

Русская музыка второй половины XX века (учебное пособие)

Данное учебное пособие «Русская музыка второй половины XX века» посвящено развитию русской музыки в 1960-1980-е годы. Автор-составитель, отображая самые яркие и важные факты рассматриваемого периода, прослеживает тенденции развития русской музыки на данном историческом отрезке времени и анализирует характерные для неё художественно-творческие проблемы. Отдельные главы посвящены творчеству выдающихся композиторов XX столетия Р.Щедрина, Э.Денисова и А. Шнитке.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

ГЛАВА I

Русская музыка второй половины XX века
Основные тенденции развития в 1960-1980-х годах

ГЛАВА II

Р.К.Щедрин
Жизненный и творческий путь
Фортепианное творчество
Опера «Не только любовь»

ГЛАВА III

Э.В.Денисов
Жизненный и творческий путь
Творчество. Инструментальные концерты

ГЛАВА IV

А.Г. Шнитке
Жизненный и творческий путь
Симфоническое творчество
Первая симфония
Concerto grosso №1

ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Создание учебного пособия «История музыки народов мира. Русская музыка второй половины XX века». Выпуск IV – одна из достаточно трудных задач современной науки. Сейчас она начинает решаться. Автор-составитель предпринял сложную попытку объективного и непредвзятого освещения музыкально-исторического процесса рассматриваемого периода, а также творчества композиторов-шестидесятников Р.К.Щедрина, Э.В.Денисова и А.Г.Шнитке. Необходимость в подобном издании существует давно, так как русская музыка второй половины XX столетия является одной из наименее разработанных сфер курса «Истории музыки народов мира». Следует учесть, что 60-80-е годы были насыщены идейной, общеэстетической и музыкально-стилевой проблематикой. А с ней были связаны как индивидуальный художественный вклад композиторов, так и проблемы всей русской и мировой музыкальной культуры XX века.

Безусловно, панорама русской музыки этого периода пестра и многолика. Однако складывается она из многих составляющих, находящихся друг с другом порою в довольно непростых взаимоотношениях. Отсюда и возникает сложность изучения содержательных и стиливых ракурсов современной русской музыки. Думается, её справедливо называют «расколотым единством», имея в виду вклад, который внесли в неё многие мастера,

оказавшиеся по разным причинам в эмиграции (в их числе С.Рахманинов, Н.Метнер, И.Стравинский, А.Лурье, А.Черепнин и многие другие). Позже, оставаясь гражданами России, в Германии поселились А.Г.Шнитке и Р.К.Щедрин, а во Франции – Э.В.Денисов. Но в какой бы географической точке ни развивалось их творчество, оно, безусловно, принадлежало и принадлежит русской культуре, с которой они были связаны корневой системой. Собрание же этих «осколков» русской музыки началось только лишь в последней трети XX века. Естественно, что этот процесс уже начал набирать силу и получил соответствующее отражение в этом учебном пособии. Оно написано с учётом новых культурно-социологических условий и новых реалий. Всё это нашло отражение в оценках музыкальных процессов и явлений, в отборе материала и в методике его подачи.

Источниками и базой для настоящей работы явились, прежде всего, ряд учебных пособий 90-х годов (Отечественная музыкальная литература./Ред.-сост. Е.Дурандина. –М., 2002. Вып. 2.; История современной отечественной музыки./Ред.-сост. Е.Долинская. –М., 2001. Вып. 3.), а также ряд публикаций, имеющие, из-за информационной разрозненности республик СНГ, почти эксклюзивный характер. Все эти труды указаны в списках необходимой литературы для чтения.

Помимо этого, в данной работе учитывалась и мера доступности педагогическому процессу, то есть наличие изданий и звукозаписи. Безусловно, стопроцентной возможности объять необъятное по изучаемому периоду истории музыки нет. Поэтому предметом постоянного внимания педагогов, ведущих этот предмет, должно стать систематическое дополнение курса новыми материалами.

В учебном пособии используется два типа изложения материала – обзор и творческие портреты композиторов. Его содержание состоит из четырёх глав. Первая, обзорная глава, представляет собой очерк, посвящённый процессам развития русской музыки с 1960-1980-е годы. Здесь в первую очередь отображены самые яркие и важные факты изучаемого периода, рассматриваются тенденции развития русской музыки и анализируются характерные для них художественно-творческие проблемы. Эта глава – попытка аналитически обобщить сложный современный период русского музыкального творчества. Посвящённая общей характеристике, она является кратким вводным очерком, призванным ориентировать студентов в общем развитии основных этапов русской музыкальной культуры второй половины XX столетия.

Вторая, Третья и Четвёртые главы – творческие портреты Р.К.Щедрина, Э.В.Денисова и А.Г.Шнитке – каждая из которых завершается информационным блоком со списком сочинений представляемых композиторов и литературой о них. Список литературы включён и в обзорный раздел Первой главы.

При написании собственных имён, в частности названий городов и областей, приняты те обозначения, которые существовали в описываемое историческое время (например, Ленинград, Куйбышев).

Жизнь современной музыки продолжается. Творчество композиторов-шестидесятников уже стало классикой. Их имена носят различные музыкальные организации, учебные заведения. Так, имя А.Г.Шнитке присвоено Московскому государственному институту музыки в Москве, где создан музей жизни и творчества композитора, а также филармонии в Саратове. А в Казани в 2001 году открылся Центр современной музыки С.Губайдулиной. В разных городах России проводятся фестивали и конкурсы: в Курске это фестиваль имени Г.В.Свиридова, а в Москве – Международный конкурс молодых композиторов имени А.Г.Шнитке. Разнообразная панорама современной музыки каждый год предстаёт на международном московском фестивале композиторов «Московская осень». Этот перечень далеко не полный: немало проводится аналогичных мероприятий за рубежом. Поэтому в дальнейшем Первая глава этого учебного пособия может быть дополнена или преобразована.

ГЛАВА I

РУССКАЯ МУЗЫКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ В 1960-1980-х ГОДАХ

«Незаметно для каждого из нас «учителем» становится прошлое, история, и нужно учиться нравственной ответственности перед людьми будущего, для которых прошлое станет не менее важно, чем нам, а может быть, с общим подъёмом культуры и умножением духовных запросов – даже важнее, чем нам.»

Д.Лихачёв

Русская музыка во второй половине XX века прошла большой и сложный путь, результаты которого осмыслить, обобщить и оценить пока нелегко. Почему? Потому что путь этот ещё близок к нашему времени. Он ознаменован событиями самой разной направленности. К примеру, закончился почти 75-летний период «советской музыки», усилиями исследователей постепенно обретающий объективные оценки, которые так необходимы. Сегодня они стали реально возможными, благодаря доступности ранее закрытых архивных материалов, российских и зарубежных, а также мемуарных публикаций и другого рода литературы.

В развитии современной музыки исследователи выделяют три этапа. Первый – 60-е годы, отразившие все виды творчества. Русская музыка всё более входила в русло общемировых процессов. Эпоха тоталитарного режима, жизнь людей за «железным занавесом» заканчивалась. Это было время как интенсивного изучения и освоения новых выразительных средств, расширения и усложнения содержания, так и различных экспериментов, увлекавших подчас композиторов в различные крайности.

Благодатную роль в обновлении художественных процессов сыграло и увеличение объёма информации в области творчества (60-е годы «открыли» малоизвестные или редко исполняемые произведения Шостаковича, Прокофьева, представителей нововенской школы, многих современных зарубежных авторов – Стравинского, Бартока, Мессиана и других), а также музыкальной техники (впервые в композиторский обиход вошли алеаторика (Алеаторика – техника сочинения музыки, основанная на принципе случайности. Это также свободная импровизация исполнителей в эпизодах, указанных композитором), додекафония (Додекафония (от греч. двенадцать букв. – двенадцатизвучие) – система композиции, созданная в начале 20-х годов XX века А.Шёнбергом. Эта техника использует способ сочинять музыку, пользуясь системой двенадцати лишь между собой соотнесённых тонов), сонористика (Сонористика – техника сочинения, основанная на использовании различных красочных звучаний, часто без определённой высоты звука и без ярко выраженных тяготений.) и т.д.). Позже происходит синтез радикальных новшеств авангарда с академическими формами культуры, который многим представлялся невозможным. Но практика доказала обратное: обретались особые, достаточно гибкие формы объединения наиболее ценных завоеваний авангарда с устоявшимися языковыми формами. Так, ряд новшеств, рождённых авангардом, закрепился в композиторском творчестве XX века, а вот технические изыски как обязательный внешний признак новой культуры медленно-медленно начали отторгаться как «широким» слушателем, так исполнителями и композиторами.

В этом показательным является признание композитора Р.Леденёва, которого к авангардистам причислить абсолютно невозможно: «В 60-е годы началось освоение новой техники письма, той, что родилась не здесь, – имею в виду, например, додекафонию: всё-таки додекафонию мы «подсмотрели» на Западе. Был бум, что само по себе неплохо. Плохо только одно: сочинение по западному образцу приняло невероятно массовый характер... потоком шли произведения в одной-единственной технике. Собственно техника, её проблемы заслонили

очень многое в основе нашего искусства – его содержательность и даже яркость самого же языка... Я, как и все, увлекался новациями. Меня особенно интересовали Веберн и Берг (творчество Шёнберга не было близким)... Пока мне было интересно, я изучал, использовал новации и как композитор некоторое время занимался этим вполне серьезно. Но в конце концов я почувствовал, что лично меня такое творчество совершенно не устраивает. И без всякого усилия над собой я стал делать то, что в действительности мне было близко» (Леденёв Р. Искусство не может не касаться больших тем // «Музыкальная академия», 1997, №2. –С. 20.).

Такие демократичные жанры как кинематограф и песня стали уходить от стереотипов «большого стиля». К примеру, в кино молодой герой уже выступает не олицетворением социального типажа, а как личность, человек. Эти образы ярко отображены в фильмах «Я шагаю по Москве», «Баллада о солдате», «Весна на Заречной улице», «Высота» и других.

Демократичный жанр песни трансформируется в песню-монолог, песню-раздумье лирического героя, среди которых выделяются «С чего начинается Родина» В.Баснера – М.Матусовского, «Русское поле» Я.Френкеля – И.Гофф.

Отметим, что в 60-80-е годы центральными в советской литературе, живописи, кинематографе и музыке становятся процессы сложного поворота к человеку и его духовному миру. В литературу приходят Ю.Трифонов, В.Астафьев, Ф.Абрамов, В.Распутин, В.Белов, В.Шукшин, В.Быков, А.Солженицын, Е.Евтушенко, А.Вознесенский, в творчестве которых ставятся проблемы нравственности и духовных ценностей человеческой личности, углубляется интерес к истории своей родины. Заставили по-новому взглянуть на мир и задуматься об истинном смысле существования человека в этом мире и кинофильмы М.Ромма, Г.Козинцева, С.Бондарчука. Все они создали духовную атмосферу, в которой творили художники, музыканты.

Более спокойное отношение к искусству пришло в 70-е и в первой половине 80-х годов, когда наступило некоторое упрощение и просветление музыкального стиля: композиторы-шестидесятники сформировали в музыке свою языковую систему и определились с тематикой, кругом идей и жанрами. В этот период личностное, субъективное начало значительно усиливается во многих сочинениях (прежде всего инструментальных), проявляясь через медитативность (Медитация (от итал. Meditazione) – размышление, раздумье. Медитация в различных проявлениях свойственна музыке всех эпох, но при этом имеет различные формы выражения. В современной музыке характерные общие признаки – использование остинатных приёмов развития, минимальные тематические средства, позволяющие захватить слушательское внимание, не отвлекая его; сосредоточенность на одном процессе-состоянии. Композиторы конца XX века широко используют технику минимализма (Н.Корндорф, В.Тарнопольский и другие).).

Значительно расширены «зоны медитирования» в поздних сочинениях Шостаковича: Пятнадцатый квартет, Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии, вокальные сюиты «Семь стихотворений А.Блока», «Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти».

Между тем по-прежнему сохранялся, а временами усиливался идеологический прессинг. Прокладывая новые пути, отстаивая своё право на духовную свободу, музыкантам – и композиторам, и исполнителям – зачастую приходилось идти «против течения», что рождало опасность в любой момент оказаться зачисленными в разряд «инакомыслящих», а значит, политически неблагонадёжных. Но никакие запреты и угрозы уже не могли остановить начавшегося бурного процесса обновления русской музыки. Композиторам нужны были новые идеи, новая техника, они стремились к любой возможности вступить в творческие контакты с зарубежными музыкантами. Их ничего не останавливало, даже идейно-политический контроль Союза советских композиторов (ССК) за деятельностью членов своей организации. Его руководство с непокорными сурово расправлялись: запрещало исполнять и издавать неблагонадёжную, с его точки зрения, музыку, не выпускало её авторов за границу. В такой

непростой ситуации зачастую оказывались не только молодые авангардисты, но и всемирно известные мастера старшего поколения. Достаточно вспомнить Шостаковича, от некоторых произведений которого партийно-музыкальные власти стремились оградить слушателей. Например, от Тринадцатой симфонии, в которой, по их признанию, были использованы «крамольные» стихи Евгения Евтушенко.

Несколько слов об этом опусе композитора. Тринадцатая симфония была постоянным объектом и постоянной заботы Шостаковича. В письме к И.Гликману он сообщает: «Я не рассчитываю на полное признание этого сочинения, но не писать его я не могу» (Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. –Л., 1993. –С. 175, 196, 198).

А подвинуло композитора к написанию этого симфонического опуса стихотворение Е.Евтушенко «Бабий яр». Шостакович сам отобрал тексты этого поэта для своего пятичастного цикла, а некоторые (как для 1У части) были специально написаны Евтушенко. В период работы над симфонией композитор отметил следующее: «Я очень высоко ценю этого поэта. Меня привлекает этическое начало в его поэзии». А позже добавил: «Когда я сочинял 13-ю симфонию, я был абсолютно согласен почти с каждым словом поэта. ...Меня привлекает в его творчестве наличие мысли и несомненной гуманности... Разговоры о том, что он «стиляга», «будуарный поэт», вызваны в немалой степени завистью. Он гораздо талантливее многих своих коллег, стоящих на правильных позициях» (Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. –Л., 1993. –С. 175, 196, 198).

Известно, что остропублицистический текст Евтушенко создал ситуацию преследования симфонии официальными властями. Так, несмотря на грандиозный успех у публики премьеры этого опуса, пресса (и особенно московская) молчала, ибо свыше был дан указ. Н.С.Хрущёв, ещё до премьеры на печально известном собрании творческой интеллигенции, на котором присутствовали Шостакович с Евтушенко, высказал недовольство сочинением какой-то симфонии «Бабий яр» и поднял при этом никому не нужный «еврейский вопрос». Ситуация оказалась сложная: многие российские музыканты были запуганы выступлением Хрущёва и отказывались участвовать в премьеры. В их числе оказался и дирижёр Е.Мравинский – постоянный исполнитель симфонических опусов Шостаковича. Однако смелость не изменила другому выдающемуся музыканту – К.Кондрашину, изначально с восторгом принявшему это творение, которым гениально и продирижировал.

Более сложной для современной русской музыки (в первую очередь для её старших представителей) стала вторая половина 80-х и 90-е годы. Наступило время, когда внезапно исчезло государство, в котором жили до этого советские люди, и бывшие коллеги-музыканты из союзных республик превратились в зарубежных. И Россия вновь удивила весь мир. Как верно отмечает Ю.Корев: «...Поставгуст 1991-го – новый политический переворот (пусть История даст имя тому, что тогда случилось – революция, обновление или реставрация, или, может быть, некий особый российский прогресс, главное свойство которого «идти вспять»? Так или иначе, крушение великой Державы – то была самая большая геополитическая новость второй половины XX века. И – опять завихрились, понеслись (куда?!) «силы зла» – верный и вечный спутник любых смутных времён; снова зазвучала в памяти скорбная строка из 1923 года: «Всё расхищено, предано, продано...» (Корев Ю. Нестолчными дорогами //«Музыкальная академия», 1998, №3-4. –С. 14.). Пришло время невероятных потрясений, разрушений, бед и социальных конфликтов. Российское общество охватило разочарование, неверие, усталость. Моральная и материальная незащищённость, предоущение грядущих катастроф никогда не были благодатной почвой для развития культуры. Огромной лавиной хлынула в быт людей бурная коммерциализация всех сторон жизни, массовый бум поп-музыки, власть «денежного мешка», породившие растерянность музыкантов, исповедовавших противоположные

художественные ценности. В сложившейся ситуации многие из них оказались в дальнем зарубежье.

Духовная жизнь сиюминутно реагирует на веяния нового времени, становясь бурной и напряжённой. Гигантский скачок осуществили наука и техника. Так, благодаря Интернету, в кратчайший промежуток времени можно оказаться в любой точке земного шара, свободно побродить по его всемирной паутине. Мир стал пёстрым и многоликим, обострившим разнообразные контрасты: разгул агрессивности, индустриальное варварство, азартно-праздничный, динамичный темп жизни, раскрепощённость, цинизм, пошлость с одной стороны и душевная чистота, романтичность – с другой. И предстаёт это всё в парадоксальном переплетении. Безусловно, динамика современной жизни отразилась и на музыке, облик которой стремительно менялся в XX веке. Она отразила эти неожиданные и причудливые повороты жизни в её многообразных гранях. Однако современная серьёзная музыка, и в прежние времена имевшая немногочисленный отряд своей слушательской аудитории, в условиях рынка оказалась в очень тяжёлом положении. И особенно авангард, язык которого сложен и непривычен. Слух, привыкший к легко запоминающейся мелодии и устойчивому ритму, в современной музыке не может уловить их в потоке звуков, мелькающих в причудливом, хаотическом беспорядке, в котором не воспринимаются как устойчивость, так и четкая форма. И чтобы при слушании связать всё звучащее в единое целое, требуется определённое усилие слуха, мысли и воображения. Такая музыка порождается не прихотью художника, а его желанием отразить состояние современного мира: композиторы уводят слушателей в свои звуковые миры, отражающие современную реальность.

Благодаря смене социальных ориентиров, канул в Лету «Красный календарь» искусства соцреализма, когда творческие люди неукоснительно «обслуживали даты» и события. Но, вместе с тем, «советский период» в русской музыке, при всех его известных сегодня идеологических прессингах, отличается мощью художественного наследия. Думается, что в мировую историю он войдёт как эра Шостаковича и Прокофьева, Хачатуряна и Свиридова, Денисова и Шнитке. Как верно отмечает Е.Долинская: «В последнюю треть века многое радикально изменилось не только в судьбах людей, но и в жизни творимой ими культуры. В частности, до конца 80-х годов само понятия «современная отечественная музыка» подразумевало не только множественность индивидуальных стилей, но и в не меньшей степени совокупные художественные усилия мастеров разных республик, ныне самостоятельных государств. Не следует забывать, что для становления стилей таких, к примеру, крупных мастеров, как Шнитке и Сильвестров, Денисов и Канчели, Слонимский и Тертерян, именно генерационные процессы выполняли стимулирующую роль» (История современной отечественной музыки. Вып.3. –М., 2001. –С. 11-12.).

В рассматриваемый период происходило естественное возрастное размежевание композиторов на группы, среди которых были представители старшего поколения – Г.Свиридов, Г.Уствольская, Т.Хренников; «шестидесятники» – Э.Денисов, Р.Щедрин, А.Эшпай, А.Шнитке, Б.Чайковский, С.Губайдулина, А.Петров, С.Слонимский, Б.Тищенко и другие, а также «семидесятники» – А.Чайковский, Н.Корндорф, Д.Смирнов, Т.Сергеева и прочие.

Деятельность «шестидесятников» была связана с кардинальными прорывами к новым художественным обобщениям и невероятно сложной нравственно-философской проблематике.

Что касается «семидесятников», то они во многом закрепили открытия, взбудоражившие относительно ровное течение музыки послевоенного времени. А вот поколение, заявившее о себе в 80-е годы, было настроено более рационально и спокойно по отношению к различным новшествам – это и отразилось в их творчестве.

По поводу композиторов среднего и старшего поколений очень точно замечено исследователем: «Для многих из них вторая половина 80-х – начало 90-х годов стали временем

молчания, временем глубоко переживаемых потрясений (бед, перемен, разрушений), которыми изобиловала жизнь. На общей художественной атмосфере сказалась та усталость, которую ощутил едва ли не каждый в то время, тем более – художник, поэт, музыкант» (Ромащук И. Фестиваль как развёрнутая постлюдия //Московская осень: 1988-1998. –М., 1998. –С. 170.).

Искусство, в кризисные переходные периоды, как правило, ищет духовный идеал в прошлом, восстанавливает связь времён, черпает нравственные силы в истории своего народа и всего человечества. Не явились исключением и 60-90-е годы, когда возник небывалый интерес к многовековой национальной культуре. Это были годы обращения композиторов к фольклору. Укрепление и обновление уже имеющей богатые традиции национальной культуры и развитие молодой, обращение к новым темам и поиски оригинальных творческих решений идёт именно через активное осознание тех возможностей, которые предоставляет профессиональной музыке народная. Коренное обновление всей системы «композитор – фольклор» стало одной из ведущих тенденций рассматриваемого периода.

В эти годы поднимается на новую ступень фольклористика. В результате большого количества экспедиций, в которых принимают активное участие не только фольклористы, но и композиторы, появляются новые сборники народного песенного и инструментального творчества. В фольклоре открываются те пласты, которые до этого были мало известны или не использовались и которые показали, насколько неполны были представления многих музыкантов о фольклорных источниках.

Таким образом, в русской музыке конца 50-х – начала 60-х годов ярко зазвучали частушки, протяжные песни, обрядовый фольклор (заклинания, плачи, причитания, календарный цикл). Использовались же фольклорные источники со значительным обновлением принципов работы с ними. Прежде всего, изменилось само отношение к фольклору – он перестал восприниматься как средство, способное «освежить» композицию, внести в неё «колорит народности», что зачастую имело место прежде. Народное творчество осознаётся как сложная самостоятельная система музыкального мышления, в которой в едином контексте выступают чисто композиционные элементы (лад, ритм, мелодия), исполнительский процесс и формы бытования фольклорных жанров в народной среде. Усиливается индивидуальное, творчески активное начало, в каждом конкретном случае автор находит тот путь, который отвечает его замыслу: фольклор используется цитатно и опосредованно, в подчёркнуто неприкосновенном виде (структура, лад, исполнительская манера), или, наоборот, наблюдается активное вмешательство в его стилистику, форму.

У истоков этого направления стоял крупнейший русский композитор Георгий Васильевич Свиридов (1915-1998), который был наиболее стойким и последовательным продолжателем классической линии в русской музыке, с традициями которой от древнейших первоисточков до современности неразрывно связано его искусство. И связь эта многосторонняя, проявляющаяся, прежде всего, в содержании. Биограф Свиридова А.Н.Сохор утверждал, что «вспышка интереса к русскому фольклору в 50-60-е годы... произошла под воздействием открытий Свиридова» (Сохор А. Об идейно-эстетических принципах советской музыки// «Музыка и современность». Вып. 8. –М., 1974. –С. 13.). Перед слушателями возникли эпические картины-думы о судьбах земли Русской в годы лихолетья и покоя как в прошлом, так и настоящем, а также повседневная жизнь народа, его труд, быт, горести, радости. Музыка Свиридова, с одной стороны, сдержанна, несуетна, а с другой – тем не менее, способна к страстному патетическому обличению всего, что грозит гибелью и разорением стране. В музыкальных опусах Георгия Свиридова предстаёт вся Россия. Композитор писал преимущественно вокальную (сольную и хоровую) музыку, в которой блестяще и доказательно продемонстрировал прочность и силу связей с почвенной национальной традицией. Он вернул русскому хоровому искусству его изначальное предназначение – быть средоточием высшей

мудрости, источником нравственного совершенствования человека. Его красота и своеобразие ожили на многих страницах музыки Свиридова – в произведениях на стихи Есенина: «Табун», «У меня отец – крестьянин», «Поэма памяти Сергея Есенина», «Деревянная Русь», «Отчавившая Русь», в «Весенней кантате» на стихи Н. Некрасова (в этих опусах отражены впечатления детства композитора, которое он провёл в небольшом провинциальном городке Фатеж Курской губернии. Здесь звучали старинные и современные народные песни, чувствительные бытовые романсы, а в храме звонили колокола, где с чтением молитв перемежалось церковное пение, в котором принимал участие мальчик Свиридов). А городские воспоминания отразились в цикле «Слободская лирика» на слова А. Прокофьева, «Петербургские песни» на слова А. Блока.

Самым непосредственным образом с родным краем связан хоровой цикл Свиридова «Курские песни», о которых пишет А. И. Руднева, составитель сборника «Народные песни Курской области», откуда композитор взял напевы своей родины: «будто распахнули окно и в комнату ворвался свежий ветер..., что-то такое чудесное, чего я давно-давно не испытывала» (Руднева А. «Курские песни» // Книга о Свиридове. – М., 1983. – С. 148.).

Композитор бережно подошёл к напевам своей родины. Он вносил в них совсем небольшие изменения, усилившие выразительность и своеобразие народных мелодий. Таким образом, особенности народного творчества и собственный композиторский стиль счастливо соединились здесь в естественной природной гармонии, дав прекрасный по художественному совершенству результат. На основе народных мелодий он создал музыку, современную по языку, звучащую свежо и нетрадиционно, свободно использовал возможности хорового пения, соединив его с красочным оркестровым звучанием.

«Курские песни» Свиридова дали определение новому направлению в русской музыке, получившее название «новая фольклорная волна», в русле которой работали и композиторы-«шестидесятники» – Р. Щедрин («Озорные частушки», «Хороводы» – концерты для оркестра, «Фрески Дионисия» – для девяти инструментов; хоровые партитуры «Поэтория», «Казнь Пугачёва», «Запечатлённый ангел (по Н. Лескову), «Стихира на тысячелетие Руси» для оркестра), С. Слонимский (вокальный цикл «Песни вольницы»), В. Гаврилин (вокальные циклы «Русская тетрадь», «Времена года», «Вечерок», хоровые симфонии-действия «Скоморохи», «Свадьба», «Перезвоны» (по прочтении Шукшина), Н. Сидельников («Сокровенные разговоры» для хора, «Русские сказки» для камерного оркестра) и другие.

В рассматриваемый период в творчестве того или иного композитора можно встретить как непосредственное, так и опосредованное привлечение народных истоков. Зачастую в одном произведении ассимилируются и входят составной частью в авторскую систему мышления самые различные временные и географические слои народного творчества. Например, в балете «Ярославна» Б. Тищенко сплавлены в единую систему элементы обрядового фольклора русского Севера, лирических крестьянских песен и южнославянских песен, древнерусского искусства.

А в оратории Р. Щедрина «Ленин в сердце народном» естественно сочетаются абсолютно различные пласты – былины, народный сказ и плач, причет. В финале же, достигая высокой степени обобщения, композитор приходит к необходимости ещё более сложного синтеза контрастных элементов – связи речевого и песенного через сплав обрядовых песен и плачей-причитаний, элементов ритуальных, заклинательных, колыбельных и лирических песен. В каждом конкретном случае Щедрин находит свой индивидуальный подход, выявляя в фольклоре то, что ближе его творческим устремлениям и типу мышления.

Ещё одной особенностью «новой фольклорной волны» рассматриваемого периода становится обращение к народным текстам. При этом очень часто аутентичные народные мелодии не используются: ориентируясь на определённый фольклорный жанр, автор приходит

к собственной музыкальной интерпретации текстов, как бы заново создавая народную песню. Таковы концерт для мужского хора, тенора, английского рожка и баяна В.Салманова, «Сокровенные разговоры» для сопрано и ударных инструментов Н.Сидельникова, «Плачи» на тексты русского похоронного обряда Э.Денисова, «Сказание про бабу Катерину и сына её Георгия» В.Рубина, вокально-хореографическая симфония «Пушкин» А.Петрова (на народные тексты, собранные А.С.Пушкиным), Оратория «Исторические песни» О.Галахова. Более активным стал интерес композиторов к архаической псалмодии, знаменному распеву, к воспроизведению духовных и светских обрядов (творчество Г.Свиридова, Р.Щедрина, С.Слонимского, Ю.Буцко, Б.Тищенко).

Для русской музыки второй половины XX века было характерно и возрождение исторической памяти в отличие от коммунистического режима, который ранее в одном из идеологических диктатов требовал «сбросить прошлое с корабля истории». Запрос же прошлого был сделан для того, чтобы ориентироваться в настоящем. Этот неподдельный интерес к истории Древней Руси, к её богатырям, выдающимся деятелям культуры нашёл отражение в музыкальном театре – балет «Ярославна» Б.Тищенко по мотивам «Слова о полку Игореве», в инструментальном творчестве – «Древнерусская живопись» Ю.Буцко, концерт-картина «Андрей Рублёв» К.Волкова, симфония с хором «Памяти Андрея Рублёва» А.Холминова.

Мощной формой пробуждения национального сознания стала духовная тема в культуре. Скрытое прежде от людей драгоценное музыкальное наследие диаметрально изменило представление об исторических процессах, протекавших в русском музыкальном искусстве, куда до этого заглядывали только учёные музыканты. Возрождались исконно русские традиции пения а саррелла, возрастал его «престиж», формировалось новое понимание этого искусства как искусства философского и возвышенного. Одним из первых, кто воссоздал в своих хоровых опусах строгий дух русского Средневековья, был Г.Свиридов, основательно изучивший старинную церковную музыку. В этом благодатную роль сыграло его общение с выдающимся специалистом в этой области М.Бражниковым и хоровым дирижёром А.Юрловым, первым подготовившим, исполнившим и записавшим на пластинки в 1966 году большую программу из православных церковных песнопений XVI-XVIII веков. При этом музыканту пришлось преодолеть невероятное сопротивление музыкальных чиновников в идеологическом отделе ЦК партии и Министерстве культуры.

Свиридов зачинал духовность русского православия в 50-60-е годы: таковы «Благословия меня, матушка» в «Курских песнях». «Бегство генерала Врангеля» в «Патетической оратории», а в 70-е – «Хоровой концерт памяти Юрлова», хоры к спектаклю «Царь Фёдор Иоаннович» для спектакля в Малом театре. В последних частично использованы тексты молитв и древнерусские знаменные напевы, расшифрованные Бражниковым. В этом направлении композитор работал и в дальнейшем. В конце жизни им было создано несколько духовных произведений на подлинные церковные тексты. Последнее сочинение Свиридова – «Песнопения и молитвы», названные им «неизречённым чудом».

«Живая связь времен» в творчестве этого великого русского композитора была подхвачена и развита в целом направлении в музыке конца XX столетия. Особенно много произведений, связанных с духовной тематикой, появилось в 1988 году, когда, в связи с празднованием 1000-летия Крещения Руси, произошла отмена гонения на религию. Обращение к евангельским темам не было обычной данью моде, сочинением «к случаю». Сердца и умы снова обратились к русской идее, к заветам Святой Руси как к источнику спасения души, заговорив о высоких идеалах духовности.

Это новое отношение к религии у некоторых композиторов (Б.Чайковский, Н.Каретников, Э.Денисов) привело к внутреннему перерождению атеистического сознания в религиозное.

В этот период создаётся немало духовных сочинений, рассчитанных на концертное исполнение (хоры Е.Голубева, Н.Каретникова, «Литургия» Г.Дмитриева, 6-я («Литургическая») симфония А.Эшпая). Это был своего рода духовный ренессанс. Произведения создавались самые разные – от максимально близкой к первоисточнику композиции до столь же максимального преобразования подлинника; от музыки, сохранявшей чистоту православного стиля, до многостилевых сочинений. Однако, общим было одно: почти у каждого композитора появлялось произведение духовного жанра. Таким образом, авторы воздвигали свой религиозный храм, в котором душа человеческая искала свой путь обретения гармонии и единства с миром, возникало своё оригинальное стилистическое решение. Ярким примером тому является Шестая, «Литургическая» симфония А.Эшпая для хора и оркестра. Перед исполнением этого опуса читается на современном русском языке текст 13-й главы из первого Послания апостола Павла: «Если имею дар пророчества и знаю все тайны и имею всякое познание и веру, так что я могу горы переставить, и не имею любви – то я ничто... А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь: но любовь из них больше».

Другой пример философского осмысления бытия через религиозный сюжет в музыке – симфония «Аллилуйя» для оркестра, органа, солиста и цветковых проекторов С.Губайдулиной. Она была написана в 1990 году. Основная идея семичастного сочинения – поиски и обретение веры через неверие и покаяние. В финале симфонии автор использует подлинную мелодию древнерусского церковного гимна «Да исполнятся уста мои хваления твоего, Господи».

Литургическая тематика либо явно, либо скрыто присутствует во многих сочинениях Губайдуллиной как в камерных («Семь слов Христа Спасителя» для солирующих виолончели и баяна), так и в монументальных («Страсти по Иоанну» на текст Евангелия).

Духовность христианства как общечеловеческого универсума и в крупных композициях таких композиторов, как А.Шнитке (4-я симфония-ритуал как синтез религий: католической, лютеранской, православной), Э.Денисов (Реквием), В.Артёмов (Реквием), А.Караманов (Реквием, *Stabat Mater* на латинском языке, «Ave Maria»), Г.Уствольской («Dies irae», «Композиция №2»).

Кстати, для рубежа XX – XXI столетий характерно обращение к Библии, Евангелию, Откровению Иоанна Богослова, текстам молитв, мелодиям церковных гимнов, естественно вошедшим в круг идей и образов современной музыки. Сегодня они уже не вызывают ажиотажа, который был в 70-80-е годы при появлении любого произведения на духовные сюжеты. В целом, произошло возрождение жанров, оказавшихся вычеркнутыми из практики композиторов в советскую эпоху, и в первую очередь, таких, как хоровой концерт, литургия, духовные хоры, а также месса, реквием и пассионы.

Возвращаясь к вопросу о характерных явлениях искусства нового времени, следует отметить и стилевой плюрализм (Плюрализм (от лат. *Pluralis* – множественный) в искусстве означает принципиальную возможность соединения разных стилевых манер внутри одного стиля; может быть характерен для творчества одного мастера. Наиболее яркий пример в искусстве XX века – П.Пикассо; в музыке – И.Стравинский, М.Регер, П.Хиндемит. В рассматриваемый период – музыка А.Шнитке, живопись С.Дали, И.Глазунова), об одном из направлений которого – неофольклоризме – говорилось выше. Однако выражением плюрализма становятся ещё неоклассицизм (Неоклассицизм – обращение к жанрам, стилю эпохи Возрождения XV – XVI веков, барокко (XVIII век), классицизма (конец XVIII века) и соединение их с современным музыкальным языком. Одним из основоположников неоклассицизма был И.Стравинский) и неоромантизм (Неоромантизм – понятие, обычно обозначающее поздний романтизм, главным образом творчество Ф.Листа и Р.Вагнера. Иногда к неоромантикам условно причисляют И.Брамса, А.Брукнера, Г.Малера, Р.Штрауса. Этот термин также применяют и к творчеству композиторов, продолжавших некоторые традиции

романтической музыки в начале XX века (М.Регер, Л.Яначек). Во второй половине XX века композиторы сознательно обращаются к стилистике романтизма, связанной с требованием открытой выразительности и возвратом к «новой простоте»).

Возникшая в первой половине XX века, неоклассическая тенденция вспыхивает с новой силой в русской музыке во второй половине 60-70-х годов. Причём, питательной средой становятся не только традиции её первого периода развития (в частности, опытов Стравинского, Прокофьева, Хиндемита), но и опора на весь предшествующий опыт современной и классической музыки, приведший к новому восприятию любого стиля «как системы средств» (Арановский М. Симфонические искания. –Л., 1979. –С. 173.).

Развитие неоклассицизма непосредственно связано и с усилением интереса к старинной музыке, в частности, к искусству барокко и раннего классицизма, и вместе с тем – со стремлением к отражению в творчестве большей гармонии человека и окружающего мира, человека и природы, с потребностью композиторов заговорить более простыми и экономными средствами, более непосредственно осознать причастность художника к истории. Неоклассическая тенденция стала в определённой мере реакцией на то усложнение музыкального языка, ту порой избыточную щедрость в привлечении самых различных современных средств выразительности, которые привели к своего рода технической перенасыщенности творчества и стабилизировались, приобретая уже некоторые черты «академизма».

Безусловно, немаловажную роль в расширении географии неоклассицизма сыграл и исполнительский процесс. Это было время, когда создавались камерные оркестры и хоры, ансамбли мобильных составов, призванные пропагандировать современную музыку. Прекрасным образцом такого высокопрофессионального коллектива был камерный оркестр, руководимый Р.Баршаем, ставший первым исполнителем новых сочинений, в том числе специально ему посвящённых симфоний Д.Шостаковича, М.Вайнберга и других.

Как уже отмечалось, черты неоклассицизма проявлялись в непосредственном обращении к старинным формам и жанрам, их «осовременивание», переосмысление с позиций нового содержания, включения в контекст современных средств выразительности (в частности, с привлечением фольклорных традиций). Происходит переосмысление и современное прочтение старинного жанра. Параллельно с непосредственным отражением многих присущих ему особенностей идёт активный процесс его переплавки, установления на самых различных уровнях сложных стиливых контактов, благодаря которым он приобретает новые черты.

Некоторые черты неоклассицизма наблюдаются и в театральных жанрах в виде отдельных включений (сцена «В Итальянской опере» в балете Р.Щедрина «Анна Каренина», коллаж (Коллаж (франц. – наклеивание) – термин заимствован из современной живописи. В музыке это включение в произведение цитат из других сочинений) в опере Ю.Мейтуса «Рихард Зорге»), сознательного ориентира на определённую и необходимую в контексте данного сочинения модель (канты в опере А.Петрова «Пётр Первый»).

Таким образом, стиливые модели барокко и классицизма, утверждаясь в музыкальных жанрах *concerto grosso*, ричеркара, реквиема, пассиона, выявляются как на уровне композиции и драматургии, так и музыкально-языковых средств. Сочинением, зафиксировавшим данную тенденцию, стало *Concerto grosso №1* А.Шнитке (1977). Он был первым композитором, выдвинувшим понятие полистилистики по отношению к современному музыкальному искусству.

Фактически эта работа началась для молодых композиторов в рамках «новой фольклорной волны», приёмы которой в работе с фольклорным материалом опирались на принципы техники Стравинского, традиции Прокофьева. Отличительной чертой этого метода являлось свободное обращение к источнику, исключаящее прямое цитирование. Здесь следует назвать Р.Щедрина с частушкой в Первом концерте для фортепиано, концерте для оркестра «Озорные частушки»,

опере «Не только любовь». Именно так «слышатся» северные плачи С.Слонимскому в вокальном цикле «Песни вольницы» и только так воспринимает «деревенские страдания» В.Гаврилин в вокальном цикле «Русская тетрадь». Но неофольклоризм не означает возврата к прошлому: композиторы, разрабатывая архаичные пласты фольклора с помощью современного языка и нотации, воспроизводят, к примеру, наиболее характерные приёмы народного исполнительства. Это использование нетемперированного строя, импровизационность, детонирование (неточное интонирование), сочетание как напевной, так и говорной манер пения (зачастую звуковысотно нефиксированный говор), глиссандирование. Подобные приёмы применяют С.Слонимский в опере «Виринея» и в «Песнях вольницы», В.Гаврилин в «Русской тетради» и в хоровой симфонии-действе «Перезвоны», Э.Денисов в «Плачах». А у Щедрина подобные приёмы находят место в хоровых и оперных партитурах – «Казнь Пугачёва», «Мёртвые души».

Так, обратившись к пласту крестьянской песенности в названном оперном опусе «Мёртвые души», Щедрин свободно деформирует напев протяжной песни «Не белы снега» и развивает его на двенадцатитоновой основе. Об этом русском национальном начале М.Тараканов пишет в своём исследовании: «Тем не менее, русский колорит напева сохранён, и манера пения приближена к народной. В сочетании двух ведущих линий легко уловить характерные обороты, попевки диатонического строения, однако эта диатоника слегка «деформирована» обильным внедрением ладовых хроматизмов» (Тараканов М. О русском национальном начале в современной советской музыке//Советская музыка на современном этапе. –М., 1981. –С. 67):

Lento assai
sol (меццо-сопрано)
 контрально)

quasi f

Не бе - лы, бе - лы сне - ги... Ох, не бе - лы сне - ги

во чис - том по - ле.

pp

mf

mf

pp

pp

Coro piccolo in Orchestra

Не бе- лы...

Не бе - лы... (sm)

М...

М...

Неоклассическая тенденция была источником, который, по верному замечанию критики, никогда не иссякал, однако мог лишь «временно обмелеть» (Арановский М. Симфонические

искания. –Л., 1979. –С. 7.), явилась первой и очень важной ступенью в общем процессе «прояснения стиля», объективизации содержания и, в конечном итоге, некоторой демократизации «серьёзных» жанров. Одновременно возникает потребность в свободе, раскованности и открытости эмоционального высказывания, иными словами – установлении гармонии рационального, интеллектуального и эмоционального начал. Очень метко эту потребность времени выразил А.Шнитке: «Сегодня действительно требуется прорыв в новое мелодическое измерение» («Советская музыка», 1975, №2. –С. 25.).

В 70-е годы в русскую музыку охватывает волна неоромантизма. С одной стороны, композиторов притягивает красота мелодии, выразительность и пластичность мелодической линии, её эмоциональная наполненность, а с другой – лиричность. Создаётся немало произведений, в которых лирика становится введомой. При этом, безусловно, не исключается и сфера драматического, трагедийного, а лиризм присутствует в распевности мелодических линий, в яркой мелодизации фактуры и тембров, в возникновении не только экспрессивно-взрывчатых, но и «тихих» кульминаций, в длящихся медитативных состояниях. Яркие примеры – фортепианный квинтет А.Шнитке, «Романтическая соната» для фортепиано и «Камерная кантата» №2 на стихи Гарсиа Лорки О.Кивы, струнный квартет В.Сильвестрова.

Новый виток неоромантической тенденции – это ностальгическая реакция на исчезающую красоту, о которой постоянно размышлял Э.Денисов. Так, в связи с эпилогом оперы «Четыре девушки» композитор отмечал: «Это хор об исчезающей красоте – момент, который во многих моих сочинениях играет большую роль. Одна из причин, почему я написал финал альтового концерта в виде вариаций на тему экспромта Шуберта, – тоже символ непреходящей и вместе с тем исчезающей красоты. Ностальгия по исчезающей красоте» (Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна//«Музыкальная академия», 1997, №2. –С. 41.).

Такой смысловой контекст, в сравнении с 60-ми годами, требует иные качества музыкального языка: микротематизм уступает место бесконечной мелодии, зачастую присутствует обращение к классическим принципам формообразования. Помимо этого в музыке снижается хроматическое напряжение: в темпообразовании меньше тритонов, септим и нон, больше плавной секундности. В тематизм мобильно вводятся такие чисто романтические формулы, как мотивы вопроса, lamento, вздоха, опевания и «секстовость». Ощутимое понимание стиля в рамках неоклассической тенденции как системы средств в романтическом направлении проступает ещё более многогранно. Выбор элементов одного стиля в музыкальном опусе в виде конкретной цитаты или цитирования «техники чужого стиля» (как это делает, например, Шнитке), выбор конкретной стилиевой модели в качестве творческого ориентира для данного сочинения или свободное оперирование в нём различными стилиевыми моделями – такого рода полистилистика (Полистилистика – соединение в произведении разных стилей. Разновидностью полистилистики является коллаж. В музыке могут быть использованы стили разных эпох, разных направлений.) является примечательной чертой современной музыки и весьма непосредственно проявляется в неоромантической тенденции.

Уникальным примером в этом отношении является Первая симфония А.Шнитке, в которой такой приём необходим композитору как единственно возможное в данной концепции средство передачи сложнейшего замысла (многогранность стилиевых истоков здесь прямо пропорциональна многогранности образности).

В других же случаях элементы полистилистики или тематически-стилевых коллажей возникают лишь ввиду необходимости выражения определённого смыслового символа. В качестве примера можно назвать Четвёртую симфонию А.Эшпая или сонату для скрипки И.Кирилиной.

Опора на традицию заметно сокращала «временной» разрыв эпох. В этом плане показательна, к примеру, стилиевая эволюция музыки Р.Щедрина, написавшего в 70-80-е годы

партитуры своих романтических балетов «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой». Совершает поворот к романтизму и Э.Денисов. Особенно ярко это проявляется в жанре инструментального концерта и опере по роману французского писателя Б.Виана «Пена дней». Верен романтическому строю музыки Р.Леденёв (в хоровом жанре, инструментальном концерте и инструментальном ансамбле). А в цикле хоровых поэм «Романсеро о Любви и Смерти» на стихи Гарсиа Лорки и вокальной симфонии «Мятежный мир поэта» на тексты Лермонтова Н.Сидельникова трепещет страстный и мятежный дух романтизма. Композиторы, как никогда, стремятся к новому, неизведанному, избегая всего устоявшегося и апробированного, что вызывает к жизни самые многообразные решения. Для их пера оказались востребованными разные грани русского лиризма: драматический, эпический и экстатический. Однако наполненным самым глубоким чувством оказался ностальгический. Одним из множества примеров последнего – своеобразный микроколлаж в главной партии финала Пятнадцатой симфонии Д.Шостаковича, в которой имеет место вольное «перетекание» интонационной аллюзии гликинского «Не искушай», вагнеровского «мотива судьбы» в типично шостаковическое лирическое напряжение. Созданная таким путём тема ассоциируется своей диатоничностью не только с миром русской элегии, но и в не меньшей степени с лирико-ностальгической кантиленой Малера, которого композитор боготворил.

Время 60-х годов совпало с освоением как новых звукосистем, так и современных техник композиции. По этому поводу исследователь пишет: «Новая выразительность конца 50-х – начала 60-х годов ассоциировалась со строгим расчётом в композиции, который должен был, по-видимому, объективировать неизбежное субъективное высказывание. Рациональные тенденции были тесно связаны с распространившимся в те годы культом точного знания, с пристальным вниманием к людям естественных наук – их философии, образу мыслей...» (Савенко С. Портрет художника в зрелости// «Советская музыка», 1981, №9. –С. 35.).

Первый композитор, кто был на этом пути – А.Волконский (Андрей Михайлович Волконский родился в 1933 году в Женеве. В 1947 году его семья переезжает в Россию. Поначалу музыкальное образование композитор получил в Швейцарии (Женеве), а потом в Московской консерватории (1950-1954) в классе Ю.А.Шапорина. Волконский известен и как клавесинист, исполнитель старинной музыки. Ему принадлежит инициатива создания ансамбля старинной музыки «Мадригал». Как композитор он в основном работает в области камерно-ансамблевой (оркестровой и вокальной) музыки. Несмотря на эмиграцию в 1973 году, музыкант продолжает пропаганду старинной музыки, создав ансамбль «Нос орус»). Вот что отмечает в творческом почерке композитора Ю.Холопов: «"Musica stricta" – так называется небольшой цикл пьес для фортепиано 1956 года, в котором композитор решительно вышел за пределы тонального строя... Сосредоточение на внутреннем, избегание ярких чувственных эффектов звучности, погружение в утончённый мир звуковысотных микросвязей – всё это давало совершенно новое музыкальное впечатление. РОДИЛАСЬ НОВАЯ МУЗЫКА» (Холопов Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского//Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. –М., 1994. –С. 10.).

Начался период экспериментов. Это был «взрыв», экспериментальный бум, аналогичный которому (только в меньших масштабах) русская музыка уже переживала в 1920-е годы. Безусловно, ведущую роль в новых преобразовательных процессах играла композиторская молодёжь, более склонная к восприятию нового. Это время совпало со сменой творческих поколений, когда начинался творческий путь «шестидесятников».

С приходом молодых и талантливых впервые в русской музыкальной культуре открыто заговорили об авангарде (Понятие «авангард» пришло с Запада и принято в мировой культурной традиции относительно наиболее радикальных явлений и художественного творчества, начиная с рубежа XIX – XX веков. Первой волной русского авангарда исследователи считают 1900-1920-е годы. Таким образом, 60-е годы рассматриваемого

периода представляют «вторую волну» авангарда. В контексте же западной культуры используется более широкое понятие – поставангард.). Как уже говорилось выше, он был представлен московскими композиторами Э.Денисовым, А.Шнитке, С.Губайдулиной, Т.Н.Каретниковым, а также ленинградскими Б.Тищенко, Г.Уствольской, С.Слонимским. Современные стилевые черты, техники композиции (алеаторическая, серийная (Серийная техника – способ сочинения атональной музыки, в которой помимо серии из звуков (см. Додекафония) используются серии тембров, динамики, артикуляции.), сонорная (Сонорная техника – техника сочинения, основанная на использовании различных красочных звучаний, часто без определённой высоты звука и без ярко выраженных тяготений.)) превосходно «укладывались» в их музыкальные опусы.

В этот период сосуществовали в определённой конфронтации два направления композиторского творчества: традиционное и новаторское. К первому стремились мастера старшего поколения: Т.Хренников, Д.Кабалевский, Г.Свиридов, Ю.Левитин, В.Салманов, Н.Пейко, К.Молчанов и многие другие. Безусловно, что такого рода деления в среде композиторов по их творческой ориентации всегда условны. Об этом неоднократно говорил в 80-е годы А.Шнитке, отвергая узость и предвзятость подобных разделений. Но при этом композиторы всегда отчётливо осознают свою принадлежность к той или иной эпохе. Так, Р.Щедрин сегодня относит себя к представителям поставангарда. Время показало, что композиторы всех поколений привержены приятию нового. Однако это «новое» выявляется в творчестве традиционалистов не столь в радикальных формах. В этом убеждают опусы симфоний В.Салманова и Н.Пейко, опер К.Молчанова, инструментальных концертов Т.Хренникова. Вместе с тем новые стилевые черты заметно обогащали творчество признанных мастеров – М.Вайнберга, Д.Шостаковича, Б.Чайковского и других.

В период «стилевого размежевания» 60-х годов русская музыка смогла сконцентрировать молодые силы в наиболее радикальных «узлах» стремительного движения, быстро преодолев отставание от уровня развития музыкального языка, которым владел Запад. Однако в этом стремительном порыве у молодых музыкантов не было его прямого копирования. Поэтому в конце 80-х годов, когда русская музыка, в числе представителей авангарда, широко зазвучала во всём мире (пришло это с государственной политикой гласности и открытости), она была признана эталоном современного художественного творчества. Яркое подтверждение этому успехи композиторов на различных музыкальных форумах: концерт «Час души» С.Губайдулиной на III Международном фестивале современной музыки в Ленинграде в 1988 году, премьерные показы оперы «Пена дней» Э.Денисова в Париже в 1986 году, успех русской музыки на Бостонском фестивале в 1988 году и других.

Но, как во все времена истории, традиционное («старое») с трудом уступало место нетрадиционному («новому») искусству, что было характерно в 60-70-е годы. О новом замалчивалось и ему чаще всего не давали хода. Например, Первая симфония А.Шнитке, исполненная в 1974 году в Горьком, вызвала вначале скандал, потом дискуссии, а далее негласный запрет. Прозвучала эта симфония в Москве, в 1986 году, под управлением Г.Рождественского. Открытое признание творчество С.Губайдулиной (Губайдуллина София Асгатовна родилась в 1931 году в городе Чистополь Татарстана. В 1954 году закончила Казанскую консерваторию по классу фортепиано. Училась композиции у А.С.Лемана. В год окончания консерватории переехала в Москву, где поступила в консерваторию в класс композиции Н.И.Пейко. В 1959 году окончила московский вуз, а спустя четыре года и аспирантуру у В.Я.Шебалина.) на Родине получило лишь в 80-е годы. К этому времени её имя уже было всемирно известным.

Именно во второй половине 80-х годов и зазвучала «новая музыка» в родном Отечестве. А состоялся этот факт благодаря международным фестивалям, среди которых «Альтернатива»

(Москва), «Московская осень», а также цикл международных фестивалей современной музыки: «Альфред Шнитке – к 60-летию композитора» (Москва, 1994); «София Губайдуллина и её друзья» (Санкт-Петербург, 1993); «София Губайдуллина – Арво Пярт – Валентин Сильверстов» (Москва, 1995) и другие.

О современной музыке можно рассказывать бесконечно много и долго – такое в ней существует обилие стилей, течений, техник, имён и произведений. Поэтому ориентироваться в ней сложно. Но труднее всего устанавливать какую-либо классификацию. И всё-таки при всём этом многообразии и сложности у современной музыки имеется очень характерная только для неё черта, определяющаяся словом поли: полижанровость, полистилистика, полиладовость, полиритмия, полифункциональность и т.п. Словом, поле для всевозможных экспериментов было необъятным.

Полистилистика же, построенная на игре ассоциаций, на аналитичности мышления, предусматривает нарочитое смешение перспектив и пространств исторического времени. И в 70-80-е годы она наблюдается во всех жанрах: в симфонии (Пятнадцатая Д.Шостаковича, Первая А.Шнитке), в инструментальном концерте (Второй Р.Щедрина, концерты Э.Денисова), в музыкальном театре («Анна Каренина» Р.Щедрина. Полистилистика – это тот вид композиторской техники, которая проявляет, а не затеняет индивидуальный художественный стиль. Для неё важно, что и как смешивать: путём коллажа, цитирования, имитации – конкретных тем и исторических стилей. В этом плане показателен Э.Денисов, отвергавший само понятие «полистилистика» и утверждавший: «Всё, что мы пишем, весь наш музыкальный язык в каком-то смысле является синтезом того, что мы слышали в течение всей своей жизни, только каждый делает индивидуальный отбор» (Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна//«Музыкальная академия», 1997, №2. –С. 38.). Солидарен с ним и Р.Щедрин, размышляющий о «прилавке истории» (Щедрин Р.// «Советская музыка», 1993, №1. –С. 49.).

Небывалый интерес композиторов к полистилистике в 70-е годы был вызван разными причинами. Одна из них заключалась в языковой революции, начавшейся на рубеже XIX – XX веков и не раз потрясавшей XX столетие, которая потребовала нахождения для слушателя (воспитанного на классике) определённых компенсационных моментов, восходящих к привычному. И поэтому так важны были прямые мелодические, стилистические и жанровые ассоциации из сферы барокко, классицизма и романтизма. Так, через сложное ассоциативное обобщение слушатель получал возможность познать содержательную сторону произведения.

Другая причина, связанная с поиском авторов новых звуковых пространств, нередко исходила от исполнителей-экспериментаторов, вдохновлявших их. Вообще исполнителям принадлежит большое место в современном композиторском творчестве. Так, С.Губайдулина сочиняет музыку, изобретая новые, абсолютно невысказанные с точки зрения обычных исполнительских возможностей приёмы игры для ярких индивидуальностей – баяниста Ф.Липса и фаготиста В.Попова. Свои скрипичные концерты и камерные ансамбли, например, Concerto grosso №1 А.Шнитке писал в расчёте на Г.Креммера и Т.Гринденко, а появление с 80-х годов значительных альтовых сочинений (Э.Денисова, А.Шнитке, Г.Канчели) связано с именем Ю.Башмета.

Новое направление в современной музыке определил Ансамбль ударных инструментов, созданный в 1976 году бывшим солистом «Мадригала» М.Пекарским. За четверть века своего существования коллектив исполнил почти всё, что было написано для ударных российскими композиторами, а также познакомил и со многими новинками зарубежной музыки. Деятельность его была очень интенсивной. Ансамбль являлся участником самых значительных событий в России: съездов и пленумов Союза композиторов, музыкальных смотров и фестивалей («Московская осень» и «Альтернатива»). Для него писали и пишут почти все композиторы России. Среди них – А.Шнитке («Три сцены», «Жизнеописание», «Cantus perpetuus»),

С.Губайдулина («Шум и тишина», «Юбилеи», «В начале был ритм»), В.Артёмов («Тотем», «Заклинание»). Это особая музыка: в составе ансамбля наряду с инструментами, имеющими точную высоту строя, например виброфоном, маримбафоном и другими, преобладают инструменты без определённой высоты звуков, но с яркими, оригинальными и даже экзотическими тембрами. Как правило, у слушателей музыка этого ансамбля вызывает ассоциации с абстрактной живописью.

Использование полистилистики резонировало особому духу искусства 70-х годов, для которого была характерна тяга как к эксперименту и поиску, так к универсализму и всеохватности. Уже в те годы А.Шнитке выступил с декларативным заявлением: «Последнее десятилетие отмечено широким распространением полистилистических тенденций в музыке. Коллажная волна современной музыкальной моды представляет собой лишь внешнее выражение нового плюралистического музыкального сознания, в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивающего через самую устойчивую условность – понятие стиля как стерильно чистого явления» (Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке// Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. –М., 1990. –С. 327.).

Безусловно, звуковой состав музыки значительно усложнился, так как авторы широко привлекали звуковые системы, ставшие завоеванием композиторской техники XX века. Вот что пишет по этому поводу М.Арановский: «Общеизвестно, что искусство создаёт своего зрителя и слушателя, формируя согласно своим эстетическим идеалам нормы и критерии восприятия. Наша эпоха в невиданных дотоле масштабах и формах подтверждает это наблюдение, ставя грандиозный эксперимент над способностями художественного восприятия и опровергая некогда сложившееся мнение о неизлечимом консерватизме слушателя» (Арановский М. На рубеже десятилетий// Современные проблемы советской музыки. –Л., 1983. –С. 37.).

Необычна и сложна запись современной музыки. Безусловно, композиторы используют традиционное нотное письмо. Однако оно не способно передать всё задуманное ими. Поэтому появляются различные знаки, символы, в которых порою трудно разобраться даже опытному слушателю. Приводим пример записи одного из произведений С.Губайдулиной «Шум и тишина»:

Современную запись Э.Денисов назвал «графическим кодированием музыкальной информации совокупностями избранных символов». Существует две её разновидности. Одну

называют детерминированной – она точно фиксирует музыкальный материал, представляющий обычное нотное письмо, разные символы, запись кластеров. Другая разновидность – недетерминированная – допускает полную или частичную свободу исполнения. Это целая разработанная система, имеющая флуктуационную, зонную, графическую, вербальную, «mobile» нотацию.

Итак, новая музыка вырабатывает новую систему нотной графики, где повторяемые алеаторические фигуры не выписываются, а изображаются в виде лент или змеевидных графических фигур. Импровизационная сторона алеаторики выражена игрой по точно выписанным и затем повторяемым квадратам. Таким образом, к современной партитуре чаще всего прилагаются соответствующие авторские пояснения с расшифровкой нотографических обозначений.

В качестве примера приведём расшифровку знаков, дающих указания певице, в вокальном опусе «Третья секвенция» Лучано Берно:

---●огσ	-	дыхание, почти шепот;
♣ ог φ	-	петь и шептать очень короткие звуки;
L	-	смеяться;
←⊖	-	задыхаясь, "ловя" воздух;
⊖	-	щелканье ртом;
↑	-	кашель;
(hm)	-	закрыть руками рот;
(hd)	-	убрать руки ото рта;
+	-	с закрытым ртом.

Запись вокальных знаков

Сильное влияние других искусств испытывает композиция музыкальных сочинений и их драматургия – кино, публицистики, документальности, живописи и т.д. Кстати, такие драматургические принципы, как «кадровый монтаж», «наплыв», двуплановость или многоплановость действия, пришли в музыку из киноискусства ещё в 20-30-е годы, но окончательно утвердилась в ней, начиная с 60-х годов. Таким образом, полистилистическая драматургия обнаружила склонность к большой «плотности событий» на единицу музыкального времени. Аналогичные явления находят выражение и в других видах искусства: «новая монтажность» в кино, коллаж в живописи, «исторический синхронизм» в литературе. В панорамном и максимальном стремлении отразить мир художники видели грани целого в кажущихся несовместимостях. Вспомним кинематограф А.Тарковского, драматургию М.Булгакова.

Что касается жанровой системы, являющейся фундаментальной основой музыкального искусства, то и её не обошли радикальные преобразования. И если музыкальные опусы 30-50-х годов можно было «разложить по полочкам» классической жанровой иерархии (опера, балет, симфония, концерт и т.д.), то в 60-е годы произошли значительные перемены в сторону жанрового усложнения – стал преобладать либо синтез жанров, либо смешанные жанры. Этот процесс захватил инструментальную и вокальную музыку (вокальная симфония, вокально-инструментальный цикл), а также музыку театра (опера-симфония, опера-оратория, опера-балет и т.д.).

Индивидуальные и неканонизированные творческие решения композиторов приводят к таким новым параметрам музыкального творчества, как образность, драматургия,

программность. Чем ближе к концу был XX век, тем больше преображались музыкальные жанры, взаимопроникая и переплетаясь один с другим, образуя причудливые варианты. Например, как определить жанр «Драматории» А.Караманова или «Динамических пространств» для оркестра Д.Минчева?

Например, «Поэтория» Р.Щедрина. Это принципиально новое явление в современной музыке, возникшее из сложного взаимодействия различных слагаемых: народной песни, симфонических включений, литературного ряда (участие поэта-чтеца).

В начале 70-х годов всё активнее становится тенденция сближения серьезной и популярной музыки, которую М.Арановский очень метко определил как «экспансию популярной музыки в область серьезной» (Арановский М. Симфонические искания. –Л., 1979. –С. 147.). И этот виток в сфере взаимовлияния жанров вполне закономерен: два таких мощных потока, как эстрада, джаз, с одной стороны, и «академическая» музыка, с другой, не могут существовать только параллельно, нигде не пересекаясь. «Традиционные жанры, впитывая в себя джазовую ритмику, гармонические формулы, особенности эстрадно-инструментальных и песенных форм, тип развёртывания, тематизма, приобретают более демократический характер и более непосредственную направленность на слушателя.

Безусловно, в данном случае тип заимствований и взаимосвязей может быть самым разнообразным – от более или менее значительных стилевых включений (Четвёртая симфония А.Эшпая) до тесного контакта, определяющего стиль, форму, образность сочинения, – зонг-опера «Орфей и Эвридика» А.Журбина, «Экзотическая сюита» для двух скрипок и бит-группы С.Слонимского, концерт в стиле джаз-рок для эстрадно-симфонического оркестра И.Якушенко, концерт для эстрадно-симфонического оркестра О.Хромушина.. Иногда элементы бытовой музыки, рок-музыки, эстрадного шлягера включаются в столь сложный общий контекст, что приобретают роль определённого смыслового символа, несущего важнейшую в драматургии целого нагрузку, как это происходит в Первой симфонии А.Шнитке.

Новым и разнообразно реализуемым явлением стал инструментальный театр, или, как его ещё называют, музыка-действие. И это не театральное представление, а особый синтез инструментальной музыки и действия.

Правда, соединение в одном произведении элементов различных жанров существовало всегда. Классическим примером является опера, объединяющая вокальную, симфоническую музыку, драматургию, сценическое действие, изобразительное искусство (декорации, костюмы), хореографию (балетные сцены) при ведущей роли музыки. Но опера предназначена для театра, а концертное исполнение лишает её необходимой зрелищности.

«Инструментальный театр» – это нечто иное. Он помогает творчески осмыслить и использовать пространство сцены, превращая музыкантов в актёров некоего «действия», в сотворцов идеи-концепции исполняемого. Впрочем, в этом нет ничего абсолютно нового. Достаточно вспомнить финал «Прощальной симфонии» Гайдна, предвосхитившей «инструментальный театр» в музыке XX века. В своеобразное театрализованное представление превращается выступление музыкантов-инструменталистов, которые во время исполнения могут петь, как это делал и делает камерный оркестр «Виртуозы Москвы» Владимира Спивакова или пританцовывать, что можно увидеть в выступлениях «Академии старинной музыки» Татьяны Гринденко. Музыканты могут во время выступления передвигаться по сцене, уходить за кулисы и возвращаться. Это имеет место в Первой симфонии А.Шнитке и в пьесе «Ожидание» для квартета саксофонистов и ансамбля ударных С.Губайдулиной. При этом авторы фиксируют в своих нотах такого рода перемещения. Например, С.Слонимский в инструментальной пьесе «Solo espressivo» указывает, куда и когда следует перемещаться гобоисту. Причём этот автор использует приёмы «инструментального театра» и в таком классическом жанре, как струнный квартет. Многие композиторы отмечают в нотах и такие

актёрские приёмы, как жесты, мимика, топание ногами, хлопки руками, щёлканье пальцами и т.д.

Приёмы театрализации используются в самых различных жанрах – от фортепианных пьес, концертов до инструментальных ансамблей разных составов, хоровых сочинений. Например, «Balletto» В.Екимовского, хоральная прелюдия В.Тарнопольского «Jesu, deine tiefen Wunden» («Иисус, Твои глубокие раны...»), хоровое сочинение С.Губайдулиной «Теперь всегда снега» на стихи Г.Айги, её же симфония «Слышу... Умолкло...» и другие.

Немаловажную роль в приближении к вечным темам играет программность. С её помощью декларируется «новая концепционность», которая утверждается в каждом сочинении современной музыки. Нередко литературная программа своей основой имеет евангельские тексты и образы. Например, «Offertorium» («Жертвоприношение») – концерт для скрипки с оркестром С.Губайдулиной (1980-1986), трактуемый автором как часть инструментальной мессы.

Эта «новая концепционность» особенно характерна для композиторов поколения 70-80-х годов, представителей «новой волны» (АСМ-2): А.Вустина, А.Раскатова, В.Тарнопольского, В.Екимовского и других.

Возвращаясь к жанру «инструментального театра», следует отметить Ансамбль ударных инструментов под управлением Марка Пекарского, работающий ярко, зримо и экстравагантно. Исполнители, помимо обычных инструментов, держат в руках сковородки, зонтики, молотки, пилы. Например, музыканты, играя пьесы Кейджа, во время исполнения распиливают палки или раскрывают зонты, опускают сковороды в ведро с водой...

И музыкальные опусы современного российского авангардиста Ивана Соколова – экзотический вариант «инструментального театра», исполнителем которого является автор. Причём играет он свои сочинения всегда с заразительной улыбкой и добродушием. Так, в пьесе «Волокос» (фамилия композитора, прочитанная наоборот) он написал текст, проговаривающийся одновременно с исполняемой музыкой, а в предисловии рассказывает, как следует себя вести в это время: «Пианист ложится под рояль головой к клавишам верхнего регистра, удобно устраивается на правом боку и начинает храпеть. Потом поворачивается на спину, «просыпается», потягивается, «случайно» задевает несколько любых клавиш верхнего регистра. «Удивлённо» повторяет сыгранное (естественно, приблизительно), вылезает из-под рояля и, продолжая хаотично нажимать на клавиши (негромко, без педали, немного нерешительно), читает текст».

Для образного представления приводим фрагмент этого текста, который читается одновременно с игрой на рояле: «Волокос» – попытка посмотреть на себя изнутри зеркала, попытка заведомо невозможная, условная... попытка словами и звуками объяснить причину возникновения этого странного сочинения. Наступил момент, когда стало ясно, что в прежней манере писать нельзя, а в какой писать – было неясно. А заканчивается пьеса противоположностью тому, с чего началась, – стоянием на рояле: «Встать на крышку рояля, сделать правой рукой жест, направленный вверх. Спрыгнуть на пол, поклониться, уйти со сцены. Конец!»

Другой опус И.Соколова – «О Кейдже». Здесь исполнитель читает текст, играет левой рукой музыку, в которой оттенки, темп, характер, длина пауз оставлены на усмотрение пианиста, а правой рукой в это время чертит чёрным фломастером на белом листе бумаги различные зигзаги, соответствующие рисунку музыкальных фраз.

В современной музыке разновидностью «инструментального театра» является и мультимедиа (смешанные средства) – использование во время звучания слайдов, кино, света, живописи, движения, различных ароматов, компьютерных эффектов, а также участие аудитории в исполнении и даже сочинении музыки.

К 70-80-м годам уходит в прошлое время открытого и глобального эксперимента Композиторы, представлявшие в 60-х музыкальный авангард, теперь опираются в своих новых сочинениях на более глубокие и органичные концепции. В этот период возрастает интерес к «большой симфонии». И это связано с общими процессами советского искусства, с его необратимым поворотом к нравственно-философскому осмыслению действительности. Вот что сказал об особенностях этого времени Р.Щедрин: «... пора оркестровых кроссвордов, симфоний-кунштюков, мини-симфоний (а вместе с тем и мини-замыслов) безвозвратно уходит в прошлое. Композиторы вновь обращаются к симфонии для воплощения развёрнутых концепций, для выражения в звуках своего взгляда на мир, для масштабного высказывания по коренным вопросам бытия» (Щедрин Р. Быть достойным музыкальной славы Отечества// «Советская музыка», 1985, №2. –С. 8.).

Огромные изменения звукового поля в современной музыке привело к заметным переменам в отношении оркестровых звуковых параметров. Составы современных оркестров отличаются большим разнообразием: от невероятно увеличенных до камерных. Во многом изменилась специфика звучания инструментов, усложнилась дифференциация внутри оркестровых групп, вводятся сложные приёмы звукоизвлечения. Например, частое использование тембра низкой альтовой флейты, к примеру в начале Пятой симфонии А.Эшпя или кларесин, виоль д'амур в поэме «Подросток» (по Ф.Достоевскому) Б.Чайковского. Зачастую в классический состав оркестра включают национальные инструменты. Так поступает Р.Щедрин, который ввёл в «Озорные частушки» ложки, а Б.Тищенко, к примеру, гусли. Особое место в пьесе «De profundis» и сонате С.Губайдулиной занял баян, звучание которого использовано архисовременно: кластеры, разных видов *glissando* и прочие сонорные приёмы.

Группы оркестра тоже «разрослись» и, особенно, группа ударных, обогащённая за счёт инструментов лёгкожанровой музыки и стран внеевропейской культуры – Америки, Латинской Америки, афро-азиатских регионов. Здесь постоянно используются инструменты с фиксированной высотой звука, к которым относятся колокольчики, вибрафон, ксилофон, литавры, разновысотные барабаны, трубчатые колокола и многие их афро-азиатские разновидности. Вводятся челеста и фортепиано. Помимо этого в составе современных оркестров можно встретить саксофоны (всех разновидностей), кларесин, электрогитару, а также и электронные инструменты.

Словом, в партитурах российских композиторов мастеров используются самые разнообразные инструменты: от старинных до современных. Например, в «Концерте-буфф» С.Слонимского звучат экзотические тартаруки, кабацы (кубинские ударные инструменты), а в «Плачах» Э.Денисова – соло маримбафона (набор деревянных пластинок). В партитуре «Кармен-сюиты» Р.Щедрина звучат металлические колокольчики (ковбелл) и том-томы. Последние использовал в Четырнадцатой симфонии Д.Шостакович, а также вибрафон (Четырнадцатая и Пятнадцатая симфонии). Так, ранее считавшиеся экзотическими или редкими, эти непривычные для слуха оркестровые тембры приобретают, по сути, новые функции, которым способствуют и приёмы звукоизвлечения. Например, для струнных нормой становится игра в предельных регистрах; шире теперь используются ранее применявшиеся в исключительных случаях игра *sul ponticello* (у подставки), *col legno* (древком смычка) или удары по деке. Безусловно, что всё это сонорные приёмы. Они встречаются и у арфы – пощёлкивание ногтём по деке, и у деревянных духовых – перестук клапанов. А фортепиано и клавичембало зачастую извлекают звуки с помощью зашпиливания струн. Их функции (особенно фортепиано) сближаются с ударными.

Авангард постоянно эволюционировал, и поколение, начавшее в 60-е годы, в 70-е уже приобретает статус наставников, устанавливавших своим творчеством новые традиции. Однако нередко, как уже отмечалось, сочинения авангардной направленности порою замалчивались.

Причём не только у композиторов, но и у художников и кинематографистов. Их авторы подвергались унижительной критике. Многие из того, что было создано, не получало разрешения идеологической цензуры на показ слушателям, в связи с эстетическим несоответствием нормам господствующего искусства. Реакцией на это явление стало рождение жанра «авторской песни», ставшей на рубеже 50-60-х годов невероятно популярной, в первую очередь, неподконтрольностью текстов. У её истоков стояли А.Галич, Ю.Ким, В.Высоцкий. Общение же с этими авторами проходило, как правило, в неформальной обстановке.

В многосложной [картине](#) современной музыкально-общественной жизни было немало примечательных событий и фактов. Например, на гребне «новой фольклорной волны» был создан фольклорный ансамбль под управлением Д.Покровского и проведена Конференция по народной музыке.

1960 год ознаменован рождением Союза композиторов Российской Федерации, деятельность которого была сконцентрирована на развитии музыки композиторов России. Спустя четыре года в Москве был открыт Дом композиторов, в котором состоялось немало премьер новой русской музыки. Создаётся Всероссийское хоровое общество.

Знаменательными стали в музыкальной жизни России различные музыкальные фестивали, смотры и конкурсы как внутренние, так и международные. Они стали одной из важных форм художественного творчества и диалога культур. Многие из них получили широкое распространение, лидером среди которых по сей день является конкурс имени Чайковского, проходящий раз в четыре года.

В рассматриваемый период проводились 1 Международный конкурс артистов балета и конкурс вокалистов имени Глинки. Многие музыкальные форумы были связаны с показом новой музыки, они стали творческими отчётами композиторов. Это «Московская осень», «Современная музыка» (Горький, 1961), «Донская музыкальная весна» (1963), «Звёзды белых ночей» и «Ленинградская музыкальная весна» (1965). Последний очень быстро завоевал популярность: на нём демонстрировались достижения ленинградской композиторской школы. Он способствовал сближению разных поколений композиторов. Как справедливо отмечал критик: «Ленинградская композиторская среда цельная и сплочённая, здесь, как нигде, тесная связь «учитель – ученик», а уровень ремесла (скажем почтительней: профессионализма) высокий и сравнительно ровный... Первые четыре фестиваля – это 60-е годы, славные 60-е! Всё словно заново; широко открываются глаза, а композиторский слух будто никогда ранее не обладал такой впитывающей способностью: благодаря ей мы оказались перед явлением «новой фольклорной волны» и повели содержательный диалог с музыкальным Западом. Молодые мастера дали ярчайшие свои вещи, какие бывают именно в начале и никогда более, дали сочинения-символы» (Гаккель Л. Ленинградская музыкальная весна. –Л., 1989. –С. 5.). Так на первых «Ленинградских веснах» впервые были исполнены: «Концерт-буфф» С.Слонимского, «Русская тетрадь» В.Гаврилина, Третья симфония Б.Тищенко, балет «Сотворение мира» А.Петрова, 12 прелюдий для фортепиано Г.Уствольской, «Слово о полку Игореве» Л.Пригожина.

По поводу дальнейших премьер критик пишет: «В десяти смотрах «Ленинградской музыкальной весны» было немало интересных премьер. Так, Слонимский дал музыку широчайшего диапазона – от квартетных антифонов (словно бы прощальная реплика вслед уходящим 60-м годам) до ораториальной сюиты «Виринея», вступающей в долгожданный диалог с русской музыкальной классикой» (Там же. –С. 5.). В рамках этого форума в последующие годы прозвучала театральная музыка А.Кнайфеля, А.Колкера, С.Баневича, Г.Белова.

И всё же для ленинградского композиторского мира всегда была и остаётся важной фигура Шостаковича, о котором исследователь пишет: «Шостакович завещан Ленинграду – это понимали даже те, кто не чувствовал внутренней связи с нашим великим мастером; а идти «путём Шостаковича»... как, докуда; сберечь его заветы – что нужно для этого сегодня и можно ли решить свою композиторскую судьбу в Ленинграде вне воздействия ауры Шостаковича? Каждая весна возвращает нас к этим вопросам, тем более жгучим, что у нас композиторские поколения сплочены более, чем где бы то ни было, и школа Шостаковича – Евлахова для многих из них – материнское лоно» (Гаккель Л. Ленинградская музыкальная весна. –Л., 1989. – С. 6-7.).

Что касается крупнейшего российского фестиваля «Московская осень», то его учреждение совпало с началом перестроечных тенденций в культуре. Э.Денисов вспоминал по этому поводу: «Фестиваль «Московская осень» в трудные годы был для нас единственной возможностью услышать то, что мы пишем, – Союзы композиторов СССР и России практически закрывали перед нами все двери. В этом отношении Московский союз всегда был более прогрессивен (особенно при Б.Терентьеве)» (Фестиваль «Московская осень»: 1988-1998. –М., 1998. –С. 167.).

Этот форум возник как художественная выставка-показ созданного композиторами за год. Фестиваль имел свою музыкальную «заставку» – «Торжественную увертюру» Д.Шостаковича. Поначалу его программа, составленная на любой вкус, укладывалась в неделю, но постепенно сроки зрительского ожидания увеличивались. В первые годы фестиваль, как правило, проводился в Большом зале консерватории с лучшими исполнительскими силами. В нём принимали участие оркестры Г.Рождественского и В.Федосеева и солисты О.Каган и Н.Гутман, Г.Кремер и Т.Гринденко. Звучали опусы композиторов разных поколений и направлений как академических, так и принадлежащих массовой культуре. Помимо традиционных жанров, в программы включались концерты духовной и детской музыки, хореографические миниатюры и одноактные оперы, электронная музыка. И даже когда страна пребывала в кризисе, «Московская осень», отказываясь от многих привилегий, сохраняла главное: оставалась оазисом для выживания творческих сил.

С 16-й «Осени» (1994) фестиваль получил статус международного. У московской публики появилась возможность познакомиться с премьерами зарубежных композиторов. Здесь звучала музыка признанного классика мирового авангарда Я.Ксенакиса, а также А.Пуссера, Д.Шнабеля, Г.Минчева и многих других. Однако на «Московскую осень» приезжали не только композиторы, но и представители мировых издательств. Например, представитель издательства «Сикорски» Ю.Кехель отмечал: «Советской музыкой мы занимаемся более двадцати лет. И с самого начала старались отразить объективную картину творчества выдающихся композиторов – приезжали к вам, посещали концерты, знакомились с первыми исполнителями. Наши контакты постепенно расширялись: поначалу издательство представляло десять-двенадцать имён, к настоящему же времени в каталоге «Сикорски» уже около трёхсот советских композиторов, И ныне мы продолжаем искать новые имена, открывать новые таланты. Нынешний фестиваль (X1, 1989) открыл ряд забытых сочинений. Так, огромное впечатление произвёл 1-й скрипичный концерт Н.Рославца. Пришлось ждать много десятилетий, чтобы наконец услышать оперу А.Мосолова «Герой». Встреча с этой музыкой – событие. Надеюсь, подобная работа будет продолжена, ведь эпоха 20-х годов была очень значительной, она оказала немалое влияние на весь музыкальный XX век» (Фестиваль «Московская осень»: 1988-1998. –М., 1998. –С. 70.).

Этот форум развивал контакты и с российскими композиторами, оказавшимися в эмиграции: свои сочинения показали В.Суслин, Н.Корндорф, С.Павленко, Е.Фирсова, Д.Смирнов. Как отмечает О.Галахов, этот фестиваль организован: «В первую очередь – для профессионалов: московских композиторов, музыковедов, исполнителей – и для московской

публики – в той её части, которая интересуется современной профессиональной музыкой, точнее музыкой XX века» (Там же. –С. 213.).

Этот форум устанавливал не только прочные контакты с исполнителями (например, с хором студентов Московской консерватории под управлением Б.Тевлина), но способствовал рождению новых коллективов, среди которых Ансамбль современной музыки (художественный руководитель Ю.Каспаров), камерный оркестр «Амадеус» (руководитель Ф.Кадена), театр-студия «Композитор» во главе с Н.Кузнецовым, экспериментальный музыкальный театр под руководством И.Катаева, осуществившие немало мировых премьер.

Положительную роль играет фестиваль и для самих исполнителей, о чём свидетельствует М.Пекарский: «Только здесь, на «Московской осени», этом seff-servis московских композиторов, я объединяю необъединимое, перемешиваю, взбалтываю всё и в этой мутной водичке ловлю свою рыбалку – совершаю естественный отбор. «Московская осень» – этой мой полигон для испытания новейшего и выбраковки устаревшего, некачественного музыкального оружия. Да здравствует «Московская осень!» (Фестиваль «Московская осень»: 1988-1998. –М., 1998. –С. 166.).

Для профессионалов и любителей оперного искусства на рубеже 70-80-х годов в Ярославле возник фестиваль имени Л.В.Собинова.

В 80-х годах северная столица России открыла череду «Невских хоровых ассамблей». Немаловажную роль играли и региональные музыкальные форумы, которые проводились в Нижнем Новгороде, Перми, Самаре, Саратове, Екатеринбурге, Кемерово и других городах. Разнообразные по форме (жанровые, монографические), они зачастую были связаны с определёнными исполнителями или коллективами, а посему современные музыканты могли использовать самые разные формы: от показа альтернативного творчества как, например, московские фестивали «Альтернатива» до единых акций признанных музыкантов академической школы и рок-певцов. Ярким примером последней стал концерт популярной блюзово-джазовой музыки в Большом зале Московской консерватории в исполнении Л.Долиной, А.Градского и Государственного академического оркестра под управлением Е.Светланова. Всё это, безусловно, составляло приметы нового времени.

С большим успехом прошёл в 1984 году в Перми фестиваль, посвящённый С.С.Прокофьеву, на котором было показано немало ранее не звучавших либо мало исполняемых произведений композитора. Так, впервые в России режиссёром Э.Пасынковым была осуществлена постановка оперы С.С.Прокофьева «Огненный ангел».

В рассматриваемый период возник невероятный интерес слушателей разных стран к музыке Д.Шостаковича, поэтому не случайно, а закономерно в 1985 году состоялся Международный фестиваль, посвящённый творчеству этого великого композитора. Он проходил в Дуйсбурге (ФРГ) и имел небывалый резонанс в мировой музыкальной культуре. А год 90-летия композитора (1996) был отмечен разнообразными акциями: проводились конференции, выставки и концерты, показаны фильмы как с музыкой Шостаковича, так и о нём, вышли в свет нотные издания и научные публикации. В частности, квартет Бородина провёл в Малом зале Московской консерватории цикл исполнения всех струнных квартетов композитора.

Помимо названных в 90-х годах фестивалей музыки А.Шнитке, С.Губайдулиной, А.Пярта, В.Сильвестрова, отметим В.Суслина, Г.Канчели и юбилейные концерты Р.Щедрина.

Гений Святослава Рихтера, ставшего инициатором «Декабрьских вечеров» в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С.Пушкина (1981), объединил музыкантов разных поколений. Этот форум очень быстро стал популярным, завоевав уважение и любовь слушателей. Концерты «Декабрьских вечеров» положили начало замечательной традиции единения искусств – живописи, музыки и слова.

Всё более активной становится и концертная жизнь. Приезжают известные мастера зарубежной культуры, среди которых Герберт фон Караян, Ю.Орманди и другие, выступления которых становятся стимулом дальнейшего развития такого рода гастролей. Наряду с ними проходили блистательные выступления и отечественных мастеров.

Параллельно шла естественная смена поколений. Ушли из жизни в 60-е годы такие корифеи русского пианизма, как Г.Нейгауз, С.Фейнберг, А.Гольденвейзер, В.Софроницкий, Г.Гинзбург, виолончелист С.Козолупов. Их дело активно продолжали М.Юдина, М.Гринберг, Э.Гилельс, фортепианный дуэт А. и М.Готлибов, после восстановления аппарата вернулся на сцену Я.Флиер. Большой интерес вызывают имена органиста Л.Ройзмана и скрипача Д.Ойстраха. Продолжают выступления, дебютировавшие ещё в 50-е годы, М.Ростропович, Т.Николаева, Д.Башкиров, Л.Берман, Н.Штаркман, Л.Власенко, Б.Давидович, М.Воскресенский, С.Доренский, Е.Малинин, ставшие настоящими мастерами исполнительского искусства.

60-80-е годы выделяются мощным отрядом музыкантов-инструменталистов, в числе которых виолончелисты Д.Шафран, Н.Шаховская, Н.Гутман, альтисты Ф.Дружинин и Ю.Башмет, скрипачи Б.Гутников, И.Безродный, Э.Грач, О.Каган, В.Третьяков, В.Спиваков, Г.Кремер, Т.Гринденко и многие другие. Выдающееся дарование позволило многим из них сочетать просветительство и концертную сольную практику. Так, В.Спиваков создал блистательный камерный оркестр солистов «Виртуозы Москвы». Позже его примеру последовал Ю.Башмет, руководящий ансамблем молодых исполнителей «Солисты Москвы», С.Безродная и «Вивальди-оркестр». Г.Кремер организовал собственный камерный ансамбль «Камерата Балтика». Этот выдающийся скрипач известен в мире как ярчайший интерпретатор современной музыки, в репертуаре которого музыкальные опусы А.Шнитке, А.Лурье, А.Пьяццолы и многих других. Безусловно, деятельность этих коллективов способствовала пропаганде и рождению оркестровых сочинений для малого состава. Вместе с тем в их программах появлялись целые пласты музыки прошлого – эпохи барокко, Средневековья, музыки, ранее не звучавшей. Большая в этом заслуга и замечательного литовского дирижёра С.Сондецкиса, работающего с 90-х годов в Петербурге.

Русская скрипичная и фортепианная школы очень ярко заявили о себе в 60-е годы на международном концертном Олимпе. Однако мощная волна эмиграции, захлестнувшая многих исполнителей в последующие десятилетия, обнаружила кризисные явления в этих школах. Так за рубежом оказались пианисты Б.Давидович, О.Яблонская, Р.Керер, О.Майзенберг, скрипачи Н.Бейлина, Н.Школьникова, А.Марков, О.Крыса, Г.Жислин и другие. Например, о скрипачах позже справедливо написали: «Говоря о роли российских скрипачей в мировой практике исполнительства, надо признать, что ни одна страна не дала такого созвездия талантов, не обогатила мир музыки XX века, как Россия» (Григорьев В. Скрипачи//Русская музыка и XX век. – М., 1997. –С. 744.).

Среди выдающихся дирижёров 70-80-х годов обозначаются имена Ю.Темирканова и В.Гергиева. В интерпретации Юрия Темирканова великолепно звучат опусы современных композиторов, в частности Р.Щедрина. Валерию Гергиеву принадлежит замечательное возрождение оркестра Мариинского театра Санкт-Петербурга и самого театра, ставшего в 80-90-е годы музыкальным коллективом мирового уровня. С невероятной мощью развернулись таланты всемирно известных Е.Светланова и Г.Рождественского. Что касается Евгения Светланова, то его программы русской симфонической музыки с опусами Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Мясковского становились подлинными событиями. Немало дирижировал он и новыми сочинениями Р.Щедрина, А.Шнитке, С.Губайдулиной, Э.Денисова. Незабываемы концерты Г.Рождественского, посвящённые творчеству раннего С.Прокофьева, музыке Д.Шостаковича, ретроспективным показам мало исполняемой, либо забытой в силу исторических причин русской музыки 20-30-х годов.

Рождественскому принадлежит возрождение ранних балетов С.Прокофьева и Д.Шостаковича и музыкальных опусов А.Мосолова и Л.Половинкина. Помимо этого дирижёр интерпретировал сочинения А.Эшпая А.Шнитке, Э.Денисова, А.Меликова, С.Губайдулиной.

Немаловажными событиями театрально-музыкальной жизни рассматриваемого периода является «восстановление в правах» оперных произведений С.Прокофьева и Д.Шостаковича. Заметным явлением стали постановки «Дуэньи», «Любви к трём апельсинам», «Игрока» и «Семёна Котко» Прокофьева в Большом театре и «Катерины Измайловой» Шостаковича в Театре имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко.

Знаменательным событием стало открытие Московского камерного музыкального театра, созданного выдающимся режиссёром современности Б.Покровским, одной из первых премьер которого была опера «Нос» Д.Шостаковича, потом «Не только любовь» Р.Щедрина и другие. Этот коллектив впоследствии стал «лабораторией» отечественной оперы. Каждый его спектакль называли «праздником музыкальной культуры».

Другое знаменательное событие – открытие единственного в мире Московского детского музыкального театра под руководством Н.Сац, выполнявшим огромную миссию по приобщению к музыкальной культуре самых маленьких слушателей. Репертуар его, включавший как оперу, так и балет, был безграничен: от «Великана» С.Прокофьева до опусов М.Раухвергера, Т.Хренникова, М.Вайнберга, Е.Подгайца и многих других.

Своеобразным «инкубатором» российской интеллигенции стал московский Молодёжный клуб, созданный энтузиастом и профессионалом Г.Фридом. Он был и остаётся уникальной сценической площадкой для премьер новой музыки, а его творческие дискуссии демонстрируют неиссякаемость интересов определённой части молодёжи к серьёзной музыке.

В поле зрения научных исследований 60-80-х годов находятся все наиболее важные процессы, происходившие в музыкальном творчестве. Русская теоретическая наука обогащается работами о современной гармонии Ю.Холопова, исследованием в области ритмики В.Холоповой, трудами Н.Гуляницкой, Е.Ручьевской, М.Арановского, Т.Бершадской. Стилю С.Прокофьева посвящено исследование М.Тараканова, а Д.Шостаковича, Л.Мазеля, В.Бобровского, М.Сабининой (этим автором написаны работы и в области музыкального театра). Творческое наследие замечательного композитора Н.Мяковского нашло отражение в трудах А.Иконникова и Е.Долинской. Немаловажна роль и таких обобщающих трудов, как «Симфонические искания» М.Арановского, «О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов» Л.Раабена, коллективный фундаментальный труд под редакцией М.Арановского «Русская музыка и XX век». Интересны работы В.Холоповой о творчестве А.Шнитке и С.Губайдулиной, а С.Савенко о музыке авангарда и поставангарда 60-80-х годов.

Выходят в свет: переписка С.Прокофьева с Н.Мяковским, документальные материалы о Д.Шостаковиче, Г.Свиридове, А.Хачатуряне. Издательство «Музыка» печатает многотомное издание всех сочинений Д.Шостаковича, явившееся неоценимым вкладом в изучение творческого наследия гения XX века.

Живое слово о музыке звучит как на страницах академического журнала «Советская музыка», так и в популярной «Музыкальной жизни» и в газете «Советская культура». Позже немаловажную информационную роль стали играть новые периодические издания – «Русская музыкальная газета», первый номер которой вышел в 1988 году, – с панорамой русской музыкальной культуры и «Музыкальное обозрение», публикующее ещё и сведения о предстоящих международных конкурсах, которые невероятно ценны для молодых исполнителей.

В рассматриваемый период регулярно проводились пленумы Союза композиторов, сопровождавшиеся концертами. Так, серия концертов 1982 года прошла под эгидой «Фольклор и современное музыкальное творчество». Два года спустя на У съезде композиторов России,

на котором были подведены итоги творческой пятилетке, его председатель Р.Щедрин сказал: «Мы часто спрашиваем себя – что переживает сегодняшняя музыка, куда она идёт и каково наше место в этом движении? Каждый, разумеется, отвечает на эти вопросы по-своему. Но, полагаю, здравомыслящим музыкантам сегодня уже ясно: ушли в прошлое азартные споры о допустимости новых средств, накопленных действительно талантливыми мастерами музыки XX века. Теперь настало время художественно освоить этот поистине необъятный арсенал. Быть новым не трудно, трудно быть вечным. Чтобы утвердить эту старую истину, мы потратили немало десятилетий. Смею надеяться, потратили небесполезно» (Щедрин Р. Быть достойным музыкальной славы своего отечества//Музыка России. Вып. 7. –М., 1988. –С. 7.).

Однако во второй половине 80-х годов вновь возросла эмиграция музыкантов. Это была плеяда блистательных исполнителей. Для российского искусства их отъезд стал невосполнимой утратой. Позже о значении, к примеру, русской фортепианной школы в мировой исполнительской жизни Л.Гаккель справедливо заметит: «Профессионально-исполнительский мир 70-80-х годов куда более пронизан советскими импульсами (независимо от эмиграции), чем это было с мировым исполнительством 20-х годов, воспринимавшим русское искусство как экзотику. За полвека наше фортепианное исполнительство стало прочнейшим организмом со своей системой воспроизведения (проще – с великолепной педагогикой), со своими очевидными стилевыми признаками и со своими способами укоренения в исторической традиции. Современное состояние отечественного пианизма как субъекта художественной истории XX века естественнее всего представить как русский (будем честны: русско-советский) феномен мировой исполнительской жизни» (Гаккель Л. Пианисты//Русская музыка и XX век. – М., 1997. –С. 715.).

Однако именно с этого периода русская культура была сопричастна и мировому процессу. Её музыка звучит и сегодня как в торжественные дни, так и печальные, взывая к памяти и совести человечества в военных музыкальных мемориалах и выступая с глобальной идеей мира на земле.

Ныне, оглядываясь на то время, отмечаешь, что в музыке того периода преобладали сочинения драматического, а зачастую и трагического содержания. И это не было случайностью, ибо таковой была окружающая действительность, в атмосфере которой витало ощущение тревоги, возникавшее по разным поводам мрачных ситуаций. В музыке преобладали созерцательно-ностальгические тона, как будто из неё ушла внешняя событийность и осталась реакция на трагические катаклизмы.

Уже в 70-х – первой половине 80-х годов в российском обществе обозначились такие негативные тенденции, как снижение уровня духовных ценностей, антиобщественное и антигуманное проявление личности, социальное отчуждение. И первые, открыто сказавшие об этом, были деятели культуры, поэты и писатели. Опередившие социологов, с гражданским мужеством они говорили истинную правду о том сложном времени в своих рассказах, повестях, стихах, фильмах, песнях, симфониях. Так появились «Царь-рыба» В.Астафьева, «Пожар» В.Распутина, романы о жизни крестьянства Ф.Абрамова, В.Белова, военная проза В.Быкова и многие другие, чьи герои рассказывали всю правду о жизни. К высокой духовности и нравственности взывала музыка Д.Шостаковича и А.Шнитке, песни В.Высоцкого, фильм молодого талантливого режиссёра Л.Шепитько «Восхождение» (по повести В.Быкова «Сотников»), музыку к которому написал А.Шнитке.

Между тем Россия, пройдя сложный и противоречивый путь от «оттепели» 60-х годов к прозрениям и потрясениям 90-х, создала величайшее музыкальное искусство, нашедшее признание далеко за её пределами.

ЧТО ЧИТАТЬ О СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ

- Арановский М. Симфонические искания. –М., 1979.
- Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970-1980-х годов. –М., 1991.
- История современной отечественной музыки / Ред.-сост. Е.Долинская. –М., 2001. Вып.3.
- Отечественная музыкальная литература./ Ред.-сост. Е.Дурандина. –М., 2002. Вып.2.
- Паисов Ю. Современная хоровая музыка (1945-1980). –М., 1991.
- Раабен Л. Советский камерно-инструментальный ансамбль. –Л., 1963.
- Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. –СПб., 1998.
- Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М.Арановский. –М., 1981.
- Советская музыка на современном этапе: Сборник статей. –М., 1981.
- Советская музыка 70-80-х годов: Стиль и стилевые диалоги: Сборник научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. –М., 1986. Вып.82.
- Современные проблемы советской музыки. –Л., 1983.
- Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). –М., 1988.
- Холопов Ю. Очерки современной гармонии. –М., 1974.

ГЛАВА II

РОДИОН КОНСТАНТИНОВИЧ ЩЕДРИН

(р.1932)

Композитор только тогда интересен для других наций,
когда он связан с корнями земли, родившей его, воспитавшей, давшей силы.

Р.Щедрин

Современники называют Родиона Константиновича Щедрина «человеком мира». Он выдающийся композитор нашего времени, его творчество неразрывно связано со сложными процессами современной музыки. Оно, как правило, всегда устремлено к новому. Объектом внимания композитора становится весь музыкальный опыт человечества. Традиции российской музыкальной школы заложили прочный фундамент его профессионализма, воспитав как музыкальный вкус, так и безраздельную преданность профессии. Щедрин никогда не ориентируется на какой-то один стиль, а всегда находится в движении и развитии, поэтому иногда создаётся впечатление, что произведения, написанные в разные периоды жизни, не имеют между собой ничего общего. Однако впечатление это ошибочно, так как в творчестве этого композитора существуют общие, универсальные черты. Это дух «лицедейства», театральность, выстраивание музыкального опуса на основе контрастов, порою неожиданных и парадоксальных, а также раскрытие цельного художественного образа через многообразие стремительно сменяющихся музыкальных «кадров», подобных киномонтажу. Все эти особенности музыки композитора присутствуют в его сочинениях независимо от места и времени создания.

Творчество Щедрина чрезвычайно разнообразно. Он обращается к опере и балету, симфонической и камерно-инструментальной музыке. Немало написано композитором и для драматического театра и кино. И какой бы жанр он ни избирал, какую бы тему ни затрагивал, его сочинения, как уже отмечалось выше, всегда созвучны нашему времени. Действительно, музыка композитора наполнена пульсом и дыханием эпохи, в которой он живёт. Сам Щедрин говорит, что каждый новый век приносит новые идеи, а они рожают новые слова и уши. Старославянский язык сейчас не годился бы даже для выражения самых прекрасных мыслей и, конечно, скорее будет понят тот, кто высказывается современно. Поэтому в воплощении

классических сюжетов, композитор мыслит категориями современности: его герои действуют и чувствуют как люди сегодняшнего дня. Всё это передаётся музыкой, захватывающей и увлекающей в современный мир молодых дерзаний, юмора, сильных страстей и трагических переживаний.

Между тем творчество Щедрина питают многие источники. В нём преломились традиции русской музыкальной классики XIX столетия и некоторые черты современных западно-европейских течений. Но главным пристрастием композитора является русский национальный фольклор в различных его проявлениях: это и протяжная лирическая песня, и суровый старинный напев, и задорная частушка.

Однако стремление «говорить» современно привело Щедрина к поискам новых выразительных средств и возможностей в области интонационного языка, ладотональности и оркестрового звучания, в способе изложения и развития музыкального материала. Поэтому лучшие его сочинения увлекают свежестью звучания, смелостью замыслов и новизной музыкального языка. Удивляет разнообразие музыкальных мыслей, их яркая эмоциональность и особая выразительность.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Р.К.Щедрин родился 16 декабря 1932 года в Москве в семье музыканта, поэтому детство Родиона проходило в атмосфере музыки. Дома часто музицировали отец и два его брата, тоже профессиональные музыканты. Играли классическую музыку. Летом семья выезжала в город Алексин на Оке (родные места отца), где повсюду звучали народные песни, с раннего детства полюбившиеся будущему композитору. Потом было поступление в Московское хоровое училище. Здесь, по словам Р.Щедрина, «исполняли и западную классику, и старых нидерландцев, Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Джемсуальдо и других. Пели и российскую музыку, в частности, скажем мягко, несветскую» (Щедрин Р. Беседы об искусстве. Извечная ценность музыки// «Правда», 1988, 16 сентября.) (духовную, церковную). Хоровое училище возглавлял замечательный музыкант А.В.Свешников, воспитывавший в учениках волю и дисциплину.

В 1950 году Щедрин поступил в Московскую консерваторию, где учился на двух факультетах – теоретико-композиторском в классе профессора Ю.А.Шапорина и фортепианном у профессора Я.В.Флиера. В этом музыкальном вузе в качестве студента, а затем аспиранта он провёл девять лет. Уже тогда его педагог Ю.А.Шапорин говорил, что Родион Щедрин – один из самых талантливых среди композиторского студенчества и от него следует многого ожидать. Слова маститого музыканта оказались пророческими: его ученик действительно стал одним из самых интересных и самобытных российских композиторов.

Уже в консерваторские годы к молодому Щедрину пришла известность. В 1954 году, будучи студентом четвёртого курса, он написал Первый фортепианный концерт, за который был принят в Союз композиторов и удостоен премии на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в 1955 году. А потом был фильм «Высота» с музыкой Щедрина, песня из которого «Не чечевицы мы, не плотники...» сразу стала популярной в народе. В недавней телевизионной программе «В вашем доме» композитор с радостью говорил: «Песня жива до сих пор. Даже рокеры иногда заканчивают ею свой выход».

Эти сочинения были не единственными, написанными в консерваторские годы. Творческая активность композитора была поразительной. В ранних сочинениях Щедрина – Фортепианном квартете, Фортепианной поэме «Мария Мельникайте», симфонической поэме «Повесть о настоящем человеке», фортепианном квинтете с эпиграфом из Маяковского, вокально-

симфонической поэме «Двадцать восемь» о героях-панфиловцах – нашли воплощение героические темы.

Так постепенно складывалось то индивидуальное, личностное, что стало присуще зрелому композитору. В первую очередь национальная определённости образов, нашедшая отражение в мелодиях, гармонии, во всём облике его музыки, что довольно ярко проявилось, к примеру, в фортепианной сюите «Праздник в колхозе», обратившей внимание гармоническими и ритмическими находками, особенно во второй части, названной «Девичьим хороводом». А в финале этого опуса используется частушечная цитата народной мелодии «Не сама машина ходит», звучащая необычайно оригинально и по-щедрински сердечно, с юмором. В этом произведении вполне чётко обозначился своеобразный авторский почерк композитора.

Музыка Щедрина сразу же обратила на себя внимание оригинальным и свежим отношением к русскому фольклору. Композитор открывал новое в знакомом, а в качестве музыкального материала была использована частушка – редкая для профессиональной музыки разновидность фольклора. И это было не случайным, ибо русский мелос является для Щедрина родным языком. По признанию композитора, фольклор вошёл в его жизнь без всякой умозрительности. Это получилось само собой. «Просто я, – говорит Щедрин, – всегда любил подлинно народное музицирование. Смело могу утверждать, что образцы истинно народного творчества воздействовали на меня не меньше, чем первое, именно первое знакомство с такими шедеврами, как баховские «Страсти по Матфею», «Франческа» Чайковского, «Песнь о земле» Малера или «Петрушка» Стравинского» (Беседа с Родином Щедриным. «Музыкальная жизнь», 1975, №2. –С. 7.).

Впервые он использовал их в фортепианном концерте, где в праздничном финале звучат мелодии двух частушек – «Балалаечка гудит» и «Семёновна». Причём они не просто зазвучали в виде цитат, а были обработаны мастерски, остроумно и ярко, ошеломив слушателей новизной музыки.

Основной темой последней части Первой симфонии Щедрина также стала подлинная мелодия частушки-«страдания». Появилась частушка и в балете «Конёк-Горбунок» среди других песенно-танцевальных мелодий народного склада, в том числе и подлинных.

Несмотря на то, что в этих первых крупных сочинениях ещё заметно влияние знаменитых предшественников – С.Прокофьева и И.Стравинского, тем не менее, «вырисовывается» и собственный подчёрк молодого композитора – пристрастие к мало тогда разработанному слою русского фольклора – частушке. Исследователь пишет: «Идея превращения частушки в главный фактор композиционной системы, в категорию музыкально-выразительных средств определила направленность всего первого периода творчества Щедрина» (Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. –СПб., 1998. –С. 180.).

Балет «Конёк-Горбунок» был написан по заказу Большого театра, на сцене которого и был поставлен. В этом произведении молодой композитор, ещё студент консерватории, осуществил крупный замысел, в котором полно и ярко выявились черты его творческой природы. Все эти черты остались свойственными Щедрину и в дальнейшем: яркие, рельефные интонации, особая выразительность отдельных музыкальных фраз, близких речевым интонациям, изобразительность музыки, подчёркивающей определённый жест, мимику и пластику движения.

В начале шестидесятых годов композитор создаёт два крупных произведения, позволившие говорить о зрелости его таланта. Первое из них – опера «Не только любовь» (либретто В.Катаняна по рассказам С.Антонова), поставленная в Большом театре в 1961 году. Второе произведение – одночастный концерт для симфонического оркестра «Озорные частушки», написанный в 1963 году.

Музыкальную основу обоих этих произведений составляют частушки – русские частушки, в которых отражаются самые различные, порой полярные черты национального характера: озорства, удалы, широкой открытости души – и тихой печали, скромной застенчивости.

В русской частушке, как и в русской душе, непостижимо сплелись бесшабашный, неудержимый надрыв и целомудренная сдержанность, злая насмешка, беспощадность суждений и горячее участие, способность сострадания чужой беде.

В опере «Не только любовь» на языке частушки заговорили все персонажи. С её помощью композитор раскрыл характеры героев, выражающих свои чувства, своё отношение друг к другу. Частушкой они выносят приговор тому или иному поступку и комментируют происходящее. И поскольку частушка представляет собой «театрализованный жанр», где каждый исполнитель стремится переиграть, перепеть, порою и высмеять другого, то Щедрин на её основе воспроизводит в опере колоритные сцены из народного быта. Причём, частушка не является «инкрустацией», то есть вкраплением в инородную и даже чужую ей музыкальную ткань. Напротив, частушечные интонации пронизывают собой всю музыкальную ткань оперы. И даже там, где частушка как таковая не звучит, всё равно музыка, оркестр как бы «договаривает» за героев.

«Апофеозом» частушечной музыкальной стихии стал в творчестве молодого композитора концерт для оркестра «Озорные частушки», очень близкий по стилю опере «Не только любовь». Блистательная партитура этого инструментального опуса доказывала большие возможности частушки как жанра «самого портативного», наиболее «подвижной области современного русского песенного творчества» (Из авторской аннотации.), демонстрируя новый подход к жанру одночастной характеристической пьесы, которую композитор закономерно определил как «Концерт для оркестра».

Сам жанр концерта, означающий состязание, как нельзя лучше соответствует традициям деревенских гуляний с неизменными частушками и присутствующим во время их исполнения духа соревнования. Эта блестящая пьеса для оркестра поражает необычайной манерой, в которой поданы частушечные мотивы, необычным их сочетанием, противопоставлением, благодаря которому эти мелодии живут и активно действуют, дополняя друг друга.

Композитор предстал в этом произведении во всём блеске своего мастерства. Здесь его фантазия, юмор и изобретательность неистощимы. Музыкальными средствами он создаёт образ завершённый, зримый и конкретный – то юношески озорной, порою задиристый, то лиричный. Эти музыкальные темы и мотивы представляют сразу множество различных образов. Создаётся впечатление, что целое общество молодых людей, певцы и певички, встретившись на деревенской околице или клубе, где царит атмосфера живого состязания, соревнуются в импровизациях. Таким образом, в рамках концертной формы возникает блестящая сцена, в которой вместо этих певцов «соревнуются» музыкальные инструменты. Яркие оркестровые тембры, яркие и разнообразные мелодические темы, то певучие, то остроритмические, создают праздничную картину.

Партитура «Озорных частушек» богата блистательными соло почти всех инструментов оркестра. Особенно интересно использованы соло медных духовых. Едва ли не центральное место здесь занимает тщательно подготовленный дуэт трубы и тромбона. Так, комическая экспрессивность любовных «страданий» (труба) и степенный ответ томно глассандирующего тромбона метко воссоздают атмосферу частушечного диалога, подчёркивая и специфическую манеру исполнения, и характерные черты эстетики деревенского музицирования.

Оркестр дополнен деревянными ложками, струнные в отдельных эпизодах ударяют смычком по деревянным пюпитрам, валторнист хлопает по инструменту ладонью, пианист покрывает струны рояля бумагой. Инструменты «выпевают» куплеты, строфы, но нигде эти строфы, куплеты не повторяются дословно – всегда они гибко и изощрённо изменяются.

Создаётся впечатление, что все музыканты один за другим «заражаются» всеобщим весельем и начинают импровизировать, стремясь, перещеголять друг друга в остроумии. В конце, шумно радуясь, все дружно играют вместе. Эта оркестровая пьеса явно имеет черты театрально-сценической партитуры. Недаром на музыку концерта вскоре после его появления был поставлен фильм-балет.

Эволюция стиля Р.Щедрина в определённой мере отражает общие стилевые процессы развития российской музыки, начавшиеся в 60-е годы, которые не прошли мимо композитора. И это было закономерным процессом, так как с самого начала его музыка отличалась новым подходом к материалу. Так, он предпочитал использовать не развёрнутые, протяжённые мелодии, а небольшие попевки, своего рода мелодические афоризмы. Из этого создавалась музыкальная ткань произведения, терпкая, со сложным переплетением голосов и острым ритмом. Как уже отмечалось выше, этот стиль музыки Щедрина напоминал Стравинского, к которому молодой композитор относился с пиететом и высоко ценил. Однако останавливаться на достигнутом он не собирался, поэтому диапазон его технических ресурсов стал заметно расширяться. Так, с середины 60-х годов начался новый этап творчества композитора, целиком связанный, с современными звукосистемами. Исследователь пишет: «Наступил новый период с решительными переменами стилистического и творческого порядка» (Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. –СПб., 1998. –С. 183.). Щедрин начал применять в своих опусах додекафонную технику, алеаторику, сонорику. Таким образом, произведения этого периода, внешне и продолжая традицию, были основаны уже на иных, чем прежде, стилевых принципах. В это время он написал Вторую симфонию, Концерт для оркестра «Звоны», Второй и Третий фортепианные концерты, полифонические фортепианные циклы, балеты «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой» и другие.

В «неофольклорном блоке» ранних опусов Щедрина рубежную роль, безусловно, сыграли «Озорные частушки». А вот среди экспериментальных сочинений, ориентированных на современные техники, эта роль принадлежит Второй симфонии, написанной в 1965 году. По поводу неё Л.Раабен замечает, что она «для Щедрина была своего рода полигоном освоения новых композиционных средств. Именно в ней осваивалась своеобразная додекафонная техника, которую М.Тараканов (крупнейший исследователь творчества Р.Щедрина.) называет или «тотально-рассредоточенной хроматической системой», или «тотальной двенадцатиступеневой хроматической системой» (Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. –СПб., 1998. –С. 188.). Вторая симфония нетрадиционна по форме: она состоит из двадцати пяти прелюдий, сменяющихся аналогично кадрам кино. Она посвящена памяти павших во Второй мировой войне. Симфонии предпослан эпитафия из стихотворения А.Твардовского «Когда окончилась война»:

К вам, павшим, в той битве мировой
За наше счастье на земле суровой,
К вам, наравне с живыми, голос свой
Я обращаю в каждой песне новой...

Воплощая в симфонии тему войны и мира, жизни и смерти, композитор решает этот извечный конфликт путём звуковых ассоциаций, сопоставляя звуки военных дней и мирной жизни. Например, гула самолётов или траурного марша и шелеста шин, автомобильных гудков, колотушки ночного сторожа и даже настройки музыкальных инструментов оркестра перед выступлением в концертном зале. Здесь использованы также и характерные для жанра кино приёмы тематических наплывов. Вторая симфония, написанная в новом стиле, принадлежит к сфере конфликтного симфонизма.

Спустя год Щедрин пишет Второй концерт для фортепиано с оркестром, а через несколько лет – Третий. И в том, и в другом он применяет додекафонную технику. Будучи блистательным

пианистом, он поручает фортепиано труднейшую партию, требующей как безупречного исполнительского мастерства, так и умения импровизировать во время игры. К примеру, вторая часть Второго концерта, называемая «Импровизация», озадачивает солиста в некоторых эпизодах играть, когда захочет. Причём пианист должен вести себя агрессивно, не считаясь с ритмом оркестрового звучания, стремясь, во что бы то ни стало помешать оркестру. В других же эпизодах он, наоборот, обязан соблюдать чёткий ритм и при этом свободно импровизировать, извлекая из рояля любые звуки.

Третий концерт написан ещё более сложно. Он полон неожиданных резких контрастов. Очень напорист, агрессивен и жёсток. Своеобразно решён и вариационный цикл этого одночастного опуса, в котором тема не служит исходным материалом для дальнейшей разработки, а, напротив, кристаллизуется постепенно из мельчайших мелодических ячеек. Пройдя же этот долгий путь становления, она обретает цельную законченную форму только в самом конце произведения. Концерт так и называется: «Вариации и тема». Перед появлением же темы пианист должен сыграть на выбор отрывок из любого классического концерта для фортепиано с оркестром, будь то Бетховен, Чайковский, Шопен, Рахманинов, Прокофьев или любой другой композитор, по желанию исполнителя. Как считает Щедрин, эта классическая музыка, в хаосе «расколотого мира», становится «якорем спасения», давая возможность солисту собрать потом «осколки» темы концерта в единое целое.

В 1967 году музыкальную жизнь Москвы потрясла постановка на сцене Большого театра нового балета Щедрина «Кармен-сюита» (на музыку одной из самых популярных в мире опер – «Кармен» Ж.Бизе), которую осуществил кубинский балетмейстер Альберто Алонсо. Образ Кармен был создан гениальной балериной М.Плисецкой. Премьера вызвала бурную реакцию, вылившуюся в творческую дискуссию. Этот эксперимент многим казался не только смелым, но и дерзким: их возмущал сам факт перевода вокальной музыки оперы на оркестровый язык балета. Однако автор ответил критикам: «Образ Кармен стал нарицательным благодаря музыке Жоржа Бизе. «Кармен» вне Бизе, думается, всегда будет нести некоторое разочарование, слишком прочно связана наша память с музыкальными образами бессмертной оперы. Так пришла мысль о создании транскрипции.» (Автоаннотация к пластинке «Кармен-сюита»). И ещё Щедрин говорит: «Заметили ли вы такой парадокс: в кино, скажем, всегда хотят видеть новое, в музыке же, как правило, – слышать уже знакомое. Вот как раз в музыкальной транскрипции скрыта возможность выявить новое отношение к уже знакомому материалу, найти новые детали, ракурсы, решить их новыми, современными музыкальными средствами, стараясь, разумеется, сохранить индивидуальность автора» (Лихачёва И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. –М., 1977. –С. 101.).

Р.Щедрин использовал в своём опусе необычный состав оркестра, в котором только струнные и ударные, при этом состав ударных невероятен: около тридцати различных инструментов. Они играют наравне со струнными, а в некоторых эпизодах ударным с определённой высотой звучания – вибратону, маримбе, колоколам, колокольчикам – поручается исполнение мелодий.

Кроме этого композитор усилил и трагическую идею оперы. Так, окружающий героиню мир, предстал в балете как общество бездушных масок. А в число персонажей был введён символический Рок, представляющий мрачную фигуру, вторгающуюся в сцены главных героев. В балете тринадцать номеров, чередующихся по принципу контраста. Так, темпераментным, полным жизни и страсти танцам Кармен, противопоставлена бездушно и бесстрастно звучащая музыка масок. И для усиления этого противопоставления Щедрин и использовал необычный состав оркестра.

Исследователь отмечает: «Столь же современен и музыкальный язык, хотя в основу балета положена музыка композитора XIX века. Но в том-то и заключается невероятная

эстетическая ценность партитуры Щедрина, что, при самом бережном отношении автора к отобранному материалу, музыка «Кармен-сюиты» воспринимается как творение художника XX века.

Балет Щедрина – высокохудожественная транскрипция, в которой композитор средствами иного «инструмента» выявляет новые подмеченные им музыкально-образные характеристики партитуры Бизе, нисколько не искажая первоисточника. Ему удаётся передать и гениальный дух творца, не подражая буквально оригиналу, не переписывая просто его текст, механически заменяя человеческие голоса наиболее близкими им по тембру инструментами оркестра» (Лихачёва И. Музыкальный театр Родиона Щедрина. –М., 1977. –С. 143-144.).

Со времени создания балета прошло сорок лет, но он не только не сошёл со сцены, а стал репертуарным спектаклем многих театров мира. Более того, «Кармен-сюита» исполняется и симфоническими коллективами, вызывая неизменный успех у слушателей.

В конце шестидесятых годов, после стилистических экспериментов, Щедрин вновь обращается к народному источнику в вокально-симфонических жанрах, создав «Поэторию» (1968) на стихи А.Вознесенского и ораторию «Ленин в сердце народном» (1969). В обоих опусах он использует народный голос – вокальная партия написана специально для Л.Зыкиной. Но возвращение к фольклорным истокам теперь было иным и на новом уровне. Эти замыслы композитора получили более сложное воплощение.

Так, «Поэтория» – уникальное в своём роде произведение. Это концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра. Здесь композитор соблюдает все закономерности жанра концерта – чередование сольной и совместно исполняемой музыки, наличие сольных разделов – каденций. В качестве солиста выступает Поэт, читающий собственные стихи. Причём композитор имеет в виду не просто декламацию стихов артистом-чтецом, а участие в исполнении только Вознесенского. Этот опус сочинялся именно в расчёте на тембр голоса поэта и его своеобразную манеру чтения стихов.

Кстати, неповторимый «народный» голос Зыкиной тоже был выбран не случайно: низкий тёплый тембр певицы, её проникновенная манера исполнения русских песен идеально вписывались в замысел автора.

Стихи, использованные в «Поэтории», рождают сложный мир поэтических ассоциаций. Они составлены из книги «Ахиллесово сердце»: «Гойя», «Кроны и корни», «Потерянная баллада», «Ташкентский репортаж», «Тишины!», отрывки из поэм «Лонжюмо» и «Оза». В этом музыкальном опусе они, как мысль поэта, свободно переключаются из прошлого в настоящее, объединяя несоединимое.

Музыка «Поэтории» соткана из многообразных фольклорных интонаций. В ней и пение в духе русских плачей-голошений, и широкие мелодические распевы, и мелодии, близкие старинным знаменным песнопениям. Весь этот древний пласт музыки и стал здесь особенно значимым, символом исконно русского, вечного, воплощением духовного идеала.

Оратория «Ленин в сердце народном» на подлинные народные тексты написана в духе эпического былинного сказа. А во Втором концерте для оркестра, который композитор назвал «Звоны» (1968) предстаёт настоящая колокольная симфония, навеянная образами русского живописца XV – XVI веков Андрея Рублёва.

Семидесятые годы явили собой новый период в творчестве Щедрина. Теперь он не столько ищет новые формы, стилевые истоки, сколько углубляется в психологические проблемы. Для этого необходимо воплощение в музыке значительной драматической темы, которая показывала бы значительную человеческую личность.

И если ранее композитор, стремясь испробовать себя в различных областях своего искусства, обнаруживал особое пристрастие к виртуозному стилю, то теперь его главный интерес вызвала психология героев, глубинный смысл их поступков.

В этот период он в основном отдаёт предпочтение театральным жанрам, создав балеты «Анна Каренина» (1971) и «Чайка» (1979), в которых заметно усилилось лирико-романтическое начало. Так, «Анну Каренину» Щедрин и автор либретто Б.Львов-Анохин определили как «лирические сцены» по мотивам романа Л.Толстого, в которые вошла лишь история Анны. Через её трагедию композитор по-своему раскрыл основную трагедию романа: столкновение глубокого человеческого чувства с лицемерием и бездушием светской морали. В музыке балета использована современная сонорно-фактурная техника письма, звучащая в его партитуре предельно экспрессивно. Выразительный контраст между внутренним миром Анны и окружающим её обществом создаётся благодаря использованию сонористики, тембро-ритмо-фактурного тематизма, аккордов-кластеров.

Эта партитура тоже вызвала у профессионалов противоречивые отклики. Например, М.Тараканов пишет: «Первое впечатление от его музыки связано с невероятными, кричащими столкновениями несоединимого, где как будто нет никаких точек соприкосновения. Лирическая элегия салонной импровизации соседствует с острейшей экспрессией выражения эмоции, блеск бального танца – с утончённой, почти призрачной звуковой атмосферой сновидений» (Тараканов М. Сегодня «Анна» в балете// «Советская культура», 1972, 15 июня.). Однако позже тот же автор писал, что музыка балета «не воспринимается как конгломерат чужеродных друг другу фрагментов; ощущение чёткого, последовательно реализуемого замысла ни на мгновение не покидает слушателя-зрителя» (Тараканов М. Музыкальная концепция балета Р.Щедрина «Анна Каренина»// «Музыкальный современник», вып. 2. –М., 1977. –С. 126.).

На основе музыки этого балета Щедрин создал концертное произведение для симфонического оркестра «Романтическая музыка», вместившее в себя основную драматургическую линию романа – любовь Анны, что придало музыке цельность, завершённость, а содержание получило последовательное развитие.

После «Анны Карениной» композитор написал два балета на основе произведений А.П.Чехова – «Чайка» (1979) и «Дама с собачкой» (1985). Для воплощения мира чеховских героев, к примеру, в первом балете, Щедрин находит неожиданное музыкально-композиционное решение: 24 прелюдии, 3 интерлюдии и, завершающая, постлюдия, при этом пояснив: «Пьеса Чехова вся пронизана полифонией, многоголосием судеб, характеров, сюжетов, тем... Прелюдирование не препятствует симфонической разработке основных музыкальных тем балета – «Чайки», «любви», «колдовского озера», «дачной жизни», «осенних вечеров»(История современной Отечественной музыки. Вып.3. –М., 2001. –С. 291.).

В этом балете композитор развивает традиции Прокофьева, широко используя музыкальные интонации, передающие пластику движения человека. И если в «Анне Карениной» столкновение «разных музык», так характерное для Щедрина и абсолютно оправданное для романа Толстого, – основа драматургии, то «Чайка» – балет «чеховских настроений», тончайших переливов эмоциональных состояний, тревожных предчувствий трагического финала.

Наконец, «Дама с собачкой». Многие, что было найдено в «Чайке» нашло продолжение и развитие в этом балете. Эта партитура – сближение балетной музыки с инструментальными жанрами, то есть она может звучать вне балетного театра как самостоятельное программно-симфоническое сочинение, навеянное рассказом Чехова. Здесь композитор вновь выступает продолжателем традиций Прокофьева. Так, в мелодико-ритмических структурах присутствует движение, жест, поза; образ звучащий заключает в себе образ зримый, пластический, а значит, и предпосылки хореографического. А для организации музыкального материала он использует серийный метод. Он, однако, достаточно свободный, совершенно не противоречащий определённой мелодичности тематизма и распевности основной темы, хотя здесь не менее явственны её речевые истоки, необходимые композитору для отражения пластики движений.

Центральное место в периоде семидесятых годов в творчестве Щедрина занимает опера «Мёртвые души» (1977) по поэме Н.В.Гоголя, над которой композитор работал более десяти лет. В этом оперном опусе соединилось всё лучшее, что свойственно этому композитору – связь с русским фольклором, с традициями русской классической музыки XIX века, а также неустанные поиски новых музыкальных форм, новых приёмов музыкальной выразительности. Всё это особенно заметно в речитативах, в портретной характерности музыкальных образов, в красочной речевой выразительности оркестра.

Восьмидесятые годы стали в музыке Щедрина утверждением вечных тем и образов высокого барокко и религиозные темы христианства. Они отмечены созданием ярких хоровых партитур: «Строфы «Евгения Онегина», «Концертино», «Казнь Пугачёва» (на слова Пушкина из «Истории Пугачёва»), «Запечатлённый ангел» по Н.Лескову, посвящённый 1000-летию Крещения Руси. Мелодической основой этих хоровых композиций является фольклор, традиции древнерусского знаменного пения и колокольность. Но музыкальный язык их намного усложнён: использованы нетрадиционные, специфические способы пения – хоровые кластеры, сонорика, алеаторика.

Щедриным написаны в эти годы и инструментальные сочинения: «Автопортрет», «Музыкальное приношение», «Музыка для города Кётена», «Эхо-соната». Три последних написаны к 300-летию И.С.Баха, которое отмечал весь музыкальный мир. Самое масштабное из них – «Музыкальное приношение» (1983) для органа, трёх флейт, трёх тромбонов, трёх фаготов. Его исполнение занимает около двух часов. Первый его раздел составляет монолог органа, Во втором в диалог вступают попеременно ансамбли духовых инструментов. Название этого опуса Щедрин заимствовал из полифонического цикла Баха, созданного им в последние годы жизни. Исследователь пишет: «Драматургия «Музыкального приношения» с её огромнейшими масштабами создаёт ассоциации с художественными произведениями, посвящёнными сотворению мира, его развитию, возникновению жизни, её глобальной истории, её трагедиям и победному утверждению» (Попов И. «Музыкальное приношение»//Советская музыка на современном этапе. –М., 1981. –С.356.). А Шнитке считал, что композитору «удалось в своей сверхмонументальной композиции удержать уровень интонационной остроты от начала до конца» (Шнитке А. Московская осень// «Советская музыка», 1983, №4.).

К тысячелетию христианства в России композитор создал и «Стихиру» для оркестра(1988)

В 1989 году Щедрин провёл несколько месяцев в Японии, где написал по заказу новые музыкальные сочинения. Для концерта в крупнейшем концертном зале «Сантори-холл» созданы «Хороводы»; для фирмы «Хори-продакшн» – мюзикл «Нина и 12 месяцев». О «Хороводах» автор, определив художественную задачу, сказал: «Я обратился к одной из древнейших форм народного музицирования, восходящего ещё к языческим временам Руси. Музыкальный каркас «Хороводов» – ритмическая формула, сопряжённая с краткими, острыми мотивами, повторяемыми почти вызывающе многократно. Я не использую здесь народных мелодий, цитат, а стилизую, воссоздаю лишь атмосферу, нерв, «условия игры», жанр, дух этого рода русского народного музицирования. Истоки подобной техники и образности идут от великого Мусоргского» (Интервью с Р.Щедриным// «Советская культура», 1989, 18 ноября.). Это произведение он оценивает как поставангардное: «Все авангардные кодексы строгости интонационного, ритмического, фактурного отбора и аскетизм приемлемых средств, а потому предсказуемость и схожесть многих партитур утомили и профессионала, и простого слушателя, сузили круг интересующихся до скудного минимума... Поставангард означает для меня, что все ограничения, все «нельзя», «не принято», «осудят» перечёркнуты, птицы выпущены из клетки, надо писать, как пишется, чувствуется... Но основы сегодняшней композиторской техники умножены и обогащены всеми блистательными открытиями музыкального авангарда» (Там же.).

Язык сочинений композитора 80-90-х годов очень сложен. Щедрин находится в постоянном стремлении к совершенствованию. В творчестве «поставангардного» направления отсутствуют и ограничения на музыкальные жанры. Так, довольно условна их классификация, например, в «Российских фотографиях» для струнного оркестра или «Сталин-коктейль» для симфонического оркестра. Однако для некоторых опусов он даёт подзаголовок, называя «Автопортрет» для симфонического оркестра вариациями, а «Старинную музыку российских цирков» – концертом для оркестра.

В начале 90-х годов Р.Щедрин с супругой М.Плисецкой избирает местом жительства Мюнхен. Композитор работает по контрактам с европейским издательством. Однако часто он бывает и в России, где также проходят премьеры его произведений.

В 2000 году в исполнении оркестра Баварского радио под управлением Л.Маазеля впервые прозвучала его Третья симфония – «Symphonie concertante», о которой Щедрин сказал в телевизионной программе «В вашем доме»: «Это очень дорогое для меня сочинение, но его почти никто не знает, так как требуется первоклассный коллектив: оркестр Баварского радио просил показать свои виртуозные возможности. Я оптимист и считаю, что рано или поздно эту симфонию сыграют и в России».

Помимо этого опуса композитор написал в Германии инструментальные концерты, оркестровые пьесы, оперы «Лолита» (по В.Набокову) и «Очарованный странник» (по Н.Лескову) и другие.

Характеризуя стиль Родиона Щедрина, обозначившийся с конца 80-х годов, В.Холопова верно заключает: «Никогда ещё Щедрин не был столь неприкрыто русским и столь лиричным – и это две основные составные нового Щедрина» («Музыкальная академия», 1998, №2. –С. 6.). Сказанное подтверждается перечислением отдельных названий его поздних сочинений: «Российские фотографии» для струнного оркестра (1994), «Хрустальные гусли» (1994), «Вологодские свирели» для гобоя, английского рожка, валторны и струнных (1995), «Величание» для струнного оркестра (1995), «Ледяной дом», русская сказка для маримбафона соло (1995), «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997).

Щедрин – один из самых востребованных композиторов в мире. В 2001 году запись его Концерта для скрипки с оркестром (в исполнении Лондонского симфонического оркестра под управлением М.Ростроповича) была номинирована на «Grammy» по разряду «Лучшее сочинение в жанре современной классической музыки, написанной за последние 25 лет». В филармоническом сезоне 2001/02 года Щедрин стал «композитором года» Питсбургского симфонического оркестра. В декабре 2002 года в Москве прошёл фестиваль, посвящённый 70-летнему юбилею композитора, в концертных программах которого участвовал юбиляр и музыканты, исполнявшие его музыку. А в Московской консерватории состоялась научная конференция «Родион Щедрин и время». Тогда же композитор впервые услышал исполнение своего двенадцатиминутного романса в народном стиле «Таня – Катя».

Родион Щедрин немало времени уделяет и общественной деятельности. Около семнадцати лет он руководил Союзом композиторов России, сменив на этом посту Шостаковича; проводит мастер-классы по композиции во многих странах мира. Он – народный артист СССР и лауреат Государственных премий России, член-корреспондент Баварской Академии наук, член Международного музыкального совета ЮНЕСКО, Американского Листовского общества и других крупных международных организаций. Продолжается и творческая жизнь Щедрина – «человека мира».

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Фортепиано – один из самых любимых инструментов Щедрина, для которого он создаёт сочинения на протяжении всей своей жизни. Будучи прекрасным пианистом, он прекрасно знает специфику этого инструмента. Фортепиано привлекает композитора своими большими звуковыми возможностями, которых, как говорит Щедрин, у этого инструмента не меньше, чем у оркестра. Возможно поэтому, в звучности его (как солиста и оркестрового инструмента), композитор часто на первый план выдвигает его ударные свойства, в то время как у струнных сохраняется ведущая роль кантилены. И ещё в представлении композитора фортепиано – инструмент полифонический. Это очень важно для Щедрина, потому что полифония, по его мнению, является методом существования, так как жизнь наша, «современное бытие стали полифоничными».

Не случайно фортепианное творчество стало зоной становления музыкального стиля композитора. Именно здесь и обозначились черты его индивидуальности: афористичность и лаконизм выражения, чёткая конструктивность формы, упругость, жёсткость ритма и гармоний. Композитор подчёркивает физическую силу звука инструмента, возможности быстрого токкатного движения, разных звуковых эффектов, интонирования, ведения *non legato* и т.д. И главным во всём этом является эффект многотембровой звуковой игры. Нередко в эту область композитор вносит и элемент инструментального театра. Например, театральное действие разыгрывается в «Юмореске», «В подражание Альбенису». Блистательный пианизм Щедрина ощущается и в других его ранних опусах для фортепиано: «Тройке» и «Basso ostinato».

Пьеса «Basso ostinato» – первый полифонический опыт композитора для фортепиано. Она написана в 1961 году специально для участников Международного конкурса имени П.И.Чайковского в качестве обязательного произведения, которое Щедрина заказал Оргкомитет этого форума. Автор нашёл здесь очень оригинальное решение, соединив в пьесе принципы старинных полифонических вариаций на неизменяемый бас эпохи барокко с различными джазовыми приёмами. В её ритме слышны отголоски джазовой формулы (буги-вуги), но трактована она свободно. Однако мерное остинатное движение баса немного отличается от традиции остинатных форм. Оно не только скрепляет развёрнутую трёхчастную композицию, но и является фоном, на котором в других голосах возникают различные ритмы, в том числе и джазовые:

[Allegro assai, sempre molto ritmico (♩ = 138-144)]

Безусловно, эта концертная пьеса выявила новизну музыкального языка композитора. Как уже отмечалось ранее, его формирование проходило под воздействием музыки таких титанов, как Прокофьев и Стравинский. От них идёт эта ритмическая упругость, токкатность, острота и

терпкость гармоний, а также полифония контрастных пластов и особое внимание к варьированию народнопесенных и танцевальных попевочных ритмоформул. К примеру, слушая «Юмореску» или «Тройку», невольно вспоминаешь «Петрушку» Стравинского.

Принципы концертности и инструментального театра, но уже не такие конкретизированные, содержатся и в полифонических циклах Щедрина. Около десяти лет Щедрин работал над монументальным циклом «24 прелюдии и фуги» для фортепиано, написанные во всех тональностях, но выстроенных по двенадцати: сначала двенадцать диезных прелюдий и фуг, потом двенадцать бемольных. Диезные тональности возникают по квинтовому кругу в порядке возрастания от до мажора (ля минора) к си мажору (соль-диез минору), а бемольные тональности образуют «ракоход»: от соль-бемоль мажора (ми-бемоль минора) к фа мажору (ре минору). Таким образом, сама концепция цикла уже содержит элемент специальной заданности, то есть игры.

В контрапунктической технике этого опуса Щедрин следует за старыми мастерами – Бахом, его предшественниками и современниками, а в ладоинтонационной стороне и драматургии композитор сохраняет особенности стилистики XX века. Например, завершения большинства прелюдий и фуг, в которых часто используются дополнительные тоны, неразрешённые задержания к основному тону трезвучия.

Что касается фактуры, то композитор нередко опирается на фактуру доклассического искусства. Отчасти это относится и к ритмике. Фортепиано приближается то к клавесину, то к органу, что придаёт полифоническим циклам свою специфику звучания, а красота строгих и сдержанных контрапунктических линий – особую выразительность не программной инструментальной музыке.

Через два года Щедрин написал ещё один полифонический цикл «25 прелюдий» (1972), в котором автор использует почти все существующие полифонические формы. Таким образом, спустя двести с лишним лет, Щедрин подобно Шостаковичу возродил идею «Хорошо темперированного клавира» Баха. Это сочинение великого немецкого композитора состоит из полифонических пьес во всех тональностях. В отличие от Баха Щедрин создал свой цикл на основе современного музыкального языка с применением очень сложной техники полифонического языка.

Отдаёт предпочтение композитор и жанру концерта. Он становится автором шести фортепианных опусов, вызвавших интерес, как у исполнителей, так и у слушателей. Например, сразу пришло признание к Первому фортепианному концерту (1954) – дипломной работе композитора. В этом четырёхчастном сочинении проявился его глубокий интерес к фольклору. Концерт Щедрина увлёк динамикой, виртуозным блеском, сплавом индивидуального с традициями национально-жанрового симфонизма. Ощущалась свежесть раннего фортепианного стиля композитора, определявшаяся, в первую очередь, его интересом к фольклору. Так, в финале появляется каскад великолепных тем современных частушек. Впоследствии композитор напишет: «Много чего я там навидался и насышался (Щедрин неоднократно выезжал в консерваторские годы в фольклорные экспедиции в Белоруссию и Вологодскую область.). И, наверное, больше всего самых разнообразных частушек. Так вот эти впечатления, в том числе и чисто акустические, по-видимому, как-то аккумулировались во мне, пронизали всю мою сущность – и душу, и мозг, и темперамент, и руку... И я уже просто не мог обойтись без частушки в моём первом крупном сочинении» (Беседа с Родионом Щедриным. «Музыкальная жизнь», 1975, №2. –С. 7.).

В Первом фортепианном концерте Щедрина соединяется несколько стилистических сфер. Так картинная жанровость одних частей сопоставлена с «необахианской» углублённостью «Пассакальи» (третья часть). А ярко народный, национально-русский колорит музыки, связанный с введением подлинных народных частушек («Балалаечка гудит» и «Чай пила,

самоварничала» – в финале) с их свободной разработкой и самостоятельным претворением. Через остроту ритмов, тембровых красок и оригинальное ладовое варьирование создаётся молодой задор и юмор.

Вторая часть – Скерцо-токатта – выстроена на непрерывном изменении мельчайших попевок и на приёмах, имитирующих народное музицирование, напоминающие как «Петрушку» Стравинского, так и «Сады под дождём» Дебюсси.

Концерт открывается выразительной патетичной аккордовой темой главной партии. Не случайно она возвращается в финале: на соединение этой темы с мелодией частушки, Щедрин создаёт эффектную коду:

Maestoso con moto

В первой части концерта выразителен контраст образов. Её побочная партия – напев в жанре колыбельной песни, ласковый и скромный образ. Разработка проводит различные трансформации этой темы. Для этой части характерны приёмы крупной аккордовой техники, широкие пластичные линии, захватывающие большой диапазон.

Скерцо отличает острый токатный ритм и пассажная фактура. Однако средний раздел его трёхчастной репризной формы возвращает к лирическому образу побочной партии первой части, но в обновлённом варианте.

Пассакалья – цикл из десяти вариаций на величественную тему мрачного характера. Несомненно, она вносит контраст в общую драматургию концерта.

Частушечные, плясовые ритмы и попевки органично входят в весёлый и беззаботный финал, в котором композитор обращается к цитатам: так, основная тема его – вариант старинной календарной песни «А мы просо сеяли». Рефрен же – частушечный припев «Балалаечка гудит» (пример а), а в одном из эпизодов – напев частушки «Семёновна» (пример б):

[Presto festoso]

[Presto festoso]

58

Первый концерт Щедрина стал ценным вкладом в музыкальную литературу для фортепиано. В нём автор показал все виртуозно-технические и кантиленные возможности этого инструмента.

Жанр фортепианного концерта весьма показателен для эволюции стиля Р.Щедрина. Так, Второй и Третий концерты (1966, 1973), написанные в разные десятилетия, тем не менее имеют общие черты. Основанные на серийной технике, они невероятно сложны для исполнителей. Концерты основаны на виртуозном и современном пианизме, включающим владение приёмами импровизации, головоломными по сложности ритма и фактуры, с использованием современных техник композиции.

Во Втором фортепианном концерте автор продолжает стилистические искания, намечившиеся в его Второй симфонии. В пёстром потоке его музыкальных впечатлений мелькают образы различной художественной значимости: сдержанное размышление солирующего фортепиано и бездумная лёгкость джазовой импровизации, стихия праздничной виртуозности в блеске пианистического мастерства и патетическая торжественность струнных.

Язык Второго концерта графичен и линеарен. Его основу составляет сплав приёмов старых мастеров: прелюдирование (1 часть), импровизация – с новейшей техникой. Исследователи отмечают здесь внутреннюю конфронтацию «стабильного» и «нестабильного» начал, которая определена характером избранной техники. Например, начальная тема фортепиано – двенадцатитоновый ряд – представляет относительно стабильный элемент композиции:

Tempo rubato

12-тоновый ряд

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Дальнейшие модификации этого ряда проводятся довольно свободно. Возникают и новые структуры.

Три части концерта имеют названия: «Диалоги», «Импровизации», «Контрасты», указывающие на использованный автором принцип структуры. Первая часть наиболее

отчётливо представляет традиционное состязание сольного инструмента и оркестровой массы, противопоставленной солисту кластерными гармониями, аккордовой фактурой. В двух развёрнутых монологах, обрамляющих эту часть, соло рояля даётся «крупным планом». Как считает исследователь: «Здесь ощущается трудное сосредоточенное размышление, которое составляет пафос многих полифонических пьес старых мастеров, основанных на принципе инвенции, понимаемой как свободное изобретение на основе строго выдержанного единого принципа» (Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. –М., 1980. –С. 195.).

Далее развёртывается серия диалогов фортепиано и оркестра. Оркестровые инструменты то развивают темы, предлагаемые солистом, то активно наступают. Таким образом, композиция этой части построена на постоянных контрастных сменах фактуры, темпоритма, динамики. Это отмечает и М.Тараканов: «...возникает своеобразная ступенчатость смен структурных плоскостей-блоков, с постепенной активизацией, ростом внутреннего напряжения» (Там же.). В жёстких нарастаниях мощно вырисовывается в нижнем регистре у медных инструментов тема-ряд, данная в транспозиции:

Picc. con 8^{va}
 27 Fl.
 Ob.
 V-ni
 ff
 Tr-be
 ff
 Cl.
 Fag.
 Tr-ni
 V-c.
 C-b.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Во второй части права оркестра и солиста как бы уравниваются. На фоне токкатных ритмов фортепиано рождается задорно-шутовская тема трубы:

[Allegro]
 Tr-ba
 ff ma leggiero

Стихией импровизации захвачены как солист, так и оркестр. В этом стремительном, полном блеска и юмора движении проносятся причудливые образы скерцо.

В третьей части композитор предпринимает «модуляцию в стиль джаза». Здесь утверждается идея антитезы солиста и оркестра. Пёстрой чередой проходят разнообразные, словно выхваченные из реального быта звуковые зарисовки: подчёркнуто суховатый эпизод «настройки рояля» сменяется красивейшим звучанием старинной арии у скрипки-соло, далее следуют пианистические упражнения quasi Ганон, которым внезапно противостоит мелодия

блюза. «Контрасты» подводят итог тематическому развитию: здесь появляется реприза уже знакомых интонаций двенадцатитоновой темы в транспозиции:



Эта тема проводится в оркестре на фоне кластерных аккордов фортепиано. Завершает концерт грандиозная по звучанию кода, смысл которой Щедрин определил: «Время, вперёд!»

В концертном стиле Щедрина с завидным постоянством присутствует одна черта. Известно, что для жанра концерта характерно введение в зоне финала элементов или бытовой, или достаточно популярной классической музыки. Поэтому Щедрин и использует цитату (будь то тематическая, либо стилизованная) в качестве образно-интонационной «врезки». Например, в Первом концерте возникают частушки, во Втором – джазовая импровизация, а в Третьем предлагается на выбор исполнить любой фрагмент из известных фортепианных концертов. По этому поводу композитор говорит: «Я склонен всегда, при сочинении музыки, думать о своей аудитории. Я реагирую на поведение и восприятие слушателей. Считаю, что большая вина современных композиторов состоит в том, что они потеряли свою аудиторию, которая их боится как огня. Меня не устраивает такое положение, при котором сочинение пишется для одного фестиваля, звучит всего один раз и забывается. Мне всегда хотелось, чтобы современные сочинения звучали рядом с классической музыкой. Ещё один важный штрих для обретения контактов с так называемой «широкой аудиторией» – до чего же мы нелюбознательны! У эстрадников столько достижений в технике инструментовки – комбинации тембров, электронная регулировка, рояли с магнитофонами, возможность импровизировать с самим собой! Я человек зажигающийся. Не перестаю приходить в восторг от народной музыки, джаза, конечно, и от самой академической музыки» («Музыкальная академия», 1998, №2. –С. 6.).

ОПЕРА «НЕ ТОЛЬКО ЛЮБОВЬ»

Премьера оперы Щедрина «Не только любовь» состоялась в 1961 году (Краткое содержание. Домой, в деревню, возвращается Володя Гаврилов – жених молоденькой девушки Наташи. Он учился и работал в городе. Парни, которые по случаю дождя играют в домино, встречают его неприветливо, потому что Володя заносчив и задирист. Начавшаяся драка прекращена председателем колхоза – Варварой Васильевной. Все расходятся по своим рабочим местам. Вечером Варвара приходит к молодёжи на кадрили. Танцуя с приглянувшимся ей Володей, она увлекает его страстной и пылкой натурой. Однако после ещё одной встречи с ним понимает, что любовь не для неё. Не может она обмануть доверие людей и увести чужого жениха. Варвара посылает к Володе Наташу. А перед ней опять – долгий день забот и трудов.). Её либретто создано В.Катаняном по мотивам рассказов С.Антонова: «Тётя Луша», «Дело было в Пенькове», «Поддубенские частушки», «Дожди». Жанр оперы композитор определяет как лирический и с поразительной тонкостью передаёт духовную атмосферу этих рассказов писателя. И всё же «Не только любовь» трудно назвать оперой в традиционном смысле; скорее это жанрово-лирическая бытовая зарисовка современной деревенской жизни. Здесь отсутствуют драматически напряжённые коллизии, и нет привычного конфликта между положительными и отрицательными героями. Внешняя фабула лирического действия протекает на фоне повседневной деревенской жизни, в которой есть всё: и посиделки на завалинке, и пересуды, и разговоры. А в центре их – председатель колхоза Варвара

Васильевна. На психологии переживаний этой героини концентрируется внимание всей этой истории. Таким образом, в бесхитроном сплетении событий деревенской жизни послевоенных лет проходят извечные отношения личностного «я» и коллективного «мы». Героиня изначально попадает в замкнутый круг традиционных патриархальных представлений о любви и долге.

Три действия оперы выполняют следующие функции: I – экспозиция персонажей и завязка действия; II – развитие и кульминация действия; III – развязка. Эпилог – послесловие. Однако конфликт – завязка драмы – как бы вынесен за рамки повествования-действия. Хор – комментатор и участник происходящего – ведёт повествование о мире и человеке, утверждая незыблемость вечных этических норм.

Щедрин мастерски передаёт в музыке поэзию будничного труда, очарование деревенских посиделок, приоткрывая завесу над внутренним миром девчат и парней, каждый из которых со своей индивидуальностью и своим характером. Особенно ему удался основной образ – Варвары Васильевны, молодой, энергичной, несколько властной, но обаятельной женщины. Лаконичная простая тема, основанная на секвентных попевах, выполняет в опере роль лейтмотива. Тема проходит через всех три действия, однако особенно ярко она звучит в сцене вечеринки второго действия, в песне Варвары:

Andante assai

По ле - сам куд - ря - вым, по го - рам гор - ба - тым,
по до - ли - нам ров - ным всю - ду я хо - ди - ла. Все цве - ты,
все цве - ты, все цве - ты ви - да - ла, раз - гля - ды - ва - ла.

Важную роль в опере играет язык русской частушки, в которой воплощены самые разнообразные состояния человеческой души – радость и печаль, юмор и тонкая остроумная ирония. Например, образ той же Варвары Васильевны, который раскрывается в основном в её двух сольных номерах из второго действия – «Песне» и «Пляске» (№17 и 18), построенных на медленной частушке типа страданий и бойкой плясовой. Перед слушателями предстаёт невероятно страстная и сильная натура, в пении которой сливаются воедино и бурный темперамент, и бесшабашная удаль, и горечь.

Однако при помощи частушки композитор не только обрисовывает облик своих героев, но и уточняет ту или иную ситуацию, о которой не говорится прямо, а можно только догадаться. То есть частушка в ряде случаев показывает в иносказательной форме истинный смысл происходящего, его психологический подтекст. Так, в сцене кадрили из второго действия, Варвара Васильевна протанцевала с Володей Гавриловым, спела свои частушки и все тихо разошлись по домам. Вроде бы ничего особенного не происходит. Но девушки, уходя с вечерочки, поют частушку, текст которой превращает догадку в уверенность: увлекла Варвара чужого жениха:

– У моего у милого
рубашка цвета синего,
да новый галстук и часы,
да ставил домик для красы.

Да он поставил, подрубил,

Да и другую полюбил, –

поют девчата. И только после этого намёка Наталья убегает, закрыв лицо руками.

Таким образом, частушка активно вторгается в жизнь людей этого села. В ней скрыта информация и выражено отношение к происходящему.

Ещё важное качество этого жанра – принадлежность к своеобразному театральному жанру, где каждый исполнитель – актёр, со своей индивидуальной манерой, стремящийся переиграть и перепеть другого. Яркий пример – сцена деревенской вечерочки.

Щедринская частушка является основой музыкального языка, влияющего не только на специфические гармонические и оркестровые приёмы, но и на особый тип симфонического развития, на драматургию. Подлинных мелодий частушек в опере всего три. Размеренно-ленивый мотив «Завалите нашу речку» исполняет хор парней, идущих на вечерочку. Насмешливо-грубоватый характер частушки усилен синкопированным припевом Мишки и Гришки с их язвительными «Та-ри-ра-ра!». Другую народную мелодию «Ой снегу белому на улице» композитор проводит в инструментальном сопровождении танца трактористки (№16). Оригинально он и оркеструет этот номер: сочетание солирующих флейт пикколо, тромбонов и фортепиано, ассоциируются с истинными народными ансамблями. А третья частушка (волжские страдания «Пересохни, Волга речка») вводится в эпилог. Её певучую мелодию поочерёдно исполняют солисты. Далее она развивается в сопровождении остроумно сделанного хорового аккомпанемента, имитирующего звучание гармошки.

Остальные же частушки написаны самим композитором, но с использованием народных текстов. Но делает он это всё настолько мастерски, с глубоким пониманием природы частушки, что сочинённые напевы трудно отличить от подлинных. И удаётся это Щедрину благодаря тонкого проникновения в особенности склада народных мелодий – в их ладовую, метроритмическую и мелодическую стороны. Смелые квартовые аккорды, комбинации из кварт и септим насыщают музыку оперы. И эти шероховатые созвучия воспринимаются не как авторские «изобретения», а как живое отражение современного народного музицирования.

В этой опере возникает и особый мир многоплановых возможностей, которые проявляются путём контрапунктического взаимодействия разнопорядковых элементов – фольклорных и профессиональных, частушечности и ариозности, оперных динамически волнообразных построений, преобладающих в первую очередь в финалах актов.

Однако важнейшую роль в этом оперном опусе, безусловно, играет частушечный пласт: лирические припевки, как своеобразные рефрены, пронизывающие действие и комментирующие его. Так, важна роль темы хора девушек «Ох ы да, скоро, скоро снег растает», открывающей оперу, в сложении сюжетно-музыкального целого. Это обобщённый вариант народной частушки-страдания, переплавленный в своеобразном строе музыки Щедрина. Так, голоса женского хора, удвоенные кларнетом, ведут мелодию, а в оркестре в это время звучат гармошечные аккорды:

[Andantino]

V-ni, V-le pizz.

p

Cl. solo

P cantabile

Coro (alti)

Ой, ы да, ско - ро, ско - ро снег рас - та -

ет, вся зем -

arco

росо

p

ля со - гре - ет - ся,

Эта распевная и выразительная мелодия трижды напоминает о себе в первом действии – экспозиции и завязке драмы, а затем возвращается в финале оперы, подчёркивая глубинный смысл происходящего.

В опере «Не только любовь» немало и музыкально-драматургических находок. Например, сцена колхозной вечеринки во втором действии, которую открывает номер «Колхозная самодеятельность» (№12). Очень остроумно изображает композитор фальшивое звучание самодеятельного духового оркестра. Этого эффекта он достигает с помощью политональных наложений и кластерных гармоний. Исследователь пишет: «Начало темы точно воспроизводит типовой, немного дубоватый марш в тональности Es-dur. Но уже в третьем такте деревенские музыканты «разъезжаются».

Такого рода музыкальные структуры, основанные на лёгкой деформации простейших, общезначимых элементов, – отличительная черта стиля оперы» (Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. –М., 1980. –С. 30.).

В композиции массовых сцен Щедрин мастерски пользуется хоровым диалогом или диалогом между солистами и хорами. Этот метод построения сцен он заимствует из народных действий – соревнований между участниками деревенских празднеств. Естественно, он

использован в сцене вечерочки – весёлой жанровой картине, позволяющей не только показать, как отдыхает сельская молодёжь, но и лучше раскрыть характеры героев. Здесь в основе драматургии этого эпизода, как и других более мелких сцен, прежде всего лежит принцип контрастных сопоставлений разных по характеру музыкальных построений. Этот наиболее естественный способ композиции определён типом преобладающего в опере музыкального материала – частушечного – и является движущей силой музыкального и сценического развития.

Построив оперу почти исключительно на песенном материале, Щедрин сумел избежать сюитности. Он подчинил простенькие частушечные напевы своим замыслам. Кроме этого композитор создал на их основе сквозное действие, пронизанное симфоническим развитием, приводящим к кульминационным сценам оперы, как к итоговым. При этом всё развитие внутреннего конфликта происходит в оркестре. Например, в лирических кульминациях он передаёт смятение героини перед нахлынувшими на неё чувствами. Оркестр подчёркивает все трансформации тематизма, связанные с изменениями и внутренним ростом конфликта, позволяя лучше понять и прочувствовать происходящее.

Опера «Не только любовь» явилась смелым и талантливым экспериментом. Главным её достоинством стала непринуждённость, простота и доступность стилистики.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Р.К.ЩЕДРИНА

ОПЕРЫ

- «Не только любовь» (1961, 1-я ред.)
- «Мёртвые души» (1976)
- «Лолита» (1994)
- «Очарованный странник» (2000)

БАЛЕТЫ

- «Конёк-Горбунок» (1955-1956)
- «Кармен-сюита» (1967)
- «Анна Каренина» (1971)
- «Чайка» (1979)
- «Дама с собачкой» (1985)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

- Первая симфония (1958)
- «Озорные частушки», концерт для оркестра (1963)
- Вторая симфония (25 прелюдий для оркестра, 1965)
- «Симфонические фанфары» (праздничная увертюра, 1967)
- «Звоны», концерт для оркестра (1968)
- «Автопортрет» (вариации для симфонического оркестра, 1984)
- «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (концерт для оркестра, 1989)
- «Стихира на Тысячелетие крещения Руси» (1988)
- «Хороводы» (концерт для оркестра, 1989)
- Российские фотографии для струнного оркестра (1994)
- «Хрустальные гусли» (1994)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ

- Для фортепиано с оркестром:
- Первый концерт D-dur (1954, 1-я ред.)
- Второй концерт (1966)
- Третий концерт (Вариации и тема, 1973)
- Четвёртый концерт (Диезные тональности, 1991)

Пятый концерт (1999)
Шестой концерт (2003)
Концерт для трубы с оркестром (1993)
Концерт для виолончели с оркестром (1994)
Концерт для альты с оркестром (1997)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

24 прелюдии и фуги – т.1. Диезные тональности (1964)
т.2. Бемольные тональности (1970)
«Полифоническая тетрадь» (25 прелюдий, 1972)
«Тетрадь для юношества» (1981)

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Фрески Дионисия» для камерного ансамбля (1981)
«Музыкальное приношение» (для органа и ансамбля духовых, 1983)
«Музыка для города Кётена» (для камерного оркестра, 1984)
«Эхо-соната» (для скрипки соло, 1984)

ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Бюрократиада» – курортная кантата для солистов, хора и малого симфонического оркестра (1963)
«Поэтория» – концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра (1968)
«Ленин в сердце народном» – оратория для солистов, смешанного хора и оркестра (1969)
«Строфы «Евгения Онегина», шесть хоров а cappella (1981)
«Казнь Пугачёва» – поэма для хора а cappella (1981)
Концертино для смешанного хора а cappella (1981)
«Запечатлённый ангел» – хоровая музыка по Н.С.Лескову для смешанного хора а cappella со свирелью (1988)

ЧТО ЧИТАТЬ О ЩЕДРИНЕ

Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. –М., 1980.
Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). –М., 1988.
Прохорова И. Р.Щедрин. Начало пути. –М., 1989.
Лихачёва И. Музыкальный театр Р.Щедрина. –М., 1992.
Паисов Ю. Хор в творчестве Родиона Щедрина. –М., 1992.
Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. –СПб., 1998 (глава о Щедрине).

ГЛАВА III ЭДИСОН ВАСИЛЬЕВИЧ ДЕНИСОВ (1929-1996)

Когда композитор слышит истинную
музыку, он слышит голос Бога.
Э.Денисов

Эдисон Денисов является лидером русского музыкального авангарда 60-90-х годов, открывший как для себя, так и для своих соотечественников огромный мир современной

западной музыки и Западу же представивший новую российскую музыкальную культуру, которая вырвалась из оков соцреалистических догм.

Его творческий путь весьма показателен. Он вырос из предшествующей русской музыки и испытал на себе благотворное влияние классиков XX века Стравинского, Бартока, Веберна, получив возможность раскрыться в русле авангардного искусства в лучших сочинениях 60-80-х годов, начиная с кантаты «Солнце инков» на слова чилийской поэтессы Г.Мистраль. Характерную параллель к этому опусу составляют «Плачи» – произведение, проникнутое глубоко русским строем мысли, написанное на русские тексты.

Однако авангард не был для Денисова данью моде определённого времени. К примеру, в поставангардные 80-е годы он не обратился к сделавшимися модными «нео» и «ретро». Его новаторство, в сравнении с такими радикальными фигурами авангарда, как Штокхаузен или Булез, было весьма умеренным. Исследователи отмечают: «Его мышление опирается на двенадцатиполутоновую музыкальную систему, где оказываются вытянутыми в одну линию как находящиеся в едином звуковом поле области тембра, высоты и длительности, соответственно краски гармонии и ритма. Среди моделей гемитоники (двенадцатиполутоновости) ведущее место занимает наиболее концентрированная структура в полутонах, чаще всего имеющая вид интонации EDS. Но вместе с тем композиция Денисова не стремится к строжайшей рациональной выверенности структуры, а становится в известной мере свободной. На новом витке спирали исторической эволюции свойство структуры авангардной музыки самым неожиданным образом ассоциируется с... Мусоргским. Так, отказавшись от строгой оборачиваемости двенадцати внутри себя не повторяющихся звуковысот, композитор не накладывает на композицию никакого другого строгого принципа (как делает, например, Булез), ради непосредственной эмоциональной выразительности, особенно в связи с выражением смысла слова и настроения текста в вокальной музыке» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 171.).

Денисов – художник-музыкант, воплотивший в своём творчестве образ света. Названия его сочинений светятся: «Солнце инков», «Свет и тени», «Свет тихий», «От сумрака к свету», «Пейзаж в лунном свете». Искрится и мерцает музыка композитора. Сам он говорил, что о слове «свет» в его музыке можно написать большую и серьёзную работу и очень огорчился, что «из музыки XX века почти полностью этот Свет исчез».

Жанровый диапазон творчества Денисова достаточно широк. Его центральным сочинением считается опера «Пена дней» по Б.Виану. В жанре музыкального театра композитор написал ещё оперу «Четыре девушки» по пьесе П.Пикассо, балет «Исповедь» по роману А.Мюссе; ряд сочинений создано для оркестра – симфонии и концерты для солирующих инструментов (виолончели, фортепиано, флейты, скрипки, флейты и гобоя и другие, созданные в основном по заказам известных исполнителей). Немало опусов у композитора как камерно-инструментальной, так и камерно-вокальной музыки. Денисова привлекали и крупные вокально-инструментальные формы, среди которых выделяется Реквием на стихи Ф.Танцера и литургических текстов, а также музыка для кино, театра, теле- и радио постановок. С большим подъёмом работал композитор над оркестровкой ряда известных опусов. Например, ранней оперы К.Дебюсси «Родриго и Химена» или духовной оперы-оратории Ф.Шуберта «Воскрешение Лазаря» и многих других.

Художественный мир Денисова изобилует контрастами. Так, противоположные полюсы его музыки обрисовывают сферу индивидуальности его стиля. К примеру, наряду с традиционными вокальными и инструментальными циклами (концерт, симфония, ансамбль, соната) у него появляется необычное произведение «Пение птиц» для подготовленного рояля и магнитофонной ленты, либо от зачарованно-возвышенных «Знаков на белом» до массовых песен в опусе «Пароход плывёт мимо пристани».

Творчество композитора одухотворяется идеей красоты. Безусловно, эта направленность художественных идей наследует романтическую эстетику. Однако ощущение красоты по Денисову не предполагает «разлива чувств». Сам Денисов утверждал: «Красота – одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощущается стремление к поиску новой красоты. При этом речь идёт не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с внешней красотой. Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как её понимали Бах и Веберн» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 47-48.). А далее композитор продолжает: «Нетленная красота великих творений искусства живёт в своём временном измерении, становясь высшей реальностью. ...Музыка больше, чем что-либо, может формировать духовный мир человека» (Там же. –С. 48.).

Денисов стал одним из классиков современной русской музыки, создав целое творческое направление с радикальным обновлением самого музыкального мышления, жанровой системы, логики музыкального языка – мелодии, ритма, гармонии, контрапункта, тематизма, принципов музыкального формообразования. Для его зрелой техники характерно свободное совмещение техник сериализма, алеаторики, сонористики и т.д. Ключевой же категорией своей эстетики сам композитор считал понятие «пластика». В последний период его стиль остановился на духовной концепции света и красоты.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Эдисон Васильевич Денисов родился 6 апреля 1929 года в Томске. Его отец – Василий Григорьевич – был талантливым радиофизиком. В честь американского изобретателя Томаса Эдисона он дал сыну имя Эдисон. Мать будущего композитора – Антонина Ивановна Титова – была врачом. Оба родителя, не имея музыкального образования, очень любили музыку и часто музицировали в домашнем кругу. Отец хорошо играл на фортепиано, а мать пела. Заметив музыкальные способности сына, они хотели определить его в музыкальную школу. Однако мальчик воспротивился, считая «это девчоночьим занятием». Его привлекали математика, физика, иностранные языки. В школьные годы он изучал немецкий, а позже освоил и французский. Но больше всего он любил читать книги.

А интерес к музыке возник на любительском уровне. Поначалу он брал уроки игры на мандолине, учился на кларнете, по самоучителям овладел семиструнной гитарой. Позже в школе организовал музыкальный ансамбль, который во время Второй мировой войны выступал с концертами по госпиталям.

Серьёзные же занятия музыкой начались лишь в шестнадцатилетнем возрасте. Денисов поступает на Курсы общего музыкального образования (КОМО), которые совмещает с учёбой в общеобразовательной школе. Он любил заниматься, делая это много и упорно. Результаты были положительными: в 1946 году Эдисон становится студентом фортепианного отделения Томского музыкального училища и параллельно физико-математического факультета Томского государственного университета, где его увлёл своими лекциями математик З.И.Клементьев. Вскоре юноша переходит в его класс на математическое отделение.

Педагог высоко оценил дарование своего ученика: «Меня восхищали ясность его мышления, лёгкость и непринуждённость, с какой он усваивал весьма абстрактные идеи и сложные математические теории. В течение моей непрерывной семидесятилетней преподавательской работы по математике я имел дело со многими талантливыми, математически одарёнными людьми, но способности Эдисона мне казались исключительными» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 7.).

Параллельно с занятиями в университете также успешно шла учёба и в музыкальном училище. Денисов с интересом знакомился с произведениями мировой музыкальной классики. Он вспоминал: «Мне очень нравилась русская музыка, И пожалуй, я никого так сильно в то время не любил и так много не играл, как Глинку. Особенно его оперы, которые у меня всегда стояли на пюпитре, и к которым я каждый день возвращался – что-то играл из них, пытался петь» (Там же. –С. 8.). Позже этот список дополнят Моцарт и Шопен.

Здесь же проявляется и интерес к сочинению музыки. Первые опусы – прелюдии для фортепиано – были написаны в подражание Шопену, Скрябину и Прокофьеву. Помимо этого были созданы и романсы на слова Гейне, Мицкевича, Блока, Лермонтова, Есенина, а также комическая оперная сценка по Чехову «Неудача».

1950 год – год окончания с отличием музыкального училища с квалификацией преподавателя детской музыкальной школы. А до завершения учёбы в университете оставался только один год. Здесь он был тоже на хорошем счету: его прочили в педагогический штат этого вуза. Однако музыка влекла всё сильнее и сильнее. И тогда перед молодым человеком возникла самая серьезная дилемма в жизни – что выбрать: путь математики или путь музыки?

И Денисов решается на смелый шаг: посылает свои сочинения на суд Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу. Шостакович не только нашел время ответить неизвестному юноше из Томска, но и, проявив активный интерес, написал ему письмо с разбором сочинений. Так была решена судьба Денисова. Между начинающим автором и всемирно известным композитором началась переписка. В своих ответах Шостакович был всегда доброжелательным и деликатным.

Весной 1950 года по его совету Денисов приехал в Москву поступать в консерваторию. Но неудачно. Его подготовка по музыкально-теоретическим дисциплинам не соответствовала приёмным требованиям. Помимо этого профессора В.Я.Шебалин и С.С.Богатырёв были отрицательного мнения и о его композиторском даровании, что явилось «весьма большой неожиданностью» для Шостаковича.

Однако неудачная попытка не обескуражила решения сибиряка. Он вернулся домой, и в 1951 году, блестяще окончив университет по специальности "Функциональный анализ", сдал экзамены в аспирантуру и вновь приехал в Москву. А чтобы лучше подготовиться к экзаменам, стал заниматься теоретическими предметами в Музыкальном училище при Московской консерватории у выдающегося педагога-теоретика Д.А.Блюма. Впоследствии Дмитрий Александрович станет его большим другом.

Летом 1951 года Эдисона Денисова зачислят на теоретико-композиторский факультет по специальности композиция Московской консерватории. По совету Шостаковича он поступает в класс к В.Я.Шебалину, у которого проучился все восемь лет – пять в консерватории и три в аспирантуре.

Начало композиторской карьеры Денисова совпало с трудным для музыкальной жизни страны периодом. После Постановления ЦК партии 1948 года сокрушительной критике подверглись композиторы-"формалисты" Прокофьев, Шостакович, Мясковский, Хачатурян, а также все лучшие западные композиторы. Шостаковича отстранили от преподавательской работы. Однако Денисов продолжал состоять в дружбе с ним и его семьёй, занимался математикой с его сыном Максимом, переписывался с самим композитором. А когда исполнялись произведения Шостаковича, то посещал все их премьеры.

Сложно было в годы после Постановления демократически настроенным педагогам и студентам консерватории. Последние порою вынуждены были запирались в классе, чтобы поиграть например, симфонию Шостаковича или сонату Прокофьева. Композитор же Р.Леденев, замеченный в интересе к Хиндемиту (он просто поиграл его сочинение), был вызван в Комитет комсомола для идеологической проработки. А композитор А.Бабаджанян вспоминал,

как даже в 70-е годы вздрагивал, когда слышал имя «Хиндемит». Был запрещен и джаз. Чтобы его играть, музыканты прятались в чьей-нибудь отдаленной квартире, в шутку называвшейся «джазоубежище».

Преклоняясь перед личностью Шостаковича, Денисов в студенческие годы невольно подражая стилю его музыки, написал несколько опусов «под этого мастера». В частности, Фортепианное трио. Шебалин, просмотрев их, сразу сказал своему студенту: "Шостакович – композитор не ваш. Пройдет время и вы от него отойдете. Мой вам совет – больше изучайте Дебюсси, это гораздо ближе к вам.» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 12.). Тонкая интуиция не подвела профессора: на втором курсе Денисов написал вокальный цикл «Ноктюрны». Многие его романсы понравились Шебалину, но особо он отметил «Флейту на реке», сказав, что «из этого маленького романса вырастет всё, что будет дальше» (Там же.).

Денисов всегда с теплом и благодарностью будет вспоминать своего профессора: «Виссарион Яковлевич был не только хорошим композитором и большим профессионалом, но и замечательным педагогом. Он дал мне очень много, и я бесконечно благодарен ему за это. Шостакович был прав – композиторскому ремеслу Шебалин учил великолепно» (Там же.).

У Шебалина-педагога было ценное качество – желание познакомить своих учеников с большим количеством музыки, в том числе – и современной, что очень влияло на формирование индивидуального стиля будущего композитора. Поэтому он добивался, чтобы его студенты стали разносторонними музыкантами с хорошим кругозором и истинным знанием музыкальной литературы. А для этого они играли у него на занятиях в четыре и восемь рук оратории Баха и Генделя, симфонии Гайдна, Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса, Малера, Чайковского, Глазунова. А в 1955 году Шебалин, к примеру, провел семинар по всем симфониям и "Торжественной мессе" Бетховена. Целиком разбирались некоторые оперы Моцарта, Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Дебюсси. В классе играли и музыку, которую после 1948 года партийно-музыкальные власти строго запрещали. Это были "формалисты" – Прокофьев (балет "Шут", "Осеннее") и Шостакович (симфонии и другие произведения). Чаще всего их опусы были в рукописях, которые приносил сам Шебалин. И их не только нельзя было услышать, о них нельзя было даже говорить. Звучали сочинения Стравинского, Хиндемита, Шёнберга, Берга, Онеггера, Даллапиккола, Петрасси. Произведение, которое Денисов также впервые услышал в классе Шебалина, был "Молоток мастера" П.Булеза. Эта запись (нот не было) произвела на него очень сильное впечатление. Шебалин же говорил, что «эта музыка ему не нравится, он в ней ничего не понимает. Но тем не менее он чувствует – сочинение Булеза талантливо, и начинающие композиторы должны его знать, как и все талантливое, возникающее вокруг» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 13.).

Шебалин обладал ещё одним замечательным качеством: он поощрял посещения своих учеников других педагогов, говоря о пользе «свежего взгляда». В частности, Денисов побывал у Г.Г.Нейгауза, А.И.Хачатуряна, Н.И.Пейко. Учился он и у других консерваторских педагогов – Н.П.Ракова (инструментовка) и В.А.Цуккермана (анализ музыкальных произведений). Немало пользы принесли и три с половиной года занятий на фортепианном факультете в классе В.С.Белова.

Денисов принимал активное участие и в общественной жизни консерватории. Несколько лет он возглавлял Научное студенческое общество (НСО) теоретико-композиторского факультета консерватории, где развернул весьма бурную деятельность, проявив незаурядные организаторские способности. Он организовывал прослушивания малоизвестных либо совсем неизвестных произведений как классической, так и современной музыки. Очень часто здесь звучали и запрещённые к исполнению опусы. Кроме этого студенчество выносило на суд коллег и собственные сочинения, чему Денисов придавал большое значение, понимая созидательную

роли таких заседаний, на которых можно было знакомиться с творчеством своих товарищей, разбираться в их музыке и правильно её оценивать. Премьеры своих опусов показывали студенты и аспиранты, впоследствии ставшие известными композиторами: Р.Леденёв, С.Губайдулина, Р.Щедрин, А.Эшпай, А.Пахмутова, А.Шнитке, А.Караманов, Н.Сидельников и многие другие. Очень скоро Денисов стал лидером консерваторского студенчества, а заседания НСО становились событием. Как правило, их открывал профессор Ю.А.Фортунатов с блистательным вступительным словом, а после прослушивания того или иного опуса начиналось бурное обсуждение услышанного.

В качестве исполнителей Денисов тоже привлекал друзей-консерваторцев, среди которых были флейтист А.Корнеев, виолончелисты В.Фейгин и И.Монигетти, пианисты А.Любимов и Т.Алиханов, ударник М.Пекарский и многие другие.

Немаловажную роль в творческой биографии Денисова занимают и фольклорные экспедиции, которые были обязательной практикой студентов теоретико-композиторского факультета консерватории. Композитор принимал участие в трёх из них.

Так, летом 1954 года Э.Денисов в составе небольшой группы студентов выехал в Курскую область. Экспедицию возглавила известный фольклорист А.В.Руднева. Побывав в двух районах Курской области, студенты записали большое количество разнообразных песен – протяжных, свадебных, частушек. Практика эта не только оставила яркие и незабываемые впечатления, но и способствовала появлению новых творческих замыслов. Позже Денисов говорил, что именно в этой экспедиции он понял суть настоящего фольклора, имеющего мало общего с тем «что чаще всего выдают за него в книгах и по радио, где природно растущее творчество народа подменяется "эстрадой» на фольклорном материале (Отчёт по экспедиции // «Советская музыка», 1954, №12.).

Вторая экспедиция состоялась летом следующего года. В этот раз Денисов, вместе со своими друзьями А.Пирумовым и А.Николаевым, побывал на Алтае – малоизученном крае, богатым песенными традициями. В течение трех недель молодые композиторы знакомились с фольклором. Здесь они вновь почувствовали бесценность художественного богатства, которое представляет подлинное народное искусство в живом исполнении, причём в той обстановке, в какой оно создается.

Третья экспедиция вновь проводилась летом. И 1956 год был годом окончания консерватории, поэтому на сей раз, Денисов поехал уже в качестве выпускника Московской консерватории. Вместе с ним был Николаев. В этот раз путь композиторов лежал в Томскую область.

Безусловно, эти экспедиции сыграли благотворную роль как для творческого роста Денисова, так и для расширения его кругозора и духовного обогащения. Этот опыт нашёл применение в его хоровых обработках и в собственных опусах. Ярким воплощением фольклорной линии творчества Денисова является опера "Иван-солдат", в которой проявилось не только знание народной музыки, но и способность найти новые пути современного творчества, свободная ориентация в фольклорных текстах. Истинное же творческое переосмысление результатов фольклорных экспедиций состоялось в 60-е годы в его вокально-инструментальном цикле «Плачи».

1956 год – год окончания консерватории. На суд экзаменационной комиссии, председателем которой был Д.Шостакович, Денисов представил три произведения – первый акт оперы «Иван-солдат», Симфонию для большого оркестра и вокальный цикл «Ноктюрны». Его дипломные опусы единогласно оценили на «отлично». А в августе этого же года Денисов становится аспирантом Московской консерватории. Шостакович рекомендует молодого коллегу и в члены Союза композиторов: «Э.В.Денисов обладает большим композиторским дарованием. Его произведения отличаются хорошим вкусом, яркостью мелодии, сердечной лирикой,

чувством музыкальной драматургии. Он обладает драгоценным для каждого композитора чувством юмора. Несмотря на свою молодость, Э.Денисов достиг высокого профессионализма. Талантливый композитор, разносторонне образованный и культурный человек, Э.В.Денисов обязательно должен находиться в рядах членов Союза композиторов (6 июня 1956) (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 15.). И в этот же год его принимают в члены композиторской организации.

Как в консерваторские, так и аспирантские годы Денисов много сочиняет. Его произведения много исполняются и в Доме композиторов, и в филармонических залах. А Трио и некоторые романсы осенью 1957 года прозвучали по Всесоюзному радио. Однако в консерваторских опусах, опирающихся на традиции, пока с трудом различаются ростки будущего стиля композитора. Тем не менее, хорошее усвоение традиций является залогом настоящей школы и крепкой техники. Наиболее самостоятельными среди них оказались сочинения в вокальном жанре. Денисов в эти годы написал несколько циклов. Однако один из них – «Ноктюрны» на стихи китайского поэта Бо Дзюй-и – оказал наибольшее влияние на последующее творчество Денисова. Здесь уже выражено то, что будет встречаться в более поздних опусах композитора – лёгкая звучность фортепианной партии и хрупкая интонационность вокальной линии.

В консерваторской газете «Советский музыкант» была опубликована статья В.П.Бобровского о концерте студентов-композиторов, в котором прозвучали «Ноктюрны»: рецензент отметил тонкий художественный вкус их автора. Кстати вокальным опусам Денисова везло больше, нежели инструментальным. Например, оригинальное произведение того периода – Соната для двух скрипок – подверглось дружной критике. Рецензенты единогласно оценили это сочинение как «чужое, ненужное слушателю произведение, которое следует хранить дома в качестве пробы и под которым не нужно торопиться ставить свою подпись» («Советская музыка», 1960, №5. –С.23.).

Над своей первой оперой «Иван-солдат» композитор работал около четырёх лет. Как отмечают исследователи, по стилю она напоминает произведения Стравинского русского периода, в частности «Мавру» и «Байку». О своём оперном опусе Денисов говорил: «Я купил у букиниста старое и большое издание сказок Афанасьева, которыми зачитывался. На одну из этих сказок я и написал оперу. Либретто я делал сам. Это было трудно, так как сказка Афанасьева занимает всего три страницы. Приходилось дописывать много текста. Кое-где я даже писал стихи. Использовал некоторые тексты из фольклорных записей. Ни одной цитаты в опере нет. Мне всегда была ближе всего фольклорная позиция Бартока – фольклор надо знать и любить, но не эксплуатировать и не портить обработками» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 18.).

Опера оказалась традиционной по гармоническому языку, средствам выразительности и музыкальной драматургии. И всё-таки в ней уже чувствуется умелая композиторская рука. Положительно оценил её и Д.Шостакович.

К концу аспирантуры Денисов вдруг уясняет для себя, что ничего не умеет и очень мало знает, поэтому должен фундаментально заняться музыкальным самообразованием. И с 1959 по 1964 годы интенсивно работает над собой, чтобы радикально обновить свой музыкальный язык. В это время он мало сочиняет, сосредоточившись, главным образом, в подробнейших анализах музыки. И Денисов исследует музыку тех композиторов, имена которых вообще не упоминались в консерваторском курсе. Он досконально изучает и анализирует сочинения Стравинского, Бартока, Дебюсси, Хиндемита, Шёнберга, Веберна.

Причём он не поклоняется слепо западным композиторам XX века, не подражает манере их письма: что-то принимает, а что-то и отвергает. Например, «внедрившись» в произведения Хиндемита, по собственному признанию, «поставил на Хиндемите крест», согласившись с

мнением Стравинского, что музыка этого немецкого композитора «суха и малопитательна, как картон» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 21.).

Таким образом, к началу 1964 года Денисов в основном завершил школу современного композиторского мастерства. Только тогда он и понял, что может иметь в области композиции личную свободу, что у него есть свое отношение к композиторам, к музыкальному материалу: "Я почувствовал, что могу быть самим собой, потому что я уже ощущаю то, что мне нужно в жизни и в искусстве" (Там же. –С. 22.).

Первым же сочинением, в котором Денисов почувствовал себя свободным и нашел свой стиль, стало "Солнце инков" для сопрано и ансамбля на стихи Габриэлы Мистраль. Он писал его очень легко и быстро. Композитор говорил впоследствии: «Для меня это сочинение очень важно, потому что весь период предыдущих поисков соединился в нём с тем, что находилось внутри меня ещё во времена консерватории, и что где-то проглядывало в цикле «Ноктюрны». Кроме того, это были, очевидно, те стихи, которые вызвали потребность в обострении инструментального колорита. Я впервые широко применил группу ударных инструментов и тип отношения к ним, свойственный более поздним моим сочинениям» (Там же. –С. 22.).

Не случайно кантату "Солнце инков" Денисов называет своим первым опусом, после которого он в полной мере отвечает за каждую написанную ноту. Это сочинение привнесло в российскую кантатно-ораториальную традицию новый звуковой мир, непривычный как для исполнителей, так и для слушательской аудитории. И несмотря на критику официальных кругов в России и неоднократный запрет, кантата «Солнце инков» тем не менее, изменила отношение к композитору в лучшую сторону. Её премьера состоялась в Ленинграде в ноябре 1964 года под управлением Геннадия Рождественского и имела большой успех у слушателей. Этот опус положил начало известности композитора. В северной столице России состоялось два концерта, о которых Эдисон Денисов вспоминал: «После исполнения нас много раз аплодисментами вызывали на сцену. Рождественский считал количество выходов: «Тринадцать раз вызвали! Пятнадцать раз вызвали!» Ему это очень нравилось – пятнадцать раз вызывали на сцену. И то, что на втором концерте около зала уже стояла милиция, и за три квартала спрашивали билеты на сочинение никому не известного в Ленинграде композитора, его радовало ещё больше» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 23.).

Именно в этом произведении Денисов нашёл свою главную тему. С этого периода образ солнца, света станет символом его творчества. Здесь композитор применил двенадцатитоновую додекафонную технику, красочно используя инструментальный ансамбль. Колористическое богатство музыки создаётся небольшим количеством инструментов и в это трудно поверить – так живописно её звучание.

Вскоре ноты кантаты были изданы в Вене. Позже прошло её триумфальное исполнение в Дармштадте и Париже, где её дирижировал французский композитор и дирижёр П.Булез, которому автор и посвятил этот опус. Парижская премьера стала важной вехой в творческой биографии композитора: Денисов приобрёл международную известность, а «Солнце инков» стало одним из самых популярных и часто исполняемых его произведений. Однако официальное мнение ряда российских композиторов не совпало с восторженным приёмом этого сочинения на западе. Обсуждая «Солнце инков» в Москве, коллеги подвергли его уничтожающей критике. Их «творческая дискуссия», опубликованная в журнале «Советская музыка», прервала концертную жизнь этого опуса на родине.

В августе 1966 года Денисов написал по заказу одного из итальянских журналов статью «Новая техника – это не мода», в которой в корректной форме композитор писал: «Характерной чертой для подавляющего большинства молодых композиторов в Советском Союзе является стремление расширить лингвистические рамки привлекаемых музыкальных средств и не ограничивать их искусственно лишь тональной системой, очень богатой в своих возможностях,

но во многом исчерпавшей себя... в этом можно видеть хороший залог против основной опасности, грозившей нашей музыке в послевоенные годы, – опасности академизации» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 25.). А вывод её: "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 жизнью» (Там же. –С. 25.).

Эта статья Денисова вызвала бурную реакцию в официальных кругах. У композитора начались неприятности: его чуть было не исключили из Союза композиторов, наложили запрет на исполнение и публикацию его произведений. Помимо этого был издан приказ об отчислении его с работы в консерватории. Однако, благодаря поддержке студентов и другим сопутствующим обстоятельствам, Денисова на работе восстановили. А он продолжал упрямо и упорно идти своим путём. Во-первых, любыми путями добывал нотный материал и записи современной зарубежной музыки, делал их копии и раздавал своим друзьям-музыкантам. Во-вторых, вступал и поддерживал переписку с зарубежными композиторами – П.Булезом, Л.Ноно, Я.Ксенакисом, К.Штокхаузеном, Л.Даллапиккола. И, безусловно, попал в список «неблагонадёжных», так как в те годы российская власть строго и тщательно отслеживала контакты своих людей с иностранцами. Денисову к тому же стали присылать из-за рубежа приглашения на различные международные музыкальные фестивали, проводящиеся как в социалистических, так и капиталистических государствах. И конечно же, чиновники от музыки стремились всячески пресечь эти нежелательные, с их точки зрения, контакты – они не давали разрешения на поездки за границу. Для этого они использовали самые различные методы. Самый распространённый: приглашения перехватывали, а письма с отказом от имени Денисова писали совершенно другие люди.

Однако, в сравнении с другими молодыми коллегами, он находился в более выгодной ситуации, так как на музыкальные фестивали, проходившие в социалистических странах, всё-таки выезжал. На этих форумах композитор знакомился с музыкантами, в больших количествах привозил от них ноты и записи их произведений, потом всем этим щедро делился со своими друзьями-единомышленниками.

Но он заботился не только о коллегах, но и о слушателях, которые, по его мнению, должны были знать современную музыку как зарубежную, так и молодых российских авангардистов. И для этого организовал в Союзе композиторов два цикла: «Музыка XX века» и «Новые произведения композиторов Москвы». Правда, первый просуществовал недолго из-за запрета много звучащих «левых» произведений. А вот вторым циклом Денисов руководил около двадцати лет, вплоть до начала 90-х годов.

Язык исполняемой современной музыки был очень сложен. Но, несмотря на это, концерты эти пользовались большим успехом, постоянно вызывая интерес публики. Зачастую зал московского Дома композиторов был переполнен и не мог вместить всех желающих. Денисов включал в их программы не только произведения своих современников, но и незаслуженно забытых композиторов-новаторов 20-х годов, среди которых были Н.Рославец, А.Мосолов, Л.Половинкин.

Просветительская деятельность Денисова вылилась в возрождении Ассоциации современной музыки (АСМ), которая получила название АСМ-2 (Напомним, что АСМ была творческая и музыкально-общественная организация. Она была создана в Москве в 1924 году, а в Ленинграде – в 1926 году. В неё входили многие крупные композиторы и музыковеды. Ассоциация состояла в Международном обществе современной музыки. Её деятели много делали для пропаганды новой музыки, активно выступали против нашествия так называемых «пролетарских музыкантов», душивших всё смелое и творческое, разрушавших их традиции.). Произошло это в январе 1990 года. Её президентом стал Э.Денисов, а его сподвижниками –

молодые композиторы: А.Вустин, В.Екимовский, Ю.Каспаров, Н.Корндорф, А.Раскатов, Д.Смирнов, В.Тарнопольский, Е.Фирсова. О своём детище Эдисон Васильевич говорил: «АСМ объединяет разных композиторов, не имеющих ничего общего в манере письма. Каждый пишет в том стиле, в каком считает нужным. По моему мнению, все подобные ассоциации должны строиться в первую очередь на человеческих симпатиях, на взаимном уважении, на праве каждого говорить своим языком» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 42.).

А в марте этого же года, при поддержке Денисова, был создан Ансамбль современной музыки, организатором и художественным руководителем которого стал Ю.Каспаров. Этот коллектив создавался для исполнения произведений зарубежных композиторов в России и новой русской музыки за рубежом. Денисов всячески поддерживал музыкантов этого ансамбля. Безусловно, благодаря его вниманию, они стали постоянными участниками фестивалей современной музыки во многих странах, завоевав международный авторитет. Коллектив выпустил свыше тридцати компакт-дисков.

С середины 60-х годов произведения Денисова стали всё чаще и чаще исполняться на Западе. И дело не только в существовавших долгие годы запретах на родине. Свежесть языка новой русской музыки, выделявшая музыкальные опусы Денисова, делала ее очень привлекательной для зарубежных музыкантов.

Немало полезного для себя получил Денисов в общении с композиторами Запада. Это были представители авангарда – Булез, Ноно, Штокхаузен, Ксенакис, Сероцкий, Лигети, Дютыйе, Крам, Даллапиккола, Донатони. И многие из них были удивлены, узнав о существовании в России современной Новой музыки. Они стали обменивались нотами, изучать произведения друг друга А в их переписке отразилось активное творческое общение. Денисов подружился с Луиджи Ноно. Важную роль в его творческой жизни сыграло общение с Пьером Булезом. Однако на родине музыку Денисова практически не исполняли. Но композитор активно общался с западными коллегами, присутствовавшими на его мировых премьерах. Например, Анри Дютыйе писал о «Солнце инков»: «Я присутствовал на концерте и могу Вам сказать, что произведение очень хорошо приняли, оценили, было много аплодисментов. Я раньше внимательнейшим образом изучил партитуру, и мне бесконечно понравились дух, точность письма, свобода языка» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 32.).

Рецензии на музыку Денисова стали писать в зарубежной прессе, в которой рецензенты отмечали своеобразный талант и музыкальный стиль российского композитора.

Любопытен один из фактов биографии композитора: в середине 60-х годов он появился в Московской экспериментальной студии электронной музыки. Она была основана в 1964 году при Государственном музее А.Н.Скрябина учёным Е.А.Мурзиным, сконструировавшим за несколько лет до этого электронно-оптический синтезатор АНС (Александр Николаевич Скрябин). С помощью этого инструмента композиторы могли окунуться в мир электронных звучаний. Здесь было сделано немало интересных открытий. На протяжении ряда лет на этом синтезаторе работали Софья Губайдулина, Альфред Шнитке, Эдуард Артемьев и другие молодые композиторы. Эта лаборатория сыграла немаловажную роль и в жизни Денисова. Его эксперимент закончился созданием пьесы «Пение птиц» для магнитной ленты и подготовленного рояля, вместо которого первоначально предполагался клавесин. В аннотации к своему сочинению композитор написал: «Вся пьеса сделана на материале пения птиц, звуков леса, а также некоторых электронных звучаний. Электронный материал использован крайне деликатно: только некоторые красочные пятна и кластеры. Партия солиста записана графически, символами, которым соответствуют разные способы звукоизвлечения на струнах и клавишах фортепиано или какого-либо другого инструмента по желанию исполнителя. Символы расположены в виде концентрических колец и «прочитываются» солистом от края к центру». Таким образом, звучание этой пьесы создаёт иллюзию леса, в котором слышны шумы,

шорохи, гул, трели и щебетание птиц. Последних Денисов отобрал из антологии «Голоса птиц в природе», составленной Б.Вепринцевым. Переписав их с грампластинок, он смонтировал птичьего голоса с электронными звучаниями путём изменения скоростей на четырёх магнитофонах и склеивания фрагментов плёнки. Затем эта электронная фонограмма (конкретная музыка) соединялась со свободной импровизацией на подготовленном рояле (алеаторическая музыка). Для достижения нужного эффекта между струнами рояля вставлялись монеты, каучук, фетр, болты и шурупы, изменявшие его тембр.

Этот опус заинтересовал пианиста А.Любимова, чутко владеющего различными стилями и особенно авангардным. Он и стал первым в России исполнителем «Пения птиц» на секции камерной музыки в Доме композиторов (1970). И показал он эту пьесу в тот день в виде «инструментального театра». Правда, результат, по словам пианиста, получился как «концерт для подготовленного фортепиано и неподготовленной публики», принявшей этот вариант очень тепло. Официальные же круги приняли этот опус «в штыки». Возможно, их шокировал «инструментальный театр» одного актёра в лице А.Любимова, который появился на сцене в костюме, изображающем нечто птичье. Он был босиком, с одной штаниной закатанной до колен, в двух птичьих масках: одна на лице, а другая на затылке. На лодыжках пианист привязал бубенцы, а на запястья – колокольчики. Помимо этого на нём было несколько длинных разноцветных лент, тянувшихся за ним по сцене и привязанных к рукам, ногам и к поясу.

В последующих своих выступлениях Любимов исполнял «Пение птиц» в двух вариантах: в театрализованном и академическом.

Что касается Московской электронной студии, то она просуществовала около десяти лет. В конце 70-х годов работу в ней объявили ненужной и неперспективной. Таким образом, она была закрыта. Однако ростки её, дав свои всходы в творческих поисках Денисова, дали плоды в начале 90-х годов в Париже.

С увлечением занимался Денисов и преподавательской деятельностью в Московской консерватории, где начал работать сразу же после окончания аспирантуры в 1959 году. Сначала он вёл музыкально-теоретические предметы у студентов-пианистов, одно время работал на военно-дирижёрском факультете, преподавал чтение партитур и инструментовку студентам-музыковедам теоретико-композиторского факультета. Также он был ассистентом на специальном курсе анализа музыкальных произведений. А вот учить будущих композиторов ему очень долго не давали. Немаловажную роль в этом играла его «плохая репутация»: маститые профессора кафедры сочинения считали, что композитор-авангардист не может научить студентов чему следует. В виде исключения, только однажды, ему разрешили учить композиции испанского студента, приехавшего специально для занятий с ним, добившись их, вопреки сопротивлению консерваторского начальства.

А в 1992 году Денисова всё-таки допустили вести класс композиции. Его первым официальным учеником стал Ю.Каспаров. Однако очень многие музыканты, занимавшиеся у Денисова по инструментовке, именно его называют своим учителем. Эти занятия зачастую давали начинающим композиторам намного больше, чем занятия в классе по специальности. Среди таких учеников Денисова – Дмитрий Смирнов, Сергей Павленко, Владимир Тарнопольский, Иван Соколов, Божидар Спасов.

Позже они с теплом вспоминали эти уроки. Один из таких учеников, Дмитрий Смирнов, ныне живущий в Англии, говорит: «Денисов учил подходить к произведениям другого композитора не со стороны, а изнутри: как бы я написал это сочинение для оркестра, если бы сам был автором. Я понял, что учусь не только инструментовке, но и сочинению» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М., 1993. – С. 37-38.).

А другой ученик Денисова, болгарин Б.Спасов, писал в своих воспоминаниях: «На этих уроках присутствовало ощущение внутренней раскованности, присутствовал тот дух

артистизма, который не подчиняется каким-то правилам педагогической последовательности. Это была необычная учёба, не существовало кодекса каких-либо правил... которым обязательно надо было следовать. Но они, правила и законы, постепенно от урока к уроку складывались в нашем сознании» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 38.).

В классе Денисова студенты получали настоящий профессионализм и техническую оснащённость. От урока к уроку он давал им новые и всё более сложные задачи. Был очень внимательным и отзывчивым. Он всегда был готов встретиться, дать ноты и записи, послушать и обсудить музыку. Его занятия не ограничивались только консерваторским классом. Так, имея богатейшую фонотеку с записями произведений разных эпох и стилей, особенно современных, он по субботам устраивал у себя дома прослушивания музыки. Причём студенты знакомились не только с музыкальным авангардом, но и слушали сочинения Моцарта, Шуберта, Брамса, Малера, Чайковского, Мусоргского и многих других. Помимо этого его воспитанники имели возможность посещать спектакли Театра на Таганке, для которого он одно время писал музыку к спектаклям.

Несмотря на то, что Денисов был композитором-авангардистом, он не мог прожить без Шуберта и одного дня, обожал Глинку, считая его самым лучшим русским композитором, а про Мусоргского говорил, что никто из композиторов XIX века, кроме него, не смотрел так далеко в будущее, Чайковского уважал, как лучшего автора балетной музыки.

Таким образом, воспитанники Денисова учились у своего учителя воспринимать музыкальное искусство во всём его многообразии и широте. В его классе состоялось несколько встреч с такими крупнейшими музыкантами-композиторами, как Шнитке, Дютыйе, Ноно, флейтистом Николе.

Безусловно, всё это: и занятия в классе, и встречи с музыкантами, и слушание записей с последующим обсуждением, и посещение театра – создавало благодатную творческую атмосферу, формировавшую композиторскую школу Денисова. Сегодня ученики композитора живут по всему миру, а в классе №220 висит портрет Э.В.Денисова и мемориальная доска.

Что касается композиции, то Денисов говорил, что он учился ей больше у живописцев, чем у композиторов, считая законы живописи идентичными музыкальным. Так, в статье «Музыка и живопись» он писал о возможности синтеза этих двух искусств ещё в XIX веке, напоминая о стремлении к этому Ф.Листа, написавшего фортепианные пьесы под воздействием работ художников Возрождения.

Относительно своего творчества Денисов был прав, так как стиль его музыки действительно живописен. Обычно этот стиль называют сонорным. В звуковой палитре возникает «стереофоничность» тембровых красок. Для них используются определения: «колыхание», «переливы», «капли», «россыпи», «уколы», «шорохи», «гладкие нити» и т.п.

Кстати, одним из самых близких друзей композитора был художник Б.Биргер, по картине которого «Красная комната» Денисов написал оркестровое произведение «Живопись» (1970). А в 80-е годы этот тандем совместно с актёром и режиссёром И.Квашой сделали три спектакля в театре «Современник»: «Кабала святош» и «Дни Турбиных» по М.Булгакову и «Кот домашний средней пушистости» по В.Войновичу.

Работы другого художника – швейцарского живописца и графика начала XX века П.Клее – послужили прообразом цикла пьес для альта и камерного ансамбля. Композитор назвал этот опус «Три картины Пауля Клее» («Диана в осеннем ветре», «Сенегио», «Дитя на перроне»). А фортепианная пьеса «Знаки на белом» – отклик на картину этого художника «Знаки на жёлтом».

Ещё одно сочинение Денисова – «Женщина и птицы» для фортепиано и двух квартетов – струнного и деревянных духовых инструментов – создано под впечатлением от картин испанского живописца и скульптора Х.Миро.

Живописные образы встречаются и в других произведениях композитора. Это, например, «Акварели» для 24 струнных инструментов, «Зимний пейзаж» для арфы, «Перед закатом» для альтовой флейты и вибратона. Другие же напоминают импрессионистические образы Дебюсси: «Колокола в тумане» для оркестра, «Пейзаж в лунном свете» для кларнета и фортепиано, «Мёртвые листья» для клавесина, «Отражения» для клавесина и ударных, «На пелене застывшего пруда» для девяти инструментов и магнитофонной плёнки, «Лучи далёких звёзд в искривлённом пространстве» для ударных инструментов. Целый цветовой спектр содержат и такие опусы, как «Жизнь в красном цвете», «Знаки на белом», «Чёрные облака», «Голубая тетрадь» и другие.

Середина 80-х годов отмечена определёнными переменами в жизни Э.Денисова. Его неожиданно вводят в высший руководящий орган Союза композиторов. Его назначение одним из семи его секретарей очень удивило многих коллег, ведь эта организация в течение тридцати лет боролась с Денисовым. Композитор, дав согласие занять этот пост, горел желанием изменить закостеневшие структуры композиторской организации. Он говорил: «Мне показалось, что войдя в руководство Союза композиторов, я получу больше возможностей делать что-то хорошее, помогать тем, кто является гордостью нашей музыки, кого все эти годы не издавали и не записывали, не включали в официальные концерты. Мне хотелось вытащить на свет и всю ту замечательную музыку, которая, подобно живописи Кандинского и Малевича, Фалька и Филонова, в течение многих лет считалось несуществующей» («Советская культура», 1990, 17 февраля. –С. 10.).

Помимо этого Московская композиторская организация в 1990 году выдвинула Денисова кандидатом в народные депутаты России. Невероятно, но факт! И композитор в своей предвыборной программе среди прочего обозначил: подъём музыкального образования в России, который следовало бы начать со школ и церковных хоров, дотацию филармониям, улучшение условий жизни музыкантам.

Однако вернёмся к творчеству Денисова. С годами его творчество становится всё более масштабными. Если ранее композитора больше привлекали камерные жанры, то далее его интерес склонялся к крупным сочинениям. Среди них – две камерные симфонии и две симфонии для большого оркестра. Но чаще всего он писал инструментальные концерты. В период с 70-90-е годы Денисов создал двадцать концертов для различных инструментов с оркестром, в которых наряду с классическим инструментальным составом, композитор использует и довольно редкие сочетания инструментов. Так, он написал Концерт для гитары с оркестром, Концерт-пикколо для четырёх саксофонов и ударных, Концерт для флейты, вибратона, клавесина и струнных. Кстати, флейта довольно часто появлялась в качестве солирующего инструмента, как в концертах, так и других сочинениях: сын композитора был флейтистом и флейтовые опусы создавались специально для него.

В 1986 году в творчестве Денисова возник оригинальный «сюрприз» – пьеса для шумового оркестра «Пароход плывёт мимо пристани», являвшейся разновидностью «инструментального театра» в духе массовых представлений двадцатых годов XX века. В её исполнении участвуют шесть ударников, баянист в кумачовой рубашке, двенадцать пионеров с барабанами, выстраивающих на сцене спортивные пирамиды, а также шумовые «инструменты»: наковальни, стиральные доски, старое, расстроенное фортепиано, «сковородофон». В таком составе «оркестр» радостно и шумно играет мелодии советских массовых песен в духе карикатур на советские лозунги.

В этот период композитор вновь обратился к жанру музыкального театра, написав оперы «Пена дней» (1981) по роману Б.Виана и «Четыре девушки» (1986) по пьесе П.Пикассо, а также балет «Исповедь» (1984) по роману А.Мюссе.

Оперу «Пена дней» Денисов считал основным своим сочинением. Это лирическая драма в трёх актах и 14-ти картинах. Композитор сам выступил автором либретто, написав его на французском языке. Её мировая премьера состоялась в Париже в 1986 году.

Несмотря на трагизм содержания, опера содержит немало страниц тихой и нежной музыки, рассказывающей о романтических чувствах своих героев. Лирическим сценам композитор противопоставляет бытовые, в которых воспроизводит то стиль старинного церковного песнопения (отпевание разбившегося на катке конькобежца), то французских шансонье (хор полицейских). А в одну из картин вводится джаз: приятель Колена Шик играет на изобретённом Коленом музыкальном инструменте «пьяноктейле» импровизацию на тему песни Д.Эллингтона.

Премьера оперы прошла с большим успехом. Композитора наградили Орденом французской литературы и искусства. Только через пять лет состоялась и российская премьера «Пены дней» в Пермском оперном театре.

Писал Денисов и для хора. Однако свою тему в этом жанре он нашёл значительно позднее. Этим опусом стал Реквием для сопрано, тенора, хора и оркестра на стихи Ф.Танцера и литургические тексты. Он поётся на нескольких языках – французском, английском, немецком и латинском и не имеет никакого религиозного содержания. Основная идея произведения – показ процесса человеческой жизни от рождения до смерти. Однако смерть, по мысли автора, это начало вечной жизни. Поэтому композитор и завершает Реквием светлым звучанием хора, поющим слова «Вечный свет».

В последующие годы Денисов написал ещё несколько хоровых произведений, но самым ярким и интересным среди них является всё-таки Реквием.

Как уже отмечалось выше, театральная музыка также была в поле зрения композитора. Он сотрудничал с Театром имени В.Маяковского, «Современником», Театром на Таганке, написав музыку более чем к тридцати спектаклям. Его творческий тандем с Ю.Любимовым перерос в дружбу, продолжавшуюся много лет. Так, к десяти спектаклям Театра на Таганке Денисов написал музыку: «Преступление и наказание» по Достоевскому, «Дом на набережной» Ю.Трифонову, «Три сестры» А.Чехова, «Мастер и Маргарита» по М.Булгакову и другие. Помимо этого с музыкой Денисова Любимов поставил в Афинах «Медею» по Еврипиду, а в середине 70-х композитор помог режиссёру разобраться со сложной музыкой оперы Л.Ноно «Под жарким солнцем любви», которую Любимов ставил с дирижёром К.Аббадо в миланском театре Ла Скала.

Внушительен список и киномузыки Денисова: он озвучил более шестидесяти кинолент. Телезрители и сейчас помнят популярную постановку с его музыкой – «Малыш и Карлсон, который живёт на крыше» по повести А.Линдгрена.

В 80-е годы композитор преодолел стену обструкции: он совершал частые поездки за рубеж, география которых ширится с каждым годом. Он выезжал во Францию, Германию, Италию, Швейцарию, Финляндию, Америку и другие государства, где проходили мировые премьеры его опусов. Участвовал композитор и в жюри престижных композиторских конкурсов, среди которых имени Гвидо д'Ареццо в Италии (1989, 1990), имени королевы Елизаветы в Брюсселе (1991), конкурс духовной музыки в Фрибурге (1991) и другие. Проводил он и мастер-классы в Швейцарии и Германии, пользовавшиеся большой популярностью у молодых композиторов.

В декабре 1985 года состоялся первый авторский концерт Денисова. Потом, один за другим, стали проводиться вечера его музыки в Большом и Малом залах консерватории, в зале Чайковского, в Доме композиторов. Появились научные исследования творчества композитора, различные публикации и интервью. Его называли «полномочным представителем современного российского музыкального искусства за рубежом». И не только. Денисов не делил музыкантов на «своих» и «чужих»: в программы международных музыкальных

фестивалей и концертов он всегда включал и произведения композиторов СНГ. Его международный авторитет был очень высоким. По рекомендациям Денисова организаторы музыкальных симпозиумов, директора радиокompаний составляли программы, посвящённые российской музыкальной культуре.

Композитор находился в зените славы. У него было много творческих планов. Однако в июле 1994 года он попадает в тяжелейшую автомобильную катастрофу и... выживает. Но вскоре его ожидает ещё один страшный удар: врачи обнаруживают у него рак. Зная об этом, композитор сохраняет поразительное хладнокровие, активизируясь в творчестве. За два с небольшим года он написал семнадцать новых произведений, среди которых выделяются два больших концерта, Вторая симфония, различные вокальные и инструментальные опусы.

В эти годы местопребыванием композитора становится Париж, в котором он живёт вынужденно. Он всё время рвётся в Москву. 29 февраля 1996 года с огромным успехом в Рахманиновском зале Московской консерватории проходит последний авторский концерт Денисова. Летом он пишет и своё последнее произведение «Перед закатом» для альтовой флейты и вибратона, которое адресует «Митьке и Пекарскому». И Митька (сын Денисова) с М.Пекарским исполнили его в Москве за три дня до смерти композитора.

Эдисон Денисов скончался 24 ноября 1996 года в Париже и похоронен там же на кладбище Сан-Мандэ.

ТВОРЧЕСТВО. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

Эдисон Денисов – композитор невероятно плодотворный. Как отмечалось выше, он работал в различных музыкальных жанрах, создав огромное количество произведений. Его поколение росло в атмосфере гонений на религию и церковь, поношений имени Бога. Даже само слово «духовный», впрочем, как и «духовная жизнь», с двадцатых годов прошлого века становится опасным. Представителей же духовенства открыто объявляли «врагами народа» и истребляли. Творческое становление Денисова-композитора происходило именно в этот период, когда в стране функционировала система запретов и разрешений, что можно и чего нельзя. Так, известная триада «идейность – народность – реализм» на деле толковалась совершенно по-иному. Например, «идейность» означала только воплощение партийных лозунгов. И чем дальше от них были люди искусства, тем «безыдейнее» было их творчество. «Народность» обязывала, к примеру, композитора писать о «народе – строителе коммунизма», а для этого непременно использовать интонации старинной народной песни, либо писать в стиле народной музыки. А «реализм» – это «правда», как она изображается в газетах, указах, по радио и телевидению. И если композитор выполнял эти предписания, его опусы оценивались положительно, они исполнялись, о них положительно отзывалась пресса. Таким образом, автор завоёвывал авторитет в Союзе композиторов. Однако творчество его выхолащивалось. И чтобы сохранить свой духовный мир композитор должен был идти против течения. А для этого надо было иметь не только решимость, но и мужество, потому что заведомо было известно, что перед этим человеком будут закрываться все двери. Зато он исполнит первую заповедь духовной жизни – становление через духовное сопротивление окружению. К таким художникам и принадлежит Денисов. Он очень часто говорил: «Музыка больше, чем что-либо, может формировать духовный мир человека. ...Сейчас, после того, как церковь была изгнана, духовные ценности – главное в искусстве» (Э.Денисов – Ю.Нагибин. Вариации на знакомые темы. Диалог// «Литературная газета», М., 1989, 2 августа. –С. 8.).

В мировоззрении Денисова присутствует сближение искусства-музыки с духовностью, что позволяет связать с этим очень важную для эстетики композитора идею света. Он и сам говорит: «В музыке должно быть понятие света, «должна быть вера», «свет должен быть и в

жизни» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 49.). Эта цитата появилась после исполнения его Реквиема в Москве, когда к нему подошли три девушки и сказали: «Спасибо за то, что в Вашей музыке есть свет. Нам так его не хватает в жизни». В обстановке беснования, очернения всех и вся, разложения и развала, обращение к духовности и свету означало «идти против модного течения». Однако в эпоху духовного кризиса, обнаруженного горбачевской перестройкой, воплощение в искусстве как положительного идеала и духовных устоев, так света и красоты было необходимо, как воздух, людям, жившим в это смутное время. И то, что музыка Денисова сохраняла эту нравственную функцию, определяет его принадлежность к русской традиции.

Исследователи творчества композитора, высвечивая главное идейное ядро его духовного мира, отмечают: «Вокруг ядра много разнообразных и контрастных слоёв. Но идейное ядро есть тот свет, что пробивается сквозь них и окрашивает их. И тьма не объемлет его. То, что эта концепция есть идейный центр духовного мира композитора, даже внешне подтверждается многочисленностью и значимостью, масштабностью сочинений, прямо пронизанных этими идеями: Скрипичный и Альтовый концерты, Симфонии, Реквием, Второе фортепианное трио, «Свете тихий», оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа». Также и теми сочинениями, где, казалось бы, преобладает скорбный и пессимистический характер: «Плачи», «Пена дней» (Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993. –С. 50.).

Исследователи отмечают важный штрих в творческом облике композитора: он не делает никаких реверансов в сторону неизбежной банальности: «Музыка Денисова как бы говорит противоположное: да, в жизни всюду банальность; да, публика скорее склонна послушать какой-нибудь компромисс с поп-искусством; да, настоящий джаз – это прекрасно; да, Гершвин – прекрасный композитор. Но искусство не должно опускаться до поп-уровня, не должно заигрывать с публикой, священный огонь высокой музыки не должен погаснуть, дело художника – противостоять тенденции деградации, а не подчиняться ей. Духовная жизнь художника – постоянная борьба за настоящее искусство против идейных и художественных компромиссов» (Там же.).

Как уже отмечалось, центром художественного мироздания Денисова выступает Красота. Мир его музыки утончён, идеален, выстроен по законам красоты. Эстетизм наложил отпечаток на мир его образов и специфику стиля. Он говорил: «Я придаю очень большое значение «элитарному» искусству. Оно должно существовать, несмотря на то, что у него всегда будет приверженцев не очень много, хотя и больше гораздо, чем порой думают. Мне кажется, для живой нации, для нации, которая ставит перед собой большие задачи – не просто прожить и выжить, – очень важно иметь и такое искусство тоже» (Денисов Э. Если ты настоящий артист, ты всегда независим// «Музыкальная академия», 1994, №3. –С. 74.).

Остановимся на жанре концерта, появившемся в творчестве Денисова в начале семидесятых годов и занявшим одно из основных мест. Правда, длительное время композитор считал этот жанр внешним. Виртуозная музыка ему не нравилась. Но позже он своё мнение изменил. Неожиданно жанр концерта оказался ему очень близким, а концертность – очень характерным принципом его инструментального мышления. Однако, если вспомнить ряд камерных произведений композитора 60-х годов, то в них можно найти признаки концертных жанров. Например, в «Романтической музыке» обнаруживаются черты двойного концерта. От этого опуса тянутся нити к поздним двойным концертам композитора.

Денисов написал тринадцать концертов для различных солирующих инструментов: виолончели, фортепиано, скрипки, альты, гобоя, кларнета, флейты, саксофона, гитары. Композитор создал партитуры двойных концертов – для двух альтов, для флейты и гобоя с оркестром, а также и тройного – для флейты, вибратона, клавесина и струнного оркестра. Серия же других опусов, в числе которых Вариации на тему Гайдна для виолончели с

оркестром, Камерная музыка для альта, клавесина и струнных, имеют жанровые признаки концерта.

Опусы 70-х годов являются лучшими в этом жанре. Все они разнообразны по форме, по степени концертности, по принципу отношения солиста и оркестра. Денисов, как и большинство современных авторов, трактует жанр концерта индивидуально. Причём, это касается как конструкции формы, так и соотношения солиста с оркестром.

Так, в концертах для струнных инструментов, прежде всего в скрипичном и альтовом, на первый план выдвигается кантиленное начало (в скрипичном, к примеру, композитор реализовал свою давнюю идею написать «большое и непрерывное адажио»). Общим в стиле этих произведений является введение цитатного материала как ведущей лирической мысли произведения. В обоих опусах используется музыка Шуберта, которого Денисов очень любил. Кстати, и драматургически это выполнено похоже: в конце сочинения тема проявляет недостижимый идеал красоты, потом деформируется, но возвращается в своём исходном виде.

Наиболее яркий – Концерт для альта с оркестром, написанный в 1986 году по просьбе Ю.Башмета. Он представляет собой четырёхчастную композицию. Первые две её части близки по характеру. Основную роль в них играет мелодическое начало. Все оркестровые линии мелодизированы. Во второй части играют только струнные, на фоне которых выделяется сольная партия первой скрипки, выступающей в дуэте с альтом. В конце части наступает предельная мелодизация, которая достигается группой первых скрипок, разделённых на девять самостоятельных голосов:

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ, конец II ч.

109

V-la sola

pp *dolcissimo* 5:4

1 s.t. *ppp* *dolcissimo* 5:4 9:8

2 s.t. *ppp* *dolcissimo* 5:4 9:8

3 *ppp* *dolcissimo* 5:4 9:8

6 V-ni I soli

4 s.t. *ppp* *dolcissimo* 5:4

5 s.t. *ppp* *dolcissimo* 5:4

6 s.t. *ppp* *dolcissimo* 5:4

(div. in 3) *pppp* *dolcissimo* 5:4

V-ni I altri

(div. in 3) *pppp*

V-ni II

(div. in 3) *pppp*

V-le

pppp

V-c.

C-b.

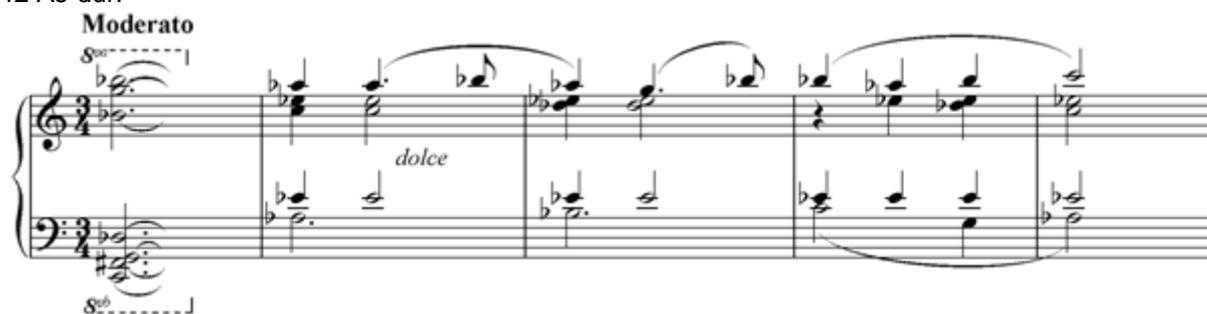
The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The parts are arranged vertically from top to bottom: V-la sola, 6 V-ni I soli (numbered 1-6), V-ni I altri, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. The V-la sola part has two melodic phrases, each with a 5:4 ratio. The 6 V-ni I soli parts have various rhythmic patterns, with some marked 9:8 and 5:4. The V-ni I altri, V-ni II, V-le, V-c., and C-b. parts are mostly sustained notes with long slurs.

Таким образом, композитор применяет метод контрастной тембровой «раскраски» эпизодов. Эта часть инструментована по принципу «оркестр в оркестре».

Третья часть – вихревое, виртуозное скерцо. В нём, в отличие от двух лирико-медитативных начальных частей, отсутствует мелодизм. Композитор использует и иной тип

письма – пуантилистический. Контраст усиливает появление новой тембровой краски ударных – маримбы и томтома.

Направленность формы концерта такова, что роль финала является главной в нём. Как и в Скрипичном концерте, здесь звучит музыка Шуберта – это вариации на тему его экспромпта ор.142 As-dur:



В первом разделе эта изумительная тема проводится полностью, но потом она дробится, обрастая подголосками, и постепенно деформируется. В среднем разделе эта тема практически исчезает и в чистом виде возвращается в репризе. Её заключительное проведение излучает особый свет, создающий устойчивость и внутренний покой.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э.В. ДЕНИСОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

ОПЕРЫ:

- «Пена дней» (1981)
- «Четыре девушки» (1986)

БАЛЕТ

- «Исповедь» (1984)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

- Симфония для двух струнных оркестров и ударных (1962)
- Камерная симфония (1982)
- Симфония для большого оркестра (1987)
- «Живопись» для большого оркестра (1970)
- «Акварель» для двадцати струнных (1975)
- Эпитафия для камерного оркестра (1983)
- «Исповедь». Сюита из балета (1985)
- «Колокола в тумане» для большого оркестра (1988)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ

- Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных (1963)
- Концерт для виолончели с оркестром (1972)
- Концерт для фортепиано с оркестром (1974)
- Концерт для флейты с оркестром (1975)
- Concerto piccolo для четырёх саксофонов (1 исполнитель) и ударных (1977)
- Концерт для скрипки с оркестром (1977)
- Концерт для флейты и гобоя с оркестром (1978)
- Партита для скрипки с оркестром (1981)
- Концерт для фагота и виолончели с оркестром (1982)
- Камерная музыка для альта, клавесина и струнных (1982)
- Вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром (1982)
- Концерт для двух альтов, клавесина и струнных (1984)
- «Нару end» для двух скрипок, виолончели, контрабаса и струнных (1985)

Пять каприсов Паганини для скрипки и струнных (1985)
Концерт для гобоя с оркестром (1986)
Концерт для альтя с оркестром (1986)
Концерт для кларнета с оркестром (1989)
Концерт для гитары с оркестром (1991)
Концерт для флейты, вибратона, клавесина и струнного оркестра (1993)

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Багатели (1971)
Вариации (1961)
Три пьесы для фортепиано в четыре руки (1967)
«Знаки на белом» (1974)
Вариации на тему Генделя (1986)
«Точки и линии» для двух фортепиано в восемь рук (1988)
«Отражения» (1989)
Соло для флейты (1971)
Соло для гобоя (1971)
Соната для кларнета соло (1972)
Соло для трубы (1972)
Соната для скрипки соло (1978)
«Мёртвые листья» для клавесина (1980)
Соната для гитары соло (1981)
Соната для фагота соло (1982)
Соната для флейты соло (1984)
Пять этюдов для фагота соло (1983)
«Зимний пейзаж» для арфы (1987)
Соната для флейты и фортепиано (1960)
Соната для скрипки и фортепиано (1972)
Три пьесы для виолончели и фортепиано (1967)
Соната для саксофона и фортепиано (1970)
Соната для виолончели и фортепиано (1971)
Две пьесы для альт-саксофона и фортепиано (1974)
Хорал-вариации для тромбона и фортепиано (1975)
Четыре пьесы для флейты и фортепиано (1977)
Прелюдия и Ария для флейты и фортепиано (1978)
Вариации на тему Шуберта для виолончели и фортепиано (1986)
Соната для флейты и гитары (1977)
Соната для скрипки и органа (1982)
Соната для флейты и арфы (1983)
«Три картины Пауля Клее» для альтя и ансамбля (1985)
Вариации на тему хорала Баха для альтя и ансамбля (1986)
«Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио (1968)
«Посвящение» для флейты, кларнета и струнного квартета (1991)
Струнное трио (1969)
Фортепианное трио (1971)
Трио для гобоя, виолончели и клавесина (1981)
Струнный квартет №2 (1961)
Квартет для флейты, скрипки, альтя и виолончели (1989)
Четыре пьесы для струнного квартета (1991)

Квintтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны (1969)
Квintтет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели (1987)
Квintтет для четырёх саксофонов и фортепиано (1991)
Секстет для флейты, гобоя, кларнета, скрипки, альты и виолончели (1984)
Октет для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн (1991)
Музыка для одиннадцати духовых и литавр (1961)
Crescendo e diminuendo для клавесина и двенадцати струнных (1965)
«Ода» для кларнета, фортепиано и ударных (1968)
«DSCN» для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано (1969)
«Силуэты» для флейты, двух фортепиано и ударных (1969)
Канон памяти Игоря Стравинского для флейты, кларнета и арфы (1971)
Три пьесы для ударных (1989)
Вариации на тему Моцарта для восьми флейт (1990)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА

Реквием (1980)
«Колен и Хлоя» (1981)
«История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992)
«Приход весны» (1984)
«Свете тихий» (1988)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА

«Весёлый час» (1961)
Две песни на стихи Ивана Бунина (1970)
«На повороте» (1979)
«Твой облик милый» (1980)
«Флоре» (1980)
«На нежном костре» (1981)
«Свет и тени» (1982)
«Песни Катутла» (1962)
«Солнце инков» (1964)
«Итальянские песни» (1964)
«Жизнь в красном цвете» (1973)
«Боль и тишина» (1979)
«Пожелание добра» (1986)
«Осенняя песня» (1971)
«Твой облик милый» (1982)
«В высоте небес...» (1986)
«Рождественская звезда» (1989)
«Осень» (1968)
«Три отрывка из Нового Завета» (1989)
«Легенды подземных вод» (1989)

ЭЛЕКТРОННАЯ И КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА

«Пение птиц» (1969)
«На пелене застывшего пруда...» (1991)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

«Голубая тетрадь» (1984)
«Пароход плывёт мимо пристани» (1986)

ЧТО ЧИТАТЬ О Э.В.ДЕНИСОВЕ

Аверьянова О.И. Отечественная музыкальная литература XX века. Учебник для ДМШ. –М.: Музыка, 2002.

Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века) /Сост. Р.Косачёва. –М., 2003.

Григорьева Г.В. Мои воспоминания об Эдисоне // Свет. Добро. Вечность/ Ред.-сост. В.Ценова. –М., 1999.

История современной отечественной музыки. –М., 2001. /Ред.-сост.Е.Долинская/ Вып.3.

Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. –М., 1998.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. –М., 1976.

Отечественная музыкальная литература. –М., 2002 /Ред.-сост. Е.Дурандина/ Вып.2.

Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. –М., 1993.

ГЛАВА IV **АЛЬФРЕД ГАРРИЕВИЧ ШНИТКЕ** (1934-1998)

Мы благодарны искусству за то, что оно непрерывно рассказывает что-то о мире и о человеке, чего логически сформулировать не возможно.

Альфред Шнитке

Известный кинорежиссёр Александр Митта назвал Альфреда Шнитке последним гением музыки XX столетия, поставив в один ряд с такими титанами, как С.Рахманинов, И.Стравинский, С.Прокофьев, Д.Шостакович. И несмотря на то, что мировая слава пришла к нему при жизни, его путь был проложен «через тернии к звёздам». Его творчество, ставшее выражением сути происходящего в современной культуре и отражавшее течения реального времени конкретной эпохи – второй половины XX века – горячо принималось слушателями, но чиновниками от музыки и враждебно настроенными коллегами, подвергалось резкой критике. На родине исполнение его сочинений либо замалчивалось, либо запрещалось.

Что включал в себя огромный мир музыки Шнитке? Он воплощал звучание вечных проблем: жизнь и смерть, добро и зло, художник и общество, сложность и неоднородность современного мира. Охватывая весь накопленный веками духовный опыт человечества, композитор сводил его в одну точку. «Находясь одновременно во всех эпохах», он объединял прошлое и настоящее: противопоставляя состоянию духовной и нравственной жизни современного общества культурную память – вечные достижения прошлого, традиции европейской музыкальной культуры. Одна из главных тем его музыкальных опусов – судьба западного культурного наследия в XX столетии.

На композиторское мировоззрение Шнитке оказало влияние корифеев европейской музыки (Баха, Моцарта, Р.Вагнера, Г.Малера), русской музыки XX века (Стравинского и Шостаковича), композиторов современного авангарда (Лигети, Ноно и Штокхаузена). От своих великих предшественников композитор унаследовал веру в высшую гармонию, красоту души и величие духа. В этом ему помогли и опусы художественной прозы любимых писателей Ф.Достоевского, Л.Толстого, Т.Манна.

Творческое наследие Шнитке включает все ведущие жанры европейской академической традиции – оперы, балеты, симфонии, хоровые, камерно-инструментальные и вокальные сочинения, а также жанры прикладной музыки, позволяющие захватить внимание аудитории и заставляющие слушателя искренне сопереживать.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Альфред Гарриевич Шнитке родился 24 ноября 1934 года в городе Энгельсе (АССР Поволжья Саратовской области). Семья его имела многообразные национальные корни: мать, Мария Иосифовна Фогель, была немкой, а отец, Гарри Викторович Шнитке, литовско-еврейского происхождения, иммигрировавший в 1926 году в Россию из Германии.

Дома, помимо русского языка, все члены семьи свободно говорили и на немецком. Детей (а их было трое) приобщали к литературе и искусству как России, так и Германии. Таким образом, в сознании будущего композитора закрепились традиции двух культур.

Позже, в 1976 году, на вопрос исследователя Д.Шульгина о роли фольклора в его музыке Шнитке ответил: «... У меня нет какой-то личной возможности привиться к определённому национальному дереву: я не русский, а полунемец, полуврей, родина которого Россия. Привиться ни к русской, ни к немецкой традициям в откровенных их проявлениях я не хочу, чтобы впоследствии не извиняться за то, что я не русский. ... Мне кажется неестественным и неорганичным, когда обрусевшие нерусские становятся показными патриотами. Иначе говоря, на этот вопрос я не могу дать однозначного ответа с такой стороны» (Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. –М., 1993. –С. 29.).

Музыкальные способности Шнитке проявились очень рано. По рассказам матери, в два года у маленького Альфреда была любимая игра – стучать на кухне крышками и ложками. Родители намеревались начать его музыкальное обучение в Гнесинской музыкальной школе и отправили к бабушке с дедушкой в Москву. Однако начавшаяся Вторая мировая война нарушила их планы. Мальчик вернулся в родной Энгельс. А поскольку все радиоприёмники по условиям военного времени были конфискованы, музыки никакой не звучало. Поэтому впервые по радио Альфред услышал в 1946 году арию Ленского из оперы Чайковского «Евгений Онегин», ставшей для него потрясением. Так он получил возможность слушать много хорошей музыки. Под впечатлением от услышанного, Шнитке начал пробовать сочинять собственную музыку. Но он не знал, поэтому импровизировал на губной гармошке, ибо дома никакого другого инструмента не было.

Музыка стала его главным и сильным увлечением. Первые систематические музыкальные занятия начались в Вене, куда отец был направлен переводчиком в газете «Эстерайхише цайтунг», издававшейся советскими оккупационными властями для австрийцев на немецком языке. Так в двенадцать лет началось его музыкальное образование по классу фортепиано. Тогда же Альфред научился играть и на аккордеоне, купленном на отцовскую премию, и сочинять. У него появились «серьёзные» замыслы: концерт для аккордеона с оркестром, пьесы для фортепиано. К сожалению, музыкально-теоретических знаний для их осуществления не хватало, да и семейные обстоятельства повлияли на перерыв в занятиях музыкой.

В конце 40-х годов семья вернулась в Россию и поселилась в Подмоскowie, в Валентиновке. И в 1949 году неожиданно для себя Шнитке поступает в Музыкальное училище имени Октябрьской революции на хоровое отделение (С 1998 года училище реорганизовано в Московский государственный институт музыки имени А.Г.Шнитке (МГМИ).). Экзаменаторы приняли его без должной подготовки, увидев в нём незаурядный талант. Большое влияние на формирование музыканта оказали его учителя: ученик К.Н.Игумнова пианист Е.М.Шатерников и теоретик И.Я.Рыжкин, с которым были проработаны музыкально-теоретические дисциплины (гармония, анализ), необходимые композитору. Так, пользуясь советами и помощью Иосифа Яковлевича, Шнитке написал несколько пьес и фортепианный концерт в стиле Рахманинова, немного с «модерными» элементами. С этим сочинением в 1953 году он благополучно поступил в Московскую консерваторию на теоретико-композиторский факультет.

Шнитке учился в классе композиции Е.К.Голубева, который с теплом отнёсся к своему новому ученику. С благодарностью впоследствии говорил о Евгении Кирилловиче и Альфред Гарриевич, в классе которого он был в течение восьми лет. Атмосфера в консерватории была интересная, творческая, но, по словам Шнитке, «несколько странная». А «странность» эта заключалась в том, что сочинения ряда ярких и крупнейших композиторов находились в то время под запретом. Так, нельзя было слушать музыку И.Стравинского, Б.Бартока, А.Шёнберга, П.Хиндемита, П.Булеза, О.Мессиаана, а также ряд произведений С.Прокофьева и Д.Шостаковича. Но именно эта музыка и интересовала его и его сокурсников. И одним из двигателей прогресса в Московской консерватории того периода было Научное студенческое общество (НСО) – молодёжный союз композиторов (и музыковедов), который возглавлял Э.Денисов. Здесь и устраивались регулярные прослушивания как запрещённых сочинений, так и опусов студентов и аспирантов с соответствующим обсуждением. Показывал свои сочинения и Шнитке. Однако произведения, которые он писал на младших курсах, были пока типично ученическими, и композитор впоследствии не включал их в список своих сочинений.

Только в 1957 году (на четвёртом курсе) Шнитке написал Первый скрипичный концерт, с которым был допущен в Большой зал консерватории и который в дальнейшем стали с успехом играть. На страницах прессы появились рецензии с «за» и «против» нового опуса. Например: «...Сложилось впечатление, что и этот автор, прежде всего, озабочен «изобретением» музыки, поисками оригинальных гармонических и оркестровых приёмов. Во всём этом... А.Шнитке обнаруживает незаурядный талант, достаточно свободную технику письма. Но странное впечатление производит образный строй музыки, в котором преобладают эмоции своего рода экзальтированной меланхолии (*Andante*) и причудливой фантастики (*Скерцо*)» (Иконников А. Симфонические концерты в Большом зале консерватории// «Советская музыка», 1960, №5. –С. 96.).

Или: «Музыка А.Шнитке привлекла мелодичностью, эмоциональным полнокровием, широкой протяжённостью дыхания... Однако публику прежде всего интересовала не профессиональная сторона дела. Главным было другое: через музыку с нею говорил искренний, интересно думающий и умеющий сильно чувствовать человек» (Михайловская Н. Заметки о творчестве молодых// «Советская музыка», 1960, №5. –С. 20.).

Однако сочинение, которым композитор привлёк внимание и взбудоражил общественное мнение, стала его оратория «Нагасаки» (Михайловская Н. Заметки о творчестве молодых// «Советская музыка», 1960, №5. –С. 20.), написанная на тексты стихотворения А.Софронова «Нагасаки – город скорби» и стихотворений японских поэтов Симадзакки Тосон и Ёнеда Эйсаку. Эта была дипломная работа, которой Шнитке заканчивал консерваторию в 1958 году.

«Нагасаки» – первое крупное произведение композитора трагического содержания, отразившее ужас и потрясение, которые испытали люди в конце Второй мировой войны. Оратория была встречена с интересом, особенно третья её часть «В этот тягостный день», в которой автор изобразил взрыв атомной бомбы, используя в качестве темы устрашающий вой инструментов.

Благожелательную характеристику дал председатель ГЭК Георгий Свиридов: «Сильное впечатление произвела на меня оратория. Отраден уже тот факт, что молодой автор стремился осуществить в ней большое и актуальное художественное задание: рассказать средствами музыки о потрясающей трагедии японского народа, испытавшего ужасы атомной войны. Шнитке проявил себя здесь как художник-гуманист: его привлекла в избранной теме не столько внешняя сторона – изображение взрыва атомной бомбы и последовавших затем потрясений, – сколько внутренняя сущность изображаемых событий – драма народа, ставшего жертвой бесчеловечной бойни. Об этих глубоких переживаниях народа повествует величественная, скорбно-напевная музыка крайних частей оратории, порученная хору в сопровождении

оркестра с органом. Эти эпизоды оратории, как и траурно-проникновенное женское соло, оставляют яркий эмоциональный след в сознании слушателя. Можно спорить об общей концепции сочинения, в которой трагически сгущённые эмоции горя, ужаса преобладают над выражением мощи народа, способного победить силы зла и реакции. Быть может, оратория выиграла бы, если бы в ней сильнее была выявлена идея конечной победы демократических сил. Но всё же лучшие страницы оратории безусловно впечатляют своей жизненной силой, душевной целенаправленностью» (Свиридов Г. В добрый путь// «Советская музыка», 1958, №9. –С. 12.).

«Нагасаки» записали на радио. Планировалось её исполнение на молодёжном пленуме Союза композиторов. Однако на заседании секретариата СК к произведению отнеслись крайне негативно: «не вписывается в традиции советской музыки». Только благодаря авторитету и мужеству Е.К.Голубева, произведение удалось отстоять, впрочем, как и его автора. Заметим, что с этой организацией у Шнитке сразу возникли сложные взаимоотношения: союз требовал от своих членов откликаться в своём творчестве на общественно-политические события, сочинять музыку о борьбе за мир, космосе и т.д., строго следя за «чистотой» музыкального языка, осуждая авангардные эксперименты.

Что касается Шнитке, то он не мог писать музыку «на заказ», продиктованную не собственным желанием, а указанную «сверху». Его дарование было мощным и самобытным, а музыкальный язык сложным и непривычным. Всё это не вписывалось в традиционные рамки.

Как бы там ни было, но оратория «Нагасаки» принесла композитору известность. Окончив консерваторию, он в том же году поступает в аспирантуру также в класс Е.К.Голубева, в котором проучился, как и полагалось, три года.

1961 год стал событийным в творческой жизни Шнитке: по окончании аспирантуры он был приглашён на должность преподавателя Московской консерватории, где вёл инструментовку, чтение партитур, полифонию, композицию на теоретико-композиторском факультете. В связи с педагогической деятельностью (продлившейся одиннадцать лет) им была написана целая серия талантливых музыковедческих статей. По признанию самого композитора, работа в консерватории была очень полезной для него самого, так как приходилось капитально знакомиться с огромным количеством классической музыкальной литературы всех эпох и стилей, чтобы затем знакомить с этой музыкой своих студентов.

А в собственном творчестве его привлекали большие, гражданственные темы. В конце 50-х – начале 60-х годов страну охватил патриотический подъём, вызванный Второй мировой войной, выплеснувшийся и в искусстве. И Шнитке пишет кантату «Песни войны и мира» (на слова А.Леонтьева и А.Покровского), которую он посвящает Е.К.Голубеву, «Поэму о космосе» для оркестра, оперу «Одиннадцатая заповедь». К этому времени он уже принят в члены Союза композиторов. «Отравление» же гражданственностью придёт много позже. А пока перед ним открывается перспектива музыкальной карьеры, но при условии определённых творческих компромиссов идеологического порядка. Правда, такое будущее его абсолютно не привлекало, несмотря на то, что было «прорублено окно в Европу»: несколько его сочинений прозвучало за границей. Однако самому автору дали возможность присутствовать при этом только один раз.

Альфреда Шнитке называют композитором-«шестидесятником», ибо именно в эти годы произошло становление его собственного музыкального стиля, который невозможно спутать ни с каким другим, выработался особый музыкальный метод, получивший им же найденное название «полистилистика», свободное владение современной композиторской техникой увенчалось своего рода освобождением от неё. Определяется и его магистральный путь: сочинение серьёзных и протяжённых инструментальных произведений, продолжающих линию выдающихся симфонистов – Г.Малера и Д.Шостаковича. К тому же возможностей для этого его становления появляется всё больше. Так, богатый материал записей авангардной музыки, нот,

буклетов и книг привозил с зарубежных фестивалей Э.Денисов, первый получивший разрешение на заграничные поездки.

Позже Альфред Гариевич с благодарностью вспоминал об Эдисоне Васильевиче: «Благодаря ему, мы все получили большую возможность непосредственного контакта с зарубежной музыкой. Он первый показал нам дорогу к западным издательствам. У него в доме постоянно происходили встречи с интереснейшими музыкантами» (Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. –М., 1993. –С. 22.).

В 1963 году Шнитке знакомится с композитором-авангардистом Л.Ноно, впервые приехавшим в Москву. В Союзе композиторов гость из Италии показывал свою музыку. Он сделал персональные приглашения молодым композиторам, в числе которых были Шнитке, Караманов, Денисов и другие. Однако «коллеги в штатском», из советского партийно-музыкального руководства, молодёжь не пустили. Поэтому ей пришлось слушать музыку итальянского авангардиста из-за двери. Шнитке позже скажет: «Встреча с Ноно, вот это «подслушивание», оставившее неизгладимое художественное впечатление, наверное, во многом оказались решающим моментом для моего окончательного поворота на путь «левых заскоков» с компромиссного пути. Именно тогда я понял бесповоротно, что мне нужно учиться. Да и сам Ноно говорил мне о том же. Помню, что когда он спросил меня: «Сколько вы проанализировали произведений Веберна?», то мне ответить на это было нетрудно, так как я в то время вообще не анализировал сочинений этого композитора... С этого момента я бесповоротно занялся изучением новой для себя музыки» (Там же. –С. 18.).

Таким образом, первая половина 60-х годов стала временем «нового обучения после консерватории», включавшим как изучение новейшей музыки, так и теоретических трудов о ней. Шнитке стремительно осваивал сочинения австрийцев и немцев Шёнберга, Берга, Веберна, Орфа, Циммермана, Штокхаузена, французов.Мессиана, Булеза, Анри, итальянцев Ноно и Берио, венгров Бартока и Лигети, поляков Лютославского, Пендерецкого, Бэрда, Гурецкого, бельгийца Пуссёра, француза греческого происхождения Ксенакиса, американцев Вареза, Айвза, Кейджа и других. Перед Альфредом Шнитке открылась захватывающая перспектива новых звуковых миров, музыки, «говорящей» на незнакомом музыкальном языке, который он должен был изучить и освоить. И он основательно и усердно занимался.

Что касается собственных сочинений Шнитке этого времени, то в них преобладала серийная техника. К примеру, произведение «Музыка для камерного оркестра» (1964г.). Идея этого опуса – число 13: из 13 звуков состоит серия, в каждой части 13 разделов, в оркестре играет 13 разных инструментов, использовано 13 разных ритмов. В дальнейшем композитор не интересовался судьбой этого сочинения, считая его экспериментальным.

Современная музыка с её новыми стилями и техниками настолько увлекла композитора, что он стремился познакомить с ней и непрофессиональную слушательскую аудиторию. А чтобы заинтересовать её, стал выступать с тематическими лекциями. Его первое «боевое крещение» состоялось в 1965 году в Московском молодёжном музыкальном клубе (он существует и поныне под руководством его организатора Г.С.Фрида), в дальнейшем выступления в этом клубе стали регулярными. Помимо них он читал лекции в Ленинграде, Вильнюсе, Дубне и других городах.

Однако период «второй консерватории» оказался непродолжительным, так как Шнитке не мог долго заниматься экспериментами с композиторскими техниками, не являвшимися для него главной целью в творчестве – они были только ступенькой к новому этапу. Он прекрасно осознавал, что аккумуляция огромного количества разнородной информации могло бы размыть творческую индивидуальность любого композитора. По этому поводу Шнитке даёт лаконичный ответ: «Этап эпигонства я прошёл аналитически».

Именно на себе он испытал принцип технического «сериализма», когда на основе одного ряда цифр пишется гармония, мелодия, выбираются ритмика, громкостные оттенки, артикуляционные способы исполнения и так далее. После «Музыки» для камерного оркестра композитор написал «Музыку» для фортепиано и камерного оркестра и Первую сонату для скрипки и фортепиано, представляющие собой экспериментальные строго рассчитанные опусы. Вскоре Шнитке решительно отвернулся от обязательной техники и эстетики западного авангарда. Об этом он много говорил и писал, предостерегая других: «...Мне показалось, что с этой техникой что-то неблагополучно, претензии людей, создавших её, достигали такого предела, что можно было подумать, будто бы... качество будет идеальное. Я когда сочинял эти произведения... написав их, почувствовал некоторое неудобство... что я написал некий новый, усложнённый вид халтуры... Можно сидеть по десять, двенадцать часов в день за столом, тщательно подгонять друг к другу транспозиции серий, рассчитывать фактуру, тембры и всё остальное и этим довольствоваться, полагая, что это и есть сочинение музыки, но, по-моему, это – безусловное уклонение от той главной ответственности, которая лежит на композиторе...» (Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. –М., 1993. –С. 40-41.).

1965 год Шнитке считал рубежным в своём творчестве. Сообщив Э.Денисову, что его «технологический энтузиазм» закончился, он обратился к «нерегламентированной технике». К этому времени он свободно владел разными видами музыкального письма и мог творить в очень широком звуковом пространстве, соединяя разные способы сочинения музыки, разные стили. Его опус «Три стихотворения Марины Цветаевой» для голоса с фортепиано стал своего рода отдушиной, где доверился свободному полёту фантазии. Здесь он отказался как от додекафонной серии, так и от шаблонов тональности. В произведении преобладала экспрессия.

Однако Шнитке отверг не всю новейшую авангардную технику. Ряд конкретных технических навыков остались с ним до конца жизни. И теперь образ-замысел появляется в его сочинениях, а техника послушно подчинялась. Этому отвечает Второй концерт для скрипки с оркестром, написанный в 1966 году по просьбе известного российского скрипача М.Лубоцкого и ему посвящён. Это было первое произведение полностью сложившегося автора. Источником замысла концерта стало Евангелие. Через его образы с темой страданий, предательства, смерти и Воскресения, вечными категориями Добра и Зла, воплощается композиционный вариант скрипичного опуса. Как персонажи театрального спектакля, музыкальные инструменты делятся на две контрастные группы: положительные персонажи – Иисус, его ученики представлены солирующей скрипкой и струнными, а отрицательные – Иуда и враждебная христианам толпа – охарактеризованы звучанием духовых, ударных, фортепиано и контрабаса.

В 1967 году это сочинение (в записи) Шнитке показал в Союзе композиторов. И его друзья сразу же услышали благотворную перемену позиции автора, движение к характеру русской музыки, отметив масштаб явления. С.Губайдулина о творчестве Шнитке сказала: «Мне приятно и дорого, что в произведениях Альфреда Гариевича проскользнуло не только новое отношение к музыке, но и новое отношение к жизни... Прозвучала необходимость больше стабилизироваться, в отличие от неустойчивости психологического состояния современного человека...» (Стенограммы Комиссии симфонической и камерной музыки Московской организации Союза композиторов РСФСР. 11 января 1967. –С. 5-6.) Э.Денисов добавил: «Это сочинение глубоко национально и связано с традициями в отношении содержащейся в нём музыкальной информации» (Там же. –С. 42.). Несколько позже, в связи с обсуждением «Диалога» Шнитке для виолончели и ансамбля, он охарактеризовал и творческий масштаб своего товарища: «Он уже сейчас законченный композитор с блестящей техникой, с яркой индивидуальностью, с огромным композиторским темпераментом, с великолепной формой...

Это такое же совершенное сочинение, как сочинения Прокофьева и Шостаковича, это наша будущая советская классика...» (Там же. 15 декабря 1967.)

Шнитке не любил писать музыку «на заказ», так как всегда стремился к абсолютной свободе творчества. Однако для М.Лубоцкого он, помимо концерта, по заказу написал две сонаты для скрипки и фортепиано, а для скрипача квартета имени Бородина – струнный квартет; по заказу известного танцовщика и хореографа В.Васильева был написан балет «Лабиринты», а Канон памяти И.Ф.Стравинского создан по просьбе лондонского журнала «Темпо». Поначалу складывается впечатление, что композитор не совсем последователен в своих принципах, но это только на первый взгляд, потому что Шнитке не был связан никакими ограничениями со стороны «заказчика». Напротив. Исполнитель согласен был сыграть всё, что ему предлагал автор.

Как это ни странно, но сочинения Шнитке, созданные в 60-70-е годы, были известны преимущественно в среде профессиональных музыкантов, так как на родине они не издавались, а в концертах исполнялись очень редко. Услышать их можно было только за рубежом. Однако сам автор был «невыездным», поэтому услышать «вживую» свою музыку не имел возможности. Впервые он получил эту возможность лишь только в 1967 году на фестивале «Варшавская осень», на котором прозвучала его «Музыка» для фортепиано и камерного оркестра. А регулярные поездки в зарубежные страны начались с 1977 года.

И так как музыка этого периода писалась «в стол», то основным источником денежных средств являлась для него киномузыка. Таким образом, параллельно с сочинениями авангардного стиля он писал чувствительный салонный романс и возвышенный хорал, джаз и бодрюю молодёжную песню, либо похоронный марш, страстное танго и салонный вальс. «Я убеждён, – говорил Шнитке – что работа в так называемых «прикладных» жанрах не менее важна, чем другие области творчества (разумеется, при добросовестном отношении к этому делу)» (Шнитке А. Над чем вы работаете? Интервью// «Советская музыка», 1967, №2. –С. 151-152.).

Композитор сотрудничал с Мосфильмом, Киностудией имени А.М.Горького, Центрнаучфильмом, писал музыку к телефильмам и мультфильмам. Среди его работ для кино – фильмы «Агония», «Отец Сергей», «Экипаж», «Белый пудель», «Мёртвые души», «Маленькие трагедии», «Былое и думы» (семнадцать серий), телефильмы «Евгений Онегин», «Дядя Ваня», а также мультфильмы «Бабочка», «Балерина на корабле» и другие. С 1962 по 1984 год композитор создал музыку к 60 кинолентам. Причём он не просто озвучивал фильм, а писал музыку, исходя из художественного образа. Исследователь пишет: «От того, что приходилось писать польки, вальсы, марши, фокстроты и тут же – рядом – вычислять додекафонный порядок в серьёзной партитуре, по словам Шнитке, «можно было сойти с ума». Он начал ощущать в себе некую «шизофрению». Думая о том, каким путём в едином произведении реализовать все те «музыки», которые носит в себе каждый музыкант и просто житель города: музыкальную классику, «современную музыку», джаз, разного рода песни, – он и пришёл к идее их синтеза в полистилистике» (Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. –Челябинск, 2003. – С. 91.).

Сам композитор говорил: «Когда говорит радио, в то время как наверху кто-нибудь громко включает телевизор, а по соседству играют бит-музыку, так сказать, «атмосфера Айвза» становится уже привычной. И я думаю о том, что, может быть, моя задача – закрепить весь этот стилистический калейдоскоп, чтобы суметь что-то отразить из нашей действительности» (Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. –Челябинск. –С.91.).

И с живым художественным примером стилистического калейдоскопа Шнитке столкнулся в 1968 году в мультфильме А.Хржановского «Стеклянная гармоника», к которому написал музыку. О его идее композитор говорил: «В этом фильме оживает огромное количество

персонажей мирового изобразительного искусства – от Леонардо до современных художников, таких как Эрнст, Магрит, Пророков и многие другие. И когда я увидел весь этот материал ещё не снятым – тут Пинтуриккьо, тут Арчимбольдо, тут Сальвадор Дали, – всё это рядом производило очень странное впечатление и казалось несоединимым. Я не представлял себе, как из этого всего можно создать нечто цельное. Однако режиссёру это удалось. И это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект» (Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. –М., 1990. –С. 39.).

Перед композиторов возникли две задачи: одна – минимальная – заключалась в передаче самого звучания стеклянной гармонике, а вторая – максимальная – в охвате невероятно огромного пласта изобразительного материала. Вместить всё это в одно произведение было задачей предельно сложной. Вот тут к нему и явилась удачная идея – полистилистика – соединения контрастных стилей в новом единстве. Эта работа сыграла немаловажную роль в его творческих поисках. Композитор говорил об этом следующее: «Так вот, «Стеклянная гармоника», помимо того оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня ещё важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился. И выход именно в сопоставлении элементов разного стиля, в том, из чего составлялся зрительный ряд этой картины, прежде всего» (Сотворение фильма. –М., 1990. –С. 91.).

Главное, что ещё уловил Шнитке: для создания хорошего кино немаловажен союз композитора и режиссёра: «То есть нужно добровольно, без ощущения тяжести или какого-то подавления своего «я» заразиться тем, чего хочет режиссёр... Нужно также делать и самостоятельные предложения режиссёру, понимая, как они могут отразиться не только на музыкальном строе фильма, но и на фильме в целом – повлиять на монтаж, внести изменения в задуманные режиссёром линии. Особенно интересно работать с режиссёрами, которые понимают, что музыка может выражать форму, определять в каком-то смысле поэтику» (Шнитке А. Соединяя несоединимое. Беседа с Е.Баранкиным// «Искусство кино», 1999, №2. –С. 59.).

Вызывают интерес рассуждения композитора по поводу двух крайностей: это когда режиссёр – профессиональный музыкант и когда таковым не является. «Первый случай – Андрон Михалков-Кончаловский. При работе над «Дядей Ваней» (1971) он точно предписывал: нужна увертюра в стиле Скрябина, ход требуется не атональный, а политональный. Это была очень жёсткая узда! Обратный случай – Лариса Шепитько. Она никогда никаких музыкальных примеров не приводила. Она много и подробно говорила. ... У Шепитько была способность заводить человека... У Ларисы было очень точное внутреннее ощущение того, что должно потом получиться» (Там же. –С. 61.).

Шнитке удивлял своими находками и режиссёра Хржановского в его мультфильме «Стеклянная гармоника». К примеру, в эпизоде с остановившимися часами, он предложил пустить плёнку с конца к началу. «Получилась тягучая, бесформенная звуковая масса, которая как нельзя лучше передавала атмосферу города, где остановилось время» (Хржановский А. Продолжение жизни// «Искусство кино», 1999, №2. –С. 77.).

Причём это предложение поступило до монтажа фильма. Известно, что закон мультипликационного жанра подразумевает, что в нём сначала сочиняется музыка и только потом выстраивается зрительный ряд. О конечном результате Ю.Хржановский говорит: «Вся съёмочная группа буквально влюбилась в музыку Альфреда и, как только она была записана оркестром, мы не могли обходиться без того, чтобы по нескольку раз на дню не включить магнитофон с этой записью» (Там же. –С. 74.).

Шнитке не делал никакого различия между своей киномузыкой и той, что сочинялась им в «серьёзных» жанрах. Он порою использовал написанное для кинофильма в других

произведениях: «Голоса природы» для 10 женских голосов и вибратона написаны на основе музыки к фильму М.Ромма «Мир сегодня», а Сюита в старинном стиле для скрипки – на основе музыки к двум кинолентам Э.Климова «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт»; в Квинтете звучит тема из фильма этого же режиссёра «Агония», а в кантате «История доктора Иоганна Фауста» – мелодия из фильма «Экипаж» А.Митты. И это далеко не полный перечень пересечения этих жанров.

В шестидесятые годы Альфред Шнитке осваивает и электронную музыку в связи с увлечением сочинения музыки на фотоэлектронном синтезаторе «АНС» (В декабре 1966 года физиком Е.Мурзиным на базе Музея имени Скрябина в Москве официально была открыта Московская экспериментальная студия электронной музыки. Он был страстным поклонником Скрябина, поэтому и назвал свой инструмент «АНС» («Александр Николаевич Скрябин»)). Оригинальность же аппарата «АНС» была в том, что вместо клавиатуры, разделённой на двенадцать равных частей, в нём использовалась большая стеклянная пластина, окрашенная в чёрный цвет. А за ней располагался фотоэлемент, превращавший то или иное освещённое пространство на стекле в какой-либо звук. Нанесение же линий разной толщины давало возможность получать различный характер тембра. Здесь использовалось семьдесят две ступени, и это давало возможность перехода от одной ступени к другой практически невозможным для человеческого уха.

Некоторые фрагменты этой музыки Шнитке использовал в кинофильмах, а позже, в 1969 году, записал в студии пьесу под названием «Поток». Она стала его единственным электронным опусом. «Поток» построен на акустических свойствах всего лишь одного звука: им стало самое низкое до с его шестьюдесятью четырьмя обертонами. Значительно позже запись этого электронного опуса была выпущена фирмой «Мелодия».

И всё же вершинным итогом деятельности Альфреда Шнитке в шестидесятые годы стала его Первая симфония, которую он писал одновременно с работой над музыкой к последней кинокартине М.Ромма «И всё-таки я верю». К сожалению, смерть не позволила режиссёру завершить своё детище – фильм заканчивали Э.Климов и М.Хуциев. В этом кино опусе запечатлены все тревоги мира тех лет: это и война во Вьетнаме, и голод, и загрязнение среды, и хиппи, и наркомания, и культурная революция и даже маоизм в Китае. Симфония Шнитке программы не имеет, но композитор отражает в музыке свою модель мира, пытаясь «найти новое отношение к симфонии». Он пишет её долго: около четырёх лет (1969-1972). Симфония явилась итогом плодотворной творческой работы предыдущего десятилетия и подвела черту под периодом художественных и стилистических исканий. Работая над своим симфоническим опусом, Шнитке признался, что хотел создать в музыке свою модель мира. Таким образом, получилось серьёзнейшее произведение с масштабной философской концепцией, какими были симфонии Бетховена, Малера, Шостаковича. Первая симфония Шнитке была запрещена в России к исполнению, впрочем, как и другие его сочинения. Однако вопреки этим препонам она прозвучала в Горьком в 1974 году под управлением Г.Рождественского. А разрешение на исполнение было подписано Р.Щедриним. Впечатление от премьеры симфонии было настолько ярким, что оно выплеснулось далеко за пределы Горького. И прежде всего, пресса, выпустившая в свет как положительные, так и отрицательные рецензии. Сам автор сказал следующее о своей музыке: «Когда говорит радио, в то время как наверху кто-нибудь включает телевизор, а по соседству играют бит-музыку, так сказать, «атмосфера Айвза» становится уже привычной. И я думаю о том, что, может быть, моя задача – закрепить весь этот стилистический калейдоскоп, чтобы суметь что-то отразить из нашей действительности». Лично для самого композитора его Первая симфония стала серьёзным событием в творческой жизни, так как определила ведущую роль этого жанра и в дальнейшем. А впервые применённая в столь крупном опусе полистилистика (Практическое применение полистилистики было

обосновано композитором в теоретическом докладе на Конгрессе Международного Музыкального Союза в Москве в 1971 году. Кстати, авторство термина «полистилистика» также принадлежит Шнитке.) стала у него универсальным методом сочинения музыки.

Затем прозвучал «колокол перемен»: в творчестве композитора наметилась «тихая» линия. Судьба нанесла ему один за другим два тяжёлых удара: в начале, в 1972 году умирает его мать, а потом, в 1975 – отец. Шнитке остро реагирует на эти трагические события и признаётся, что заново учился писать музыку – как младенец учится ходить. Он посвящает памяти матери Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Композитор делает позже и его оркестровую редакцию, назвав её «In memoriam». Работа над Квинтетом складывалась долго, с 1972 по 1976 год. За этот период происходил переворот сознания автора: завершал опус уже человек других духовных представлений, чем начинавший. В Квинтете слышны речитативы отчаяния, слёзный плач струнных (с заострёнными четвертитонами), неумолимые удары на одном звуке фортепиано и необычный тихий стук педали фортепиано, словно удаляющиеся шаги. А в финале неожиданно, в застывшей тишине, появляются фразы спокойного и тихого мажора.

В эти годы, как никогда раньше, Шнитке погружается в духовно-религиозную литературу как западную, так и восточную, ища в ней ответы на главные вопросы бытия. Он пишет Реквием (на подлинный латинский текст) в жанре католической заупокойной мессы (1975). Образцом для него послужил Реквием Моцарта. Этот опус писался им очень легко. Например, часть Sanctus приснилась Шнитке во сне, и он проснулся с готовым звучанием. Став самостоятельным хоровым произведением, Реквием впервые зазвучал в Театре имени Моссовета, заказавшим композитору музыку к спектаклю «Дон Карлос» по Шиллеру.

Слушатели, как профессионалы, так и любители музыки высоко оценили этот опус. Е.Чигарева пишет: «Помню то потрясение, которое мы – я и Виктор Петрович Бобровский – испытали, когда впервые услышали Реквием на квартире Альфреда Гариевича. Переписав у него магнитофонную запись, мы давали её слушать самым разным людям – друзьям, знакомым, знакомым знакомых и просто желающим (в основном это были не музыканты – художники, филологи). Впечатление было сильнейшим. Помню, как плакал литературовед Сергей Бочаров. А поэт Арсений Тарковский написал потом в письме В.П.Бобровскому, что эта музыка – «и до XVIII века, и после нас» (Чигарева Е.Памяти Альфреда Шнитке// Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 1. –М., 1999. –С. 194.).

С 1974 по 1979 годы Шнитке пишет четыре Гимна для ансамбля инструментов, в которых сказался его интерес к духовной музыке православного направления. Например, в Третьем гимне для виолончели, фагота, клавирина и колоколов композитор использует собственный, стилизованный под старинное «крюковое многоголосие» (До середины XVII столетия русские духовные песнопения записывались особыми знаками – крюками, ставившимися над текстом.) детский хор мальчиков с колокольными звонами из кинофильма И.Таланкина «Дневные звёзды», сопровождающий отпевание царевича Димитрия (Царевич Димитрий – младший сын Иоанна Грозного – был убит в Угличе в 1591 году.). Главным в этих Гимнах – психологический колорит, ассоциирующийся у Шнитке с русским храмом. В 1981 году в немецкой прессе прозвучит отклик по поводу этих опусов: «Они не сведены модернистской судорогой» (Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. –Челябинск. 2003. –С. 126.).

В 1972 году композитор, по просьбе скрипача М.Лубоцкого, заканчивает сочинение, составленное полностью из фрагментов киномузыки – Сюиту в старинном стиле для скрипки и фортепиано, ставшую невероятно популярной. В трёх пьесах сюиты использована музыка из «Похождений зубного врача» («Пастораль», «Балет» и «Пантомима»), а в двух пьесах – из фильма «Спорт, спорт, спорт» («Менуэт» и «Фуга»). Сюита представляла собой стилизацию, в которой композитор, по его признанию, «влез в маску Баха». По этой причине он считал

неудобным не только ставить под ней своё имя, но и выходить на поклон. А музыканты-исполнители полюбили его: оно пошло нарасхват, напечатали ноты, сделали немало грамзаписей и переложений для других составов (для альта с оркестром, для трубы с фортепиано и т.д.). Она играет и сегодня.

Закономерно, но не случайно в стиле Шнитке прокладывалась дорога к золотой середине как его полистилистикой шестидесятых годов, так и «новой простотой» семидесятых. И всё-таки главным произведением композитора «новой простоты» стал его Реквием, с его длинными, напевными, запоминающимися мелодиями, куплетными формами, давно не слышанными в «серьёзной музыке».

Этому стилю соответствует сочинение иного плана – юмористическое – в нескольких версиях: «Moz – Art» и «Moz – Art a la Haydn» для различных инструментальных составов. Название пьесы обыгрывает имя композитора, из фрагментов музыки которого этот опус составлен, а второй слог – «Арт» в переводе означает «искусство». То есть Шнитке переработал подлинного Моцарта без стилизации под Моцарта. Получилась музыкальная шутка, юмористический коллаж на музыку великого австрийца, в которой автор постарался «высветить» игровое настроение, присущее музыке этого композитора.

Вот как концертный юмор Шнитке в исполнении Г.Кремера и его ансамблистов принимался в 1988 году слушателями Испании. «В антракте музыканты дали мне бумажную карнавальную маску в стиле рококо, которую они в тот день отыскивали в одном из магазинов игрушек. Им пришлось в голову, что я мог бы, таким образом замаскированный, дирижировать последним произведением концерта, забавным «Moz – Art a la Haydn» Альфреда Шнитке. Согласно партитуре, исполнение начинается в полной темноте, и только в определённый момент напряжение в первый раз достигает высшей точки, разрешаясь аккордом при полном освещении. Дав себя уговорить, и никого при этом, не предупредив, я вышел на сцену, в полной темноте натянул маску и стал ждать. Под маской мне было легко скрыть радость, испытанную мною, когда я увидел, что музыканты от смеха едва могли удержать инструменты. Слушатели, к которым я стоял спиной, поначалу ничего не заметили, – только когда я повернулся на поклоны, они стали хохотать» (Кремер Г. Обертон. –М., 2001. –С. 124-125.).

Обращаясь к музыке минувших веков, Шнитке использует в своих произведениях не только темы и стили, но и старинные жанры. Одним из них стал жанр с академическим названием – Concerto grosso №1 (всего их у композитора шесть) для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977). Внутри этого полистилистического произведения вошёл ещё один, новый вид простоты. Основной музыкальной темой здесь является тема-монограмма ВАСН (Бах), которая возникает в наиболее значительных эпизодах произведения. Кстати, ею композитор завершает свой концерт, тем самым, утверждая величие и нетленность духовного начала. На протяжении всего сочинения, в музыке постоянно сталкиваются парадоксальные звучания. Так, хорал преобразуется в чувствительное танго, напряжённо-сосредоточенное размышление прерывается очень жёсткой музыкой или пошленький романс, звучащий на расстроенном фортепиано, сменяется виртуозной игрой в духе Вивальди. Впрочем, почти все темы этого серьёзного шестичастного произведения заимствованы из фильмов с музыкой Шнитке. Исключение составляет только одна, во второй части, стилизованная под Вивальди.

Семидесятые годы были центральным периодом работы Альфреда Шнитке в кино. В это время вышли почти все фильмы с его участием: «Агония», «Восхождение», «Прощание», триптих по рисункам Пушкина, «В мире басен», «Маленькие трагедии». Этой сфере деятельности композитор отдавал немало времени. Но, с одной стороны, она его кормила, а с другой – музыкальной – была интересной, так как позволяла «отвести душу» на тональной музыке, а также осуществить различные технические эксперименты, как, например, с

наложением разных дорожек звукозаписи, что было невозможно в академическом концертном зале. Композитор говорил впоследствии: «Большинство работ в мультипликации я делал с Хржановским, и всегда, во всех работах – в «Стекло́нной гармонике», в «Бабочке», в фильме «В мире басен» – это было интересно для меня не только как для кинематографиста, но, прежде всего, как для композитора, поскольку так всегда были задачи концепционные, а не иллюстративные, и была постоянная возможность какой-то игры стилями, чрезвычайно меня интересовавшая» (Сотворение фильма. –М., 1990. –С. 92.).

Благодаря кино, Шнитке освоил ещё один нетипичный для него жанр – русскую народную песню. По предложению неутомимого Хржановского он создал на пушкинские тексты в народном духе несколько номеров, предназначенных для исполнения Ансамблем народной музыки Д.Покровского – коллектива очень популярного, привлекавшего внимание слушателей новым подходом к русскому фольклору. Автор симфоний, концертов, квартетов подружился с руководителем и его группой. А песни из этой киноленты – «Не видала ль, девица, коня моего...», «Как у нашего князя невесёлые кони стоят...», «Как за церковью, за немецкою...» прочно вошли в репертуар ансамбля.

За годы работы в кино Шнитке оставил свой неизгладимый след в киноискусстве, выработав свои принципы работы в данном жанре. К примеру, его музыкальный ряд способен самым лучшим образом нести в себе и фокусировать образ всего синтетического целого. Несмотря на фрагменты даже самой пёстрой музыки, у него всегда присутствует «генеральная интонация», настроенная на общую мысль-идею. Это верно подметил А.Митта, с которым Шнитке работал над созданием «Арапа» (1976) и «Экипажа» (1980). «Скажем, в фильме «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил» было чёткое неоднозначное музыкальное решение: атмосфера тревожного драматизма и сдержанной мягкой иронии. Композитор точно нашёл музыкальный эквивалент петровскому барокко. А музыкальный язык «Экипажа» альтернативен «Арапу». Там героика подана впрямую, без всякой комедийности. Один из кульминационных эпизодов (спасение гибнущего самолёта) блестяще решён как мощное героическое развитие музыкальной темы трагического марша» (Шнитке А. Изображение и музыка – возможности диалога. Беседа с Е.Петрушанской // «Искусство кино», 1987, №9. –С. 69.).

Как уже отмечалось, киномузыка отнимала у Шнитке немало времени и сил, не оставляя почти ничего для его основного творчества. Так, в течение пятнадцати лет, по подсчётам композитора, он писал в основном музыку к фильмам. Однако, взвешивая итоги своей жизни, он признал её «второй своей задачей» (Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В.Ивашкин. –М., 1994. –С. 152.).

Период с конца семидесятых до середины 1985 года исследователи называют «стадией высокого апогея» Шнитке. В это время, после долгого перерыва, он возвращается к жанру монументальной симфонии, написав Вторую (1979-1980), Третью (1981) и Четвёртую (1984). Композитор создаёт концерты, квартеты, полнозвучные хоры, среди которых рождаются подлинные шедевры: кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци (1984-1985) и Альтиевой концерт (1985).

Его музыка звучит в концертных залах Австрии, Англии, Германии, Голландии, США, Японии, Норвегии, Финляндии, Австралии, Испании и многих других страна. Как утверждает исследователь А.Ивашкин, количество исполнений Шнитке стало приближаться к количеству исполнений Шостаковича. Безусловно, в этом немаловажную роль сыграли музыканты-исполнители, поддерживавшие его творчество. Все они хорошо известны в мире классической музыки – Г.Рождественский, М.Ростропович, Г.Кремер, Ю.Башмет, О.Каган, Н.Гутман, Квартет имени Бородина, Т.Гринденко, В.Полянский, О.Крыса. Неоценима и заслуга самого Шнитке, который умел не только писать музыку, но на аналогичном уровне говорить о ней. Его содержательные и глубокие лекции в различных вузах, Молодёжном клубе Г.Фрида, на

творческих собраниях в Союзе композиторов или интервью и беседы для печати, вспоминают и сегодня.

Итак, к Шнитке пришла мировая слава. Его называли гением XX столетия. Помимо фестивалей и циклов авторских концертов композитора, он избирается почётным членом многих зарубежных академий искусств – Шведской, Берлинской, Баварской, Нью-Йоркской, Лондонской, Венской и других.

Параллельно с успехами Шнитке, росло мировое признание Денисова, Губайдуллиной и других композиторов. Современный немецкий поэт Ф.Танцер, на чьи тексты писали свои опусы эти три композитора, говорил, что спасение мировой музыке принесёт именно музыка русская, композиторы из России. О роли «московской тройки» очень точно сказал В.Екимовский: «В семидесятых годах они на своих плечах с честью вынесли все пытки советской идеологической инквизиции, чем заработали к середине восьмидесятых чуть ли не культовое поклонение элитарных кругов, а в смуте «перестройки» так ещё и перестроившихся официальных (сам слышал, как телевизионная дикторша по первой общесоюзной программе рекламировала, что признание и Денисова, и Шнитке, и Губайдуллиной, пусть даже с эпитетами в сверхпревосходных степенях – заслуженно, все трое – каждый в своём и каждый по-своему – бесспорно выдающиеся личности. Закавыка же заключается в том, что эта вторая «могучая кучка», сама того не ведая и не осознавая, заполнила собой всё наше музыкальное пространство: концертные залы, средства массовой информации, издательства, фирмы грамзаписей, кино, зарубежные заказы, наконец менталитет публики, исполнителей, музыковедов etc, практически не оставив композиторам –единоверцам шансов на творческую конкуренцию. ... Биографии моих коллег изобилуют похожими фактами, ведь все они тихо бродили вокруг глухого денисовшниткегубайдулинского забора» (Екимовский В. Автобиография. –М., 1997. –С. 181-183.).

Однако, вернёмся к авторским опусам Шнитке, написанным в конце семидесятых начале восьмидесятых годов. В первую очередь, это его симфонии, в которых он продолжил использование полистилистики, применённой ещё в Первой. Правда, в каждой последующей он находил соответствующие замыслу всё новые варианты соединения разнородного музыкального материала. Например, в пятичастной Второй симфонии, названной «Невидимой мессой», композитор ввёл большие хоровые разделы на основе грегорианских хоралов, чьё строгое архаическое звучание контрастирует с экспрессивной оркестровой музыкой.

Это симфоническое полотно было написано под впечатлением от посещения с коллегами-музыкантами в 1977 году монастыря Сан-Флориан в Австрии, где жил и был похоронен австрийский композитор-симфонист Антон Брукнер. Впоследствии Шнитке описывает это так: «Мы прибыли в Сан-Флориан в сумерки, и доступ к гробнице Брукнера был уже закрыт. Холодная, мрачная барочная церковь была наполнена мистической атмосферой. Где-то за стеной небольшой хор пер вечернюю мессу – «*missa invisibile*», «невидимую мессу». Никого, кроме нас, в церкви не было. Мы все, войдя в церковь, сразу же разошлись в разные стороны, чтобы, не мешая друг другу, пережить ощущение холодной и мощной пустоты, окружавшей нас. Прошёл год, и я получил заказ для концерта Г.Рождественского... я тут же понял, что напишу «невидимую мессу» – симфонию на хоровом фоне. Шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы... Может ли устареть форма, текст, которой кончается словами «Даруй нам мир?»» (Ивашкин А. Аннотация к концерту: Вторая симфония А.Шнитке. 30 января 1981.).

Не менее интересна по замыслу и грандиозная Третья симфония, написанная к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге. Она имеет близкий Шнитке национальный замысел, так как посвящена 300-летней звуковой судьбе австро-немецкой музыки. В ней чисто шнитковское решение классического инструментального цикла симфонии (без вокала, с добавлением органа) из четырёх частей. Композитор зашифровывает в своём опусе

определённые слова-идеи и ключевые для истории музыки имена австро-немецких композиторов.

Так, символические слова и названия в симфонии – это «Erde» («Земля»), «Deutschland» («Германия»), «Leipzig» («Лейпциг»), «Thomaskirche» (Томаскирхе – церковь, в которой более четверти века работал И.С.Бах). В музыкальную ткань они внедряются таким образом: из слов отбираются буквы, соответствующие названиям нот, превращаясь в музыкальные обороты. К примеру, Erde – e-d-d-e, мотив ми – ре – ре – ми. Помимо этого, симфония содержит тридцать три темы-монограммы (Монограмма – латинские буквы, входящие в имя или название местности, которыми обозначаются определённые звуки (например, до обозначается буквой С.) австро-немецких композиторов XVIII – XX веков (И.С.Бах с тремя сыновьями, а также их общая фамилия ВАСН, Г.Ф.Гендель, Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л.Бетховен, Ф.Шуберт и т.д.).

Четвёртая же симфония сразу задумывалась как программная. Она существует в двух вариантах – для симфонического оркестра, певцов-солистов и хора, а также для камерного оркестра и четырёх солистов. Здесь символически представлены разные религиозные конфессии – иудаизм, католицизм, протестантизм и православие. Для этого композитор сочинил четыре определённых музыкальных лада, каждый с соответствующим характерным интонационным оборотом. Шнитке использует и мотивы старинных русских знаменных распевов, лютеранских и григорианских хоралов, вводит элементы синагогального пения. В конце все темы объединяются, их сопровождает пение хора торжественным колокольным звоном. Таким образом, композитор соединяет и сближает звуковые миры прошлого и настоящего.

Шнитке больше любил работать в инструментальных жанрах, чем в вокальных и театральных. Тем не менее, вокальная музыка (как сольная, так и хоровая), музыка к спектаклям, оперы и балеты тоже были в поле зрения композитора. К примеру, он – автор замечательных романсов, а его Песня Лауры в маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость» – подлинный шедевр.

Из театральных жанров композитора вначале привлекал балет-пантомима, соединяющий как инструментальную музыку, так пластику и живопись. Яркий пример – пантомима «Жёлтый звук» (либретто В.Кандинского по картинам художника П.Клее), идея которой – конфликт Добра и Зла, Света и Тьмы, воплощённой через образы-символы. Так, Женщине (Вечный Свет), Мужчине в Белом, Фигуре Жёлтого цвета противостоят Чёрный человек и Великаны. В музыке этого опуса Шнитке использует разнообразные сонорные эффекты, алеаторику, оригинальное пение хора – шёпот, «спазматические выдохи», магические повторения отдельных слов и фраз. Само исполнение сопровождается световой игрой, демонстрацией картин В.Кандинского.

Премьера «Жёлтого звука» состоялась во Франции в 1974 году на фестивале современной музыки. А в России исполнение этого опуса осуществилось только через десять лет.

Тема девальвации художественных ценностей, заявленная в Первой симфонии, с большей яркостью начинает звучать в кантате Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» (1983), написанной на текст из «народной книги» 1587 года. Композитор ещё с молодых лет был заворожён образом Фауста. Поэтому не случайно, а закономерно, спустя двенадцать лет, он создаёт оперу на этот же сюжет. Героем этих произведений является человек, продавший душу дьяволу в обмен на жизненные блага и расплачивающийся за это страшной и жестокой, но справедливой карой.

В 1985 году Шнитке создал два музыкальных шедевра: Альтовый концерт и Хоровой концерт на слова Г.Нарекаци (без сопровождения). Один завершил долгую, идущую через всю жизнь линию инструментальной драмы, другой стал лучшим творением композитора в жанре религиозно-медитативной музыки. В Альтовом концерте поражает сочетание трагизма и красоты, а Хоровой потрясает удивительной знаковой ролью, так как стал символом перелома,

наступившего в 1985 году во всём обществе. Это была начавшаяся «перестройка», которая принесла людям светлые надежды.

Итак, четырёхчастный Концерт для смешанного хора написан на стихи выдающегося средневекового религиозного армянского писателя и поэта-философа Григора Нарекаци, жившего в X веке. Текст Шнитке позаимствовал из третьей главы его «Книги скорбных песнопений» (русский перевод Н.Гребнёва). Это сочинение хорошо было известно уже в средневековую эпоху. И его читали из поколения в поколение. Смысл его серьёзен и глубок. Композитор уловил эмоциональную тональность высочайшей духовной поэзии Нарекаци: суд собственной совести, которому подвергает себя поэт, служит предостережением, назиданием и поучением для людей, которых он страстно желает «строками книги скорбной укрепить». Во всех четырёх частях концерта выдержан тон песен средневекового поэта-монаха, соединивших скорбь и возвышенность, не переходящих в человеческую радость или ликование. Все сорок семь минут концерта пронизывает сумрачная тема кающегося. Безусловно, здесь влияние настроения текста, о котором Шнитке сказал: «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам» (Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. –М., 1990. –С. 238.).

Высочайший творческий подъём 1985 года совпал с катастрофическим физиологическим срывом: у композитора обнаружили обширный инсульт. Однако, благодаря усилиям врачей, друзей и жены Ирины Фёдоровны, Шнитке вернулся и к жизни, и к творчеству. Удивительно, но больше половины своих сочинений композитор написал в последние тринадцать лет жизни. Он сочинял до последнего времени, даже когда был тяжело болен (впоследствии композитор перенёс ещё несколько инсультов). Среди его опусов – балет «ПерГюнт», оперы «Жизнь с идиотом» (либретто В.Ерофеева), «Джезуальдо (либретто Р.Блетшахера), «История доктора Иоганна Фауста». И если в 70-80-е годы главными выразителями его идей в жанре музыкального театра были музыка, пластика и живопись, то теперь значительно возросла значимость сценического слова.

Музыкальная аллегория «Доктор Живаго» по Б.Пастернаку написана для Театра на Таганке. Шнитке ещё в 1965 году испытал потрясение от этого произведения Пастернака. Помимо литературной основы писателя, композитор включил также стихотворения Б.Пастернака, А.Блока, А.Вознесенского.

Итог инструментального творчества Шнитке: Четыре симфонии (с Шестой по Девятую), Concerto grosso № 5 и 6; инструментальные концерты с оркестром – два виолончельных, Третий скрипичный; сонаты для скрипки, виолончели, фортепиано, в которых автор по-прежнему «заводит» слушателя, предлагая своё видение современного мира, отражая время с позиций вечности, охватывая реальность во всех её проявлениях.

Однако, изменились ли после 1985 года философские воззрения Альфреда Шнитке и его взгляды на музыку? Ответ находим у самого композитора, когда в 1988 году он сказал о себе: «Три года назад у меня был инсульт, и то, что я написал и пишу сейчас, отличается от прежнего. Прежде было чувство, что будто находящееся вне меня как бы имеет структуру кристаллическую, окончательную, имеет некую идеальную форму. А сейчас другое: я уже не кристаллическую структуру чувствую, а бесконечно изменчивую, текучую» (Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь... Беседа с Ю.Макеевой//Альфреду Шнитке посвящается. Вып.2. –М., 2001.). И когда был исполнен его Первый виолончельный концерт, композитор грустно сказал: «Это – опус один».

С 1990 года Шнитке живёт в Гамбурге, где до инсульта 1994 года работает профессором композиции в Гамбургской высшей школе. Он получает немецкое гражданство, но при этом постоянно приезжает в Москву, сохраняя и российское гражданство. По этому поводу он скажет: «Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России. Я всё-таки композитор оттуда, живущий здесь. А раньше мне казалось, что я

живу как бы вне определённой среды» (Шнитке А. Музыка в присутствии ветра. Интервью с С.Масловым// «Комсомольская правда», 1994, 4 февраля. –С. 12.).

Множатся и регалии композитора. Он получает авторитетные премии и награды: японская премия «Империял» (1992), в числе самых престижных в мире; Госпремия России и премия «Триумф» – наивысшая российская государственная награда для деятелей искусства (1993). В Нью-Йорке исполняется большое количество его сочинений. На международный Олимп вышло и проведение фестивалей и концертов, посвящённых 60-летию композитора, в Лейпциге, в Санта-Фэ, в Москве, Гамбурге, Стокгольме, Лондоне и других городах. Они проводились весь его юбилейный год.

Альфред Шнитке скончался 3 августа 1998 года в Эппендорской клинике города Гамбурга. По завещанию композитора был похоронен на Новодевичьем кладбище по православному обряду.

Об Альфреде Гариевиче появилось немало высказываний в прессе, среди которых и слова В.Екимовского: «Его нельзя назвать просто композитором, в нашем отечественном искусстве второй половины XX века, он олицетворял само Время – именно он повернул всех нас лицом к новой музыке, заставил поверить в неё и всё своё творчество отдал свободе духа, которую мы сейчас, благодаря ему, получили. При этом он как бы принял на себя «грехи» нашего мира и мужественно пронёс эту кару практически через всю свою жизнь» (Екимовский В. Уходит эпоха// «Культура», 1998, №29.).

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфонический жанр занимает в творчестве Альфреда Шнитке одно из лидирующих мест. Им написано девять симфоний (1969-1997 гг.), ставших центральным явлением симфонизма второй половины XX столетия. Его музыка наполнена сильнейшим напряжением чувств, самоуглублением, психологическим типом освещения жизненных коллизий.

Когда у Г.Рождественского спросили: в чём видны общие черты Шнитке и Шостаковича, он, исполнивший около сорока премьер первого, сказал: «В летописи времени, в летописи интонаций времени и в манере использования материала, в том числе бытового. Мне кажется, что Альфред – такой же, как Шостакович, летописец времени, перевернувший следующую страницу летописи России в музыкальном искусстве. Возникло ощущение затягивающейся раны после смерти Шостаковича. Стало ясно, что мост уже не висит над пропастью, а построен» (Беседы с Альфредом Шнитке. –М., 1994. –С. 248.).

Профессионалы называли Шнитке последователем Шостаковича. Показателем является обильное привлечение монограмм. Так, в Третьей симфонии из монограмм выведены последовательности трезвучий, а над ними из тех же монограмм сделаны серии. Однако, не отрицая связи с Шостаковичем, Шнитке вносит свои коррективы: «Я не являюсь сознательным последователем (как, например, Борис Тищенко). Возьмём феномен формы Шостаковича – первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации – всё это присутствует у меня не потому, что я подражаю Шостаковичу, но потому, что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность среды – у меня не было выбора, когда я складывался. И через Шостаковича я пришёл к Малеру. В своё время сильнейшее впечатление на меня произвёл 1-й скрипичный концерт и 10-я симфония. Все мои скрипичные концерты, включая 4-й, написаны под воздействием концерта Шостаковича» (Беседы с Альфредом Шнитке. –М., 1994. –С. 81.).

Начиная с первого симфонического опуса, у Шнитке складывался тип драматургии, где фабула представлена не столкновением и борьбой контрастных образов, а жизнью эмоций и

работой психики. Главную пружину действенности составила медитация в виде ассоциаций, наплывов, воспоминаний.

Немаловажную роль играют мифологические, ритуально-обрядовые образы, символика, ассоциативность. Об этом говорит и композитор: «Мне очень интересно писать сочинения, где не всё лежит на поверхности. Я пришёл к выводу, чем больше всего в музыке «запрятано», тем более это делает её бездонной и неисчерпаемой, конечно, если это «запрятано» на разных уровнях – не так, как это делали сериалисты. Они ничего не запрятывали, а просто использовали цифровые пропорции. Но если что-то – какая-то магическая суть – запрятана, то след её будет понятен» (Там же. –С. 72-73.).

В каждой из девяти симфоний Шнитке подвергает испытанию классическую концепцию этого жанра. Так, создав четырёхчастные композиции симфонии (Первая и Третья), композитор пытается отойти от устойчивого жанрового прототипа, пользуется другими решениями (Вторая – шестичастная, Четвёртая – одночастная, с тремя циклами по пять вариаций), Седьмая и Девятая – трёхчастные.

В каждой его симфонии чётко выявлена индивидуальная конструктивная идея. Одной из сквозных драматургических задач является реализация идеи единства разного звукового материала. Яркий пример – Первая симфония, в основе которой логика интонационного родства двенадцатитоновой темы, Dies irae и шлягера (Dies irae («День гнева») – средневековый хорал XIII века. В XIV веке стал частью Реквиема. Впоследствии использовался композиторами как символ смерти.). А в Четвёртой симфонии все четыре используемых лада (носители того или иного пласта христианской культуры) в коде объединяются. Это объединение и тем, и ладов является генеральной идеей сочинения. Авторский комментарий к Четвёртой симфонии даёт исчерпывающее представление о её замысле, о фазах реализации, о технологической стороне: «Вначале я думал, что это будет камерная симфония с солирующим фортепиано. Но в процессе работы счёл необходимым добавить ещё два солирующих инструмента – клавесин и челесту. Это было вызвано тем, что музыкальный материал потребовал своеобразного «варьированного канона», непрерывного имитирования партии фортепиано родственными тембрами. Я ввёл в партитуру также хор и солистов. Причём имеются два исполнительских варианта: для камерного оркестра и четырёх солистов (сопрано, альт, тенора, баса) и для оркестра большого состава с хором и двумя солистами (альт и тенор), которые поют в тех эпизодах, где интонирование требует большей индивидуализации. Симфония на части не делится и представляет собой три цикла вариаций, объединённых в сквозную форму. Исходя из характера тем, я выстраивал соответствующее им развитие, стараясь добиться сдержанности и строгости обряда. В последнем эпизоде, когда вступает хор, контрапунктически соединяются основные темы, до этого звучащие порознь» (Шнитке А. О премьеры 4-й симфонии. Музыка в СССР, 1984, октябрь – декабрь. –С. 82.).

Для творческого почерка композитора характерны два метода композиции: сочинение «в свободном парении» и длительная, тщательная подготовительная работа. Шнитке говорил: «Последние годы я стал меньше опираться в работе на рассчитанное и точно сделанное и больше – на как бы произвольное, вроде бы расчётам не поддающееся. ... Меня перестало удовлетворять то, что я – скажу прямо – вычислял в музыке. Конечно, я упрощаю, там были не только вычисления. Я понял, что какая-то ненормальность коренится в самом разрыве, который есть в современном музыкальном языке, в пропасти между лабораторной «вершиной» и коммерческим «дном». Необходимо – не только мне, исходя из моей личной ситуации, но в принципе этот разрыв преодолеть. Музыкальный язык должен быть единым, каким он был всегда, он должен быть универсальным. У него может быть крен в ту или иную сторону, но не может быть двух музыкальных языков. Развитие же музыкального авангарда приводило именно к сознательному разрыву и нахождению иного, элитарного языка. И я стал искать

универсальный музыкальный язык – в музыкальном плане моя эволюция выглядела именно так» (Беседы с Альфредом Шнитке. –М., 1994. –С. 56, 124.).

Безусловно, как любой выдающийся мастер, Шнитке прошёл значительный путь творческой эволюции. Его симфоническое наследие обладает свойствами макроцикличности, которое объединяет наличие сквозных образов-символов – трагического героя, времени и вечности, искусства и антиискусства.

В симфониях композитора практически отсутствует финал – как общий итог, завершающая точка. Он говорит: «В моих сочинениях всё часто уходит в многоточие или просто прекращается, кончаясь без финала. Это, собственно говоря, пошло с Малера и Чайковского. Я вообще много думал о проблеме финала. И пришёл к выводу, что она возникла, когда воцарился атеизм. До этого проблемы финала всё-таки не было» (Там же. –С. 68.).

А из типологических черт исследователь подчёркивает «почти обязательное возвращение течения музыки к исходному материалу. Причём замыкание шло не по принципу формальной репризы – имел место выход на коду, семантика которой значительно сложнее и глубже простой функции повтора» (История современной отечественной музыки. Вып.3. –М., 2001. –С. 95.).

Симфоническая музыка для Шнитке – область, в которой возможен синтез жанров и привлечение средств несимфонической природы. Например, в исполнении Первой симфонии большую роль играют элементы инструментального театра. А во Второй (симфонии-мессе) – протяжённые хоровые разделы, в каждой части излагающие мелодии григорианских хоралов. Остановимся на первом симфоническом опусе Шнитке.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

Первую симфонию композитор писал с 1969 по 1972-й год. Она посвящена Геннадию Рождественскому – чуткому интерпретатору современной музыки, ставшему её первым исполнителем. Премьера состоялась в Горьком 9 февраля при участии симфонического оркестра Горьковской филармонии и Московского инструментального ансамбля «Мелодия» под руководством Г.Гараняна и В.Чижика. Жанр Первой симфонии автор определил как «симфония – антисимфония». Её премьера вызвала громкий резонанс разноречивых суждений в прессе. А журнал «Советская музыка» провёл обширную дискуссию (1974, №10). Не все критики достойно оценили попытку Шнитке утвердить гуманистическое начало сквозь трагические противоречия современной жизни.

Однако, на заседании комиссии симфонической и камерной музыки в Союзе композиторов в защиту симфонии слово первой взяла С.Губайдулина: «Это одно из самых сильных впечатлений, которое мы – музыканты и слушатели – получили за последнее десятилетие. Это настолько масштабное сочинение, настолько сильное по мысли, что, думаю, оно стоит в ряду самых значительных произведений, которые существуют в музыке» (Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. –М., 1996. –С. 180-181.).

О содержании своего симфонического опуса Шнитке говорил: «...наше существование строится на двух уровнях – низком и высоком, и человек живёт на этих двух уровнях не оттого, что он беспринципен и не может выбрать. В самой жизни присутствуют два этих крайних плана, которые находятся в постоянном взаимодействии. В 1972 году я написал Первую симфонию, в которой попытался это взаимодействие самым открытым образом представить, совместить два уровня нашей жизни. Эту симфонию я писал четыре года и старался выразить в ней всё, что я думаю о музыке – о симфонической форме, о музыкальной технологии. Здесь получилось несколько музыкальных слоёв – есть слой серьёзного языка, есть слой языка мнимосерьёзного с использованием цитат из лучших образцов мировой музыки – тут и Пятая симфония

Бетховена, и Первый концерт Чайковского, и Похоронный марш Шопена... Эти образцы я ввёл в свою симфонию в искажённом виде, искажённом путём многократного цитирования» (Шнитке А. Приговорён к самому себе// «Огонёк», 1988, №20. –С. 17-18.).

Образность же Первой симфонии оказалась созвучной российской кинодокументалистике 60-70-х годов, запечатлевшей всю хронику контрастов современной жизни. К своему детищу композитор написал комментарий: «Сочиняя симфонию, я параллельно 4 года работал над музыкой к последнему фильму М.Ромма «Я верю» («Мир сегодня»). Вместе со съёмочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала. Постепенно они складывались во внешне хаотическую, но внутренне строго организованную хронику XX в., воплотившую в новом отражении гениальные гиперболы древних – прометеевская дерзость научных и технических завоеваний, грандиозные военные и социальные потрясения, борьба сатанинского зла и непреклонного самоотверженного духа. Симфония не имеет программы. У меня не было также намерения координировать две параллельные работы (хотя некоторые фрагменты симфонии вошли в фонограмму фильма). Однако если бы в моём сознании не отпечатались трагическая и прекрасная хроника нашего времени, я никогда бы не писал этой музыки» (Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. –М., 1990. –С. 75.).

Далее исследователи пишут о симфоническом опусе Шнитке: «В четырёхчастном цикле симфонии автор не столько воспроизводит классическую форму, её дух и смысл, сколько отрицает её, спорит с прошлым. I часть, Moderato, – квазисонатная форма. II часть, Allegretto, – скерцо-хеппенинг. III часть, Lento, – серьёзная медленная часть, с вкраплением «всякой всячины» из-за сцены. IV часть – сквозная политематическая композиция с кодой, тематически подытоживающей цикл» (Там же. –С. 77.).

Композиция музыкального материала Первой симфонии основывается на методе полистилистики, основоположником которой в российской музыке, как уже отмечалось, был Шнитке. В своём произведении композитор соединяет разные музыкальные стили, техники, жанры; вводит фрагменты музыки из собственных сочинений, а также из музыки Гайдна, Бетховена, Грига, Чайковского, И.Штрауса; использует средневековые хоралы, вальсы, польки, марши, песни, гитарные наигрыши, джаз и наложение «живой музыки» на запись, сверхмногоголосие. Разнородность материала симфонии сменяется конечным оркестровым унисоном «до». Шнитке легко переключается с одного стиля на другой, классическая музыка мгновенно сменяется авангардной, после которой возникают в одновременном звучании разные жанры.

Композитор говорит: «Полистилистика, взаимодействие стилей дали мне выход из той довольно трудной ситуации, в которую я был поставлен, сочетая долголетнюю работу в кино – и за столом. Было время, когда я просто не знал, что делать: надо было бросать либо одно, либо другое. Этот выход был не только внешним, но и по сути проблемы, потому, что, работая в кино, я не халтурил, а занимался этим серьёзно. Сначала, в первые годы, мне было даже интересно писать, ничего не стилизуя, марши или вальсы. Какое-то личное удовлетворение мне это доставляло. А потом наступил кризис, когда я уже не знал, как двигаться дальше. И выходом стала для меня 1-я симфония, в которой было взаимодействие кино и «стола» (Беседы с Альфредом Шнитке. –М., 1994. –С. 146.).

Исследователи утверждают, что Первую симфонию нужно не только слушать, но и смотреть, потому что она написана в жанре инструментального театра, в котором музыканты во время игры ведут себя очень непринуждённо и свободно передвигаются по сцене. Драматургия 1 части строится на оппозиции тем гармонии и дисгармонии, консонансов и диссонансов. Группа тем «гармонии» характеризуется частицами звукового мира классического симфонизма. Группу же «дисгармонии» представляют «зона хаоса» и коллаж квазицитат. Кстати,

первоначально «зона хаоса» воспринимается как неорганизованная алеаторика, как сонорный симфонический «шум».

Начало симфонии очень впечатляющее: она начинается с театрализованного выхода и настройки оркестра (Это начало симфонии с постепенным появлением музыкантов на сцене ассоциируется как своеобразное продолжение «Прощальной симфонии» Гайдна, которая кончалась тем, что из музыкантов каждый доигрывал свою партию, гасил свечу и по одному тихо уходил за кулисы.). Вначале ударник звонит в колокол. Затем поочередно выбегают оркестранты, играя музыку вступления: первой появляется группа деревянных духовых инструментов, а затем медных и струнных. Причём, каждый из них наигрывает в быстром темпе что-то своё. Создаётся впечатление, по словам Шнитке, «звукового базара». Эта пёстрая звуковая разногласица очень напоминает поведение оркестрантов перед началом концерта: кто-то настраивает свой инструмент, кто-то повторяет пассаж или доучивает трудное место в своей музыкальной партии. Поднимается немыслимый сверхмногоголосый гвалт. Подоспевший дирижёр, вышедший последним на сцену, взмахом дирижёрской палочки прекращает звуковой хаос.

Что это было? Начало музыки симфонии? Исследователи по этому поводу рассуждают: «Ведь в новой музыке второй половины XX века тотальная хроматика стала нормой, любое созвучие, включая 12-звучие, давно освоено, приручено, омузыкалено, вошло в практику многих музыкальных стилей. Но нет: возведённый на театральные подмости, шум настройки оркестра стал достоянием только театра вокруг симфонии, он остался за рамками симфонии как жанра музыкального искусства» (Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. –М., 1990. –С. 77.).

Итак, со взмахом дирижёрской палочки, оркестр звучит торжественно и величаво, словно благославляя играющих и слушающих войти в мир симфонии XX века. Так начинается действие. То поочередно, то в одновременном звучании, то в подлинном виде, то в «маске» чужого стиля появляются разные мотивы и их «гибриды», как называл этот звуковой материал Шнитке. А когда они соединяются в одновременном звучании, возникает очень напряжённый коллажный хаос.

Вторая часть написана в традиционном жанре скерцо. «Шутка» заключается в том, что в пределах одной части совмещаются самые пёстрые явления, составляющие музыкальную жизнь мира семидесятых годов: это и гармоничные звучания классики, и массовые песни-марши, мелодии для гавайской гитары народов южного полушария, а также тапёрская музыка для домашних танцев, твист, джаз, эстрадные песенки и т.п. В этой части музыканты вновь ведут себя свободно. Оркестранты (духовая группа) опять покидают сцену – и тогда звуки музыки слышны из-за кулис. Другие ходят по сцене, читают под взмахи дирижёрской палочки газету. Здесь много различных импровизаций, в том числе и джазовых.

Третья часть – серьёзная лирическая медитация для струнных. Она погружает слушателей в чистую гармонию подлинного искусства. Интонационно и структурно эта часть опирается на современную хроматику, на додекафонную серию. В ней все оркестранты играют в разных ритмах независимо друг от друга, как будто каждый размышляет о чём-то своём. Таким образом, дилемма гармонии – дисгармонии, искусства – неискусства здесь не устраняется, а решается в особом ключе.

Начало финала – вновь яркий театральный момент: музыканты-духовики скорбной чередой медленно выходят на сцену, одновременно играя разную известную похоронную музыку: так называемый марш «Из-за угла», похоронный марш Шопена, «Смерть Озе» Грига. Струнные с фортепиано в ответ соединяют «Сказки венского леса» с Первым фортепианным концертом Чайковского. Внезапно на эту музыку обрушивается свирепый звуковой шквал и так же внезапно прекращается. Струнные инструменты «выводят» одновременно 14 грегорианских хоралов «Sanctus» («Sanctus» («Свят») – католическая молитва во славу Бога Саваофа.). И

вновь звучит траурная музыка. Раздаются удары колокола, вслед за которыми появляется мрачная тема «Dies irae».

А в конце финала возникает записанная на плёнке тема «Прощальной симфонии» Гайдна: музыканты прощаются под звуки коды. Как и двести лет назад, слушатели расстаются с симфонией и музыкантами. Весь звуковой хаос постепенно сходится в одну точку и исчезает в последнем звуке «до». Круг замыкается.

После премьеры Первой симфонии и разгоревшейся дискуссии вокруг неё Шнитке признался: «Возникла необходимость временно дистанцироваться от приобретённых знаний и впечатлений».

Нужно было становиться самим собой, иначе возникла угроза превратиться в такого постоянного регистратора ежегодной моды» (Шнитке А. Приговорён к самому себе. –С. 18.)

CONCERTO GROSSO №1

Шнитке написал шесть concerto grosso (последний создан в 1993 году). Многие принципиальные для жанра черты были установлены им уже с Concerto grosso №1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнного оркестра (1977). Это был период, когда композитор обращался к возрождению старинных жанров, например, к «Гимнам» или «Реквиему». Однако, жанр concerto grosso оказался в этом плане наиболее жизнеспособным, так как к нему композитор обращался и в дальнейшем.

Этот жанр оказался очень органичным и естественным для творчества Шнитке: здесь concerto grosso получает совершенно современное претворение, а стилизация, впрочем, как и архаизация, вообще отсутствуют. Причина этого предпочтения отмечена стихией концертности, так близкой музыкальному мышлению композитора с его конфликтной диалогичностью, воплощённой в этом жанре. А дух соревнования возникает не только между солирующими инструментами и оркестром, но и между оркестровыми группами: её тембровыми массивами, вступающими в «спор» и участвующими в создании остродраматической коллизии произведения.

Не следует забывать, что concerto grosso относится к жанрово-стилистическому типу формы барокко и это стимулирует введение стилистического материала того времени, создание аллюзии на скрипичную музыку Корелли – Вивальди – Баха. Здесь система стилистических противопоставлений становится основой и ведущим конструктивным принципом.

Таким образом, Concerto grosso №1 возник под влиянием полистилистики, весьма показательной для художественных ориентиров российской музыки 70-80-х годов и индивидуального стиля Шнитке, в частности. Этот опус стал одной из трагических вершин творчества композитора. А стилистическая контрастность тем, образов и настроений, словно извлечённых из различных исторических времён, по мысли автора, усиливает идею конкурса-соревнования.

Этот цикл состоит из шести частей: Прелюдии, Токкаты, Речитатива, Каденции, Рондо, Постлюдии. Причем, Прелюдия и Постлюдия служат его обрамлением (пролог и эпилог). Токката следует после Прелюдии *attacca*. Аналогично проводится переход от остроконфликтного Рондо к Постлюдии. В конце V части появляется тема препарированного фортепиано, открывающая концерт, в той же тональности *c-moll* (Между струнами зажимаются монеты таким образом, чтобы в каждой тройке струн была приподнятая средняя и прижаты вниз крайние. При этом строй понижается на $\frac{1}{2}$ тони или на тон. Благодаря этому, создаётся эффект «расстроенного» фортепиано. Помимо Рондо, тема проводится и в Токкате, где она

трансформирована как гимн.). Это реминисценция. Всё это создаёт композицию с элементами концентричности и рондообразности.

Исследователь Е.Б.Долинская отмечает: «В качестве смысловых оппозиций выступают музыка современная (с доминантой хроматики, включая микроинтервалику) и ретро, возвышенная, со страстной или ностальгической интонацией и нарочито сниженная, банальная. Дана конфронтация внешних событий (Токката и Рондо) и психологической реакции на них (Речитатив, Каденция). Контрастная стилистика здесь активизирует мышление слушателя, резче высвечивает ценности, отстоявшиеся в культуре» (История современной отечественной музыки. Вып.3. –М., 2001. –С. 100.).

Контрастирующие сферы создают основу полистилистического диалога, в котором используются три пласта: первый – «авторская музыка»; второй – цитаты, квазичитаты и аллюзии на музыку прошлого и третий – банальная музыка быта, делающая концепцию ещё более многогранной с добавлением пародийно-иронического оттенка.

Основным интонационным и драматургическим центром Concerto grosso становится секундовая интонация – интонационная формула с секундовыми опеваниями и возвращением к исходному тону. А основной музыкальной темой является тема-монограмма ВАСН (последовательность тонов – с, h, а, b), впервые появляющаяся у солирующей скрипки в Прелюдии (такты 5-6):

[Andante]
1 V-no I solo
pp
V-no II solo
pp
[Andante]
V-no II solo
тема ВАСН

Композитор ориентируется на усложнённый жанр старинного инструментального концерта. Исследователи указывают на использование в музыке этого цикла «множественности моделей в их прямом столкновении» (Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. –М., 1988. –С. 177.). Опорными точками композиции остаётся барочная модель темповых контрастов: быстро – медленно – быстро (Токката – Речитатив – Рондо).

Солирующие инструменты, и в первую очередь дуэт скрипок, являются носителями театрализованной функции. Два солиста-скрипача не только воссоздают аллюзию на стиль скрипичной игры во времена Корелли, Вивальди и Баха, но их партии как будто отражают одна другую.

В музыке Concerto grosso встречается немало ассоциаций. К примеру, банально-чувствительные интонации романсовой Прелюдии сначала в виде зависших секундово-терцовых интонаций-вопросов, а потом как мелодически сложившаяся мысль:

Andante

Piano

А когда солисты вступают в Токкате, звучит канон двух скрипок, близкий стилю Вивальди, быстро переходящий в по-гайдновски весёлую тему с репетициями:

Allegro

V-no I solo

V-no II solo

С Токкаты начинается противостояние основных антагонистов – сил действия и контрдействия: в каноне двух скрипок исходный материал очень быстро переиначивается, резко драматизируется. Далее, как реакция на предыдущие «события», возникает трагический монолог Речитатива, приводящий к мощной кульминации, олицетворяющей разрушение всего и вся. В зловещем сонорном звучании речитатива неуловимо мелькает аллюзия на неузнаваемо искажённую тему из Скрипичного концерта Чайковского (ложная цитата), звучащая как символ неосуществившейся опоры. Однако, обрыв на самой высокой ноте у всех инструментов как бы прекращает Речитатив, на «пике» которого начинается Каденция. Она на определённое время удерживает уровень напряжения, через которое прорывается Рондо, в котором наиболее конфликтно сопоставлены прелюдирующая моторика его рефрена и обольстительного танго, создающего эффект стилистического шока. Заявляя, таким образом, о

себе, сфера банального угрожает существованию высокого, духовного. Композитор говорит: «Это танго взято из кинофильма «Агония» (о Распутине). В фильме это модный танец того времени. Я его оттуда извлёк и попытался, благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем в фильме, придать ему другой смысл» (Из беседы с Н.Шахназаровой и Г.Головинским// Новая жизнь традиций в советской музыке: Статьи и интервью. –М., 1989. – С.332-349.):

Meno mosso
14

The musical score consists of three systems. The first system shows the piano accompaniment with chords and a solo violin part. The second system continues the piano accompaniment and the solo violin part. The third system shows the piano accompaniment and the solo violin part. The score includes dynamics such as *mp* and *mf*, and a tempo marking of *Meno mosso*. The measure number 14 is indicated at the beginning.

Последние такты произведения – Постлюдия. Это развязка. Здесь, на фоне тянущегося кластера, в высоком регистре проходят как неразрешённые вопросы, начальные секундовые интонации солирующих скрипок. Всё исчезает и растворяется.

Трагизм концепции *Concerto grosso* не вызывает сомнений. Однако, чувства безнадёжности это произведение не вызывает, потому что в нём присутствует невероятный духовный потенциал, заложенный в силе противостояния и порыве к прекрасному. Не случайно коллеги композитора отметили, что в этом трагическом опусе много солнца.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.Г.ШНИТКЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Детская сюита (1962)
- Музыка для фортепиано и камерного оркестра (1964)
- Первая симфония (1972)
- Вторая симфония ("St. Florian", 1979)
- Третья симфония (1981)
- Четвёртая симфония (1984)
- «(Не) Сон в летнюю ночь» («Не по Шекспиру», 1985, 1984)
- Pianissimo... (1968)
- Гоголь-сюита («Ревизская сказка», 1981)

Concerto grosso:

Первый (1977)

Второй (1982)

Третий (1985)

Четвёртый / Симфония №5 (1988)

Пятый (1991)

Шестой (1993)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ

Первый концерт для скрипки с оркестром (1957)

Второй концерт для скрипки с оркестром (1966)

Концерт для фортепиано с оркестром (1960)

Третий концерт для скрипки с оркестром (1978)

Четвёртый концерт для скрипки (1984)

Концерт для альты с оркестром (1985)

Первый концерт для виолончели с оркестром (1985-1986)

Монолог для альты и струнного оркестра (1989)

Второй концерт для виолончели с оркестром (1990)

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Фортепианный квинтет (1972-1976)

Соната для скрипки и фортепиано №1 (1973)

Соната для скрипки и фортепиано №2 ("Quasi una Sonata", 1968)

Первая соната для виолончели и фортепиано (1978)

«Гимны» (№1-4)

Струнные квартеты:

Первый (1966)

Второй (1980)

Третий (1983)

Четвёртый (1989)

«Канон памяти Игоря Стравинского» для струнного квартета (1971)

Концерт для гобоя, арфы и струнных (1971)

«Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано (1972)

«Прелюдия памяти Д.Шостаковича» (1975)

Moz – Art для двух скрипок (по эскизам Моцарта, 1976)

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

ОПЕРЫ:

«История доктора Иоганна Фауста» (1985)

«Жизнь с идиотом» (по В.Ерофееву, 1992)

«Джезуальдо» (1995)

БАЛЕТЫ:

«Лабиринты» (1971)

«Жёлтый звук» (1974)

«Пер Гюнт» (1986)

ХОРОВЫ Е ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Реквием (1975)

Кантата «История доктора Иоганна Фауста» (на текст из «Народной книги», 1983)

Концерт для хора на стихи Г.Нарекаци (1984-1985)

Стихи покаянные для смешанного хора a cappella (1987)

ЧТО ЧИТАТЬ О А.Г. ШНИТКЕ

Ивашкин А. Беседы с композитором Альфредом Шнитке. –М., 1994.

Холопова В. Альфред Шнитке // Композиторы Российской Федерации. –М., 1982. Вып. 2.

Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. –Челябинск, 2003.

Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. –М., 1990.

Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. –М., 1993.

Из собраний Шнитке-центра: К 65-летию А.Г.Шнитке. –М., 1999. Вып. 1.

Источник: История музыки народов мира. Русская музыка второй половины XX века. Выпуск IV: Учебное пособие для студентов бакалавриата высших музыкальных образовательных учреждений / Авт.-сост. И.С. Гульзарова - Ташкент, 2008.