллин, Густав Эрнесакс
- Шостакович** – Струнный квартет № 13 *b-moll* соч. 138 // 13.12.1970, Ленинград, Квартет имени Бетховена
- Щедрин** – 24 прелюдии и фуги для фортепиано, том 2, № 13–24 (бемольные тональности) // 27.1.1971, Москва, автор
- Эшпай** – «Кремлевские куранты» («Праздничная увертюра») для 6 арф, 4 фортепиано, певческих голосов, 12 скрипок, 8 виолончелей и оркестра (к столетию Ленина) // 21.4.1970, Москва, Юрий Симонов
- Эшпай** – Соната для скрипки и фортепиано № 2 // 21.10.1970, Бремен, Эдуард Грач и автор

Июнь, Москва. Четвертый международный конкурс имени Чайковского. Среди победителей: Владимир Крайнев и Джон Лилл (Великобритания) (фортепиано), Гидон Кремер (скрипка), Давид Герингас (виолончель), Елена Образцова (меццо-сопрано), Евгений Нестеренко (бас)

Густав Эрнесакс, Геннадий Рождественский, Людмила Зыкина удостоены Ленинских премий

† 11.3. Исайя Браудо (р. 1896); 16.6. Хейно Эллер (р. 1887); 17.8. Вано Мурадели (р. 1908); 19.11. Мария Юдина (р. 1899)

1971

- Баншиков** – «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», одноактная опера по Гоголю; либретто: Михаил Лободин // 1973, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Юрий Гамалей
- Вайнберг** – «Мадонна и солдат», опера в 3 действиях соч. 105 по Владимиру Богомолову; либретто: Александр Медведев // 17.3.1975, Ленинград, МАЛЕГОТ; дирижер: Александр Дмитриев
- Вайнберг** – Сонаты для виолончели соло (№ 3) соч. 106, для альты соло (№ 1) соч. 107 и для контрабаса соло соч. 108
- Вайнберг** – «Любовь д'Артаньяна», опера в 3 действиях соч. 109 по Александру Дюма; либретто: Элеонора Гальперина // (концертное исполнение) 23.12.1974, Москва, Михаил Юровский
- Вайнберг** – музыка к мультфильму «Винни-Пух», часть 2 (режиссер: Федор Хитрук)
- Губайдулина** – «Поэма-сказка» для оркестра // 1971, Москва, Максим Шостакович
- Губайдулина** – *Concordanza* для 10 инструменталистов (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторны, ударные, скрипка, альт, виолончель, контрабас) // 23.5.1971, Прага, ансамбль Musica Viva Pragensis, Збынек Востржак

- Губайдулина** – Струнный квартет № 1 // 24.3.1979, Кёльн, квартет Arcis
- Губайдулина** – музыка к мультфильму «Маугли» (режиссер: Роман Давыдов)
- Денисов** – Соната для виолончели и фортепиано // 8.4.1971, Руайан (Франция), Пьер Пенассу и Мария-Элена Барриентос
- Денисов** – *Chant d'automne* («Осенняя песня») для сопрано и оркестра, слова Шарля Бодлера // 16.5.1971, Загреб, Дороти Дорой / Само Хубад
- Денисов** – Фортепианное трио // 30.10.1972, Москва, Виктор Деревянко, Валерия Вилькер и Марк Дробинский
- Екимовский** – *Trio-Sonata da camera* для фортепианного трио (Композиция 8) // 10.10.1976, Уфа
- Екимовский** – «Лирические отступления» для 10 виолончелей и оркестра (Композиция 9) // 12.6.1971, Москва
- Екимовский** – «Сублимации» для оркестра (Композиция 10) // 6.10.1993, Екатеринбург, Энхбаатар Баатаржав
- Караманов** – Реквием для солистов, хора и оркестра
- Каретников** – музыка к фильму «Бег» (режиссеры: Александр Алов и Владимир Наумов)
- Кнайфель** – «Константа» для валторны и 6 ударников
- Кутавичюс** – Струнный квартет № 1
- Локшин** – Симфония № 6 для баритона, хора и оркестра, слова Блока
- Мансурян** – 2 элегии для виолончели и фортепиано
- А. Петров** – «Сотворение мира», одноактный балет по карикатурам Жана Эйфеля; либретто: Наталия Касаткина, Владимир Василёв // 27.3.1971, Ленинград, Театр имени Кирова, дирижер: Виктор Федотов; хореография: Касаткина и Василёв
- Пярт** – Симфония № 3 // 21.9.1972, Таллин, Неэме Ярви
- Сидельников** – «Мятежный мир поэта», симфония для баритона и инструментального ансамбля, слова Лермонтова // 6.1.1976, Москва, Сергей Яковенко / Геннадий Рождественский
- (1969–1971) **Сильвестров** – «Драма» для фортепиано трио, включает Сонату для скрипки и фортепиано, Сонату для виолончели и фортепиано и Фортепианное трио
- (1965–1971) **Слонимский** – «Икар», балет в 2 действиях; либретто: Юрий Слонимский // 29.5.1971, Москва, Большой театр; дирижер: Альгис Жюрайтис; хореография: Владимир Васильев; сценография: Вадим Рындин
- Слонимский** – «Веселые песни» для голоса, флейты-пикколо, тубы и ударных, слова Даниила Хармса
- Станкович** – Камерная симфония № 1 для 9 инструменталистов
- Суслин** – Трио-соната для гитары, флейты и виолончели // октябрь, Москва, Шандор Каллош, Олег Худяков и Марк Дробинский
- Уствольская** – Композиция № 1 *Dona nobis pacem* для флейты-пикколо, тубы и фортепиано // 19.2.1975, Ленинград, Леонид Сухов, Леонид Клевцов и Мария Карандашова

- (1967–1971) **Фалик** – Концерт для оркестра № 1 по легенде о Тиле Уленшпигеле // 1971, Москва, Дмитрий Китаенко
- Фалик** – «Легкая симфония» для оркестра
- Фалик** – Концерт для скрипки с оркестром // 1972, Ленинград, Виктор Либерман / Александр Дмитриев
- Хренников** – Концерт для фортепиано с оркестром № 2 *C-dur* соч. 21 // 8.2.1972, Москва, автор / Евгений Светланов
- Б. Чайковский** – Концерт для фортепиано с оркестром // 17.10.1971, Каунас, автор / Рудольф Баршай
- Шнитке** – Концерт для гобоя, арфы и струнных // 9.5.1971, Загреб, Хайнц Холлигер, Урсула Холлигер / Игор Гьядров
- Шостакович** – музыка к фильму «Король Лир» соч. 137 (режиссер: Григорий Козинцев)
- Шостакович** – Симфония № 15 *A-dur* соч. 141 // 8.1.1972, Москва, Максим Шостакович
- Щедрин** – «Анна Каренина», балет (лирические сцены) в 3 действиях по Льву Толстому; либретто: Борис Львов-Анохин // 10.6.1972, Москва, Большой театр; дирижер: Юрий Симонов; хореография: Наталья Рыженко, Виктор Смирнов-Голованов и Майя Плисецкая; сценография: Валерий Левенталь
- Щедрин** – 4 хора *a cappella* на стихи Андрея Вознесенского // 4.5.1972, Москва, Людмила Ермакова

Открылся Воронежский институт искусств

Октябрь, Москва. Седьмой конгресс Международного музыкального совета ЮНЕСКО. Шнитке выступает с докладом о полистилистике¹

Октябрь, Москва. Гастроли Венской государственной оперы (в репертуаре — «Свадьба Фигаро», «Тристан и Изольда» и «Кавалер розы» и Девятая симфония Бетховена; дирижеры Йозеф Крипс, Карл Бём, Генрих Хольрайзер)

Хачатурян удостоен Государственной премии за триаду Концертов-рапсодий

† 15.2. Мариан Коваль (р. 1907)

1972

- Банщиков** – Трио-соната для скрипки, альты и виолончели с фортепиано
- Бибик** – «Бег», опера по Михаилу Булгакову, 1-я редакция
- Бунин** – Концерт для скрипки с оркестром («Концертная симфония») *g-moll* // 1972(?), Москва, Леонид Коган / Геннадий Рождественский
- Буцко** – Фортепианное трио
- Буцко** – «Сказание о Борисе и Глебе» для баса и хора

¹ См.: Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК Культура, 1994. С. 143–146.

- Буцко** – Симфония № 2 («Симфония в четырех фрагментах»)
- Вайнберг** – музыка к мультфильму «Винни-Пух», часть 3 (режиссер: Федор Хитрук)
- Гаврили**н – «Немецкая тетрадь» (II), цикл романсов для голоса с фортепиано на слова Генриха Гейне // 1972, Ленинград
- Гаврили**н – «Военные письма», вокально-симфоническая поэма для 2 певцов-солистов, 2 хоров и оркестра, слова Альбины Шульгиной // 4.4.1976, Ленинград
- Грабовский** – 2 пьесы для струнного оркестра: «Медитация» и «Патетический речитатив»
- Губайдулина** – Музыка для клавесина и ударных из собрания Марка Пекарского // 5.4.1972, Ленинград, Борис Берман и Марк Пекарский
- Губайдулина** – *Stufen* («Ступени») для оркестра, 1-я редакция // 19.12.1990, Берлин, Герд Альбрехт
- Губайдулина** – *Detto II* для виолончели и инструментального ансамбля // 5.5.1973, Москва, Наталия Шаховская / Константин Кримец
- Губайдулина** – «Розы», 5 романсов для сопрано и фортепиано, слова Геннадия Айги // 15.1.1974, Москва, Лидия Давыдова и автор
- Денисов** – Концерт для виолончели с оркестром // 25.9.1973, Лейпциг, Вольфганг Вебер / Герберт Кегель
- К. Караев** – «Нежность», моноопера для женского голоса и камерного оркестра по Анри Барбюсу
- Кнайфель** – *A prima vista* для 4 ударников
- Леденёв** – «Четыре зарисовки» для камерного ансамбля
- Локшин** – Симфония № 7 для контральто и камерного оркестра, слова из японской классической поэзии // 1973, Москва, Нина Григорьева / Рудольф Баршай
- Мансурян** – «Силуэт птицы», 3 пьесы для клавесина и ударных // 1972, Москва, Алексей Любимов и Марк Пекарский
- Мансурян** – «Интерьер» для струнного квартета
- Свиридов** – «Весенняя кантата» для хора и оркестра, слова Николая Некрасова // 7.6.1972, Москва, Александр Юрлов
- Сильвестров** – «Медитация», симфония для виолончели и камерного оркестра // 10.6.1976, Киев, Валентин Потапов / Игорь Блажков
- Сильвестров** – Соната для фортепиано № 1 // 1975, Киев, Николай Сук
- Скорик** – «Карпатский концерт» для оркестра
- Слонимский** – «Колористическая фантазия» для фортепиано // весна 1973, Ленинград, автор
- Слонимский** – «Мастер и Маргарита», камерная опера в 3 частях по Михаилу Булгакову; либретто: Юрий Димитрин, Виталий Фиалковский и Сергей Слонимский // (1-я часть, концертное исполнение) 10.4.1972, Ленинград, Геннадий Рождественский // (вся опера, концертное исполнение) 20.5.1989, Москва, Михаил Юровский
- Смирнов** – «Вечный покой» для голоса и оркестра, слова из «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова // 31.1.1982, Тула, Ирина Муратова (сопрано) / Юрий Николаевский

- Тамберг** – Концерт для трубы с оркестром
- Тертерян** – Симфония № 2 для оркестра с мужским голосом и хором (без слов) // 16.12.1973, Ереван, Давид Ханджян, с участием Каро Чаликяна (голос)
- Тищенко** – Соната для фортепиано № 4 // 1972, Ленинград
- Тищенко** – Концерт для флейты, фортепиано и струнных // 1973, Киев
- Тормис** – 13 эстонских лирических народных песен для хора *a cappella*
- Тормис** – «Слова Ленина», кантата для объединенных хоров с солирующим сопрано, слова из произведений Ленина (к 50-летию создания СССР) // 16.3.1973, Таллин, Арво Ратасепп
- Тормис** – «Заклятие железа» для солистов, хора и шаманского бубна, текст из эпоса «Калевала» // 6.5.1973, Тарту, Арво Ратасепп
- Фалик** – «Печальная мать», колыбельные для меццо-сопрано и фортепиано, слова Габриэлы Мистраль (1936–1972)
- Хренников** – «Много шума... из-за сердец», камерная опера на основе музыки к постановке комедии Шекспира «Много шума из ничего», 1936 // 11.3.1972, Москва, Камерный музыкальный театр; дирижер: Владимир Дельман; режиссер: Борис Покровский
- Б. Чайковский** – Струнный квартет № 4 // 14.2.1973, Москва, Квартет имени Прокофьева
- Б. Чайковский** – «Лирика Пушкина», вокальный цикл для голоса с фортепиано // 22.11.1972, Москва, Галина Вишневская (сопрано) и Мстислав Ростропович (фортепиано)
- (1968–1972) **Шнитке** – Симфония № 1 // 9.2.1974, Горький (ныне Нижний Новгород), Геннадий Рождественский / (московская премьера) 26.3.1986, Рождественский
- Щедрин** – «Анна Каренина», романтическая музыка для оркестра (на основе балета 1971 года) // 24.10.1972, Геннадий Рождественский
- Щедрин** – «Полифоническая тетрадь», 25 прелюдий для фортепиано // 31.3.1973, Москва, автор
- Эшпай** – Концерт для фортепиано с оркестром № 2 // 18.9.1972, Москва, автор / Евгений Светланов
- Бражников** – «Древнерусская теория музыки»¹
- Мазель** – «Проблемы классической гармонии»²

18.1. Москва. Спектаклем по опере Родиона Щедрина «Не только любовь» (1961–1972) открылся Камерный музыкальный театр под руководством Бориса Покровского
Апрель. Первые выступления Московского камерного хора под управлением Владимира Минина

¹ Бражников М. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Л.: Музыка, 1972.

² Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972.

Таллин. Основан ансамбль старинной музыки Hortus Musicus («Сад музыки») под руководством Андреса Мустонена

Дмитрий Кабалевский и Евгений Светланов удостоены Ленинских премий

Родион Щедрин удостоен Государственной премии за ораторию «Ленин в сердце народном» и оперу «Не только любовь» (в редакции 1972 года)

Эмигрировал Михаил (Миша) Майский

† 17.2. Гавриил Попов (р. 1904); 23.8. Балис Дварионас (р. 1904); 16.11. Андрей Пащенко (р. 1883)

1973

Банщиков – Соната № 2 для фортепиано

Буцко – «Торжественное песнопение», камерная симфония для струнных

Вустин – «Соната для шести» (флейта-пикколо, флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас) // 1975, Москва, дирижер Петр Мещанинов

Денисов – *La vie en rouge* («Жизнь в красном цвете»), вокальный цикл для голоса, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных, слова Бориса Виана // май 1973, Загреб, Розвита Трекслер (меццо-сопрано)

Зограбян – «Игры бумерангов» I для камерного ансамбля

И. Калныньш – Симфония № 4 с солирующим женским голосом, слова Келли Черри // 20.4.1973, Рига, Леонид Вигнер

Канчели – Симфония № 3 для оркестра и голоса // 11.10.1973, Тбилиси, Джансуг Кахидзе

Ф. Караев – Концерт для фортепиано и камерного оркестра // 1973, Баку, Джахангир Караев / Назим Рзаев

Кутавичюс – Симфония («Интродукция и пассакалья») для оркестра и мужского хора на латинский текст XVII века (к 650-летию Вильнюса)

Локшин – Симфония № 8 для тенора и оркестра, слова из «Песен западных славян» Пушкина // октябрь 1987, Москва, Алексей Мартынов / Владимир Зива

Локшин – «Песенки Маргариты» для сопрано и камерного оркестра, слова из «Фауста» Гёте в переводе Пастернака // 1974, Москва, Людмила Соколенко / Рудольф Баршай

Мансурян – Соната для виолончели и фортепиано № 1

А. Петров – «Петр I», вокально-симфонические фрески для солистов, хора и оркестра; либретто: Наталия Касаткина, Владимир Василёв // 23.4.1973, Ленинград, Юрий Темирканов

Сарьян – Концерт для скрипки с оркестром // 1973, Ереван, Рубен Агаронян / Давид Ханджян

Свиридов – 3 хора к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» // 23.10.1973, Москва, Малый театр, Александр Юрлов

Свиридов – «Концерт памяти Александра Юрлова» для хора *a cappella* (без слов)

- Сильвестров** – Кантата на стихи Тютчева и Блока для сопрано и камерного оркестра // 12.1.1975, Лидия Стывбун / Игорь Блажков
- Сильвестров** – «Музыка в старинном стиле», 4 пьесы для фортепиано
- Слонимский** – «Драматическая песнь» для оркестра
- Слонимский** – Концерт для симфонического оркестра, 3 электрогитары и солирующих инструментов // 9.2.1974, Ленинград, Юрий Серебряков
- Слонимский** – «Вечерняя музыка» для хора, колоколов и тамтама
- Станкович** – Симфония № 1 *Sinfonia larga* для 15 струнных
- Суслин** – «24 трезвучия» для клавесина или органа
- Тищенко** – Соната для фортепиано № 5 // 1973, Ленинград
- Тормис** – «Воспоминание времен чумы» для мужского хора *a cappella*, слова Яана Каплинского
- Уствольская** – Композиция № 2 *Dies irae* для 8 контрабасов, ударных и фортепиано // 14.12.1977, Ленинград
- Фалик** – 2 сольфеджио (прелюдия и fuga) для хора *a cappella*
- Хренников** – Симфония № 3 соч. 22 // 10.3.1974, Москва, Евгений Светланов
- Б. Чайковский** – Тема и 8 вариаций для оркестра // 23.1.1974, Дрезден, Кирилл Кондрашин
- Шостакович** – Струнный квартет № 14 *Fis-dur* соч. 142 // 12.11.1973, Ленинград, Квартет имени Бетховена
- Шостакович** – 6 романсов для меццо-сопрано и фортепиано соч. 143, слова Марины Цветаевой // 30.10.1973, Ленинград, Ирина Богачева и Софья Вакман // (редакция с оркестром соч. 143а) 6.6.1974, Москва, Ирина Богачева / Рудольф Баршай
- Шуть** – *Sinfonia da camera* № 1 для 4 виолончелей, контрабаса и литавр
- Щедрин** – Концерт для фортепиано с оркестром № 3 «Вариации и тема» // 5.5.1974, автор / Евгений Светланов

Родион Щедрин сменил Георгия Свиридова на посту первого секретаря Союза композиторов РСФСР
Москва. Основан Ансамбль Дмитрия Покровского, специализирующийся на аутентичном исполнении русского фольклора
Лидия Давыдова сменила Андрея Волконского в качестве руководителя ансамбля «Мадригал»

Эмигрировал Андрей Волконский

† 11.7. Александр Мосолов (р. 1900)

1974

- Банщиков** – Соната для фортепиано № 3
- Буцко** – «Из писем художника», моноопера для баритона и оркестра по письмам и воспоминаниям Константина Коровина // 29.10.1979, Москва

- Буцко** – «Прозрение», балет в 3 частях
Буцко – Соната для 2 фортепиано № 1
Гаврилин – «Земля», вокально-симфонический цикл для хора, соли-
рующего голоса и оркестра, слова Альбины Шульгиной
Губайдулина – *Quattro* для 2 труб и 2 тромбонов // 22.11.1974, Москва
Губайдулина – *Rumore e silenzio* («Шум и тишина») для клавесина и удар-
ных // 16.4.1975, Ленинград, Алексей Любимов и Марк Пекарский
Губайдулина – 10 этюдов (прелюдий) для виолончели соло // 12.12.1977,
Москва, Владимир Тонха
Денисов – Концерт для фортепиано с оркестром // 5.9.1978, Лейпциг, Гюн-
тер Филипп / Вольф-Дитер Хаушильд
Денисов – «Знаки на белом» для фортепиано // 24.9.1974, Варшава, Адам
Феллеги
Екимовский – *Ave Maria* для 48 скрипок (Композиция 13)
Екимовский – *Balletto* для дирижера и любого ансамбля (Компози-
ция 14) // 27.4.1982, Москва, ансамбль Марка Пекарского
Екимовский – *Kammervariationen* для 13 инструменталистов (Компо-
зиция 15) // 12.11.1976, Москва, Максим Шостакович
Зограбян – «Игры бумерангов» II для камерного ансамбля
К. Караев – «Неистовый гасконец» («Сирано де Бержерак»), мюзикл
в 2 частях по Эдмону Ростану; либретто: Петр Градов // 1978, Москва
Караманов – Симфонии № 15–16: симфонический цикл *Et in amore*
vivificantem («И в любви животворящей»)
Кутавичюс – «Дзукийские вариации» для струнного оркестра с магни-
тофонной записью
Мансурян – Соната для виолончели и фортепиано № 2
Мансурян – «Дар розы», мадригал № 1 для сопрано, фортепиано, флейты
и виолончели, слова Микаэла Зарифяна
Сидельников – «Дуэли», концертная симфония для 4 ударников,
виолончели, контрабаса и 2 фортепиано // 6.1.1975, Москва, Генна-
дий Рождественский
Сильвестров – Струнный квартет № 1 // 1975, Киев, Квартет имени
Лысенко
Слонимский – 4 стихотворения Осипа Мандельштама для голоса с фор-
тепиано
(1969–1974) **Слонимский** – 10 стихотворений Анны Ахматовой для голоса
с фортепиано
Тищенко – «Ярославна», балет в 3 действиях по «Слову о полку Иго-
реве», с хором; либретто: Олег Виноградов // 30.6.1974, Ленинград,
МАЛЕГОТ; дирижер: Александр Дмитриев; хореография: Виноградов
Тищенко – Симфония № 4 для 2 оркестров с чтецом, слова Тургенева //
17.11.1978, Ленинград, Геннадий Рождественский
Тормис – «Литания богу грома» для тенора, баса, мужского хора и ба-
рабана
Фалик – «Кант-виват» для хора *a cappella*, слова Александра Сумарокова
Фалик – «Незнакомка» для камерного хора *a cappella*, слова Блока

- Фалик** – Струнный квартет № 3
- Фирсова** – «Осенние песни» для голоса с фортепиано, слова Цветаевой, Мандельштама, Блока и Пастернака
- Хачатурян** – Соната-фантазия для виолончели соло *C-dur* // 1975, Москва, Наталия Шаховская
- Б. Чайковский** – «Знаки Зодиака», кантата для сопрано, клавирина и струнных, слова Тютчева, Блока, Цветаевой и Заболоцкого // 29.1.1976, Ленинград, Маргарита Мирошникова / Эдуард Серов
- Б. Чайковский** – Струнный квартет № 5 // 28.11.1975, Москва, Квартет имени Прокофьева
- Шнитке** – *Der gelbe Klang* («Желтый звук»), сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано и хора по Василию Кандинскому // лето 1974, Сент-Бом (Франция) // (российская премьера) 6.1.1984, Москва, Александр Лазарев
- Шнитке** – музыка к фильму «Агония» (режиссер: Элем Климов)
- Шостакович** – Струнный квартет № 15 *es-moll* соч. 144 // 15.11.1974, Квартет имени Танеева
- Шостакович** – Сюита для баса и фортепиано соч. 145 на слова Микеланджело Буонарроти в переводе Абрама Эфроса // 23.12.1974, Ленинград, Евгений Нестеренко и Евгений Шендерович // (редакция с оркестром соч. 145а) 12.10.1975, Москва, Нестеренко / Максим Шостакович
- Шостакович** – «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» для баса и фортепиано соч. 146, слова Достоевского (из «Бесов») // 10.5.1975, Москва, Евгений Нестеренко и Евгений Шендерович
- Щедрин** – оркестровка вокального цикла Мусоргского «Детская» // 5.3.1975, Стокгольм, Элизабет Сёдерстрём / Геннадий Рождественский
- Друскин** – «Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды»¹
- Холопов** – «Очерки современной гармонии»²

2–8.4. Москва. Пятый съезд Союза композиторов СССР

Июнь, Москва. Гастроли миланского театра Ла Скала (в репертуаре — пять классических итальянских опер и Реквием Верди; дирижеры Клаудио Аббадо и Франческо Молиари-Праделли)

Июнь–июль, Москва. Пятый международный конкурс имени Чайковского. Среди победителей — Андрей Гаврилов (фортепиано) и Борис Пергаменщиков (виолончель)

12.9. Москва, Камерный музыкальный театр. Премьера оперы Шостаковича «Нос» в присутствии композитора (опера не исполнялась в СССР с 1931 года); дирижер: Геннадий Рождественский; режиссер: Борис Покровский

¹ Друскин М. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды. Л.: Советский композитор, 1974.

² Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974.

Владимир Федосеев назначен главным дирижером Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения

Ленинская премия присуждена Тихону Хренникову
Вельо Тормис удостоен Государственной премии за «Балладу про Маарьямаа», «Слова Ленина» и «Заклятие железа»

Эмигрировали: Борис Гольдштейн, Александр Рабинович(-Бараковский), Мстислав Ростропович, Галина Вишневская

† 5.1. Лев Оборин (р. 1907); 30.7. Лев Книппер (р. 1898); 24.10. Давид Ойстрах (р. 1908)

1975

Банщиков – Соната для флейты и фортепиано (памяти Шостаковича)

Буцко – Концерт для скрипки с оркестром № 1 «Эпитафия»

Буцко – Соната для скрипки и фортепиано

Буцко – Струнный квартет № 1

Вайнберг – «Поздравляем!», опера в 2 действиях соч. 111 по Шолому-Алейхему; либретто: Вайнберг // 13.9.1983, Москва, Камерный музыкальный театр; дирижер: Анатолий Левин; режиссер: Борис Покровский

Вустин – «Слово для духовых и ударных»

Губайдулина – Концерт для фагота и низких струнных (4 виолончелей и 3 контрабасов) // 6.5.1976, Москва, Валерий Попов / Петр Мещанинов

Губайдулина, М. Копелент (Чехословакия) и **П.Х. Дитрих** (ГДР) – *Laudatio pacis* («Хвала миру»), оратория на слова Яна Амоса Коменского, посвящена ЮНЕСКО // 3.9.1993, Берлин, Даниэль Назарет

Денисов – «Акварель» для 24 струнных // 12.6.1975, Париж, Даниэль Шабрен

Денисов – Концерт для флейты с оркестром // 22.5.1976, Дрезден, Орель Николе / Ханс-Петер Франк

Журбин – «Орфей и Эвридика», рок-опера; либретто: Юрий Димитрин // 1975, Ленинград

Канчели – Симфония № 4 «Памяти Микеланджело» // 13.1.1975, Тбилиси, Джансуг Кахидзе

Караманов – Симфония № 17 «Америка» (к 200-летию США)

Корндорф – Симфония № 1 // 16.12.1977, Москва, автор

Кутавичюс – «Маленький спектакль» для 2 актеров, 2 скрипок и 2 фортепиано, текст Сигитаса Гяды

Локшин – Симфония № 9 для баритона и струнных, слова Леонида Мартынова // 1976, Москва, Юрий Григорьев / Рудольф Баршай

Мансурян – «Прелюдии» для оркестра // 1976, Ереван, Давид Ханджян (1973–1975) **А. Петров** – «Петр I», опера (музыкально-драматические фрески) в 3 действиях; либретто: Наталия Касаткина, Владимир Василёв // 14.6.1975, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Юрий Темирканов; режиссеры: Касаткина и Василёв

- Сидельников** – «Сокровенны разговоры», кантата для хора с ударными, слова народные // 1975, Ареццо, Валерий Полянский
- Сидельников** – «Славянский триптих», соната для скрипки и фортепиано
- Сильвестров** – Соната для фортепиано № 2 // 1975, Киев, Алексей Любимов
- Слонимский** – *Solo espressivo* для гобоя
- Слонимский** – «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, 4 блокфлейт и лютни, слова средневековых немецких и французских поэтов
- Слонимский** – «Песнь песней», лирический фрагмент для сопрано, тенора, камерного хора, гобоя, валторны и арфы
- Станкович** – Симфония № 2 «Героическая»
- Тактакишвили** – Концерт для фортепиано с оркестром № 2 «Горные напевы»
- Тертерян** – Симфония № 3 для оркестра с 2 дудуками и 2 зурнами // 19.9.1975, Ереван, Давид Ханджян
- Тищенко** – Соната для фортепиано № 6
- Тормис** – «Ижорский эпос», цикл народных песен для хора *a cappella*
- Тормис** – «Женские песни» для хора *a cappella* и солирующих голосов на фольклорные тексты в обработке Яана Каплинского // 22.5.1977, Тарту
- Уствольская** – Композиция № 3 *Benedictus qui venit* для 4 флейт, 4 фаготов и фортепиано // 14.12.1977, Ленинград
- Фалик** – «Зимние песни» для хора *a cappella*, слова Анатолия Жигулина, Бориса Пастернака и Николая Заболоцкого
- Фалик** – «Элегическая музыка» («Панихида по Игорю Стравинскому») для 16 струнных и 4 тромбонов // 1975, Ленинград, автор
- Фрид** – «Письма Ван Гога», моноопера в 2 действиях для баритона и камерного ансамбля по письмам Ван Гога брату; либретто: автор // (концертное исполнение) 29.11.1976, Москва; дирижер: Юрий Николаевский
- Хачатурян** – Соната-монолог для скрипки соло // осень 1975, Москва, Виктор Пикайзен
- Хренников** – Концерт для скрипки с оркестром № 2 *C-dur* // 1975, Ярославль, Леонид Коган / Виктор Барсов
- Шнитке** – Реквием для солистов, хора и инструментального ансамбля на латинские тексты (на основе музыки к постановке пьесы Шиллера «Дон Карлос» в Театре Моссовета) // осень 1977, Будапешт
- Шнитке** – *Moz-Art* для 2 скрипок по отрывку Моцарта К 416d // февраль 1976, Вена, Гидон Кремер и Татьяна Гринденко
- Шостакович** – Соната для альты и фортепиано соч. 147 // 1.10.1975, Ленинград, Федор Дружинин и Михаил Мунтян
- Шуть** – *Sinfonia da camera* № 2 для флейты, гобоя, кларнета, саксофона, фагота, альты, виолончели и контрабаса
- Барсова** – «Симфонии Густава Малера»¹

¹ Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.

Июнь, Москва. Выступления Шведской королевской оперы («Кольцо нибелунга» Вагнера, дирижер Берислав Клобучар)
 Вячеслав Артёмов, София Губайдулина и Виктор Суслин основали группу коллективной импровизации «Астрей»

† 9.8. Дмитрий Шостакович (р. 1906)

1976

Артёмов – «Тотем» для ансамбля ударных

Артёмов – «Романтическое каприччио» для валторны и фортепиано

Бабаджанян – Струнный квартет № 3 (памяти Шостаковича)

Бибик – Симфония № 4 для камерного оркестра (памяти Шостаковича)

Буцко – Соната для альты и фортепиано

Вайнберг – Симфония № 12 соч. 114 (памяти Шостаковича) // 13.10.1979, Москва, Максим Шостакович

Вайнберг – Симфония № 13 соч. 115

Вайнберг – «Из лирики Жуковского», вокальный цикл для баса и фортепиано соч. 116, слова Василия Жуковского

Грабовский – «Вечер на Ивана Купала», симфоническая легенда по Гоголю

(1974–1976) **Губайдулина** – «Час души», музыка для ударных (один исполнитель), меццо-сопрано и оркестра, слова Марины Цветаевой // октябрь 1980, Париж, Кристоф Каскель (ударные) // (российская премьера) 1981, Москва, Марк Пекарский, Н. Розанова / Вероника Дударова

Губайдулина – «Светлое и темное» для органа // 21.5.1979, Ленинград, Алексей Любимов

Губайдулина – Концерт для эстрадного и симфонического оркестров, трех сопрано с электронным усилением и магнитофонной записи чтения стихов Фета // 16.1.1978, Москва, Александр Михайлов

Денисов – оркестровка вокального цикла Мусоргского «Детская» // 20.12.1979, Москва, Ирина Муратова / Геннадий Рождественский

Десятников – «Бедная Лиза», одноактная камерная опера по Николаю Карамзину; либретто: Десятников (1-я редакция)

Ф. Караев – Соната для двух исполнителей (2 фортепиано, подготовленное фортепиано, колокола, вибрафон, магнитофонная запись) // 7.3.1977, Баку, Джахангир Караев, Акиф Абдуллаев

Каретников – 2 пьесы для фортепиано // 1976, Москва, Валентин Матвеев (1974–1976) **Леденёв** – «Некрасовские тетради» для баса и фортепиано, слова Николая Некрасова // 1976, Москва, Александр Ведерников и автор

Локшин – Симфония № 10 для контральто, оркестра и органа, слова Николая Заболоцкого // 1976, Москва, Нина Григорьева / Рудольф Баршай

Мансурян – Концерт для виолончели с оркестром № 1 (памяти Шостаковича) // 1977, Ереван, Карине Георгиан / Давид Ханджян

Мансурян – «Луна, играющая на свирели», мадригал № 2 для сопрано, фортепиано, флейты и виолончели, слова Размика Давояна

- Пярт** – *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* («Если бы Бах разводил пчел») для фортепиано, струнного оркестра и духового квинтета
- Пярт** – «Для Алины» для фортепиано
- Раскатов** – «Куртуазные песни», кантата для сопрано и инструментального ансамбля на слова японских поэтов
- Рыбников** – «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», рок-опера по Пабло Неруде; слова: Павел Грушко // май 1976, Москва, Театр Ленинского Комсомола; режиссер: Марк Захаров
- Свиридов** – «Светлый гость», кантата для солистов, хора и оркестра, слова Есенина // (в редакции Романа Леденёва) 2006, Москва
- Сидельников** – «Смерть поэта», оратория на слова Лермонтова
- Сильвестров** – «Китч-музыка», 5 пьес для фортепиано
- Сильвестров** – Симфония № 4 для медных и струнных // 1976, Киев, Юрий Никоненко
- Слонимский** – «Экзотическая сюита» для 2 скрипок, 2 электрогитар, саксофона и ударных
- Слонимский** – «Хоровод и fuga» для органа
- Слонимский** – «Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра
- Слонимский** – «Симфонический мотет» для оркестра // 17.1.1977, Ленинград, Геннадий Рождественский
- Смирнов** – «Печаль минувших дней» для голоса и инструментального ансамбля, слова Пушкина // 30.11.1977, Москва, Лидия Давыдова / Василий Желваков
- Станкович** – Симфония № 3 «Я утверждаюсь» для баритона, хора и оркестра, слова Павло Тычины (1974–1976) **Тактакишвили** – «Похищение луны», опера в 3 действиях по Константине Гамсахурдиа; либретто: Тактакишвили // 25.3.1977, Москва, Большой театр; дирижер: Александр Лазарев
- Тактакишвили** – Концерт для скрипки с оркестром
- Тамберг** – «Сирано де Бержерак», опера в 3 действиях по Эдмону Ростану; либретто: Яан Кросс // 2.6.1976, Таллин
- Тертерян** – Симфония № 4, с клавиесином за сценой *ad libitum* // 19.11.1976, Ереван, Давид Ханджян
- Тищенко** – Симфония № 5 (памяти Шостаковича) // весна 1978, Всесоюзное радио, Максим Шостакович
- Тормис** – «Северорусские былины» для мужского хора *a cappella*
- Фалик** – Струнный квартет № 4 (памяти Шостаковича)
- Фирсова** – «Сонеты Петрарки» для голоса и инструментального ансамбля
- Хачатурян** – Соната-песня для альты // 6.3.1977, Москва, Михаил Толпыго (1936–1976) **Хренников** – «Любовью за Любовь»), балет в 2 действиях соч. 24 на основе музыки к постановке комедии Шекспира «Много шума из ничего», 1936; либретто: Вера Боккадоро, Борис Покровский // 30.1.1976, Москва, Большой театр; дирижер: Александр Копылов; режиссер: Покровский
- Б. Чайковский** – «Шесть этюдов» для струнного оркестра с органом // 30.1.1979, Ленинград, Эдуард Серов

Б. Чайковский – Струнный квартет № 6 // 18.10.1976, Москва, Квартет имени Прокофьева

Шнитке – *Der Sonnengesang des Franz von Assisi* («Песнь Солнцу св. Франциска Ассизского») для 2 хоров и 6 инструментов // 10.6.1988, Лондон, Джеймс Вуд

(1972–1976) **Шнитке** – Квнтет для фортепиано и струнных // сентябрь 1976, Тбилиси, Нодар Габуния и Государственный струнный квартет Грузии

(1966–1976) **Щедрин** – «Мертвые души», оперные сцены в 3 действиях по Гоголю; либретто: Щедрин // 7.6.1977, Москва, Большой театр; дирижер: Юрий Темирканов; режиссер: Борис Покровский

Эшпай – «Ангара», балет в 2 действиях с прологом и эпилогом по Алексею Арбузову; либретто: Юрий Григорович и Виктор Соколов // 30.4.1976, Москва, Большой театр; дирижер: Альгис Жюрайтис; хореография: Григорович; сценография: Симон Вирсаладзе

Сабинина – «Шостакович-симфонист»¹

Тараканов – «Музыкальный театр Альбана Берга»²

Москва. Первые выступления ансамбля ударных Марка Пекарского (6 исполнителей)

Дмитрий Китаенко назначен главным дирижером Симфонического оркестра Московской филармонии

Юрий Темирканов назначен художественным руководителем и главным дирижером ленинградского Театра оперы и балета имени Кирова

Елена Образцова удостоена Ленинской премии

Государственные премии присуждены Андрею Петрову (за оперу «Петр I») и Андрею Эшпаю (за Второй концерт для фортепиано с оркестром)

† Револь Бунин (р. 1924)

1977

Артёмов – «Воскресная соната» для фагота и фортепиано

Артёмов – «Литания» для 4 саксофонов

Артёмов – «Симфония элегий» для 2 скрипок, струнного оркестра и ударных (6 исполнителей)

Банщикова – Симфония № 2 для струнного оркестра

Банщикова – Соната № 1 для баяна

Вайнберг – Симфония № 14 соч. 117 // 8.10.1980, Москва, Владимир Федосеев

Вайнберг – Струнный квартет № 13 соч. 118

¹ Сабинина М. Шостакович-симфонист. Драматургия. Эстетика. Стилль. М.: Музыка, 1976.

² Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Советский композитор, 1976.

- Вайнберг** – Симфония № 15 «Я верю в эту землю!» для солистов, женского хора и оркестра соч. 119, слова Михаила Дудина // 12.4.1979, Москва
- Вайнберг** – «Три пальмы», кантата для сопрано и струнного квартета соч. 120, слова Лермонтова // 28.11.1984, Москва, Галина Писаренко и Квартет имени Бородина
- Васкс** – «Музыка улетающим птицам» для духового квинтета
- Васкс** – *In memoriam* для 2 фортепиано
- Грабовский** – *Concerto misterioso* для флейты, кларнета, фагота, античных тарелочек, клавесина, арфы, скрипки, альты и виолончели // ноябрь 1987, Лас-Вегас, Вирко Балей
- Губайдулина** – *Misterioso* для 7 ударников // 5.4.1977, Москва, ансамбль под руководством Владимира Штеймана
- Денисов** – Концерт для скрипки с оркестром // 18.6.1978, Милан, Гидон Кремер / Юбер Судан
- Денисов** – *Concerto piccolo* для 4 саксофонов (1 исполнитель) и ударных // 28.4.1979, Бордо, Жан-Мари Лондекс (Londeix) и ансамбль «Страсбургские ударные» (Les Percussions de Strasbourg)
- Денисов** – музыка к постановке «Мастера и Маргариты» по Михаилу Булгакову в московском Театре на Таганке (режиссер: Юрий Любимов)
- Екимовский** – *Quartetto-cantabile* для струнного квартета (Композиция 22) // 26.4.1982, Москва
- Екимовский** – «Иерихонские трубы» для 30 медных духовых (Композиция 24) // 27.1.1999, Лондон, Джереми Саммерли (Summerly)
- Канчели** – Симфония № 5 «Памяти родителей» // 27.2.1978, Тбилиси, Джансуг Кахидзе
- Канчели** – музыка к фильму «Мимино» (режиссер: Георгий Данелия)
- Каретников** – музыка к фильму «Легенда о Тиле» по Шарлю де Костеру (режиссеры: Александр Алов и Владимир Наумов)
- Кутавичюс** – «Часы прошлого» I для струнного квартета и гитары
- Леденёв** – «Родная сторона», поэма для женского голоса, хора и оркестра, слова Николая Некрасова
- Локшин** – Симфония № 11 для сопрано и камерного оркестра, слова Луиса де Камонса // 1980, Москва, Людмила Соколенко / Геннадий Рождественский
- Локшин** – *Mater dolorosa* для меццо-сопрано, хора и оркестра на русские литургические тексты и фрагменты из «Реквиема» Ахматовой // 1995, Санкт-Петербург, Галина Долбонос / Александр Чернушенко
- Мартынов** – *Passionslieder* («Страстные песни») для сопрано и камерного оркестра, слова Йоханнеса Вейнцера(?)
- Мартынов** – «Иерархия разумных ценностей» для ансамбля ударных, с текстом Велимира Хлебникова
- Насидзе** – Симфония № 5 «Пиромани» // 1977, Тбилиси, Джансуг Кахидзе
- Пярт** – *Santus* памяти Бенджамина Бриттена для струнного оркестра и колокола // 1.5.1977, Таллин, Эри Клас

- Пярт** – *Tabula rasa* для 2 скрипок, подготовленного фортепиано и струнного оркестра // 30.9.1977, Таллин, Гидон Кремер, Татьяна Гринденко, Альфред Шнитке / Эри Клас
- Пярт** – *Fratres*, 1-я редакция для духового квинтета, струнного квинтета и ударных // 1977, ансамбль Hortus Musicus
- Пярт** – *Cantate Domino* для сопрано, контральто и 4 инструментов
- Пярт** – *Arbos*, 1-я редакция для 7 или 8 блокфлейт и 3 треугольников *ad libitum* // 1977(?), Таллин, ансамбль Hortus Musicus
- Пярт** – *Summa* для 4 голосов *a cappella*, на текст *Credo* католической мессы
- Пярт** – *Missa syllabica* для хора *a cappella* или с органом
- Свиридов** – «Отчалившая Русь», поэма (вокальный цикл) для голоса с фортепиано, слова Есенина // 25.4.1983, Москва, Елена Образцова и автор
- Сидельников** – «Романсеро о любви и смерти» для хора с фортепиано, гитарой, бас-гитарой и ударными, слова Федерико Гарсиа Лорки // осень 1981, Москва, Валерий Полянский
- (1974–1977) **Сидельников** – «Степан Разин», балет в 3 действиях по Степану Злобину; либретто: Алексей Чичинадзе // 1977, Москва, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко
- (1974–1977) **Сильвестров** – «Тихие песни», 24 песни для голоса с фортепиано на стихи поэтов-классиков // (все песни) 9.3.1985, Москва, Сергей Яковенко и Илья Шепс
- Сильвестров** – Кантата на слова Тараса Шевченко для хора *a cappella*
- Слонимский** – «Тихий Дон», концерт для хора *a cappella* на тексты из казацкого фольклора
- Смирнов** – Фортепианное трио (№ 1) // 3.11.1978, Москва, Тигран Алиханов, Евгения Алиханова, Владимир Тонха
- Станкович** – Симфония № 4 *Sinfonia lirica* для виолончели и струнных
- Суслин** – *Mitternachtmusik* («Полуночная музыка») для скрипки, клавишина (с электронным усилением) и контрабаса // 1977, Москва, Татьяна Гринденко, Алексей Любимов и Анатолий Гринденко
- Суслин** – *Ave Markus*, соло для ударника // 1977, Москва, Марк Пекарский
- Тищенко** – Концерт для арфы с оркестром // 1978, Ленинград, Ирина Донская-Тищенко / Эдуард Серов
- Тормис** – «Голоса пастушеского детства Таммсааре», кантата для мужского хора *a cappella* на тексты из эстонского фольклора
- Фалик** – «Симфонические этюды», концерт для оркестра № 2 // 12.11.1977, Ленинград, Геннадий Рождественский
- Шнитке** – *Concerto grosso* (№ 1) для 2 скрипок, клавишина / подготовленного фортепиано и струнного оркестра // 21.3.1977, Ленинград, Гидон Кремер, Татьяна Гринденко, Юрий Смирнов / Эри Клас
- Шнитке** – *Moz-Art à la Haydn* для 2 скрипок и камерного оркестра по отрывку Моцарта К 416d // 30.12.1983, Тбилиси, Лиана Исакадзе (дирижер)
- Шнитке** – музыка к мультфильму «Я к вам лечу воспоминаньем...» по Пушкину (режиссер: Андрей Хржановский)

Шнитке – музыка к фильму «Восхождение» (режиссер: Лариса Шепитько)

Эшпай – Концерт для скрипки с оркестром № 2 // 14.10.1977, Братислава, Эдуард Грач / Элияху Инбал

Открылся Красноярский институт искусств (ныне Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского)

Основан Красноярский симфонический оркестр; первый главный дирижер – Иван Шпиллер

Эмигрировали: Рудольф Баршай, Вольдемар Нельсон, Михаил Рудый

† 26.6. Сергей Лемешев (р. 1902)

1978

Артёмов – *Sonata ricercata* для ансамбля ударных

Артёмов – «Соната медитаций» для ансамбля ударных

Артёмов – «Пробуждение» для 2 скрипок

Банщикова – *Sonatina ostinata* для фортепиано

(1973–1978) **Бибик** – 34 прелюдии и фуги для фортепиано

Бибик – Симфония № 5

Буцко – «Из русской старины», симфония-сюита № 2

Буцко – Симфония № 3 («Симфония-дифирамб») для фортепиано с оркестром

Вайнберг – Струнный квартет № 14 соч. 122

Вайнберг – Соната для альты соло № 2 соч. 123

Васкс – «Маленькая ночная музыка» для фортепиано

Васкс – «Книга для виолончели»

Вустин – *Memoria II*, концерт для мембранофонов, клавишных и струнных // 25.12.1978, Москва, Владимир Кожухарь

Губайдулина – *Introitus*, концерт для фортепиано и камерного оркестра // 22.2.1978, Москва, Александр Бахчиев / Юрий Николаевский

Губайдулина – *Detto I* для органа и ударных // 14.10.1979, Москва, Татьяна Сергеева и Виктор Гришин

Губайдулина – *De profundis* для баяна // 8.4.1980, Москва, Фридрих Липс

Денисов – Двойной концерт для флейты, гобоя и оркестра // 24.3.1979, Кёльн, Орель Николе, Хайнц Холлигер / Анджей Марковский

Денисов – *Blätter* («Листья») для сопрано и струнного трио, слова Франсиско Танцера // 28.1.1980, Москва, Лидия Давыдова (голос)

Ф. Караев – *Journey to Love* («Путь к любви»), монодрама для сопрано, камерного оркестра и магнитофонной записи, слова Карла Сэндберга, Роберта Грейвза, Жака Превера, Рене Шара, Джузеппе Унгаретти, Лоренса Ферлингетти, Э.Э. Каммингса, Сесара Вальехо и Назыма Хикмета (на языках оригиналов) // 1991, Эссен

- (1970–1978) **Кнайфель** – «Жанна», *passione* для 13 групп инструменталистов (56 солистов)
- Кнайфель** – «Айнана», 17 вариаций на чукотское имя для камерного хора, ударных и магнитофонной записи
- Кутавичюс** – «Две птицы в лесной чаще», кантата для сопрано, го-боя, подготовленного фортепиано и магнитофонной записи, слова Рабиндраната Тагора
- Кутавичюс** – «Последние языческие обряды», оратория для хора, сопрано, органа и 4 валторн, слова Сигитаса Гяды
- Локшин** – Струнный квинтет (памяти Шостаковича) // 1978, Москва, Квартет имени Прокофьева и Евгений Ожогин (альт)
- Мансурян** – Концерт для виолончели со струнным оркестром № 2 // 1978, Ереван, Карине Георгиан / Давид Ханджян
- Мансурян** – Двойной концерт для скрипки, виолончели и струнного оркестра // 1979, Ленинград, Олег Каган, Наталия Гутман / Александр Лазарев
- Мартынов** – *Ostermusik* («Пасхальная музыка») для детского хора и камерного оркестра, слова немецких поэтов
- Мартынов** – «Серафические видения святого Франциска Ассизского», рок-опера
- Насидзе** – Симфония № 6 *Passione* для оркестра с хором басов, слова Важи Пшавелы // 1978[?], Тбилиси, Джансуг Кахидзе
- Свиридов** – «Пушкинский венок», концерт для хора (с солистами, челестой, арфой, фортепиано и ударными), слова Пушкина // 5.4.1979, Москва, Владимир Минин
- Сидельников** – «В стране осок и незабудок», вокальный цикл для 3 сопрано, меццо-сопрано, тенора и фортепиано, слова Велимира Хлебникова
- Сильвестров** – «Лесная музыка» для сопрано, валторны и фортепиано, слова Геннадия Айги // 1978, Киев, Лидия Стовбун, Андрей Кирпань и Валерий Матюхин
- Сильвестров** – Серенада для струнного оркестра // 23.5.1983, Киев, Игорь Блажков
- Слонимский** – Симфония № 2 // 21.9.1979, Ленинград, Геннадий Рождественский
- Смирнов** – Концерт для фортепиано и струнных (№ 2) // 25.12.1978, Москва, Василий Лобанов / Владимир Кожухарь
- Смирнов** – Соната для виолончели и фортепиано // 24.2.1979, Москва, Владимир Тонха и Тигран Алиханов
- Суслин** – *Terrarium* для 6 ударников // 1978, Москва, ансамбль Марка Пекарского
- Тактакишвили** – «Мусуси» («Женолюб»), комическая опера в 2 действиях по Михаилу Джавахишвили; либретто: Тактакишвили // (московская премьера) 1981, Камерный музыкальный театр; дирижер: Тактакишвили; режиссер: Борис Покровский

- Тамберг** – Симфония № 1
- Тертерян** – Симфония № 5 для оркестра с солирующей кеманчей // 11.11.1980, Халле, Кристиан Клюттиг
- Фалик** – Струнный квартет № 5
- Шнитке** – Концерт для скрипки с камерным оркестром № 3 // 27.1.1979, Москва, Олег Каган / Юрий Николаевский
- Шнитке** – Соната для виолончели и фортепиано // январь 1979, Москва, Наталия Гутман и Василий Лобанов
- (1976–1978) **Шнитке** – *In memoriam...*, оркестровая версия Фортепианного квинтета 1976 года // 20.12.1979, Москва, Геннадий Рождественский
- Шнитке** – музыка к постановке «Мертвых душ» по Гоголю в московском Театре на Таганке (режиссер: Юрий Любимов)
- Шуть** – *Sinfonia da camera* № 3 для флейты, гобоя, 2 групп струнных и ударных
- Шуть** – Трио для фагота, виолончели и ударных // 2.6.1980, Москва, Валерий Попов, Владимир Тонха, Борис Степанов

11.3. Центральная газета «Правда» публикует открытое письмо дирижера Альгиса Жюрайтиса, в котором советские артисты, готовившие постановку «Пиковой дамы» в Парижской опере, — дирижер Геннадий Рождественский, режиссер Юрий Любимов и композитор (по выражения автора письма — «композиторишка-авангардист») Альфред Шнитке — обвиняются в надругательстве над шедевром Чайковского, и содержится призыв к вмешательству «компетентных органов». В результате доноса Жюрайтиса постановка не состоялась, Парижская опера порвала отношения с советской стороной

15.3. Мстислав Ростропович и Галина Вишневская лишены советского гражданства за их «антисоветскую деятельность»

Июнь–июль, Москва. Шестой международный конкурс имени Чайковского. Среди победителей — Михаил Плетнев (фортепиано), Элмар Оливейра (США) и Илья Груберт (скрипка)

Осень, Москва. Дебютные выступления Ансамбля солистов оркестра Большого театра под руководством Александра Лазарева. Ансамбль специализировался на музыке XX века; ответственным за выбор репертуара был виолончелист Александр Ивашкин

Ирина Архипова удостоена Ленинской премии

Эмигрировали: Белла Давидович, Дмитрий Ситковецкий, Кирилл Кондрашин

† 1.5. Арам Хачатурян (р. 1903); 14.7. Мария Гринберг (р. 1908)

1979

- Ализаде** – «В стиле Габиля» для виолончели и подготовленного фортепиано // декабрь 1979, Ленинград, Иван Монигетти и автор
- Артёмов** – «Заклинания» для сопрано (без слов) и ансамбля ударных
- Банщикова** – «Пепел в ладонях», кантата для сопрано и малого оркестра, слова Сесара Вальехо // 1979, Ленинград, Татьяна Новикова / Эдуард Серов (1965–1979) **Банщикова** – Памяти Федерико Гарсиа Лорки, кантата для хора и камерного оркестра на слова Гарсиа Лорки
- Бибики** – Симфония № 6 для сопрано, баса и оркестра, слова Тараса Шевченко
- Буцко** – Струнный квартет № 2
- Буцко** – Камерная симфония № 1 «Торжественное песнопение» для струнных
- Вайнберг** – Струнный квартет № 15 соч. 124
- Вайнберг** – «Из лирики Баратынского», вокальный цикл для баса и фортепиано соч. 125
- Вайнберг** – Соната для скрипки соло № 3 соч. 126
- Вайнберг** – Трио для флейты, альты и арфы соч. 127
- Васкс** – *Cantabile* для струнного оркестра
- Губайдулина** – *In croce* для виолончели и органа // 27.3.1979, Казань, Владимир Тонха и Рубин Абдуллин
- Денисов** – «На повороте», вокальный цикл для голоса с фортепиано, слова Осипа Мандельштама // 28.1.1980, Москва, Лидия Давыдова и Василий Лобанов
- Денисов** – «Боль и тишина» для меццо-сопрано, кларнета, альты и фортепиано, слова Осипа Мандельштама // 28.1.1980, Москва, Елена Друженкова (меццо-сопрано)
- Екимовский** – «Бранденбургский концерт» для флейты, гобоя, скрипки, струнных и клавесина (Композиция 28) // 10.3.1980, Москва, Сергей Скрипка
- Зограбян** – *Concerto elegiaco* для струнного оркестра
- Кнайфель** – «Ранние журавли», прощальная музыка в 12 минорных тональностях для оркестра, мужского хора и детского хора
- Корндорф** – *Confessiones* («Исповедь»), камерная симфония по св. Августину для 14 инструменталистов и магнитофонной записи // 15.12.1979, Москва, Александр Лазарев
- Кутавичюс** – *Perpetuum mobile* для виолончели и фортепиано
- Кутавичюс** – «Зеленая птица Страздялис [дрозд]», опера-поэма для сопрано, баса, органа и магнитофонной записи; либретто: Сигитас Гяда // 1981, Каунас
- Леденёв** – 4 пасторали для смешанного хора (без слов) // 1979, Москва, Валерий Полянский
- Мансурян** – *Tovet* («Заклинание») для 15 инструменталистов // 23.4.1979, Москва, Геннадий Рождественский
- Мансурян** – «Три пьесы в густых тонах» для фортепиано

- Павленко** – *Homage* для фагота и струнного квартета // 12.11.1979, Москва, Валерий Попов (фагот)
- Павленко** – Симфония № 1 // 30.11.1991, Василий Синайский
- Раскатов** – «Драматические игры» (*Quasi una sonata*) для виолончели // 2.6.1980, Москва, Марина Тарасова
- Свиридов** – «Ночные облака», кантата для хора (с ударными, челестой и фортепиано), слова Блока // 6.3.1980, Москва, Владимир Минин
- Сильвестров** – Соната для фортепиано № 3 // 1979, Киев, Валерий Матюхин
- Смирнов** – *The Seasons* («Времена года»), вокальный цикл для голоса, флейты, альты и арфы, слова Уильяма Блейка // 10.3.1980, Москва, Лидия Давыдова, Ирина Лозбень, Михаил Безрукий и Ольга Ортенберг
- Суслин** – *Capriccio über die Abreise* («Каприччио на отъезд») для 2 скрипок
- Тактакишвили** – «Посвящение [святой] Шушаник», гимн для мужского хора, литавр, колоколов и арфы, слова Шота Руставели, Симона Чиковани, царя Деметре I и народные
- Тормис** – «Ингерманландские вечера», цикл для хора *a cappella*, слова народные
- Тормис** – «Грустные песни» для меццо-сопрано и 5 духовых, слова народные
- Тормис** – «Песни древнего моря» для мужского хора *a cappella* с солирующими голосами, слова народные
- Уствольская** – Симфония № 2 «Истинная вечная благодать» для оркестра и голоса, слова Германа Расслабленного // 8.10.1980, Ленинград, Владимир Альтшулер
- Фалик** – «Пять стихотворений Ахматовой» для сопрано и камерного оркестра
- Фалик** – «Поэзы Игоря Северянина», концерт для хора *a cappella*
- Фирсова** – *Tristia*, кантата для голоса и камерного оркестра, слова Осипа Мандельштама
- (1942–1979) **Хренников** – «Гусарская баллада», балет в 3 действиях соч. 25 на основе музыки к комедии Александра Гладкова «Давным-давно» в постановке 1942 года и к фильму Эльдара Рязанова 1962 года; либретто: Олег Виноградов // 23.4.1979, Ленинград, Театр имени Кирова; дирижер: Валерий Гергиев; хореография: Виноградов
- (1974–1979) **Шнитке** – «Гимны» I–IV для виолончели и камерного ансамбля // 26.5.1979, Москва, Карине Георгиан (виолончель)
- Шнитке** – Концерт для фортепиано и струнных // 10.12.1979, Ленинград, Владимир Крайнев / Александр Дмитриев
- Шнитке** – Симфония № 2 «Санкт-Флориан» для солистов, хора и оркестра на текст латинской мессы // 23.4.1980, Лондон, Геннадий Рождественский // (российская премьера) январь 1981, Москва, он же
- Шуть** – «Романтические послания» для фагота, струнных, флейты и подготовленного фортепиано по главной теме Симфонии *g-moll* Моцарта // 28.2.1980, Москва, Валерий Попов (фагот) / Валерий Полянский

Арановский – «Симфонические искания»¹

Владимир Спиваков основал камерный оркестр в Москве (с 1982 года — «Виртуозы Москвы»)

Октябрь–ноябрь, Москва. Первый ежегодный фестиваль современной музыки «Московская осень»

Ноябрь, Таллин. Фестиваль старинной и современной музыки

20–26.11. Москва. Шестой съезд Союза композиторов СССР. В своем докладе Хренников перечисляет членов Союза, чья музыка, активно пропагандируемая на Западе, недостойна «представлять нашу страну, нашу музыку» за рубежом; это Вячеслав Артёмов, София Губайдулина, Эдисон Денисов, Александр Кнайфель, Виктор Суслин, Дмитрий Смирнов и Елена Фирсова («хренниковская семерка»)

† 28.6. Натан Рахлин (р. 1906)

1980

Буцко – Концерт для виолончели с оркестром № 2 «Ричеркар»

Вайнберг – «Портрет», опера в 3 действиях соч. 128 по Гоголю; либретто: Александр Медведев // 20.5.1983, Брно; дирижер: Вацлав Носек

Губайдулина – «Сад радости и печали» для флейты, альты, арфы и чтеца *ad libitum*, декламирующего стихи Франсиско Танцера // 9.2.1981, Москва, Сергей Бубнов, Михаил Гудимов, Ирина Коткина

Губайдулина – *Offertorium*, концерт для скрипки и оркестра, 1-я редакция // 30.5.1981, Вена, Гидон Кремер / Лейф Сегерстам // (русская премьера) 15.4.1982, Москва, Олег Каган / Геннадий Рождественский

Денисов – Реквием для сопрано, тенора, хора, органа и оркестра на слова Франсиско Танцера (на французском, английском и немецком языках), латинские и французские литургические тексты // 30.10.1980, Гамбург, Фрэнсис Трэвис

Денисов – «Твой облик милый», вокальный цикл для голоса с фортепиано, слова Пушкина // 8.12.1980, Москва, Алексей Мартынов и Василий Лобанов // (редакция с оркестром, 1982) 30.10.1984, Москва, А. Мартынов / Геннадий Рождественский

Денисов – музыка к спектаклю «Преступление и наказание» по Достоевскому в московском Театре на Таганке (режиссер: Юрий Любимов)

Десятников – «Бедная Лиза», одноактная камерная опера по Николаю Карамзину; либретто: Десятников (2-я редакция для 2 певцов-солистов, чтеца и 9 инструменталистов) // 1980, Москва, Камерный музыкальный театр

Екимовский – *Cantus figuralis* для 12 саксофонов (Композиция 32) // 5.2.1981, Бордо, Жан-Мари Лондекс (Londeix)

1 Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Л.: Советский композитор, 1979.

- Канчели** – Симфония № 6 // 7.4.1980, Тбилиси, Джансуг Кахидзе
- Канчели** – музыка к фильму «Твой сын, земля» (режиссер: Реваз Чхеидзе)
- Ф. Караев** – *Tristessa II*, симфония для симфонического и камерного оркестров // 6.11.2006, Москва, Владимир Понькин и Константин Чудовский (дирижеры)
- (1976–80) **Караманов** – Симфонии № 18–23: симфонический цикл «Бысть» // (№ 23 под названием «Возрожденный из пепла») декабрь 1982, Москва, Владимир Федосеев // (№ 20 под названием «Великая жертва») 1983, Москва, он же
- Кнайфель** – «Вера», вариации и строфа посвящения для струнного оркестра, памяти Веры Комиссаржевской
- Кнайфель** – *Solaris*, фрагмент *santicum aeternum* (вечной песни) для 35 яванских гонгов (1 исполнитель)
- Кнайфель** – *DA*, гимн солистов для камерного ансамбля
- Корндорф** – Симфония № 2 // 25.10.1982, Москва, Владимир Вербицкий
- Кутавичюс** – Струнный квартет № 2 *Anno cum tettigonia* («Год с кузнечиком»)
- Леденёв** – «Концерт-элегия» для виолончели с оркестром *Es-dur* // 8.10.1980, Москва, Виктор Симон / Владимир Федосеев
- Локшин** – «Три сцены из “Фауста”» для сопрано и оркестра, слова Гёте в переводе Пастернака (на основе «Песенок Маргариты», 1973) // 1998, Флоренция, Елена Прокина / Рудольф Баршай
- Мансурян** – «Ночная музыка» для оркестра // 1980, Ереван, Давид Ханджян
- Мансурян** – *Le due fanciulle* («Две девушки»), мадригал № 3 для сопрано, фортепиано, флейты и виолончели, слова Костана Заряна
- Павленко** – «Концерт-серенада» для кларнета и струнных, памяти Владимира Высоцкого // сентябрь 1980, Лондон
- А. Петров** – Концерт для скрипки с оркестром // октябрь 1980, Ленинград, Борис Гутников / Александр Лазарев
- Сарьян** – Симфония // 1982, Ереван, Валерий Гергиев
- Свиридов** – «Ладога», поэма для баса и хора (с 2 аккордеонами, фортепиано и ударными), слова Александр Прокофьева // 31.1.1980, Москва, Владимир Минин (дирижер)
- Свиридов** – «Песни безвременья» для меццо-сопрано и хора (с фисгармонией), слова Блока
- Сидельников** – «Сычуаньские элегии» I («Мысли о самом себе») для хора, флейты, арфы и вибратона, слова Ду Фу
- Слонимский** – «Новгородский танец» для кларнета, тромбона, виолончели, фортепиано, ударных и магнитофонной записи
- Слонимский** – «Интермеццо памяти Брамса» для фортепиано
- Слонимский** – «Мария Стюарт», опера-баллада в 3 действиях по Стефану Цвейгу; либретто: Яков Гордин // 1981, Куйбышев (ныне Самара); дирижер: Лев Оссовский
- Смирнов** – Симфония № 1 «Времена года» (по Уильяму Блейку) // 8.10.1981, Рига, Василий Синайский

- Смирнов** – «Песни судьбы» для голоса и органа, слова Фридриха Гельдерлина // 21.11.1981, Москва, Лидия Давыдова и Екатерина Процакова
- Станкович** – Симфония № 5 «Симфония пасторалей» для скрипки и оркестра
- Станкович** – Камерная симфония № 2 для деревянных духовых, фортепиано, ударных и струнных
- Тактакишвили** – «Первая любовь», комическая опера в 2 действиях; либретто: Реваз Габриадзе
- Тарнопольский** – Концерт для виолончели с оркестром // 21.12.1982, Сергей Судзиловский / Геннадий Рождественский
- Тищенко** – Струнный квартет № 4 // 1980, Ленинград
- Тищенко** – оркестровка вокального цикла Шостаковича «Сатиры (Картинки прошлого)»
- Тормис** – «Эстонская баллада», кантата-балет для солистов, хора и оркестра, слова народные // 1980, Таллин
- Фалик** – «Звенидень», вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано на слова русских поэтов Серебряного века
- Фирсова** – Струнный квартет № 3 *Misterioso*
- Б. Чайковский** – «Севастопольская симфония» (Симфония № 3) *B-dur* // 25.1.1981, Москва, Владимир Федосеев
- Б. Чайковский** – «Последняя весна», вокальный цикл для меццо-сопрано, флейты, кларнета и фортепиано, слова Николая Заболоцкого // ноябрь 1983, Москва, Наталья Бурнашева, Сергей Бубнов, Александр Иванов и автор
- Шнитке** – Струнный квартет № 2 // май, Эвиан (Франция), квартет Мюир
- Шнитке** – 3 мадригала для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона и клавирина, слова Франсиско Танцера на французском, немецком и английском языках // 10.11.1980, Москва, Нелли Ли / Геннадий Рождественский
- Шнитке** – «Гоголь-сюита» для оркестра на основе музыки к постановке «Мертвых душ», 1978 // 5.12.1980, Лондон, Геннадий Рождественский
- Шнитке** – 3 сцены для сопрано (без слов) и инструментального ансамбля // 6.6.1981, Москва, Лидия Давыдова / Марк Пекарский
- Шнитке** – Пассакалья для оркестра // 8.11.1981, Баден-Баден, Жак Мерсье
- Шнитке** – музыка к фильму «Экипаж» (режиссер: Александр Митта)
- Шнитке** – музыка к фильму «Маленькие трагедии» (режиссер: Михаил Швейцер)
- Щедрин** – «Чайка», балет в 2 действиях по Чехову; либретто: Щедрин и Валерий Левенталь // 27.5.1980, Москва, Большой театр; дирижер: Александр Лазарев; хореография: Майя Плисецкая; сценография: Левенталь
- Эшпай** – «Круг», балет в 2 действиях; либретто: Игорь Чернышев // (под названием «Помните!») 23.2.1981, Куйбышев (ныне Самара); дирижер: Лев Оссовский

Декабрь, Москва, Музей изобразительных искусств имени Пушкина.
Первый ежегодный фестиваль «Декабрьские вечера», основанный
Святославом Рихтером

Борис Покровский удостоен Ленинской премии за постановки опер
в Большом театре и Камерном музыкальном театре
Свиридов удостоен Государственной премии за «Пушкинский венок»

Эмигрировали: Арво Пярт, Неэме Ярви, Гидон Кремер

† Александр Свешников (р. 1890)

1981

(1975–1981) **Артёмов** – «Гирлянда речитаций» для флейты, гобоя, кларнета (или саксофона), фагота и оркестра

Артёмов – «Прелюдии к сонетам» для фортепиано

Артёмов – «Звездный ветер» для инструментального ансамбля

Артёмов – *Dreams by Moonlight* («Сны при лунном свете»), кантата для меццо-сопрано, альтовой флейты, виолончели и фортепиано, слова средневековых китайских поэтов в английских переводах

Баркаускас – Концерт для альты и камерного оркестра // 26.9.1981, Вильнюс, Юрий Башмет / Саулюс Сондецкис

Бибик – «Бег», опера в 6 сценах по Михаилу Булгакову, 2-я редакция // (концертная премьера) 29.10.2010, Киев, Роман Кофман

Вайнберг – Струнный квартет № 16 соч. 130

Вайнберг – Симфония № 16 соч. 131 // ноябрь 1982, Москва, Павел Коган

Вайнберг – Соната для фагота соло соч. 133 // 21.11.2009, Дублин, Маттас Байер

Вайнберг – «Из лирики Фета», вокальный цикл для баса и фортепиано соч. 134 // 8.9.1984, Анатолий Сафиулин (бас)

Васкс – «Осенняя музыка» для фортепиано

Вустин – «Возвращение домой» для баритона и 13 инструменталистов (2 струнных квартета, 2 фортепиано, валторна, 2 исполнителя на ударных), слова Дмитрия Щедровицкого // 1981(?), Москва, Владимир Хачатуров / Владимир Понькин

Губайдулина – *Descensio* («Схождение») для 3 тромбонов, 3 ударников, арфы, клавиесина/челесты и челесты/фортепиано // 30.4.1981, Париж, ансамбль 2e2m, Поль Мефано

Денисов – Партита для скрипки и оркестра по Партите BWV 1004 *d-moll* Баха // 23.3.1981, Москва, Леонид Коган / Павел Коган

Денисов – Трио для гобоя, виолончели и клавиесина // ноябрь 1981, Донауэшинген

Денисов – «На снежном костре», вокальный цикл для голоса с фортепиано, слова Блока // 12.4.1982, Москва, Алексей Мартынов и Аристотель Константиноиди

- (1977–81) **Денисов** – *L'écume des jours* («Пена дней»), опера в 3 действиях по Борису Виану; либретто: Денисов // 15.3.1986, Париж, Опера-комик; дирижер: Джон Бёрдекин (Burdekin)
- Денисов** – инструментовка вокальных циклов Александра Мосолова «Три детские сцены» и «Газетные объявления»
- Екимовский** – «Соната с похоронным маршем» для фортепиано (Композиция 33) // 10.3.1982, Москва, Михаил Цайгер
- Зограбян** – «Приношение Мецаренцу» для струнного квартета и камерного оркестра // 1981, Ереван, Завен Варданян
- Израель** – Симфония, с соло сопрано на слова Мисака Мецаренца // апрель 1981, Ереван, Аракс Давтян (сопрано), Валерий Гергиев
- Кнайфель** – «Глупая лошадь», 15 историй для певицы и пианиста, слова Вадима Левина // 9.12.1981, Ленинград, Татьяна Мелентьева и Олег Малов
- Корндорф** – «Ярило» для фортепиано и магнитофона // 8.6.1981, Москва, Татьяна Сергеева
- Корндорф** – «Движения» для ансамбля ударных // 30.11.1981, Москва, ансамбль ударных оркестра Большого театра / автор
- Корндорф** – *Primitive Music* для 12 саксофонов // 25.4.1984, Москва, автор
- Леденёв** – «Концерт-романс» для фортепиано с оркестром *a-moll* // октябрь 1981, Москва, автор / Владимир Федосеев
- Локшин** – «Искусство поэзии», симфоническая поэма для сопрано и камерного оркестра, слова Николая Заболоцкого // 1981, Москва, Клара Кадинская / Александр Лазарев
- Локшин** – «Из лирики Франсуа Вийона» для тенора и струнного квартета (и тубафона *ad libitum*) // 1992, Москва, солист Алексей Мартынов
- Мансурян** – Концерт для скрипки со струнным оркестром № 1 // 1981, Москва, Олег Каган / Юрий Николаевский
- Мансурян** – *Because I Don't Hope* («Ибо я не надеюсь») для камерного ансамбля, памяти Стравинского // 1982, Москва, Александр Лазарев
- Раскатов** – Соната для фортепиано // 1982, Москва, Ольга Магиденко
- Раскатов** – «Приглашение к концерту» для 2 ударников // 24.9.1988, Варшава, ансамбль Марка Пекарского
- Рыбников** – «Юнона и Авось», рок-опера; либретто: Андрей Вознесенский // 9.7.1981, Москва, Театр Ленинского комсомола; режиссер: Марк Захаров; хореография: Владимир Васильев
- Свиридов** – «Гимны Родине», кантата для хора *a cappella*, слова Федора Сологуба // май 1981, Ленинград, Владислав Чернушенко
- (1976–1981) **Сидельников** – «Чертогон», опера («сатирический эпос») по Лескову, в 2 частях: «Загул» и «Похмелье»; либретто: Геннадий Рождественский и М. Сидельников // (частичное концертное исполнение) 21.5.2007, Пермь
- Сидельников** – «Венская симфонietta» *Es-dur* для духового оркестра
- (1974–1981) **Сильвестров** – «Простые песни», 6 песен для голоса с фортепиано на слова Пушкина, Мандельштама и неизвестного русского поэта // (полностью) 1982, Москва, Светлана Савенко и автор

- Сильвестров** – «Постлюдия *DSCH*» для сопрано и фортепианного трио
- Сильвестров** – Постлюдия для скрипки соло
- Смирнов** – *Six Blake Poems* для голоса и органа, слова Уильяма Блейка // 10.3.1986, Москва, Лидия Давыдова и Екатерина Процакова
- Смирнов** – Серенада для гобоя, саксофона и виолончели // 25.5.1981, Москва, Анатолий Любимов, Лев Михайлов и Владимир Тонха
- Сумера** – Симфония № 1 // 10.10.1981, Таллин, Виталий Катаев
- Тертерян** – Симфония № 6 для камерного оркестра, камерного хора (без слов) и 9 фонограмм // 25.4.1983, Загреб, Александр Лазарев
- Тищенко** – Концерт для скрипки с оркестром № 2 («Скрипичная симфония») // 25.11.1985, Ленинград, Сергей Стадлер / Василий Синайский
- Фалик** – «Плутни Скапена», комическая опера в 3 действиях по Мольеру; либретто: Фалик // 22.12.1984, Тарту; дирижер: Тоомас Каптен
- Фалик** – «Инвенция и чакона на темы Паганини» для фортепиано // 1981, Николай Петров
- Шнитке** – *Minnesang* («Миннезанг») для 52 голосов *a cappella*, слова немецких миннезингеров XII–XIII веков // 21.10.1981, Грац, Карл Эрнст Хофман
- Шнитке** – Симфония № 3 // 5.11.1981, Лейпциг, Курт Мазур // (российская премьера) 17.10.1982, Москва, Геннадий Рождественский
- Шуть** – *Largo-Sinfonia* для камерного оркестра и органа
- Щедрин** – «Фрески Дионисия» для 9 инструментов // 27.4.1981, Москва, Александр Лазарев
- Щедрин** – «Казнь Пугачева», поэма для хора *a cappella*, слова Пушкина из «Истории Пугачевского бунта» // 10.3.1983, Таллин, Борис Тевлин
- Щедрин** – «Строфы из “Евгения Онегина”», 6 хоров *a cappella*, слова Пушкина // 29.3.1982, Москва, Борис Тевлин
- Щедрин** – «Альбом для юношества» для фортепиано // 29.3.1982, Москва, автор
- (1980–1981) **Эшпай** – Симфония № 4 («Симфония-балет», на основе балета «Круг») // 15.10.1981, Москва, Владимир Федосеев
- Май, Москва. Первый международный фестиваль современной музыки в СССР, организованный Союзом композиторов

Эмигрировали: Виктор Суслин, Максим Шостакович

† 7.3. Кирилл Кондрашин (р. 1914)

1982

- Банщиков** – «Горе от ума», опера в 2 действиях по Грибоедову // (концертное исполнение фрагментов) апрель 1983, Ленинград // (сценическая премьера) 1985, Красноярск
- Банщиков** – Струнный квартет
- Бибик** – Симфония № 7

- Буцко** – Камерная симфония № 3 «Духовный стих» для хора и струнных (включает пьесу *Lacrimosa* для струнного оркестра) // 18.11.1989, Москва
- Буцко** – «Литургическое песнопение», камерная кантата для хора и инструментального ансамбля на тексты православных молитв
- Буцко** – Концерт для скрипки с оркестром № 2 «Плач»
- Буцко** – Струнный квартет № 3
- Вайнберг** – Соната для альты соло № 3 соч. 135
- Вайнберг** – Соната для альты соло № 4 соч. 136(a)
- Вайнберг** – Соната для скрипки и фортепиано № 6 соч. 136(b)
- Васкс** – «Музыка ушедшему другу» для духового квинтета
- Васкс** – «Послание» для струнных, ударных и 2 фортепиано (1978–1982) **Гаврилин** – «Свадьба», действие для хора, оркестра и балета, слова Альбины Шульгиной, Гаврилина и народные
- Гаврилин** – «Анюта», одноактный балет по Чехову; либретто: Александр Белинский и Владимир Васильев // (телевизионная премьера) 1.5.1982; хореография: Васильев // (сценическая премьера) 21.1.1986, Неаполь, театр Сан-Карло; дирижер: Станислав Горковенко; хореография: Васильев
- Гаврилин** – «Перезвоны», симфония-действие «по прочтении Василия Шукшина» для солистов, хора, ударных и гобоя на тексты из русской духовной и народной поэзии // 17.1.1984, Ленинград, Владимир Минин
- Губайдулина** – «Семь слов», партита для виолончели, баяна и струнных // (под названием «Партита») 20.10.1982, Москва, Владимир Тонха, Фридрих Липс / Юрий Николаевский
- (1980–1982) **Губайдулина** – *Offertorium*, концерт для скрипки и оркестра, 2-я редакция // 24.9.1982, Западный Берлин, Гидон Кремер / Шарль Дютюа
- Денисов** – *Tod ist ein langer Schlaf* («Смерть – это долгий сон»), вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром // 30.5.1982, Москва, Иван Монигетти / Павел Коган
- Денисов** – Камерная симфония № 1 // 7.3.1983, Париж, Люка Пфафф
- Денисов** – «Камерная музыка» для альты, клавесина и струнных // 7.5.1983, Москва, Юрий Башмет (альт) / Саулюс Сондецкис
- Денисов** – «Свет и тени», вокальный цикл для баса и фортепиано, слова Владимира Соловьева // 31.10.1983, Москва, Анатолий Сафиулин и Георгий Федоренко
- Денисов** – Двойной концерт для фагота, виолончели и оркестра // 22.11.1990, Москва, Валерий Попов, Сергей Судзиловский / Александр Ведерников
- Денисов** – оркестровка вокального цикла Мусоргского «Без солнца» // 14.2.1983, Москва, Евгений Нестеренко / Геннадий Рождественский
- Зограбян** – Серенада для камерного оркестра
- Ф. Караев** – «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге», серенада для оркестра // март 1983, Ереван, Рауф Абдуллаев

- Ф. Караев** – *Tristessa I* («Прощальная симфония») для камерного оркестра // 7.2.1983, Баку, Рауф Абдуллаев
- Корндорф** – «Да!», ритуал для сопрано, 2 теноров, инструментального ансамбля и магнитофонной записи // 17.12.1984, Москва, Александр Лазарев
- Кутавичюс** – «Диспут с незнакомцем», концерт для 2 фортепиано и магнитофонной записи (1976–1982) **Леденёв** – «Элегический секстет» для струнных *D-dur* // 1984, Москва
- Локшин** – Прелюдия и тема с вариациями для фортепиано // 1988, Москва, Елена Кушнерова
- Павленко** – Симфония № 2 // 21.11.1992, Москва, Константин Кримец
- Павленко** – Симфония № 3 «Симфония причетов» для камерного оркестра // 24.8.1985, Кабрильо (США), Деннис Расселл Дэвис
- Плакидис** – Концерт для 2 гобоев и струнного оркестра
- Раскатов** – «Воспоминание об альпийской розе» для 6 ударников // декабрь 1988, Москва, ансамбль Марка Пекарского
- Сидельников** – Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1980–1982) **Сильвестров** – «Ступени», 11 песен для голоса с фортепиано, слова разных поэтов // (полностью) 1984, Москва, Светлана Савенко и Валерий Матюхин
- Сильвестров** – Симфония № 5 // май 1985, Киев, Роман Кофман
- Сильвестров** – 4 романа на слова Мандельштама для баритона и фортепиано
- Сильвестров** – Постлюдия для виолончели и фортепиано
- Слонимский** – «В мире животных», сюита для виолончели и фортепиано
- Слонимский** – Симфония № 3
- Слонимский** – Симфония № 4 (памяти Михаила Слонимского) // осень 1983, Куйбышев (ныне Самара) // (ленинградская премьера) весна 1984, Александр Лазарев
- Смирнов** – Симфония № 2 «Судьба» для солистов, хора и оркестра, слова Фридриха Гельдерлина
- Смирнов** – «Ночные рифмы», кантата для голоса и оркестра, слова Пушкина // 24.11.1986, Москва, Ирина Муратова / Эмин Хачатурян
- Станкович** – Камерная симфония № 3 для флейты и струнных
- Тамберг** – Симфония № 2
- Тищенко** – Соната для фортепиано № 7 (с колоколами) // 1982, Ленинград
- Фирсова** – Камерный концерт для виолончели с оркестром // 17.10.1982, Москва, Иван Монигетти / Геннадий Рождественский
- Шнитке** – *Concerto grosso* № 2 для скрипки, виолончели и оркестра // сентябрь 1982, Западный Берлин, Олег Каган, Наталия Гутман / Джузеппе Синополи
- Шнитке** – *A Paganini* для скрипки соло // 29.9.1982, Ленинград, Олег Крыса
- Шнитке** – Септет для флейты, 2 кларнетов, скрипки, альты, виолончели и клавесина/органа // 14.11.1982, Москва, Александр Лазарев

Шнитке – музыка к мультфильму «Осень» по Пушкину (режиссер: Андрей Хржановский)

Щедрин – «Торжественная увертюра» для оркестра (к 60-летию со дня образования СССР) // 21.12.1982, Москва, Евгений Светланов

Щедрин – Концертино для хора *a cappella* (без слов) // 5.5.1983, Корк (Ирландия), Аудриус Пятраускас

Эшпай – Концерт для гобоя с оркестром // 15.10.1982, Москва, Анатолий Любимов / Василий Синайский

Основан Симфонический оркестр Министерства культуры СССР; первый главный дирижер — Геннадий Рождественский

Москва. Основан камерный ансамбль «Академия старинной музыки» под руководством Татьяны Гринденко

Март–апрель, Москва и Ленинград. Фестиваль музыки Оливье Мессиана 15.4. Большой зал Московской консерватории. Концерт из произведений Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной и Альфреда Шнитке; исполнители: Симфонический оркестр Министерства культуры СССР, дирижер Геннадий Рождественский, солист Олег Каган

Июнь, Москва. Гастроли Гамбургской государственной оперы

Июнь–июль, Москва. Седьмой международный конкурс имени Чайковского. Среди победителей — Виктория Муллова и Сергей Стадлер (скрипка), Антониу Менесес (виолончель, Бразилия), Паата Бурчуладзе (бас)

Ленинские премии присуждены Отару Тактакишвили, Марии Биешу и Евгению Нестеренко

† 16.4. Анатолий Александров (р. 1888) 13.5. Кара Караев (р. 1918); 17.12. Леонид Коган (род. 1924)

1983

Артёмов – *Tristia* для трубы, фортепиано, вибратона, органа и струнных

Буцко – Струнный квартет № 4

Васк – *Musica dolorosa* для струнного оркестра

Губайдулина – *Perception* («Восприятие») для сопрано, баритона и 7 струнных, слова Франсиско Танцера и Губайдулиной (на немецком языке) // 1986, Локкенхаус (Австрия), Ютта Гайстер, Чарлз Нэйлор / Деннис Расселл Дэвис

Денисов – оркестровка «Песен и плясок смерти» Мусоргского // август, Всесоюзное радио, Евгений Нестеренко (бас) / Геннадий Рождественский

Екимовский – «Мандала» для 9 исполнителей (2 фортепиано, саксофон, электроорган, 2 ударника, виолончель, клавесин, флейта) (Композиция 39) // 20.5.1984, Белград

Ф. Караев – «1791», сенада для малого симфонического оркестра (на основе пьесы «Я простился с Моцартом...», 1982) // 19.3.1984, Баку, Рауф Абдуллаев

- Кутавичюс** – *Ad patres*, соната для 2 органов
- Кутавичюс** – «Из камня ятвяг», оратория для вокального ансамбля, литовских народных инструментов и камерного оркестра на тексты из литовского фольклора
- Локшин** – Симфониетта № 1 для тенора и камерного ансамбля, слова Игоря Северянина // 1986, Москва, Николай Курпе / Михаил Юровский
- Мансурян** – Струнный квартет № 1
- Павленко** – Концерт для скрипки с оркестром // 20.11.1988, Москва, Михаил Вайман / Юозас Домаркас
- А. Петров** – «Маяковский начинается», опера-феерия; либретто: Наталия Касаткина и Владимир Василёв // 13.4.1983, Ленинград, Театр имени Кирова
- Сильвестров** – Соната для виолончели и фортепиано // 1984, Москва, Иван Монигетти и автор
- Сильвестров** – «Ода соловью» для сопрано, фортепиано и камерного оркестра, слова Джона Китса // 1985, Москва, Нелли Ли / Александр Лазарев
- Сильвестров** – Интермеццо для камерного оркестра
- Слонимский** – Симфония № 5
- Слонимский** – *Concerto primaverile* («Весенний концерт») *D-dur* для скрипки и струнного оркестра
- Слонимский** – «Строфы Дхаммапады» для сопрано, арфы и ударных
- Тактакишвили** – Концерт для фортепиано с оркестром № 4
- Тарнопольский** – «Музыка памяти Шостаковича», коллаж для чтеца и камерного оркестра, слова Анны Ахматовой, Джона Паттерсона, Михаила Матусовского и Александра Межирова // 12.1.1985, Москва, Геннадий Рождественский
- Тормис** – «Картинки из прошлого острова Вормси», 3 эстонско-шведские народные песни для мужского хора *a cappella*
- Уствольская** – Симфония № 3 «Иисусе Мессия, спаси нас!» для духовых, ударных, контрабасов, фортепиано и чтеца, слова Германа Раслабленного // 1.10.1987, Ленинград, Владимир Альтшулер
- Фалик** – Камерный концерт для 3 флейт и струнного оркестра
- Фирсова** – «Камень», кантата для голоса и оркестра, слова Осипа Мандельштама
- Хренников** – «Доротея», опера в 2 действиях соч. 27 по Шеридану; либретто: Яков Халецкий // 26.5.1983, Москва, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко; дирижер: Владимир Кожухарь
- Хренников** – Концерт для фортепиано с оркестром № 3 соч. 28 // 10.4.1983, Москва, автор / Евгений Светланов
- Шнитке** – *Seid nüchtern und wachet...* («Так бодрствуйте, бдите...», «Фауст-кантата»), кантата для солистов, хора и оркестра по немецкой книге XVI века о докторе Фаусте // 19.6.1983, Вена, Геннадий Рождественский // (российская премьера) 23.10.1983, Москва, Валерий Полянский

Шнитке – Струнный квартет № 3 // 8.1.1984, Квартет имени Бетховена

Шуть – «Притча» для секстета ударных

Щедрин – «Музыкальное приношение» для органа, 3 флейты, 3 фаготов и 3 тромбонов // 21.10.1983, Москва, с участием автора в качестве органиста

Щедрин – *Notturno à Chopin* для 4 фортепиано // 17.7.1983, Мюнхен, автор, Чик Кория, Николас Иконому и Пауль Гульда

Эшпай – «Песни горных и луговых мари» для флейты, 4 валторн, арфы, челесты, литавр и струнного оркестра // 17.10.1983, Москва, Василий Синайский

Мазель – «О природе и средствах музыки»¹

Эмигрировал Александр Торадзе

† 27.3. Янис Иванов (р. 1906)

1984

(1968–1984) **Артёмов** – *In memoriam*, симфония со скрипкой соло, 2-я редакция

(1978–1984) **Артёмов** – «Путь к Олимпу», симфония

Артёмов – «Ожидание», балет-ностальгия по картинам Антуана Ватто

(1982–1984) **Вайнберг** – Симфония № 17 «Память» соч. 137 // 1.11.1984, Москва, Владимир Федосеев

(1982–1984) **Вайнберг** – Симфония № 18 «Война — жесточе нету слова» для хора и оркестра соч. 139, слова Сергея Орлова и Александра Твардовского // ноябрь 1985, Москва, Владимир Федосеев

Васкс – *Cantus ad pacem* («Песнь миру») для органа

Васкс – Струнный квартет № 2 «Летние песнопения»

Вустин – «Посвящение Бетховену», концерт для ударных и малого симфонического оркестра // декабрь 1987, Москва, Владимир Понькин

Гаврилин – «Дом у дороги», одноактный балет по Александру Твардовскому; либретто: Александр Белинский // (телевизионная премьера) 1984; хореография: Владимир Васильев

Губайдулина – *Quasi hoquetus* для альты, фагота (или виолончели) и фортепиано // 16.1.1985, Москва, Михаил Толпыго, Валерий Попов и Александр Бахчиев

Губайдулина – «Посвящение Марине Цветаевой» для хора *a cappella* // 27.11.1985, Стокгольм, Густаф Шёквист (Sjökvist)

Губайдулина – «В начале был ритм» для 7 ударников // 1986, Таллин, ансамбль Марка Пекарского

Губайдулина – музыка к фильму «Чучело» (режиссер: Ролан Быков)

Денисов – *In Deo speravit cor meum* («На Бога уповаает сердце мое») для скрипки (или флейты), гитары и органа // 1.11.1984, Кассель

¹ Мазель Л. О природе и средствах музыки. М.: Музыка, 1983.

- Денисов** – «Исповедь», балет в 3 действиях по Альфреду де Мюссе; либретто: Алла Демидова // 30.11.1984, Таллин; дирижер: Пауль Мяги; хореография: Тийт Хярм
- Денисов** – «Голубая тетрадь» для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, 2 фортепиано и колоколов, слова Александра Введенского и Даниила Хармса // 11.4.1985, Ростов-на-Дону, Елена Комарова (сопрано)
- Денисов** – «Приход весны» для хора *a cappella*, слова Фета // 7.11.1986, Валерий Полянский
- Денисов** – Секстет для флейты, гобоя, кларнета и струнного трио
- Денисов** – Концерт для 2 альтов, клавесина и струнных // 24.6.1991, Амстердам, Нобуко Имаи, Петра Вале (альты) / Лев Маркиз
- Екимовский** – «Строфы» для 2 скрипок (Композиция 40) // 10.9.1984, Луславице (Польша), Григорий Жислин и Константы Анджей Кулька
- Канчели** – «Музыка для живых», опера в 2 действиях, либретто: Роберт Стуруа // 28.4.1984, Тбилиси; дирижер: Джансуг Кахидзе; режиссер: Роберт Стуруа; сценография: Георгий Алекси-Месхишвили
- Ф. Караев** – *In memoriam...*, сюита для струнного квартета памяти Альбана Берга // 16.6.1989, Амстердам, Мондриан-квартет
- Караманов** – «Весенняя увертюра» для оркестра
- Каспаров** – Симфония «Герника» // июнь 1984, Москва
- Кнайфель** – «Ника», в 72 фрагментах 17 исполнителями, слова Гераклита, Данте и Ники Турбиной
- Кнайфель** – «Эпитафии» для оркестра и мужского хора
- Корндорф** – *Con sordino* для 16 струнных и клавесина // 10.9.1984, Краков, Рафал Делекта
- Корндорф** – «Колыбельная» для 2 фортепиано (вариант *Con sordino*) // 8.10.1984, Москва, Василий Лобанов и автор
- Мансурян** – Струнный квартет № 2
- Мансурян** – Концерт для виолончели с оркестром № 3 (с духовыми)
- Мансурян** – «Закатные песни» для голоса с фортепиано, слова Амо Сагияна
- Мартынов** – *Opus posth.* для фортепиано, ударных и дисканта, слова Николая Заболоцкого
- Плакидис** – Концерт-баллада для 2 скрипок, фортепиано и струнного оркестра
- Раскатов** – «Ночные гимны» для фортепиано и камерного ансамбля // 1985, Москва, Владимир Виардо / Михаил Юровский
- Раскатов** – «Круг пения» для меццо-сопрано и камерного ансамбля, слова Жуковского и Баратынского
- Сидельников** – «Бег», опера в 2 действиях по Михаилу Булгакову // 5.6.2010, Москва, Камерный музыкальный театр; дирижер: Владимир Агронский; режиссер: Ольга Иванова
- Сидельников** – «Сычуаньские элегии», II («Мысли, обращенные к другу») для хора, певцов-солистов, флейты-пикколо, арфы, вибратона и ударных, слова Ду Фу

Сильвестров – «Постлюдия», симфоническая поэма для фортепиано с оркестром // 1985, Лас-Вегас, Вирко Балей (фортепиано и дирижер)

Скорик – Концерт для виолончели с оркестром

Слонимский – Симфонии № 6 и 7

Слонимский – «По прочтении Еврипида», монодия для скрипки

Слонимский – «Вариации на тему Мусоргского» для фортепиано

Слонимский – 4 романса на стихи Тютчева для голоса с фортепиано

Сумера – Симфония № 2 // 2.4.1984, Таллин, Пеэтер Лилье

Тарнопольский – «Ванфрид» для скрипки, фортепиано, 6 вагнеровских туб, 5 флейт и хора, слова Вагнера // 4.5.1991, Москва, Геннадий Рождественский

Тертерян – *Das Beben* («Землетрясение»), опера в 2 частях по Генриху фон Клейсту; либретто: Герта Штехер и Тертерян // 16.3.2003, Мюнхен; дирижер: Эккехард Клемм

Тищенко – «Хроника блокады», симфония для оркестра // 8.4.1985, Ленинград, Андрей Чистяков

Тищенко – Струнный квартет № 5 // 1984, Ленинград

Фалик – Струнный квартет № 6

Фирсова – «Земная жизнь», кантата для сопрано и инструментального ансамбля, слова Осипа Мандельштама

Б. Чайковский – «Ветер Сибири», поэма для оркестра // 13.5.1984, Москва, Владимир Федосеев

Б. Чайковский – «Подросток», поэма для оркестра по Достоевскому // 23.3.1985, Москва, Владимир Федосеев

(1965–1984) **Б. Чайковский** – 4 прелюдии для камерного оркестра (по «Четырем стихотворениям Иосифа Бродского», 1965)

Шнитке – Симфония № 4 для солистов или хора (без слов) и камерного или симфонического оркестра // 12.4.1984, Москва, Дмитрий Китаенко

Шнитке – Концерт для скрипки с оркестром № 4 // сентябрь 1984, Западный Берлин, Гидон Кремер / Кристоф фон Донаньи

Шнитке – музыка к телесериалу «Мертвые души» (режиссер: Михаил Швейцер)

Щедрин – «Автопортрет» для оркестра // 15.5.1984, Москва, Джансуг Кахидзе

Щедрин – «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра (к 300-летию со дня рождения Баха) // 17.2.1985, Восточный Берлин, Владимир Спиваков

Щедрин – «Эхо-соната» для скрипки соло // 27.6.1985, Кёльн, Ульф Хельшер

Холопова, Холопов – «Антон Веберн. Жизнь и творчество»¹

Май, Москва. Второй международный фестиваль современной музыки в СССР, организованный Союзом композиторов

¹ Холопов Ю., Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984.

Щедрин удостоен Ленинской премии за «Мертвые души», «Казнь Пугачева» и «Праздничную увертюру»

† 20.2. Фикрет Амиров (р. 1922); 21.11. Арвид Янсонс (р. 1914)

1985

(1983–1985) **Артёмов** – «Гимны внезапных дуновений» для саксофонов (1 исполнитель), клавесина и фортепиано

Банщиков – «Санкт-Петербургский ноктюрн», кантата для меццо-сопрано и малого оркестра, слова Блока

Банщиков – «Вечный огонь», симфония для оркестра

Банщиков – Соната № 2 для баяна

Буцко – «Господин Великий Новгород», симфония-сюита № 3 для меццо-сопрано, хора и оркестра, слова народные

Вайнберг – Соната для виолончели соло № 4 соч. 140

(1937–85) **Вайнберг** – Струнный квартет № 1 соч. 2/141

Вайнберг – Симфония № 19 «Светлый май» соч. 142 // 23.11.1986, Москва, Владимир Федосеев

Вайнберг – «Знамена мира», праздничная поэма для оркестра соч. 143 // 23.2.1986, Москва, Владимир Федосеев

Денисов – «Три картины Пауля Клее» для альта и 5 инструментов // 27.1.1985, Москва, Игорь Богуславский (альт)

Екимовский – «Прелюдия и fuga» для органа (Композиция 42) // 22.4.1985, Москва, Татьяна Сергеева

Канчели – «Светлая печаль» для 2 дискантов, детского хора и оркестра, слова Галактиона Табидзе, Гёте, Шекспира и Пушкина (памяти детей, жертв Второй мировой войны) // 26.3.1985, Москва, Джансуг Кахидзе // (европейская премьера) 9.5.1985, Лейпциг, Курт Мазур

Ф. Караев – ... *a crumb of Music for George Crumb* («...щепотка музыки для Джорджа Крама») для камерного ансамбля // 18.9.1987, Лугано (Швейцария), Александр Лазарев

(середина 1970-х – 1985) **Каретников** – «Тиль Уленшпигель», опера («зингшпиль») в 2 действиях с прологом по Шарлю де Костеру; либретто: Семен Лунгин и Каретников // 1991, Билефельд (Германия)

Кнайфель – *Agnus Dei* для 4 инструменталистов *a cappella*

Кнайфель – «Бог», ода для смешанного и детского хоров, слова Гавриила Державина

Локшин – Симфониетта № 2 для сопрано и камерного оркестра, слова Федора Сологуба // 1988, Москва

Мансурян – «Страна Наири», вокальный цикл для голоса с фортепиано, слова Ваана Теряна

Мансурян – 5 багателей для фортепиано трио

Мартынов – «Войдите!» для скрипки, струнного оркестра и челесты

Павленко – Симфония № 4

- А. Петров** – «Мастер и Маргарита», симфония-фантазия по Михаилу Булгакову // 16.1.1986, Ленинград, Павел Коган
- Раскатов** – «Книга весны» для тенора и камерного оркестра, слова Василия Жуковского
- Слонимский** – Симфония № 8 для струнного оркестра с трубой и колоколами // 30.9.1985, Ленинград, Саулюс Сондецкис
- Слонимский** – 5 романсов на стихи Лермонтова для голоса с фортепиано
- Смирнов** – *Tiriel* («Тириэль»), опера в 3 действиях по Уильяму Блейку // 28.1.1989, Фрайбург; дирижер: Герхард Марксон; режиссер: Зигфрид Шёнбом
- Тищенко** – Квintет для фортепиано и струнных
- Тищенко** – оркестровка вокального цикла Шостаковича «Четыре стихотворения капитана Лебядкина»
- Тормис** – «17-я песнь “Калевалы”» для мужского хора и народных инструментов
- Уствольская** – Соната для фортепиано № 5 // 1986(?), Ленинград, Олег Малов
- Фалик** – Симфониетта для струнных
- Хренников** – «Золотой теленок», опера в 2 действиях соч. 29 по Илье Ильфу и Евгению Петрову; либретто: Яков Халецкий // 20.3.1985, Москва, Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко; дирижер: Владимир Кожухарь
- Шнитке** – «Эскизы», одноактный балет (хореографическая фантазия) на основе «Гоголь-сюиты» 1980 года; либретто: Андрей Петров // 16.1.1985, Москва, Большой театр; дирижер: Геннадий Рождественский
- Шнитке** – «Ритуал» для оркестра (к 40-летию освобождения Белграда) // 15.3.1985, Новосибирск, Валерий Полянский
- Шнитке** – *Concerto grosso* № 3 для 2 скрипок, клавесина и 14 струнных // 20.4.1985, Москва, Олег Крыса и Татьяна Гринденко (скрипки) / Саулюс Сондецкис
- Шнитке** – Струнное трио // 2.6.1985, Москва, Олег Крыса, Федор Дружинин и Валентин Фейгин
- Шнитке** – *(K)ein Sommernachtstraum* («(Не)сон в летнюю ночь») для оркестра // август 1985, Зальцбург, Лотар Цагрозек (Zagrosek)
- Шнитке** – Концерт для альты с оркестром // 12.1.1986, Амстердам, Юрий Башмет / Лукас Вис
- (1984–1985) **Шнитке** – Концерт для смешанного хора *a cappella* на слова Григора Нарекаци в русском переводе Наума Гребнева // 9.6.1986, Москва, Валерий Полянский
- Щедрин** – «Дама с собачкой», одноактный балет по Чехову; либретто: Щедрин и Валерий Левенталь // 20.11.1985, Москва, Большой театр; дирижер: Александр Лазарев; хореография: Майя Плисецкая; сценография: Левенталь

Эшпай – Симфония № 5 // 1.4.1986, Москва, Евгений Светланов

Хентова – «Шостакович. Жизнь и творчество». Том I¹

Валерий Гаврилин удостоен Государственной премии за «Перезвоны»

† 4.6. Михаил Фихтенгольц (р. 1920); 14.10. Эмиль Гилельс (р. 1916)

¹ Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. Л.: Советский композитор, 1985.

Научное издание

Левон Акопян

Очерки музыкальной культуры
периода оттепели и застоя
[Электронный ресурс]

Редакторы *Н.А. Борисовская, А.Н. Рылева*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Оформление: *Е.А. Сиверс*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5