

В.Н.Холопова

**Российская академическая музыка
последней трети XX – начала XXI веков
(жанры и стили)**

Москва 2015

От автора

В работе ставится задача обобщить состояние российской академической музыки от последней трети XX века по настоящее время с позиций мировоззрения композиторов, их художественных идей и практики, через характеристику использованных ими музыкальных жанров и сложившихся стилей. Этот исторический отрезок неоднороден, включает сочинения и советского, и постсоветского периодов. Автор считает важным сопоставить различное мироощущение композиторов, сравнить стимулы и установки на творчество в то и другое время. Это тем более необходимо, что нынешние молодые композиторы из-за недостаточного знания ушедшей советской жизни склонны идеализировать творческие условия при советском строе. Поэтому даны параграфы о социальной обстановке периодов до начала перестройки и образования новой России (1985-1991) и после. *Академическая музыка по своей сути представляется культурой глубоко нравственной и духовной в широком смысле слова.* Нахождение и анализ этих свойств в разбираемой российской музыке составили генеральную линию в этой книге. При подборе конкретных явлений музыкального творчества из них брались наиболее показательные для задачи данной работы. Композиторы, живущие или жившие за границей России, считаются неотъемлемой частью единой русской/российской культуры. Здесь не было цели рассмотреть или хотя бы упомянуть каждое сочинение российских композиторов за указанный отрезок времени. Весьма ограниченно использована и литература обо всей этой музыке, иначе получилось бы чрезмерное по объему исследование.

Работа написана в рамках международного проекта РГНФ (Россия - Беларусь), при финансовой поддержке названного Фонда, проект №11-24-01003a/Bel (2011-2012 гг.). Значительная часть работы опубликована в совместной книге: *Мдивани Т.Г., Холопова В.Н., Цмыг Г.П., Карпилова А.А., Дулова Е.Н.* Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние. На примере творчества композиторов России и Беларуси. Минск: Беларуская навука, 2014. Глава 2. С.127-210 (ISBN 978-985-08-1687-0). По тому же проекту напечатаны статьи: *Холопова В.Н.* Мироощущение российских композиторов в постсоветское время //Междунар. журн. прикладных и фундаментальных исследований. 2011. №12. С.11-14; *Она же.* Опера современных российских композиторов //Междунар. журн. прикладных и фундаментальных исследований. 2012. №5. С.21-22; *Она же.* Современная российская симфония: высота содержания и размывание жанра //Междунар. журн. прикладных и фундаментальных исследований. 2012. №10. С.31-34; *Она же.* Понятие «русская музыка» и вопрос об адресате музыки у современных российских композиторов //Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2012. №21. С.138-142; //От русского Серебряного века к Новому Ренессансу./Сост., науч. ред. Р.Н.Слонимская, Р.Г.Шитикова. СПб.: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 338-347.

28 июля 2014

Глава 1 Введение.

Академическая музыка Европы как явление

1. Европейские истоки академической музыки

Музыка Европы - не только часть мирового музыкального искусства, ограниченная определёнными географическими рубежами. В её культурной истории коренится само родовое понятие "музыка" и соответствующий термин, получивший распространение и прочное закрепление на всём земном шаре. История Европы предопределила и сущность того пласта культуры, который в современной культурологии получил название *академическая музыка*, или «серьёзная музыка», в противоположность "лёгкой музыке", "развлекательной музыке". К этому пласту относится творчество профессиональных композиторов, творивших в жанрах, заключающих в себе значительные художественные и этические идеи, выработавших соответствующие средства музыкальной выразительности. До Нового времени такого рода жанрами были мадригал, мотет, месса, в течение Нового времени сложились опера, симфония, концерт, оратория, кантата, соната и мн.др.¹ Академическая музыка принадлежит к высшим ценностям, какие только были созданы человечеством, и приближается по значению к религии. Недаром неоднократно возникали параллели между храмом и концертным залом, ставился вопрос о восполнении обесцениваемого религиозного обряда слушанием "серьёзной музыки" (хотя полного тождества здесь быть не может). Европейская культура породила также и понятие "*музыкальное произведение*" в связи с распространением на музыку письменного способа мышления.

На протяжении всей своей истории европейская музыка неустанно интересовалась своим эмоциональным воздействием. Каждая эпоха устанавливала свой регламент эмоций, и смена эпох означала весьма крутую ломку прежних норм. Но как бы ни контрастировали между собой европейская Античность, европейское Средневековье, Возрождение, Новое, Новейшее время, всё же каждая эпоха в отдельности и все они вместе имели *музыкально-эмоциональные регламенты*, существенно отличные от традиционных регламентов Африки, Юго-Восточной Азии и других внеевропейских регионов.

¹ Специальный анализ понятия «академическая музыка» предпринят в работе: Мдивани Т.Г. Музыка академической традиции: опыт западно - и восточноевропейской композиторской практики //Мдивани Т.Г., Холопова В.Н., Цмыг Г.П., Карпилова А.А., Дулова Е.Н. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние. На примере творчества композиторов России и Беларуси. Минск, 2014. С.6-23.

На европейской почве сложилось и определённого рода структурное мышление, сказавшееся в логике построения *музыкальных форм*. Мощным фундаментом, на котором двадцать веков простояли принципы композиции в произведениях академической музыки, служила система античной риторики, больше всего - древнегреческое учение о диспозиции, логически совершенном расположении ораторской речи. Риторическая логика, надстраивавшая в истории европейской музыки всё новые этажи, в XX веке распространила полученную систему музыкальных форм по всему миру, закрепив её в качестве универсальной для серьёзной музыки.

Наконец, культура Европы дала академической музыке свой *голос* - определённый тип пения с идеальной выстроенностью гармоник, или обертонов. На этот эталон сориентировался и звук музыкальных инструментов - скрипок, виолончелей и всех других струнных инструментов (смычковых), органа, инструментов духовых, фортепиано. Звук этот принципиально отличен, например, от горлового пения бурят и кавказцев, специфического звукоизвлечения в казахском фольклоре, в традиционной музыке Вьетнама и т. д. Но весь "аккорд" многовековой европейской музыки в настоящее время, в XXI веке, имеет двойственное состояние: он и удерживается в целом и в отдельных составляющих, и деформируется на всех уровнях под влиянием неудержимых процессов культурной глобализации.

Подходя к истокам европейской музыки, следует сразу же указать на принципиальные отличия в толковании музыки в Западной Европе и России. Россия обсуждается отдельно не по причине её территориальной величины, а по весомости вклада в мировую музыкальную культуру. Традиционная русская эстетика - и в композиторском творчестве, и в музыкально-исполнительской деятельности - обнаружила такие запасы жизненности, какие позволили ей выходить в лидеры не одно столетие, включая настоящее время. Одно из традиционных, многовековых различий - в степени проговорённости западного и русского искусства. Запад всегда строил свою художественную культуру с помощью теоретических трактатов, эстетических манифестов, густо населяя её словом. Русская культура была, по признанию искусствоведов, молчащей, исихастической. Русский мастер полагался на интуицию, опыт, творил, "как мера и красота скажут". В сфере музыки контраст с Западом оказался, возможно, самым разительным. Начиная с античности, многие века в дальнейшем западная музыка числилась в разряде математических наук. Ничего подобного не было в русской традиции. Музыка как "душа", как "стихия" - вот что всегда можно было бы услышать сквозь её словесное "молчание". Выдающийся российский музыковед XX века академик Борис Асафьев писал: "Художественная сила

России издревле сказывалась выразительнее и неудержимее всего в стихии музыкальной. Стихия музыкальная есть основная стихия всякого подлинного искусства"¹. Контраст позиций в понимании музыки проявился даже в XX веке, когда, казалось, давно были стёрты все эстетические границы между Западной и Восточной Европой. Сравним. Асафьев определил музыку как "искусство интонируемого смысла"². Его коллега, выдающийся немецкий музыковед Ханс-Хайнрих Эггебрехт в формулировке "музыки на Западе", признавая за ней "природный и эмоциональный отклик мира и души", выявляет также "её способность быть упорядоченной наукой (теорией)"³. То есть наличие при музыке теории вводится в саму дефиницию этого вида искусства.

2. Понятие "музыка". Между религией и математикой

Приведённые выше дефиниции музыки, предложенные Асафьевым и Эггебрехтом, достаточно чётко очерчивают контуры современных европейских представлений об этом виде искусства.

Этимология термина "музыка" ведёт к "музе" и "музам", древнегреческим богиням, покровительницам наук и искусств, хотя отдельной музы музыки среди них не было. К началу европейского Средневековья слово "музыка", в тенденциях своего времени, трактовали как происходящее и от египетского *moys* (вода, дар жизни), и даже от имени *Moyses* (Моисей, хвалитель Бога).

Слово "музыка" имеет достаточно много синонимов: чешское *hudba* (от *gud* - звучать), хорватское *glazba* (от *glas* - голос), древнерусские "гудение" (на струнных) и "сопение" (на духовых, родственное наименованию инструмента "сопель"). Для мирового единства музыкальной культуры оказалось исторически важным, что именно термин "музыка", перенесённый из греческого и латыни, вошёл во множество языков, как европейских (итальянский, испанский, немецкий, французский, английский, русский, польский, норвежский, голландский и другие), так и неевропейских (арабский, персидский, индонезийский, древнееврейский, суахили, шона – Зимбабве - и другие). Введение термина "музыка" в арабские трактаты (хотя там существовал арабский синоним "лахн") привело к его распространению со времён Средневековья по всему Ближнему и Среднему Востоку (в частности, в нынешних Ираке, Узбекистане, Туркмении, Таджикистане). Культуре же XX века с её тотальными коммуникационными каналами осталось лишь

¹ Асафьев Б. Аннотация на журнал «Музыкальная мысль», сентябрь 1917 //Материалы к биографии Б.Асафьева. Л.,1982. С.10.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.2. Интонация. Л.,1971. С.344.

³ Riemann-Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S.601.

закрепить слово "музыка", и без того укоренившееся на значительной части земного шара, в качестве единственного названия на всей планете.

Однако единство названия не гарантирует реального единства его значения. Не был обобщающим термин "музыка" и в мусульманских культурах Ближнего Востока. Хотя авторитетнейший аль-Фараби (870-950), основательно изучивший Аристотеля, Птолемея, Аристоксена, ввёл в своих трактатах греческое понятие "музыка"; оно заняло своеобразное положение в исламской духовной жизни. "Musīqa" относилась в основном к ритмичной инструментальной игре, была только светской, приравнивалась к вину, танцам, азартным играм и запрещалась (исключение составлял лишь обряд в суфизме). Она резко противопоставлялась чтению-пению Корана в неметризованной манере.

Тем более сильные отличия от европейской "музыки" наблюдаются в восточных культурах, имеющих вместо "музыки" параллельные понятия и термины. Так, в Индии понятие, наиболее близкое "музыке", - sangita - означает пение, игру на инструментах и танец. В Китае "юэ, ле" - синтетическое явление, включающее музыкальные тоны, слово, игру на инструментах, пляски со щитами, боевыми топорами, архитектуру и даже кулинарию.

Калейдоскоп обликов мировой "музыки" привёл к патовой ситуации в самом общем определении этого понятия. Известный западный историк музыки XX века Вилли Апель пришёл к выводу... о невозможности научной формулировки, что есть музыка.

И именно Европа пошла по пути обособления собственно музыки от связи с танцем и другими движениями, даже ритмизованными стихами. Путь этот определялся христианской церковью, порвавшей с обычаями язычества и создавшей "песнь новую" - особый род песнопений, настраивающий паству на лад смиренный, возвышенный, отрешённый от земных страстей. В православной церкви движение у молящегося осуждалось как проявление бесовского начала: "рук плескание, головы кивание, ног скакание, хребта вихляние - игрища бесовские".

Народы всего мира хранят мифы, легенды и верования о божественном происхождении музыки. И здесь культура Европы - часть всеобщих воззрений человечества. В христианской музыкальной традиции всячески подчёркивается, что музыка и пение дарованы высшими, ангельскими силами. В Старом Завете серафимы и херувимы окружают Господа, сидящего на высоком небесном престоле, и воспевают ему славу. В Новом Завете ангелы в Вифлееме поют славословие, когда родился Христос: "Слава в вышних Богу". "Церковные гимны - суть копии небесных архетипов, - говорит Псевдо-Дионисий в книге "О небесной иерархии", - поэтому они должны подражать небесным

образцам"¹. И именно из названной "песни новой" произрастала академическая музыка - на основе духовной культуры *европейской и христианской*. "...По своему внутреннему своеобразному существу музыка <...> - это религиозный культ, и истоки её надо искать в религии, только в религии, в церкви", - утверждал один из самых ярких романтиков Теодор Гофман (1776-1822)².

Рождение академической музыки под куполом храма определило её фундаментальные качества. В поисках возвышенного, благочестивого, высоконравственного стиля и появилась та значительность и глубина музыкального выражения, которая сказала на всей многовековой истории европейской музыки как музыки "серьёзной". Оттенок "божественности" сохранился и в самой акустически чистой структуре певческого голоса, благодаря чему эпитеты "ангельский голос", "божественное звучание" стали весьма привычными для характеристики музыки академической традиции в самые разные периоды истории: "Священные песнопения Бёрда... по красоте и возвышенности достойны Бога и ангелов" (Генри Пичем, XVII век); "ангельски чистое искусство", "божественно великие симфонические творения" (Вильгельм Генрих Г. Вакенродер, XVIII век).

Чистота звучания классического вокального голоса облагораживает любые сюжетные ситуации, в частности, в оперной культуре XX века. Так, в опере Родиона Щедрина "Лолита" (по Владимиру Набокову) партия главной героини поручена высокому сопрано. В её серебристом тембре звучит тот голос ангела, который изначально заложен в "серьёзной музыке" и обладает способностью духовно преобразовывать даже морально скандальные сцены. И когда в XX веке стали разрастаться музыкальные субкультуры, их отличительным свойством стало как раз изменение классического звука: добавление хрипа в пении и игре на трубе американского джазиста Луи Армстронга, "открытый звук" при инкрустациях фольклорной манеры, вокализирование согласных букв в песнях Владимира Высоцкого, натуралистические выкрики эстрадников и т. д.

Следует заметить также, что христианское церковное пение, хотя и неразрывно связанное со священным словом и обрядом, оказалось сосредоточенным на себе самом и не синтезированным с танцем, сценическим представлением, стихом, жестом - в противоположность комплексному, необособленному состоянию музыки в древних внеевропейских культурах. Тем самым оно взяло курс на *музыкальную автономию* и с этой стороны определило ещё одно важнейшее качество "академической музыки".

¹ Вагнер К., Владышевская Т. Искусство Древней Руси\\\\Руси. М.,1993. С.177.

² Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т.2. М.,1982. С.10.

Чтобы понять другие фундаментальные основы европейской и в целом западной музыки, следует обратиться к установкам древнегреческой культуры. Здесь особое значение имеет то, что музыка трактовалась не только как искусство, но и как *наука*. При этом под "мусическими искусствами" понимались все виды занятий под покровительством муз: лирическая поэзия, пляски, комедии, трагедии, эпос и даже астрономия.

Несравненной заслугой, выведшей человеческое мышление на новый уровень цивилизации, стала разработка пифагорейцами и всей античностью теории числа. Через числа и их пропорции философы стремились выразить законы мироздания. А наглядным и слышимым воплощением этого числового совершенства мира выступала музыка как практическое искусство (настройка струн, нахождение музыкальных интервалов, воспроизведение ритмов) и как наука (теоретические расчёты высотных и ритмических пропорций). Платон разрабатывал теорию подобия между семью небесными планетами и музыкальными интервалами. Такое осмысление работы со струнами придало слову "музыка" инструментальную окраску, сохранявшуюся свыше двух тысяч лет.

Новый уровень цивилизации, достигнутый древними греками через поверку музыки числом, заключался в том, что интеллектуальной активностью они оторвали музыку и "мусические искусства" от их первобытной, архаической магически-ритуальной функции. По Эггебрехту, "тем совершенно новым, что внесла древнегреческая музыка, то есть вообще *музыка* в собственном смысле слова, была теория"¹. (Мы помним, что этот учёный считал обязательным вводить "теорию" в общее определение "музыки").

И во времена после античности числовое понимание музыки распространилось как на Западе, так и на Востоке. Римский философ и математик Боэций (ок. 480-524) сгруппировал известные "семь свободных искусств" в математический "квадривий" и гуманитарный "тривий", введя музыку в первую группу: геометрия, арифметика, астрономия, музыка. Во второй он объединил грамматику, диалектику и риторику. "Только тот музыкант, кто постигает сущность музыки не через упражнение рук, а разумом", - учил Боэций². Появилось понятие "*musica scientia*" - музыка как наука, в отличие от "*musica sonorica*" -звучащая музыка. Испанский теолог Исидор Севильский (560-636) называл музыку "наукой, изучающей числа". Алкуин (ок. 730 или 735-804) писал о ней: "Наука, говорящая о числах, которые в звуках обретаются". В европейском

¹ Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989. С.134.

² Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М., 1966. С.161.

Средневековье при господстве теологии старое пифагорейство закономерно переходило в христианскую символику чисел.

Однако математическое понимание музыки не было выдержано во все эпохи истории этого великого искусства. Основными этапами данной концепции были Античность, Средневековье, отчасти Возрождение, а затем - Новейшее время, XX век.

Новое время (XVII-XIX века) принесло решительный перелом в осознании функции музыки как искусства гуманитарного и резкие выпады против засилья математического толкования. В эпоху европейского барокко музыка взаимодействовала со всеми семью свободными искусствами, то есть и с квадривием, и с гуманитарным тривиумом. Видный деятель Просвещения, "князь музыки" Иоганн Маттезон (1681-1764), с энтузиазмом ратовавший за передачу в музыке "движений души", всячески открепивался от математического подхода: "Искусство звуков черпает из источников природы, а не из лужи математики". Патетические восклицания раздавались и в других новоевропейских трактатах: "Истинные музыканты!... Думайте сами, ищите и познавайте в своём искусстве, в своей науке, в своих звуках, в своём гении всё, что может возвысить и украсить Вас... И никаких чисел, никаких алгебраических или геометрических исчислений звуков, никакой математики и никакой числовой теории не понадобится для выражения Ваших мыслей" (Иоганн Шайбе, 1773)¹.

Активного возврата к математике в музыке потребовало Новейшее время, XX век, благодаря и возобладавшему интеллектуализму в искусстве, и вторжению в него принципиально новых технических средств.

После безраздельного господства "эстетики чувства" в XIX веке композиторы-новаторы XX столетия остро почувствовали опасность чисто интуитивного, бесконтрольного движения вперёд. Стали нарастать поиски новых рациональных систем сочинения, которые уже не могли обойтись без числовых расчётов. Додекафонная система Арнольда Шенберга, лады ограниченной транспозиции Оливье Мессиана, стохастический метод Янниса Ксенакиса, сериализм авангардистов 1950-х годов, беспрецедентные композиционные и электронно-технические вычисления Карлханца Штокхаузена - вот ряд знаменательных западноевропейских явлений.

Гипнотическое тяготение к числу в музыке обнаружилось и в русской культуре, возможно, в качестве компенсации за нематематичность её собственной традиции. В самом начале XX века решительное слово сказал композитор и педагог Сергей Танеев. Он написал строго просчитанный труд "Подвижной контрапункт строгого письма" (1906, изд.

¹ См. : Шушкова О. «Критический музыкант» И.А.Шайбе (от барокко к классицизму) //Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М.,1989. С.84.

1909), которому предпослал эпиграф из Леонардо да Винчи: "Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения". К определению музыки как числа в первых десятилетиях XX века пришёл крупный российский философ Алексей Лосев. Заметим, что непосредственным импульсом для такой его позиции стал переводимый им античный трактат "О числах" Плотина. Позиция Лосева выразилась в трактате "Музыка как предмет логики" (1920-1925), где автор стал большим Платином, чем сам Плотин. Если у Плотина "число не есть чувственная вещь", то у Лосева оно "основывает жизнь": "Основанная на числе и его красоте и соразмерности мировая жизнь прекрасна и всесильна". Соответственно даётся и дефиниция музыки: "Музыка есть жизнь числа или, вернее, выражение этой жизни числа"¹.

Во второй половине XX века "поверить алгеброй гармонию" в большинстве своих сочинений стремилась, в частности, одна из крупнейших фигур русской и мировой музыки этого времени София Губайдулина. В своём творчестве она принципиально отказалась от наиболее традиционного, по сути вечного принципа организации ритмовремени - регулярности (периодической симметрии). Слияние самых контрастных традиций Западной Европы и России стало реальным фактом Новейшего времени.

3. Письменность и *opus*. Регламенты музыкальных эмоций

Ещё одно достижение европейского мышления - создание в музыке феномена *произведение*, без которого невозможен и существующий ныне феномен музыки. *Произведение* появилось именно в Европе и в определённый исторический период. Но им, естественно, не исчерпывается весь объём понятия "музыка".

Когда ещё не существовало произведения? Тогда, когда царили принципы устного творчества и методы импровизации. В европейской художественной культуре эти нормы господствовали, по крайней мере, на протяжении первого тысячелетия христианской эры. В Средневековье поэт-певец, появлявшийся при всех событиях человеческого быта, воспроизводил известные напевы, подставляя при случае к нему новые слова, также комбинировал знакомые формулы и сочинял новые напевы. Все эти виды музыкальной практики существовали и в других устных, неевропейских культурах.

Но вот в Италии XI века музыкантом-монахом Гвидо Аретинским был изобретён письменный способ сохранения мелодии, при помощи нотных линеек и значков на них. Неслыханная новинка, позволявшая пропеть мелодию, которую человек раньше *никогда не слышал*, была рассмотрена и одобрена Папой Римским. Музыка начала двойное

¹ Лосев А. Из ранних произведений. М., 1990. С.335.

существование: устное (народное) и письменное (церковное). Но путь к производству был ещё весьма долг - около 500 лет. Записываемые мелодии католической церкви ими не были – по тем представлениям, они шли от Бога. Только с одним трактатом XVI века под названием "Музыка" связывают появление термина, обозначившего "работу, которая даже после смерти автора представляет собой совершенное, покоящееся в самом себе произведение, *opus perfectum et absolutum*"¹. От слова *opus* и пошла традиция "*Opusmusik*", то есть письменно оформленного, полностью законченного произведения.

Несмотря на весь масштаб возможностей письменной музыки, устная, исполнительская форма вовсе не исчезла и не забылась. Даже в XVIII - начале XIX века, когда уже существовала величайшая музыкальная классика - Бах, Моцарт, Бетховен, - бытовало суждение о вторичности в музыке произведения. Прогрессивнейший немецкий гуманитарий Вильгельм фон Гумбольдт (1767-1835) утверждал: "Музыка является не произведением (*Ergon*), но деятельностью (*Energia*)»². И всем известное разделение музыкантов на композиторов и исполнителей свидетельствует о названной "двухканальности" музыки как вида искусства.

Тем не менее письменное творчество обозначило *уникальность* музыки Европы. Приведу важный вывод российского музыковеда-историка Михаила Сапонова: "Европейская музыкальная культура стала в полном смысле единственной письменной музыкальной культурой в мире, что и явилось одним из факторов универсальности и всемирной общезначимости художественных ценностей, созданных этой культурой. Письменный способ существования музыкальной традиции - это не просто альтернатива устному, он несёт в себе совершенно новую концепцию музыкального искусства, иные эстетические критерии, другую творческую психологию, свою слуховую настройку и связанные с письменностью методы музыкального обучения"³.

Записанное, полностью законченное музыкальное произведение начало играть новую роль в обществе. Оно не предполагало приспособления к какому-либо бытовому случаю, а требовало полного сосредоточения на нём самом. Опусная музыка из разряда жизненно-прикладной перешла в разряд *автономной* - самодостаточной, "незаинтересованной", существующей для одного лишь её эстетического переживания. Так, в XVIII веке она служила объектом созерцательного благоговения, а в романтическом XIX веке вознеслась до религиозного перед ней преклонения.

Если добавить, что с конца XVII века как раз в Европе начали строиться *первые концертные залы* (от 1690 года в Лондоне), имевшие только одну цель - эстетико-

¹ Чередниченко Т. Цит. соч. С.142.

² Там же.

³ Сапонов М. Искусство импровизации. М., 1982. С.4.

созерцательную, то становление академической, или классической, или серьёзной музыки именно в европейском регионе будет очерчено со всех основных сторон.

Европейская музыка обладает и спецификой выраженных в ней *чувств* - человеческих и "внечеловеческих". Хотя этот мир, возможно, особенно богат, он всегда регламентировался установками тех или иных эпох.

При этом смена эпох приносила фундаментальные перемены в эмоциональном мире музыки. Самый радикальный перелом произошёл между Античностью и Средневековьем, принципиальный - между Возрождением и Новым временем. И то и другое было связано с соотношением музыки с церковью, но с обратным знаком: теологическое Средневековье отрезало от себя полную земных страстей музыку язычников, поставив пение целиком на службу Богу, Новое время, наоборот, вернуло музыку к переживаниям разнообразных земных человеческих эмоций.

В древнегреческой музыке среди видов "этоса" (характера) существовали и высокие, благородные - "величавый", "почтенный", "важный", "мужественный", "укрепляющий", и, напротив, возбуждающие или расслабляющие - "оргастический", "вакхический", "беспокойный", "размягчённый". Бытовали и самые низменные - "неблагородный", "принижённый", "невоздержанный", "непристойный". Выступая против разнузданных плясок, греческие философы даже противопоставляли само слово "эмос" как выражение положительного, высоконравственного переживания слову "пафос", обозначающему развязное и неуравновешенное состояние человека. При этом философы Античности создали важнейшее эмоционально-нравственное понятие *катарсис* (очищение психики от аффектов), прошедшее сквозь тысячи лет культуры и существующее до сих пор.

Христианская церковь, вместе с её философией и этикой, отбросила от себя практически все эмоции античных песен и плясок, начав культивировать диаметрально противоположный музыкальный "эмос". Вместе с установками на нематериальное - "Бог есть дух", "царство Моё не от мира сего" - она ввела пение, влекущее к надмирному, горному, отрывающему человека от земных страстей. Но следует отметить поразительное несходство между типичным голосом - католическим и православным. Западное христианское пение тяготело к высоким тембрам (дисканты, тенора) и светлому, нежному колориту. Оно как бы в буквальном смысле приближалось к "ангельскому". Русское же церковное пение отличалось басовым тембром, особую гордость в нём составляли басы-октависты. Именно такое "важное", серьёзное звучание в представлении православных и было достойно служения Богу. Поэтому высокие голоса католиков казались им "вересканьем", "птичьим пением". Однако при всём тембровом контрасте

христианское пение было радикально отлично от мусульманской голосовой манеры, в течение веков сохранявшей особого рода хриплые гортанные звуки.

Перелом к Новому времени в европейской музыке был головокружителен. Итальянцем Клаудио Монтеверди был открыт "взволнованный стиль", и он считал это главным достижением своей жизни. Французом Рене Декартом введено слово "эмоция". Немцем Афанасием Кирхером сформулированы восемь аффектов души. Россиянином (киевлянином) Николаем Дилецким сама *музыка* была определена как то, что "звуками возбуждает человеческие сердца или к веселию, или к печали, или к смешанным чувствам..."¹. Возрождается античная идея "подражания" - природе, человеческим страстям, человеческой речи и т. д. Европейская музыка приобретает новое, неслыханно широкое и мощное дыхание. В ней устанавливается та культурная парадигма, которая действует до сих пор.

Главным новым фактором в музыкальной культуре Нового времени, как и во всех сферах сознания, стало торжество светских идей и мироощущения. Важнейшими "площадками" музыки, помимо церкви, оказались многочисленные светские дворы - императорские, княжеские, герцогские, патрицианские, а также специфически-художественные *sala di camera*, где в самом начале XVIII века родилась опера (кружок "Флорентийская *camerata*"). Сюжеты ранних опер были исключительно внецерковные - из древнегреческой мифологии и истории ("Эвридика", "Коронация Поппеи"). Сугубо светским был мадригал, с постоянной темой неразделённой любви. Изначально светской возникла симфония, производная от оркестрового вступления к опере. В передаче индивидуальных чувств рядом с певцом встала скрипка, а пришла она в концерт не из церкви, а из народного музицирования. Все это многоцветье новых жанров, вокальных и инструментальных голосов, новой публики культивировало такое разнообразие человеческих эмоций, какого ещё не было в истории европейского и мирового музыкального искусства. И эта традиция была задана музыке на сотни лет вперёд.

Кульминацией чувств в музыке был романтический XIX век - музыка стала пониматься как язык чувств. "Тысячеликие переходы чувствований" завещал романтизму его теоретик Вильгельм Генрих Вакенродер. "Главная конечная цель музыки - подражание *страстям* или, лучше сказать, возбуждение страстей"; "музыка есть искусство звуками выражать *ощущения*"; "справедливо говорят, что цель музыки - возбуждать душевное волнение..." - такие высказывания проходят нескончаемым потоком².

¹ Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской. М., 1979. С.326.

² См.: Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. М., 2012. С.183, 184, 186.

Примечательно, сколь веское слово в данную эпоху сказала музыка России. Никогда не бывавшая прежде математической наукой, а только "душой" и "стихией", русская музыка в XIX веке достигла уровня великой классики. Особенно впечатляющ феномен Петра Чайковского. Повышенно чувствительный и страстный по натуре, он нашёл поразительное совпадение законов чувства и законов музыки. И стал самым популярным композитором для России и всего мира.

4. Философичность. Идея прогресса

Музыка как философия, концепционная музыка - вот принципиальные достижения новоевропейского музыкального искусства, не имеющие аналогов в культурах других регионов мира. Великий Людвиг ван Бетховен положил начало этой высшей интеллектуальной ветви музыкального творчества. Его симфонии, лишённые словесных программ, - запечатление взгляда на соотношение человека и мира с позиции мыслителя эпохи Просвещения, взгляда, полного пафосного героического оптимизма. Насколько это была именно *философская позиция, концепция*, может проиллюстрировать эпизод из фильма Тенгиза Абуладзе "Покаяние": одна из героинь, верящая в справедливость при Иосифе Сталине, запекает мелодию финала Девятой симфонии Бетховена - как символ оптимистической убежденности.

"Начало XIX века принесло *самосознание музыки как содержательного и смыслового искусства*", - утверждал известный российский культуролог Александр Михайлов¹ Музыка оказалась способной решать те же всеобщие вопросы бытия, что и философия. С одной стороны, она вызывала мыслей не меньше, чем философские книги, с другой - композиторы намеренно обращались к работам философов, обогащая своё творчество. Шло интенсивное реальное взаимодействие этих областей духа. Артур Шопенгауэр был тем философом, кто назвал музыку "сущностью мира". Жорж Санд говорила о музыке: "...Я была сильнее растрогана её воздействием и более убеждена её красноречием, нежели всеми моими книгами по философии"². Многочисленны примеры влияния философов на композиторов: Роберт Шуман воплощал идеи Жан Поля, Рихард Вагнер - Шопенгауэра, Петр Чайковский - Спинозы (из "Этики" и переписки). В частности, позиция Спинозы, писавшего о мудрости "в размышлении не о смерти, а о жизни", способствовала замыслу оперы Чайковского "Иоланта" с необычным для XIX века светлым концом ("докажу всему миру, что любовники должны оставаться живы в оперных финалах...")³.

¹ Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т.1. М., 1981. С.12.

² Музыкальная эстетика Франции XIX века. М., 1974. С.186.

³ См.: Орлова Е. Петр Ильич Чайковский. М., 1980. С.89-90.

Концепционность симфоний на подступах к XX веку и в течение этого столетия (Густав Малер, Дмитрий Шостакович, Альфред Шнитке) возросла настолько, что произошла удивительная вещь: музыка и философия поменялись местами. В советские времена из симфоний Шостаковича люди черпали больше мыслей о правде бытия, чем из трудов советских философов. Музыка в XX веке не довольствовалась одним лишь уровнем философии, а бесстрашно поднялась ещё выше - видимо, к предельной точке своего бытия, решив охватить всё Бытие, весь универсум мироздания. Огонь самых крайних мыслей зажгли идеи русского космизма, и возглавили этот лёт в незнаемое три русских композитора – Александр Скрябин, Николай Обухов и Иван Вышнеградский. Были задуманы *мистерии*, и этот вид творчества Вышнеградский назвал "сверхискусство".

Мистериальному замыслу Скрябина предшествовали такие ступени восхождения, как его оркестровые "Поэма экстаза", "Прометей" ("Поэма огня") и "Божественная поэма" (Третья симфония). "Мистерия" должна была стать грандиозным соборным действием в Индии - с шествиями, движущейся архитектурой, симфониями красок, ароматов, музыки... Написав лишь поэтический текст и ряд музыкальных эскизов, Скрябин внезапно умер (1915). Грандиозна мистерия Обухова "Книга жизни" (создавалась в Париже), рассчитанная на 12 часов звучания в течение Пасхальной ночи. Оставшаяся незаконченной, она в одном из вариантов исполнялась в 1926 году. Вышнеградский свою мистирию "День Бытия" сочинял с 1916 по 1939 годы, в основном во Франции, где она была исполнена в 1978 году (Париж), что стало главным событием в жизни автора. По мысли композитора, новое искусство должно было стать новой Религией, Откровением, а исполнение - Литургией. Вселенскую миссию музыки афористично определил Александр Блок: "В начале была музыка. Музыка есть сущность мира"¹.

В музыкальном творчестве с его круговоротами, парадоксами движения вперёд и вспять может быть довольно ясно рассмотрена такая дискуссионная идея, как *прогресс в искусстве*. Исторический отрезок её заметного действия - от второй половины XVIII до XX века включительно. В музыке он отмечен важным социальным сдвигом: появлением личности "свободного художника", не служащего ни в церкви, ни у господина (например, Моцарт, ушедший со службы у архиепископа Зальцбургского). Теперь композитор, не связанный обязанностью регулярно поставлять регламентированные музыкальные сочинения к церковной службе или к дворцовым мероприятиям, мог и должен был думать об индивидуальном характере своих опусов, о непохожести на других. Становление индивидуальных стилей композиторов и музыкальный прогресс шли параллельно и были

¹ Блок А. Дневник. Запись от 31.03.1919 //Блок А. Полн. собр. соч. в 6 тт. Т.6. М., 1971. С. 358

взаимосвязаны. Под прогрессом здесь понимается не совершенствование художественного качества, а открытие новых сфер выразительности.

Переход от стиля Моцарта к стилю Бетховена показал уже явное прогрессирующее движение "вперёд и вверх"¹. Бетховен во многом продолжил стилистику предшественников, но его самыми яркими открытиями стали две эмоциональные крайности, какие были совершенно невозможны в стиле Гайдна или Моцарта. Одна крайность - созерцательная медитативность, другая - бурное "аппассионатное" клокотанье. В "Лунной" сонате оба прогрессивных прорыва соединились: первая часть - глубокое созерцание, финал - эмоциональная буря. Эти открытия создали ореол исключительности вокруг и "Лунной", как и "Аппассионаты".

Целиком индивидуалистический по эстетике XIX век, объявив отжившими правила риторики и классицизма, устремился "вперёд, к новым берегам" (выражение Мусоргского). Например, романтик Шуман, вместо "слишком определённых аффектов" классиков намеренно вырабатывал "смешанные чувства", к которым пришли также и Вагнер ("любовь - смерть" в опере "Тристан и Изольда"), и Мусоргский ("любное отпевание" в "Хованщине"), и Римский-Корсаков ("Люблю и таю" в партии Снегурочки). Гротеск (у Берлиоза, Малера) и пессимизм переживания смерти (Шестая симфония Чайковского) были мучительными открытиями века романтизма, добавившими к потоку музыки совершенно новые «края».

XX век достиг и кульминации прогресса в новоевропейской музыке, и его кризиса. В первой половине столетия направление, наиболее радикальное по новизне, составила "нововенская школа" - Шёнберг и его ученики Альбан Берг и Антон Веберн. У этих композиторов бескомпромиссная новизна стала законом, высшими похвалами служили эпитеты "неслыханное", "невиданное", "необыкновенное". Хотя здесь были созданы шедевры, ни одна европейская композиторская школа не была в таком кольце непонимания со стороны слушателей, как эта. Но ни одна другая не оказала такого воздействия на дальнейшее движение творчества своего времени (к радикальным новациям относятся "додекафония", "техника серии", "атонализм", «эмансипация диссонанса», особое "пение-чтение"). По мере того как новейшая серьёзная музыка всё больше замыкалась в башне из слоновой кости, одна за другой стали расцветать

¹ «Вперед и вверх» - знаменитый лозунг русского художника Василия Кандинского в его трактате «О духовном в искусстве», написанном в 1910 году на немецком языке в Мюнхене. См. рус. изд.: *Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись)*. Л., 1990. С.11.

субкультуры, носители обычных чувств обычного человека: джаз, рок, поп-музыка, авторская песня и т. д.

При этом западноевропейский авангард после Второй мировой войны сделал попытку пойти ещё дальше (немец Карлхайнц Штокхаузен, француз Пьер Булез, итальянец Луиджи Ноно). Показательным стало изобретение чисто рационалистического "сериального" метода, когда из ряда чисел путём расчётных операций выводились все параметры сочинения: мелодика, ритмика, гармония, артикуляция, громкость. Это была вершинная точка прогресса, обернувшаяся очевидным кризисом.

Кризис наступил многосторонний. Пение голосов и инструментов оттеснялось криком, говором, шёпотом, шумовыми эффектами и выходило в "немузыку". Американец Джон Кейдж придумал «4'33"» - молчание исполнителей в течение данного времени, указав дорогу в никуда... Осмыслив ретроспективно всё плавание новой и новейшей музыки XX века "в кипящей воде против течения" (слова Шёнберга), немецкое музыковедение пришло к печальному выводу: то, что казалось спасением, обернулось катастрофой. К концу столетия идея прогресса сошла почти на нет. Все значительные композиторы, шедшие к краям музыки, повернулись лицом к центру. Спасением оказался стремительный синтез нового со старым, академического с фольклорным (даже джаз-роковым), европейского с неевропейским и т. д.

XX век стал периодом нарастающей глобализации культуры. Одной из черт послевоенного музыкального авангарда оказалась "востокоизация" ведущих жанров, в частности симфонии. Серьёзную роль в этом процессе сыграло музыкальное развитие восточных республик СССР, благодаря чему появились самобытные по новаторству симфонии грузина Гии Канчели, армянина Авета Тертеряна. Распространившийся во второй половине XX и начале XXI веков стиль минимализма, например, у американцев Стивена Райха и Терри Райли, также был результатом неевропейских влияний – использования ритуалов Индии, Африки, Бали. "Востокоизация" стала также новым фактом и на европейских конкурсах музыкантов-исполнителей: будь то форум в Париже или конкурс им. Чайковского в Москве, первые места стали всё больше занимать представители Китая и Японии. При этом происходит неуправляемый круговорот: победы одерживают восточные ученики европейских педагогов, часто российских, работающих на родине и за рубежом. И таким турбулентным вращением в мире утверждаются, в частности, ведущие качества русской музыкальной школы.

Европейские устои музыкальной культуры накапливались *тысячелетиями*. А, например, в США, при всех мощных перекачках в эту страну художественных сил из Европы и всего мира, так и не рождается ни свой Бах, ни свой Чайковский, ни свой

Шостакович. В судьбе же академической, серьёзной музыки предвидится, что её европейская основа задана ей в мире навеки, навсегда, как сказал бы Александр Пушкин, "доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит".

Глава 2

Философия и эстетика российских композиторов 1970-1985 годов в условиях позднего социализма.

1. Социальная обстановка позднего социализма

После «хрущевской оттепели» наступил этап стагнации, застоя социалистического государства, связанный с именем Леонида Брежнева, пребывавшего на посту Первого, потом Генерального секретаря ЦК КПСС весьма долго - 18 лет (1964-1982). Застой государственный, экономический не мог не быть и застоєм социальным. В священной неприкосновенности оставался главный социальный стержень социализма - тотальное господство одной партии, КПСС, негласно делившее общество на два класса, господствующий – партийные, и подчиненный – беспартийные. Партийная деспотия, идеологический диктат, цензура и преследование инакомыслящих внутри страны, железный занавес, холодная война, 10-летняя афганская «горячая» война во внешней политике, - вот социально-политическая обстановка, в которой начался новый период творчества «шестидесятников» и появилось новое поколение российских советских композиторов. Болезненным фактом общественной жизни стала высылка из страны в 1974 году ее художественных фигур первой величины - Александра Солженицына и Мстислава Ростроповича с Галиной Вишневской (до триумфального возвращения в 1990-е годы).

Ни один из ведущих российских композиторов-«шестидесятников» не был членом КПСС. И они сурово осудили «вступившего в ряды» своего кумира Дмитрия Шостаковича, проявившего, по их мнению, недопустимую слабость по отношению к партийному нажиму (Сергей Слонимский утверждает, что пригласил Шостаковича в партию в свое время сам Генеральный Секретарь ЦК КПСС Никита Хрущев). По отношению к таким «заблуждающимся» гражданам и «чуждым элементам», как Эдисон Денисов, Альфред Шнитке и София Губайдулина, партийные бюро и парторганизации вели непримиримую борьбу, считая делом своей партийной чести наносить им максимальный урон. Силы господствующего класса и бесправных одиночек были заведомо неравны: «Есть борьба, а есть расстрел», - определил это соотношение Шнитке. А по отношению к композиторам с недюжинными организаторскими способностями и общественной энергией, объективно оказывающимся «наверху», партийные руководители

применяли противоположную тактику – заманивали их в свои ряды: будем вас исполнять, печатать, пропагандировать. Но одинаково решительно устояли против такой продажи себя и Родион Щедрин, и Сергей Слонимский.

В социально-бытовом отношении советские композиторы имели серьезные льготы: заказы на произведения Министерствами культуры СССР и РСФСР, финансовая помощь Музфонда, путевки в Дома творчества, копирование нот их произведений, право на дополнительную жилплощадь (сверх нормы в 9 м. на человека) и др. Но партийная идеология тут работала полным ходом. Закупочные комиссии отбирали только «идейно выдержанные» произведения - о народе, партии, Отечестве, вождях. По воспоминаниям Шнитке, если произведение гражданственное, путевку давали, если не гражданственное – не давали. «Да и не всякий решится открыть дверь Министерства», - сетовала Губайдулина.

В тоталитарном государстве партийное руководство всех уровней создавало не только обстановку официальной желательности-нежелательности для конкретных композиторов, но и решало все вопросы бытования их творчества: исполнения в концертах, записи, трансляции, публикации их сочинений, публикации о них статей и книг, рецензий на концерты. И если следовало публичное осуждение со стороны большого начальника, мгновенно закрывались все эти каналы функционирования нормального творчества.

Такова была знаменитая история с «хренниковской семеркой». В ноябре 1979 года Первый секретарь Правления Союза композиторов СССР Тихон Хренников в своей речи на 6 съезде композиторов СССР обрушился с критикой на семерых членов СК. Поводом послужило несанкционированное со стороны СК и Министерства включение их музыки в фестивальные концерты Кёльна и Венеции. Среди обвинений с высокой трибуны звучало: музыкальная мысль этих композиторов «тонет в потоке неистовых шумов, резких выкриков или невразумительного бормотания <...>. И все это выдается за новаторство в искусстве»¹ В «черный список» вошли: Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Александр Кнайфель, Виктор Суслин, Вячеслав Артемов, София Губайдулина, Эдисон Денисов. И сразу пошли вычеркивания из программ концертов, отмены трансляций по радио и телевидению, отказы в печатании нот, в публикациях об этих авторах. Губайдулина, написав великолепный скрипичный концерт «Offertorium», которым позднее прославилась на весь мир, не получила согласия использовать эту музыку даже в кино. «Статьи о Денисове отвергаем на уровне редактора», - говорили в издательствах. Отмены

¹ Музыка принадлежит народу. Отчетный доклад Первого секретаря Правления Союза композиторов СССР Т.Н. Хренникова //Сов. культура. 23.11.1979.

отрепетированных концертов перед самым их началом не были исключением. Так что композиторы выработали шутку: с точки зрения Кейжда, если исполнители пришли и публика тоже – концерт состоялся...

Неиздания в советских издательствах лучшей музыки этих времен нанесли в конце концов крупный, национальный урон России. Иностранные издатели, вовремя оценив перспективы таких композиторов, как Шнитке и Губайдулина, стали настойчиво предлагать заключить с ними договора. Шнитке, почти не печатавшийся в своей стране, подумав об этих будущих потерях, обошел все издательства и соответствующие инстанции с просьбой опубликовать его партитуры. Получив здесь полный и окончательный отказ, он согласился на предложенную спасительную легализацию его детищ и заключил контракты, в первую очередь, с издательством Сикорского. В силу непростительного недомыслия советских музыкальных чиновников, иностранные контракты оказались на подавляющую часть его творчества. Идентичная судьба постигла в настоящее время и партитуры Губайдулиной. В результате Россия не имеет полной возможности ни исполнять ее сочинения, ни изучать их научно и в преподавании¹.

Отдельную линию огня составили отношения композиторов советского периода с границей. Никто не имел права послать свою партитуру в другую страну без согласия соответствующих советских комиссий (при Союзе композиторов, Министерстве). Нарушения карались политическим осуждением, выговорами, разносами в повышенных тонах. При составлении зарубежных программ Союз композиторов вычеркивал сочинения Денисова, Шнитке, Губайдулиной, позднее Екимовского и др. Если поступал индивидуальный запрос на кого-то конкретно, то вали - в отъезде, болен и т.д. Не помогала и «дипломатия» композиторов. Например, в ГДР захотели исполнить Первую симфонию Шнитке и попросили партитуру. Тогда композитор предложил немецким коллегам для равновесия запросить еще и партитуру какого-нибудь сочинения Андрея Эшпая. В результате немцы получили ноты только одного Эшпая.

Выезд же композитора на премьеру своего сочинения за рубеж составлял особо трудный «пунктик» для всей «тьмы начальства». Страждущий должен был пройти по этапам: Союз композиторов, партбюро, местком, райком партии, КГБ, МВД, посольство, службы оформления документов. Виктор Екимовский описывает эти хождения по мукам. Этап первый, в Союзе композиторов: а где у Вас мелодия? Этап второй, секретарь партбюро: «...вы же советский композитор, где в вашем творчестве тема народа, партии,

¹ Однако в отношении Альфреда Шнитке в 2000-е годы произошел издательский прорыв: Издательство «Композитор» Санкт-Петербурга начало осуществлять масштабный проект публикации Полного собрания его сочинений - в 7 сериях, с подразделением на тома и тетради. Общую редакцию первоначально взял на себя Александр Ивашкин на основе семейного архива Ирины Шнитке, архива Шнитке в Лондонском университете, со сверкой с ранее изданными нотами.

отечества..., все Ваши Булезы и Денисовы – живые мертвецы, что же вы с ними заодно?...Задумайтесь об этом самым серьезным образом...»¹. Денисов десятилетиями вел борьбу за право автора присутствовать на репетициях и премьере – его упорно не пускали. В 1965 –м г-жа Помпиду разговаривала с Брежневым о поездке на французскую премьеру денисовского «Солнца инков» - не помогло. Не был пущен композитор в Загреб с тем же сочинением, в Лейпциг с виолончельным концертом и т.д. В 1985 году он безрезультатно препирался с Хренниковым по поводу премьеры в Париже оперы «Пена дней», особо дорогого для него сочинения. Пытался рассказать тому сюжет, сыграть отрывки. «А он опять с таким, знаете ли, диким высокомерием: «Я повторяю, что твоя опера нас не интересует, мы тебя поддерживать не будем, и никуда ты не поедешь!»². Денисов признавался, что такие «диалоги с глухими» были для него крайне тяжелыми, мешали жить и работать. Заседания же с «непущением» доходили иногда до курьезов. Например, пришел запрос на Шнитке из Кёльна. Решение должен принять секретариат Союза композиторов. Конечно же, все - против. Но нет кого-то крупного, на кого можно было бы сослаться. Обращаются к обычно молчащему Араму Хачатуряну. Тот внезапно начинает кричать во весь голос, ударив кулаком по столу: «Да неужели за сорок лет беспорочной службы Союзу композиторов я не заслужил права промолчать?»³

Застой в государстве был весьма небезобиден. Проводились сопоставления: если при культе личности Сталина убивали пулей в затылок, то при стагнации Брежнева удушали подушками. Любое движение, шевеление, мысль, инициатива, - все глохло в беспросветности. За помощью обращаться было некуда: чем выше этаж власти, тем он был чернее. В период позднего советского социализма сложилось «золотое» житейское правило: «всякая инициатива наказуема». И весь цвет отечественных талантов бился о непроницаемые стены, без конца ранил себя своими инициативами. И все-таки шло уже не сталинское время: никакая стена не оказывалась сплошной, в ней обнаруживались лакуны, куда с удивлением входили наиболее настойчивые. Тем не менее, никто не верил в государственные перемены, какие-либо революции, никто их не ждал. Как и сталинский режим, брежневский застой казался вечным.

2. Мироощущение композиторов и философия их творчества

Ощущение безысходности, безвыходности и пессимизма пронизывало весь период жизни композиторов 1970-1985 годов – до начала горбачевской перестройки. Всех потрясло двойное самоубийство, произошедшее в ближайшем творческом кругу в 1971 году. Покончили с собой композитор Нектариос Чаргейшвили, ученик Тихона

¹ Екимовский В. Автобиография. М., 1997. С.152.

² Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. М., 2004. С.90.

³ Таривердиев М. Я просто живу. «Вперед, мне казалось, меня ждет только радость...» М., 1997. С.38.

Хренникова и Арама Хачатуряна, видный, подававший надежды, и Вадим Добрынин, теоретик, погруженный в себя. Мрак и пессимизм были настолько всепроникающими, что сказались и на содержании музыки. Борис Тищенко в 1974 году создал гигантскую Четвертую симфонию с «убийственными», экстремальными способами воздействия на слушателей: выстрелом из пистолета и введением инфрагенератора. А среди названий частей были: симфония «бешенства», «печали», «жестокости» - Sinfonia di rabbia, di tristezza, di crudelta. Даже Родион Щедрин, жизнерадостный по характеру и внешне преуспевавший, занимавший посты в руководстве Союза композиторов, в 1984 году написал самое мрачное по краскам свое произведение, которое назвал «Автопортрет» (для оркестра). А настроенный на трагизм Альфред Шнитке в 1985 году завершил Альтовый концерт (думал над замыслом много лет), в окончании которого воплотил едва ли не натуралистическое прекращение дыхания-жизни человека. В Петербурге с титаническим упорством блокадницы Галина Уствольская, как и всю жизнь, ковала свои экспрессионистические опусы. В 1971 закончила Композицию №1 «Dona nobis pacem» для экстравагантного, гротескного ансамбля (флейта пикколо, туба и фортепиано), в 1973 – Композицию №2 с заглавием «Dies irae» (8 контрабасов, ударные и фортепиано). Исследователи обрисовывают самые крайние в своей мрачности и беспросветности образы. По поводу Композиции №1: «темная экспрессия, обреченность и духовное отчаяние <...>. Эта музыка заставляет бояться ночи, темноты, ждать мутного, бледного красками утра, как избавления... Но после краткого дня снова наступит ночь» (О.Гладкова); «Образ действительности у нее страшен. Пожалуй, более страшную его картину трудно найти в мировой музыке» (Л.Раабен)¹.

Духовный *протест*, сопротивление изнутри стало определявшим психологическим способом существования создателей искусства в данный период истории. Протест нес и сильнейший творческий импульс, четко определявший *цели* и даже *само предназначение* художника, вносил в искусство публицистичность и выковывал крепкие человеческие *характеры*. Это подчеркивали все композиторы, творившие в это время. Альфред Шнитке недвусмысленно указывал на данный момент: «...Одним из побудительных мотивов может стать протест против насилия, против тех личных или общественных ситуаций, которые представляются унижительными, оскорбительными, разрушающими структуру человеческой личности»². О важности этой позиции для Шнитке не без удивления вспоминает Елена Фирсова, композитор более молодого поколения: «Когда нам было лет 25, нас удивил Шнитке, который сказал

¹ Гладкова О. Галина Уствольская – музыка, как наваждение. СПб., 1999. С.125; Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. СПб., 1998. С.111.

² Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. М., 2011. С.58.

уезжавшему в Америку Сёме Векштейну в 1974 году, что он не уезжает, потому что для него очень важно противостояние, которое он испытывает в СССР, оно его вдохновляет»¹.

Николай Корндорф, размышляя над характером творчества в советские времена, отметил «публицистичность» музыки Шнитке, благодаря чему диалектически он причислил его к советским композиторам. «Я назвал Шнитке советским композитором, потому что весь его антисоветизм был порожден этой системой. В его музыке содержится непосредственная реакция на то, что происходило. Ну как еще можно трактовать Первую симфонию?»². И в самом деле, Первая симфония Альфреда Шнитке родилась из протеста против современной профанации подлинной музыки, словно профанации голоса истины. А друг Шнитке Гия Канчели в 1983 году высказался так: «В искусстве надо что-то очень сильно ненавидеть, ...конечно, если очень сильно любишь»³.

Но даже и София Губайдулина, которую Корндорф назвал «вневременной», говорила о собственном протесте, когда она вопреки советским государственным установкам бралась за религиозные темы. «...Религия была запрещена, это было ругательным, запретным словом, и когда я говорила об этом открыто – это был мой риск. <...>. Это было – “вот вам в нос!”, “а я вот так думаю!”»⁴. И силовое напряжение советского времени воспринимала так: они со всей силой тянут канат в свою сторону, а мы – также изо всех своих сил – тянем его в противоположную.

Корндорф как о музыке протеста говорил и о творчестве времен СССР эстонца Арво Пярта: «И музыка Пярта («Pro et contra», Первая симфония, в особенности – Вторая) при всей абстрактности материала является музыкой протеста. Следовательно, раз это порождено данной системой, это ей и принадлежит»⁵.

В российско-советском культурном поле, в частности, по причинам реакции в творчестве на действительность, Корндорф ощущал также и себя (он значительно моложе Шнитке и Губайдулиной, в 1991-2001 жил в Канаде). «Я провел в России 45 лет. Я воспитывался на русской литературе. И мой взгляд на искусство, на его предназначение и на миссию художника целиком заимствованы у наших классиков. И, конечно, - публицистичность, которая была свойственна всем музыкантам, - и Шостаковичу, и Шнитке, и Пярту, последний оказал на меня очень большое влияние. Все они, безусловно,

¹ Из письма Е.Фирсовой –В.Холоповой. 15.05.2011.

² Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором //Муз. академия. 2002. №2. С.54.

³ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М.,1990. С.14.

⁴ Смирнов Д.Н. Музыкальная идея III. Диалог с С.Губайдулиной //URL: <http://www.wikilivres.info/wiki/>

⁵ Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором. С.54.

принадлежат советской музыке. И себя я к ней безоговорочно причисляю»¹.

В отношении же «борцовости» признанным героем без кавычек был Эдисон Денисов. Его человеческая активность была эквивалентна и прогрессивности его музыкального творчества, и исключительной просветительско-учительской миссии, которую он выполнял. А Сергей Слонимский, прошедший через запреты лучших своих сочинений, таких, как новаторские и глубоко русские «Антифоны» для квартета, оперу «Мастер и Маргарита» по эпохальному роману Михаила Булгакова, писал о себе: «Я стал злее и жестче, неуступчивее. Я рано закалился духовно <...>. Во мне пробудился и окреп дух *противления*, своего рода «отрицание отрицания». На каждую неприятность или подножку моя реакция – активная контратака»². Мужественную стойкость проявляли и музыканты-исполнители, такие как Алексей Любимов, Лидия Давыдова, отважно бравшиеся за авторов, «которых нельзя», - и из западного, и из советского авангарда. Алексея Любимова друзья прозвали «буравчиком».

При этом протест, сопротивление приносили и победы, которые воодушевляли и подавали какие-то надежды. Виктор Екимовский писал: «Так, в постоянной борьбе с идеологическим змием мы и жили все это время, и даже редкие маленькие победы <...>. придавали нам силы для дальнейшей работы и дальнейшего существования»³. Недаром Евгений Евтушенко сформулировал: «Поэт в России - больше, чем поэт».

Но искусство само по себе – тоже огромная сила, причем, заряженная позитивностью, положительным отношением к миру и человеку. Для отчаявшихся композиторов именно эта подспудная мощь искусства сама по себе, без словесного осознания, иногда приносила спасение и поддержку. Удивительную зарисовку своего отрицательного жизнеощущения, которое смогло преломить это глубокое, природное ощущение подспудной силы искусства, делает Николай Корндорф.

В период создания Второй симфонии (1980), считая ее весьма пессимистическим сочинением, он мучил себя мыслями: все уважаемые им писатели, кинорежиссеры, композиторы пишут о полном абсурде современного мира. «...Меня все время одолевали примитивные мысли: все авангардные композиторы или писатели, с которыми я знаком или к которым отношусь с большим уважением (как, например, к Ионеско), пишут о том, что мир – это полный абсурд. Камю – в «Чуме», Шнитке – в «Серенаде» или в Первой

¹ Там же. С.54.

² Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000. С.136

³ Екимовский В. Автобиография. С.117.

симфонии (в мире уже ничего не остается); Бергман и Феллини снимают страшные фильмы. Естественно возникает вопрос: если так все ужасно и кошмарно, и действительно нет никакого просвета, почему вы живете и почему как честные люди не пускаете себе пулю в лоб?»¹. Он вспоминает, что очень талантливые композитор Чаргейшвили и драматург Беляев в самом деле покончили с собой. И в противовес рассуждает: «Значит, что-то удерживает. Может, стоит обратить внимание на то, что удерживает? Позитивный момент, следовательно, существует и, оказывается, настолько живуч, что он пересиливает вот это отчаяние»². И в противовес времени он пишет сочинение под декларативным названием – «Да!!» в жанре инструментального театра (1982), в замысле которого он видел даже «некоторую категоричность». Точкой опоры стала мысль о природе – она всегда существует, «и общение с ней позитивно поддерживает». Ему пришел на ум всем знакомый образ – пасторали. Результатом этого психологического искания стало сочинение «Ярило» для фортепиано (1981), ставшее самым популярным в творчестве Корндорда, в этом смысле – центральным и эмблематичным. Автор подчеркивал спонтанность творческой находки: «Это не было специально задумано, это получилось само собой»³.

Поразительно или нет, но в условиях мрачной советской несвободы создатели искусства отвоевывали себе подлинную духовную *свободу*, внутреннюю независимость от навязываемых позиций. Музыкантам в этом отношении было отчасти легче, чем кинорежиссёрам, живописцам, скульпторам, писателям. Ведь в зрительных и понятийных искусствах идеологический диктат доходил до смехотворного. Например, в кадрах советского фильма ради философии советского оптимизма погода должна быть непременно хорошая, а не плохая. «Главный порок жизни – враньё!» – в сердцах восклицал кинорежиссер Сергей Соловьев, вспоминая это время. А Сергей Слонимский, иронически перечисляя, от скольких инстанций зависит композитор, неожиданно добавлял: «Композитор, зависящий от всех и каждого, может быть свободен в одном – в своих сочинениях! Если не боится быть в них самим собой и писать, как бог на душу положит»⁴. София Губайдулина сложила целый гимн этой внутренней свободе: «Быть свободным человеком абсолютно необходимо; независимо от того, выгодно это или нет, необходимо сохранять свои убеждения, увлечения. Свобода – это возможность сполна реализовать свою сущность, прислушаться к себе, к тому, что личности дано в ситуации истории. Как скрипачу, пианисту, чтобы иметь хороший звук, надо иметь свободные руки,

¹ Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором. С.57.

² Там же. С.57.

³ Там же. С.57.

⁴ Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С.143.

так композитору или писателю надо иметь совершенно свободную душу»¹. Свобода, которая жила в композиторах-«шестидесятниках» и нарождавшемся следующем поколении, была особо раздражающим фактором для людей власти. Та же Губайдулина считала, что не их музыка вызывала раздражение Хренникова и др., они ее почти не знали. Но – чувство свободы, которое те ощущали в каждом из них.

Чем питалась духовная свобода? Официальные марксистские догмы категорически отвергались. Виктор Екимовский, получивший высшее музыкальное образование в РАМ им. Гнесиных к 1971 году, вспоминал: «С самого первого курса, когда нам подсунули двух чудовищных ленинских монстров “Что делать?” и затем “Материализм и эмпириокритицизм”, мое сознание и подсознание отказались понимать и принимать эту науку. <...>. В конце концов, за пять институтских лет кафедра общественно-политических наук добила своего: проведя меня по всем кругам своего марксистского ада, сделала из меня законченного социального диссидента, к счастью, пока еще в латентной стадии»². Настоящими диссидентами, с публичными политическими заявлениями, судами и высылками, никто из композиторов не стал – слишком бессловесной была сама специальность. Но духовная пища была та же, что и у всех интеллигентов этого времени. «Самиздат» и «тамиздат» хранились глубоко в домашних шкафах: «Реквием» Анны Ахматовой, «Собачье сердце» Михаила Булгакова, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, абсурдистские пьесы Эжена Ионеско и т.д. Борис Тищенко, в 1966 году мужественно написавший свой «Реквием» на стихи Ахматовой, тщательно скрывал от посторонних глаз эту свою партитуру около 20 лет. Тайно хранилась и Библия. А если кто вез ее из-за границы – конфисковывали на таможне.

Те сферы, в которые уносились мысли композиторов, от реальности отстояли далеко. Серьезным стало богоискательство, увлечение йогой, буддизмом, древнекитайской философией. Мы можем собрать весомую группу сочинений с религиозной темой, созданных российскими композиторами за указанный период: «Восемь духовных песнопений памяти Б.Пастернака», опера «Мистерия апостола Павла» Николая Каретникова, «Четыре духовных песнопения» для оркестра Николая Корндорфа, «Реквием» Эдисона Денисова, «Introitus» для фортепиано с оркестром, «De profundis» для баяна, «Offertorium» для скрипки с оркестром, «Радуйся!» для скрипки и виолончели, «Семь слов» для виолончели, баяна и струнных Софии Губайдулиной, «Реквием», «Der Sonnengesang des Franz von Assisi» для хора и 6 инструментов, Симфония №2 «St. Florian», Симфония №4 Альфреда Шнитке, «Lacrimosa» для струнного оркестра, «Литургическое

¹ Цит. по: Холопова В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С.4.

² Екимовский В. Автобиография. С.34

песнопение» для хора и оркестра, «Ostermusik» для детского хора и камерного оркестра, рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского» Владимира Мартынова, Композиции №1,2,3, Третья симфония «Иисусе, Мессия, спаси нас!» Галины Уствольской, «Реквием» Алемдара Караманова и т.д.

О том, какая литература занимала умы композиторов в этот период, можно судить по интересам Шнитке. Как никогда раньше, он погрузился в духовно-религиозные книги, и западные, и восточные, ища в них ответы на главные вопросы бытия. Читал Библию, Блаженного Августина, Мейстера Экхарта, Франциска Ассизского, Елену Блаватскую, Рамакришну, Ауробиндо и др. Но читал – еще не значит, что все принимал. Библия стала для Шнитке книгой навсегда, и она его чрезвычайно волновала эмоционально. Унисонно близким был Новый Завет, а что касается Старого Завета, то он находил в нем слишком много жестокого и страшного. На главное произведение Франциска Ассизского, «Кантика брата Солнца», или «Похвала творению», Шнитке в 1976 году написал хоровое сочинение «Der Sonnengesang» (нем. перевод), которое было исполнено, конечно, в другую эпоху – в 1988 году. Учение же йоги композитор принять не смог. Он изучил основные понятия этой философии – медитация, экстаз, просветление, высшее сознание, надсознание -- и последнее из них даже ввел в свой обиход. Но никак не мог приобщиться к йоговскому абсолютизму, требующему от человека принесения йоге всех мыслей, чувств, побуждений, энергии, всей человеческой жизни. Закономерно, что такой «тоталитаризм» не оставляет места для дел и помыслов композитора. И он неприемлем не только в индийском, но и во всяком другом религиозном варианте.

Из-за жесткого отчуждения религии от государства, царившего в советской стране, в обществе постоянно возникал вопрос – а не заменяет ли искусство религию в такой ситуации? Духовно-религиозные штудии Шнитке подвели его к важному определению (1983): *«Искусство не может заменить религию, оно – как человек, со всеми его разнонаправленными стремлениями, и из него есть выходы и в высшее, и в низшее»*¹.

Но невидимый поворот к вере в сознании Шнитке все же произошел. Он явственно проступил в его Фортепианном квинтете памяти матери (1972-76). После музыки плача, страданий, неумолимых ударов, в финале звучит тихий, незыблемый мажор. «Я почувствовал, - сказал композитор, - что мне пришла помощь “оттуда”».

Официальное крещение, личное вхождение в религию, раскрыло перед Шнитке такие духовные просторы, которые раньше словно были отдалены от него, а теперь вступать в них он получил как бы моральное право. И это возвысившееся духовное чувство дало ему полетные силы для создания одного из лучших сочинений - Хорового

¹ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. С.145.

концерта на слова армянского религиозного поэта Григора Нарекаци (1984-85). В финальной кульминации концерта прозвучал неслыханный у Шнитке ранее экстатический мажор – C-dur!

Шнитке принадлежит философское умозаключение о соотношении музыкальных концепций с верой или неверием композиторов. По его наблюдению, атеизм принес людям чувство отчаяния и падения в пропасть. Слезный, оплакивающий финал в Шестой симфонии Чайковского появился во времена наступавшего неверия. А когда вера была абсолютно бесспорной - и не в книгах, а в самом человеке, как у И.С.Баха, - там был устойчивый свет. А Шостакович и Стравинский «не достигли света и не стремились его экстатически демонстрировать, оставались честными, чувствуя некий предел, поставленный для них временем»¹.

Альфред Шнитке справедливо рассуждал о том, что с верованиями человечество жило всегда, и нельзя пренебрегать этими контактами. «Все наши предки, всё человечество, сколько оно существует, было в контакте с этими инстанциями. Мы первые, у кого такого контакта нет, и это страшно. Неужели одно столетие неверия мудрее всей истории человечества? Задача современных верующих – восстановить себя, как это было хотя бы двести-триста лет назад»².

Богоискательство в музыке, заявленное как протест, открыло композиторам выход в ту духовность, которая веками питала музыкальное искусство и больше, чем какой-либо другой исток, формировало ее как серьезную, высокую, академическую музыку. Но сами композиторы, серьезно вошедшие в эту сферу, уже не могли называться советскими, они - русские композиторы советского периода.

В мироощущении композиторов разбираемого советского времени, постоянно боровшихся за право быть самими собой, были ясные цели жизни и творчества, хорошо видимые враги, обостренная черно-белая мораль: друг – враг, честность – предательство, стойкость – слабость, правда – ложь. Благодаря всему комплексу сверхцелей и сверхусилий достигался крупный, огромный *масштаб* - и личностей, и произведений. Особенно выделилась «московская тройка» - Шнитке, Денисов, Губайдулина, которая попадала в эпицентр всех скандалов. Она даже невольно затеняла уже появившееся новое поколение. Екимовский позднее уныло констатировал (1997): «...Эта вторая «могучая кучка», сама того не желая и не осознавая, заполонила собой всё наше музыкальное пространство: концертные залы, средства информации, издательства,

¹ Цит. по: Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. М., 2011. С.152.

² Там же. С.148.

фирмы грамзаписей, кино, зарубежные заказы, наконец, менталитет публики, исполнителей, музыковедов etc., не оставив композиторам-единоверцам шансов на творческую конкуренцию. <...>.Биографии моих коллег изобилуют похожими фактами: ведь они все также тихо бродили вокруг глухого *денисовшниткегубайдулинского* забора»¹. Не только крупное творчество, но и скандальная слава «протестных» создала им стойкую известность, которой в дальнейшем не достиг никто.

3. Эстетика российской музыки и основные стилевые направления

Культурная поляризация, или *поляризм*, присущий музыке всего XX века, продолжал действовать и в его последней трети².

Это была, прежде всего, конфронтация E-Musik и U-Musik. Устремленные к сложности мысли, высокому интеллекту современной музыки, композиторы считали бы пачканьем рук создание эстрадных номеров, популярных песен и танцев. Эти эстетические ощущения ярко выразил Виктор Екимовский в своей «Автобиографии»: «...У меня чуть ли не с детства выработалась настоящая идиосинкразия к любого рода эстрадной, джазовой, рок- и поп-музыке. Я дико чурался всей этой лабуды: один ритмизованный такт ударной установки приводил меня в бешенство, какого-нибудь Кобзона или Лещенко я не то что слышать – видеть не мог...»³. Могу добавить от себя, что предметом ненависти с детских лет была оперетта со страстно-пошлым пением плохими голосами (Николай Рубан), а также – Хор им. Пятницкого, с его развязно-«некультурными» тембрами. Когда Альфред Шнитке ради заработка только начал сочинять музыку для фильмов и был вынужден подчиниться самой низкой стилистике – пока не нашел собственного стиля в кино, - он стыдился этого как греха, называл «продажей тела», упрашивал ни за что не слушать это. Стили Денисова, Губайдулиной, Екимовского на любом этапе объективно были противоположностью по отношению, например, к фольклорным «Курским песням» Свиридова (1964). А Шнитке поляризовался, наоборот, от Штокхаузена (хотя в 1970 году делал о нем доклад), и человечески, и творчески, - достаточно назвать его «Реквием». Поляризовался он и внутри себя: киномузыка – симфонии.

Общей тенденцией 1970-х годов стал уход от эстетики и техники западного авангарда – «аэмоционализма», «амелодизма», «аритмизма», жесткого рационализма, сериализма, ортодоксальной додекафонии – хотя додекафонная техника продолжала быть предметом внимания и употребления. Шнитке критиковал послевоенный авангард

¹ Екимовский В. Автобиография. С.181-183.

² Холопова В. Как назвать XX век в музыке? //Екатерина Александровна Ручьевская. Сб.статей. СПб. , 2012. С.26-34 .

³ Екимовский В. Автобиография. С.72.

за утрату такого важного ресурса, как ритмический. Денисов, имея в виду, возможно и некоторые свои потери, чувствовал недостаток в нем мелодизма: «Мне всегда казалось, что так называемый музыкальный авангард во многом недооценил важность мелодической интонации как микроэлемента, который несет в себе огромную информационную нагрузку»¹. Решительно от додекафонного «образа жизни» отстранялся Щедрин: «аскетические самоистязания», «музей мадам Тюссо, <...> всё есть, кроме кровообращения», «современная серьезная музыка бродит вблизи тупика»².

Как перспективные пути теперь провозглашались полистилистика (Шнитке), смешанная техника (Денисов), эстетический центризм (Щедрин), и как бы сама собой, без зова, пришла «новая простота». «Культ безотносительной новизны сменялся авторитетом традиции, а радио – возрожденным вниманием к интуитивным аспектам искусства», – подытожила Тамара Левая³.

Прежде чем говорить об основных стилевых направлениях или зонах творчества российских композиторов 1970-1985 годов, необходимо отметить, что в это время произошло прочное формирование крупнейших стилей отечественных композиторов, созданы произведения из числа самых вершинных, и это творчество не укладывается в отдельные зоны и направления. Наиболее крупное и важное содержит такой синтез различных компонентов, что приходится ввести условную рубрику «центризм», понимая под ним непринадлежность каким-либо отдельным тенденциям. Основными стилевыми зонами можно считать:

1. авангардизм,
2. экспрессионизм,
3. полистилистика,
4. новая простота, неоклассицизм и неоромантизм,
5. фольклоризм и опора на древнерусские церковные истоки,
6. центризм.

Наиболее ощутимым критерием различий между зонами выступает отношение к звуковысотной системе: избегание тональности, диатоники и прибегание к 12-тоновой серии и сонорике в авангардизме, использование сонорики, сонористики и сплошных диссонансов в экспрессионизме, контрастное соединение тонально-диатонических и нетонально-диссонантных гармоний в полистилистике, возвращение к тональности в новой простоте, неоклассицизме и неоромантизме, опора на диатонику в фольклоризме и

¹ Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. С.75.

² См. : Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.,2000. С.12.

³ Левая Т. Путь Сергея Беринского //Музыка России: от средних веков до современности. Вып. 1. М.,2004.С.242.

воссоздании знаменного распева, индивидуальный синтез любых гармонических систем, включая микрохроматику, в условном «центризме».

1. Авангардизм. Несмотря на отход от западного послевоенного авангарда, язык новейшей музыки был той живой питательной средой, без которой передовые российские композиторы не создали бы своих ярких сочинений. Но по сравнению с Булезом, Ксенакисом, Ноно они внесли индивидуальные свойства – как эстетические, так и технические. В числе первых должен быть назван Денисов. Он держался той принципиальной позиции, что авангард должен существовать в музыке всегда – как линия поисков и новаций, необходимых для движения творчества вперед. При этом, имея личную склонность к тонкой колористике в музыке, получая яркие импульсы от зримого в природе, поэтичного в искусстве, он создал «Живопись» для оркестра (1970), «Акварель» для 24 струнных (1975), «Знаки на белом» для фортепиано (1974). В звуковысотном отношении важным средством для него стала сонорика, а в «Знаках на белом» он применил еще и ритмическую систему мономерности – ровную пульсацию целыми длительностями, чего не могло быть в системе композиции, например, его любимого Булеза. Яркими по эффекту стали «Две пьесы для фортепиано» Каретникова, всегда доверявшего технике серии, здесь применившего оригинальную сонорику фортепиано. Авангардной эстетики всю жизнь придерживался Суслин (вскоре после скандала с «хренниковской семеркой», в 1981 году, он эмигрировал в Германию). Испытавший воздействие Веберна (как Денисов и Каретников), он пришел к своим вариантам додекафонной техники, найдя возможность инкрустировать в серию консонатные трезвучия: Трио-соната для флейты, гитары и виолончели (1971), «24 трезвучия» для клавесина (1973) и др.

2. Экспрессионизм. Эта зона представлена небольшим количеством сочинений, но она имеет именно такой облик. Экспрессионизм отличает весь стиль Галины Уствольской, при ее эволюции от конца 1940-х до конца 1989-х годов – в течение 40 лет. Принципиально жесткие диссонансы, оглушительные звучности – до многочисленных форте и ударов кулаками и локтями на фортепиано – вообще обособляют ее стиль от всех известных. Поскольку основу ее гармонии составляет диссонантность, в этом отношении она может быть отнесена и к авангардизму. Одну из кульминаций экспрессионизма составило произведение ученика Уствольской и Шостаковича – упомянутая Четвертая симфония Бориса Тищенко (1974). Выстрел из пистолета, инфрагенератор, изображение радиосигналов, свистков, обвалов, визгов, хохота – весь этот арсенал средств чрезвычайного воздействия выходит за рамки общепринятой инструментальной музыки.

3. Полистилистика. Хотя полистилистика – это композиционный метод, но благодаря его и стилевой, и эстетической значимости, а также огромной распространенности, он заслуживает самостоятельной стилевой рубрики. В западной музыке XX века уже существовали и музыкальные образцы, и термин – «коллаж», но именно в России появился термин «полистилистика» и подробная теоретическая разработка явления. То и другое принадлежит Альфреду Шнитке. Поводом для его инициативы был, с одной стороны, кинематографический метод Андрея Хржановского в мультфильме «Стеклянная гармоника» с «переливанием» картин разных эпох, а главное – выход из собственной раздвоенности, когда он писал и популярную музыку для кино, и серьезные новаторские партитуры. Событийным для всей советской музыки стало появление и исполнение полистилистической Первой симфонии Шнитке (1969-1972). Соединение «легкой» и «серьезной» музыки при главенстве собственного стиля стало решением наиважнейшей культурной задачи времени, поскольку появился профессиональный способ сближения культур и людей, разделенных пропастью. Для академической музыки было важно принципиальное расширение ригористического вкуса (могу засвидетельствовать: я, убежденная вебернианка, стала более терпимо относиться к популярной музыке, потому что она для меня встраивалась в симфонию Шнитке). Сам Шнитке в этом методе создал произведения, ставшие для него вершинными: Первая, Вторая, Третья симфонии (1972-1981), Concerto grosso №1 (1977), кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Альтовый концерт (1985).

Эффективнейшей стала полистилистика при создании опер, с отраженным в них локальным колоритом. Широко развернул данный метод Николай Каретников в опере-маниппе «Тиль Уленшпигель» (1965-1985) и опере «Мистерия Апостола Павла» (1970-1987). Александр Селицкий, ища корень подхода Каретникова, ссылается на максимум «история человечества есть прежде всего история культуры» и делает вывод (о «Тиле»): *«Дыша историей, опера дышит культурой»*¹. Отсюда и стилистика – органум, григорианика, гальярда, пастурель и т.д. В «Мистерии Апостола Павла» дерзкие стилевые вставки автор делает для характеристики деспота Нерона – мазурку и танго². Устами разноязычной культуры говорит и Сергей Слонимский в своих операх «Мария Стюарт» (1980) и «Мастер и Маргарита» (1982). Навстречу торжественной дате – 300-летию со дня рождения И.С.Баха - Родион Щедрин написал два произведения со вставками цитат из Баха – «Музыкальное приношение» (1983) и «Эхо-сонату» (1984). Когда к полистилистике обратился Борис Чайковский – во Второй симфонии (1967) - у него были

¹ Селицкий А.Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов-на-Дону, 1997. С.250.

² Там же. С.277.

свои упования: сделать цитаты (из Моцарта, Бетховена, Баха, Шумана) оазисом высшей музыкальной красоты. Эдисон Денисов, очень долго осуждавший полистилистику за внесение чужого, несочиненного материала, все же написал и изящные «Силуэты» с цитатами из музыки с женскими образами (Донна Анна, Людмила, Лиза, Лорелея, Мария), и весьма провокационную «Партиту» с авангардными вариациями на материал Партиты Баха d-moll.

4. Новая простота, неоклассицизм, неоромантизм. Новая простота в российской музыке указанного периода возникла без какой-либо теоретической установки. Яркие примеры – «Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано (1972) и «Реквием» (1975) Альфреда Шнитке. «Сюиту» автор составил из фрагментов киномузыки – чтобы они не пропали – и считал настолько стилизованной под Баха, что при первых исполнениях даже не выходил кланяться. «Реквием», в силу полной классичности его языка, не предназначался для концертов и был встроен в спектакль «Дон Карлос» по Шиллеру, где он по причине его целостности также был инородным телом. У Эдисона Денисова «впаданием» в новую простоту с введением тональности и строгих тактов (почти только на 4/4) стал вокальный цикл «Твой облик милый» на стихи Пушкина (1980). Одновременно, по своему лирическому характеру, он оказался и образцом неоромантизма.

Неоклассицизм стал естественным развитием богатейших традиций Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, на чьих стилях – как современных и наполненных жизненной свежестью – воспитались «шестидесятники». Еще нерастроченные запасы жанров фуг, токкат, скерцо, энергичная и изобретательная ритмика, ясные фактуры, помимо тональных элементов, сохраняли свою привлекательность. Одним из капитальных сочинений своего времени стал балет Слонимского «Икар» (1971), где автор не только продолжил жизнотворную дансантичность балетов Прокофьева, но и ввел собственные изобретения, как прогрессия ритма в номере «Ковка крыльев». Искрометность мендельсоновского скерцо, с чуть ироничным современным «приперчиванием» в гармонии, сказала в сочинении Шнитке «(Не) сон в летнюю ночь» для оркестра (1985). Перед Щедриным в «Музыке для города Кётена» для камерного оркестра (1984) живой моделью стояли Бранденбургские концерты Баха.

Если неоклассицизм, столь широко распространившийся в XX веке, с его свежестью образа мыслей предпрошедшей эпохи, без особого труда нашел созвучие с этим столетием, то неоромантизм появился в результате особых эстетических усилий, ломавших практически все действовавшие установки века. Он откровенно призывал вернуться к предыдущей ступени истории, к романтизму XIX века. Для Романа Леденёва,

охотно вошедшего в эту сферу, вступление в неоромантизм стало реализацией двух его внутренних устремлений – к красоте и к выразительности длинных русских мелодий. Красота вернулась вместе с тональностью, украшенной композитором полнозвучно-терпкими гармониями. Мелодия – вместе с романтическими жанрами. Подряд последовали: «Концерт-элегия» для виолончели с оркестром (1980), «Концерт-романс» для фортепиано с оркестром (1982) и «Элегический секстет» (1982). Родион Щедрин в эти годы пришел к своему неоромантизму в поисках широкой сферы романтических чувств для балетов с участием Майи Плисецкой: «Анна Каренина» (1971), с оформлением в симфонический вариант и с добавлением в названии слов «Романтическая музыка» (1972), и «Дама с собачкой» (1985), с чисто лирическим содержанием.

И был один значительный российский композитор, который в течение всей жизни пребывал как бы в классической области, ибо таков был его индивидуальный стиль, - Борис Чайковский. Устремленный к стойкому светлому началу, лишенному болезненности и расслабленности, которое, по его мнению, воплотить в XX веке было труднее, чем что-то отрицательное, он находил музыкальную опору именно в тональности - мажорной, минорной, с ключевыми знаками, с заключительными мажорными трезвучиями (хотя с диссонантными многозвучиями и хроматикой в развитии, даже с додекафонными рядами), в строгой метрике, с жанрово узнаваемыми фактурами. В числе наиболее ярких сочинений этого периода стоят Концерт для скрипки (1969), «Тема и 8 вариаций» для оркестра (1973), кантата «Знаки Зодиака» (1974), Четвертый и Шестой квартеты (1972, 1976), вокальный цикл «Последняя весна» (1980).

5. Фольклоризм и опора на древнерусские церковные истоки. Фольклоризм в период 1970-1985 годов выделился поисками оригинальных подходов к отражению народного материала. Прорыв к новому преломлению русского фольклора в указанные годы сделал петербургский (ленинградский) композитор Валерий Гаврилин. Особенностью его подхода стало отражение народной традиции в виде «действия», с приближением к народной манере «играть» песню. Художественным событием стали его «Перезвоны» (По прочтении Василия Шукшина), хоровая симфония-действие для солистов, хора, гобоя, ударных и чтеца, на слова народные, Альбины Шульгиной и самого автора музыки (1981--1982). Действом должна была быть и его «Свадьба» для солистки, хора, балета и симфонического оркестра на слова народные, А.Шульгиной и В.Гаврилина (утеряна). Народные тексты использованы им в «Припевках» для хора (вошли в «Перезвоны» под названием «Посиделки») и вокальном цикле «Вечерок» для двух голосов и фортепиано (перв. пол. 1970-х). Сергей Слонимский создал остроумную «Праздничную музыку» для балалайки, ложек и симфонического оркестра (1976), а на

слова казачьих песен написал Концерт для хора «Тихий Дон» (1977).

Юрий Буцко внес важный творческий почин, введя в качестве тематического материала современных сочинений мелодии древнерусского знаменного распева. При этом он одноголосные песнопения поместил в многоголосную композицию в качестве *cantus firmus*, по образцу западной полифонической практики. Видным произведением стал «Полифонический концерт» для органа, фортепиано, клавесина и челесты (1969), в котором из сегментов обиходного лада автор составил 12 тонов на расстоянии (весь цикл из 19 контрапунктов длится три с половиной часа, как церковная служба). Знаменный распев введен им также в «Канон» для оркестра (Евхаристический канон на древнерусскую знаменную тему, 1969), «Торжественное песнопение» (Камерная симфония для струнного оркестра, 1973) и др. сочинения.

6. Центризм – сугубо условная рубрика, куда входят целостные стили крупнейших композиторов, индивидуально синтезирующие системы тональные, диатонические, нетональные хроматические, сонорные, микрохроматические. Они не могут быть «приписаны» ни к одному из предыдущих пунктов, хотя отдельные произведения отдельных композиторов все же отвечают тем или другим нашим рубрикам.

Сюда помещаем стиль Губайдулиной, говорившей: «как авангардистка я разочарую». На период 1970-1985 годов пришлось такие ее ставшие совершенно известными произведения, как электронное «*Vivente – non vivente*» (1970), Десять этюдов (прелюдий) для виолончели (1974), «Час души» для ударника и оркестра (1976), «*Introitus*» для фортепиано и камерного оркестра (1978), «Сад радости и печали» для флейты, альты и арфы (1980), «*Offertorium*» для скрипки с оркестром (1980/1982/1986), «Семь слов» для виолончели, баяна и струнных (1982) и мн. др. Также – Щедрина, демонстративно отмежевавшегося от авангарда, осознанно избравшего путь центриста. Его крупные сочинения этого периода – опера «Мертвые души» (1976), балеты «Анна Каренина» (1971), «Чайка» (1979), «Дама с собачкой» (1985), Третий концерт для фортепиано (1973), хоровые «Строфы “Евгения Онегина”» и «Казнь Пугачева» (1981), камерные «Музыкальное приношение» (1983), «Эхо-соната» (1984), «Полифоническая тетрадь» (1972), «Тетрадь для юношества» (1981) и др. У Денисова в данный период возникли сочинения, в которых он стилистически развернулся наиболее широко и которые сам особенно ценил: Скрипичный концерт (1977), опера «Пена дней» (1981), балет «Исповедь» (1984), «Реквием» (1980). Из сочинений Тищенко можно было бы назвать оригинальные по письму фортепианные сонаты (№4-7) и особенно выделить балет «Ярославна» (1974), едва ли не центральное его сочинение, имевшее большой общественный резонанс.

В итоге, к середине 1980-х годов стало ясно, что среди российских композиторов уже сложились столь крупные музыкальные фигуры, что они могут быть признанными в качестве новых мировых музыкальных классиков. Тем самым линия Стравинского – Прокофьева - Шостаковича в русской музыке не пресеклась, а получила достойное продолжение. И само немалое количество ярких художников показало, что таким богатством не располагала ни одна западная композиторская школа. Достигнут был этот серьезный уровень благодаря не только талантливости, но также героической стойкости духа создателей музыки, их внутренней свободе, независимости ни от западной моды, ни от советских догм, благодаря крупным темам и высокой нравственности творчества, фундаментальной профессиональной образованности - и в прежней классике, и во всей современности.

Однако в творческой жизни именно композиторов есть одно непереносимое условие: автор должен реально слышать свое сочинение. Здесь музыканты уязвимы так, как этого не может быть у писателей или живописцев: те могут читать и смотреть свои творения, показывать близким людям. А если к этой «немоте» добавляется и социальная изоляция – отрезанность от адресата (слушателя), его восприятия и реакции (как это наступило, например, после истории с «хренниковской семеркой» в 1979 году), то струна композиторской жизни натягивается до критического состояния.

В отношении музыкального языка оказалось, что ниспровергнутая нововенской школой и послевоенным авангардом тональная система и трезвучия обладают еще достаточными жизненными возможностями, а додекафония, наоборот, составляет локальный принцип организации, хотя и обладающий своим потенциалом. Микрохроматика имеет еще более локальное значение и не может стоять в одном ряду ни с хроматикой, ни с диатоникой. Зато сонорика оказывается перспективнейшей областью выразительности, требующей своего развития. Обнаружились новые возможности ритмической организации – в ее асимметричных формах. Мелодика восстановила свое былое господство в стилистике новой простоты и неоромантизма. Электроника в ее чисто акустическом виде осталась на правах эксперимента, но в соединении с натуральными музыкальными элементами принесла ряд художественных решений, заняв, однако, небольшое место в музыке этого периода.

При сравнении общих путей искусства и пути одной творческой личности становилось очевидным, что побеждает *индивидуальность* композитора, но при условии подпитки ее новейшими мировыми музыкальными открытиями.

Глава 3

Философия и эстетика российских композиторов от 1985-1991 годов до настоящего времени

1. Социальная ситуация

Геополитический перелом 1985-1991 годов оказался переломом и в развитии музыкального искусства.

Первым его этапом стала провозглашенная в 1985 году Михаилом Горбачевым, Генеральным секретарем ЦК компартии СССР, *перестройка*, сопровождавшаяся невиданной открытой критикой состояния государства. Одновременно Горбачевым был провозглашен и принцип *гласности*. Этот последний имел для общественного самосознания людей в СССР исключительное значение. Если взять многовековую историю Российского государства, то это был редкий случай допущения важнейшей из свобод - свободы высказывания, которая способствовала и «незажимаемой» свободе мышления. Этот фактор сыграл огромнейшую роль в социальном ощущении общества, вызвал словно многовековый вздох облегчения. Но парадоксальным образом он принес не только положительные результаты.

В советском государстве все органы информации были по определению только проводниками партийных постановлений, решений и указаний, с абсолютно исключенным различием в точках зрения. Гласность означала, прежде всего, плюрализм позиций, допускавших даже диаметрально противоположные позиции по одному и тому же вопросу. И этот плюрализм как норма в работе СМИ, конечно, служил «расшевеливанию мозгов», активному развитию мышления граждан. Но тут же возник и обратный эффект. Например, в сфере искусства обретенную свободу журналисты стали использовать как свободу очернения любых авторитетов – в интересах собственной карьеры, чтобы сделать известным собственное имя. О том, как повлияла свобода мышления на состояние творчества композиторов - и в положительном, и в отрицательном направлениях - скажем позднее. Конечно, имела значение не только гласность, но и все стороны глубокого геополитического перелома в жизни страны.

Следует сказать и о помощи гласности, которую оказал технический прогресс. При советской власти всякая печатная продукция имела обязательную цензуру. Поэтому не распространялись доступные множительные аппараты – ксероксы, сканеры. Свободное их использование означало на деле конец принципа цензуры. И в Конституции Российской Федерации, принятой в 1993 году, цензура была официально запрещена (ст.29). А самое главное, фактором принципиальной открытости всего мирового общества стал Интернет, ставший распространяться в России около 1991 года и через десяток лет

вошедший в каждый дом. Он закрепил свободу высказывания личных мнений и позиций по любому поводу, еще не виданный в истории. Что же касается негативных проблем, также созданных Интернетом, то они сейчас активно обсуждаются мировым сообществом.

«Перестроечная» эпоха принесла с собой устранение пресловутого «железного занавеса» и такую открытость в мир, что появлялись мысли сравнить Горбачева с Петром Первым, прорубившим окно в Европу¹. Показательнейшим событием для композиторов СССР явилась грандиозная акция в США, в Бостоне в 1988 году - «Делаем музыку вместе», - когда на музыкальный фестиваль приехало около 300 советских музыкантов. Сначала американские устроители хотели провести концерты только одного Родиона Щедрина, но тот предложил сделать массированный показ современной советской музыки. Прибыли ведущие композиторы из разных республик СССР: Альфред Шнитке, София Губайдулина, Борис Тищенко, Карэн Хачатурян, Георгий Дмитриев, Гия Канчели, Чары Нурымов, Витаутас Лаурушас и мн. др. Приехали балет и хор Большого театра, музыканты-исполнители, студенты. «Делаем вместе» выражалось, например, и в том, что в опере Щедрина «Мертвые души» пели частично русские артисты, частично - афроамериканцы из Америки (жена Манилова, слуга Павлушка). Художественный и политический резонанс фестиваля был огромный. Америка, не подозревавшая, что после Прокофьева и Шостаковича в СССР что-то в музыке есть, была поражена наличием в этой стране целого пласта современной культуры. И сразу же выявились «звезды» мировой величины. Так, по поводу показа Губайдулиной одна из газет написала: «Запад открывает гений Софии Губайдулиной».

Продвинулись русские композиторы и на Восток. Например, Япония в том же 1988 году заказала и поставила мюзикл Щедрина «Нина и 12 месяцев».

Мировой успех имел художественный и политический смысл не только для страны, но и для самосознания композиторов. Для них это было огромное подкрепление верности своей эстетики, своих взглядов и своего мастерства. На мировом фоне стала блистать российская «тройка» - Шнитке, Денисов, Губайдулина. Точнее, здесь была группировка 3+1: кроме «тройки», своим путем уверенно шел Щедрин, становившийся представительнейшей российской фигурой в мировой музыке.

Вторым этапом геополитического перелома стал 1991 год – образование новой России (Российской Федерации) и распад СССР.

12 июня 1991 года была провозглашена *независимая Россия*, избран первый Президент – Борис Ельцин. В декабре 1991 года в Беловежской пуще три бывшие

¹ Здесь нет места давать оценку также и негативным сторонам деятельности Горбачева.

республики СССР – Россия, Беларусь и Украина - подписали соглашение об образовании Содружества Независимых Государств (СНГ), что означало *распад СССР*. То, что «союз нерушимый республик свободных» (как пелось в Гимне СССР), распался так тихо и бескровно, показало столь глубокую объективность этого процесса, о которой никто до того не подозревал. Но эта колоссальная по значению акция несла с собой и нечто иное, чем решение национально-территориального вопроса глобального масштаба. В России она принесла и смену экономического строя: *социализм уступил место государственному капитализму и рыночной экономике*. Была допущена *частная собственность* и частная торговля. Историческим по значению решением Ельцина стал *запрет коммунистической партии* как главенствующей силы в государстве, благодаря чему был сломлен более чем 70-летний гегемон общества, по существу – господствующий класс социализма.

Стремительность лавины социально-политических и экономических перемен в начале 1990-х годов во многом застала общество, привыкшее к решениям сверху и распределительному принципу, врасплох. Воцарилось социальная смута, неясность дальнейшего пути новой страны, неуверенность в настоящем и будущем, также – удручающая материальная бедность всего населения, наравне со сверхбогатством небольшой группы предприимчивых «олигархов». Для композиторов – рухнули старые формы господдержки: заказы от Министерства с оплатой (хотя отбирались только «идейные» произведения), помощь Союза композиторов (бесплатные путевки в Дома творчества, командировки, исполнения, хотя тоже по «идейному» отбору). При этом изредка возникавшие зарубежные заработки жестко отбирались государством при обратном пересечении границы. Смутное время ужесточалось еще и повышенной криминальностью жизни, небезопасностью простого обыденного существования.

Все это скопление негативных факторов привело к волне эмиграции 1990-х годов. В композиторском мире она стала впечатляющей: в 1990-е годы и ранее перебрались за границу Родион Щедрин (с Майей Плисецкой, в Мюнхен, Германия), София Губайдулина (в Аппен-Глинде под Гамбургом, Германия), Виктор Суслин (уехал раньше туда же), Дмитрий Смирнов и Елена Фирсова (под Лондон), Александр Раскатов (Германия, потом Франция, под Париж), Сергей Волконский (под Марсель, Франция), Николай Корндорф (в Канаду). По причине болезней за рубежом пребывали Альфред Шнитке (Гамбург) и Эдисон Денисов (Париж). Они принципиально сохраняли российское гражданство, и свой отъезд называли не эмиграцией, а нахождением другого места жительства. Поскольку это – первоклассные композиторы, то на них оказался большой спрос за границей, и они попали в отлаженную систему заказов, исполнений, обеспечения. Так с 1990-х годов

музыка России стала жить «на два дома» - на родине и за ее пределами. И в силу значительной численности композиторов за рубежом ситуация получилась иная, чем когда вне СССР оказались отдельные личности – Игорь Стравинский, Сергей Рахманинов, Николай Метнер.

Тем временем вступило в музыкальную жизнь и новое поколение российских композиторов. И если почти все названные выше авторы уехали, будучи сложившимися мастерами, с устоявшимися, твердыми принципами, с собственными стилями, то на новую генерацию выпала вся тяжесть и проблемность переломного времени - социально-экономическая, творчески-эстетическая и философская. По ощущениям Владимира Тарнопольского, Россия до 1990- годов и после – это две разные страны, две разные цивилизации.

2. Новое мироощущение и философия творчества

Лавина изменений в период 1985-1991 годов затронула все стороны жизни и творчества композиторов.

Свежий ветер перестройки вызвал такой рой *надежд*, какой советское общество в период брежневской стагнации уже перестало себе представлять. В качестве иллюстрации к той полосе времени приведу отрывки из интервью с Родионом Щедриным и Альфредом Шнитке.

С Щедриным в 1988 году, после исполнения хоровой музыки «Запечатленный ангел».

В.Х. Мы стремимся сейчас всячески раскрепостить наше мышление, увидеть ценности там, где раньше смотреть мешали шоры. <...> Для сегодняшней жизни призывы к моральному совершенствованию, очищению, чрезвычайно актуальны. Обращены они и к искусству....

Р.Щ. Вместе со взрыванием храмов, разрушением архитектуры рушилась и мораль, нравственность. <...> С вековой моралью, нравственностью расплестись было просто, зато теперь пожинаем и еще не одно поколение будем пожинать горькие плоды. Отрава цинизма, струнья карьеризма разъедают и наше общество <...>. Сейчас, мне кажется, люди во всем мире должны очищаться – столько навечно лжи, криводушия, неправды, мелочности, завистливости¹.

Со Шнитке в 1990 году, на мой вопрос о «норме» в настоящее время вечных антитез человеческого бытия – счастья и несчастья, света и тьмы, ликования и трагедии.

А.Ш. На свете всё не вечно и идет по каким-то своим кругам, спиралью, проходя

¹ Извечная ценность музыки. Наш собеседник – композитор Родион Щедрин. Беседу вела В.Холопова //Правда. 16.09.1988. С.4.

на новой ступени все тот же виток. Но только сейчас, несмотря на чудовищную тревожность нашего времени, когда опять происходит обновление, возникающее по разным причинам и на Западе, и у нас, и религиозное, и общее, ощущается нарастающее проявление веры. <...>. Я имею в виду, что вернулось в человеческую душу сосуществование двух начал, в котором одно является продолжением другого, - трагическое может полноценно сосуществовать, лишь когда есть и экстатическое, светлое, иначе человек опустошается. Не могу сказать, что уже подошел тот, равновесный виток спирали, но поворот уже появился, хотя еще никак не утвердился. Это - счастье нашего времени, но никак не гарантия его необратимости¹.

Начиная с горбачевской перестройки и далее в период ельцинской демократии, возникло совершенно невиданное в России соотношение *художника и власти*. Исчезло многотонное, порой и смертельное идеологическое давление сверху, уже были невозможны постановления типа 1948 года, официальные запреты чьего-то творчества. Композиторы, писатели, артисты даже стали стремиться к объединению с властью, к работе в руководящих структурах. Щедрин в 1989 году был избран в Верховный совет СССР. В выступлениях доказывал необходимость в стране многопартийности и альтернативных выборов, способствовал легализации в СССР и России отлученных от родины Мстислава Ростроповича и Галины Вишневской. (Вспомним еще, как Ростропович во время путча 1991 года прилетел из-за границы в Белый дом спасти новую российскую демократию). Сергей Слонимский в 1990 году добился введения в Комитет по присуждению Государственных и Ленинских премий СССР наряду с собой также Софии Губайдулиной. Представитель следующего поколения композиторов, Владимир Тарнопольский, подметил не без иронии: «Любопытно, что наша интеллигенция, исторически всегда противопоставлявшая себя власти, - от царских до андроповских времен – сегодня, может быть впервые в русской истории, стоит в очереди на рукопожатие (в буквальном смысле слова) представителей власти»².

На этом вопросе - об исчезновении давления сверху *впервые в русской истории* – следует остановиться, поскольку он касается фундаментальных вещей – целей, стимулов и пафоса искусства. Давно было сформулировано, что великая русская литература – родная сестра великих русских несчастий. Через всю русскую классическую литературу красной нитью проходит пафос протеста против общественного уклада, фальшивой морали, социальной несправедливости, несвободы личности и т.д. Причем, иногда новое произведение становилось протестом против ранее возникшего произведения. Комедия

¹ «Дух дышит, где хочет...». С А.Г.Шнитке беседует В.Н.Холопова //Наше наследие. 1990 №3. С.46.«Дух дышит, где хочет...». С А.Г.Шнитке беседует В.Н.Холопова //Наше наследие. 1990 №3. С.46.

² Из письма В.Тарнопольского - В.Холоповой. 21.05.11.

Александра Грибоедова «Горе от ума» - воплощение протеста против умственной пустоты русского высшего общества. Роман Николая Чернышевского «Что делать?» содержит протест против бытовой закрепощенности женщины в русском обществе и воспекает новый тип социального героя – Рахметова. Роман Федора Достоевского «Бесы» стал протестом против экстремизма русских революционеров и содержал пародию на Чернышевского. Роман «Воскресенье» Льва Толстого пронизан социальным протестом против униженности низшего сословия, к которому принадлежала Катюша Маслова. Рассказ Антона Чехова «Дама с собачкой», с его героиней Анной, содержит протест против воплощения Толстым трагедии главной героини в «Анне Карениной» (у обеих героинь – одно и то же имя). Разумеется, мы не должны великие художественные произведения видеть столь упрощенными, сводимыми только к одной идее. Лев Толстой считал, что в его романе «Анна Каренина» столько идей, что для их перечисления ему нужно заново написать тот же роман.

В музыке, например, вся народническая линия в творчестве Мусоргского – протест против доли униженных и оскорбленных. А его музыкальный памфлет «Раёк» - открытый протест против отстранения Милия Балакирева от дирижирования в Русском музыкальном обществе усилиями княгини Елены Павловны. «Антиформалистический раёк» Дмитрия Шостаковича, подхвативший этот жанр Мусоргского, стал прямой сатирой на Постановление ЦК ВКП (б) 1948 года. Седьмая симфония Шостаковича не была бы сама собой без идеи гневного протеста против фашистского нашествия во Второй мировой войне.

Также и в следующем поколении – мы уже говорили о протестной позиции Шнитке, Губайдулиной, Пярта, Канчели и ее оценке Корндорфом как характерном состоянии создателей передового искусства советского времени.

И вот наступает пора интеллектуального вакуума. Парадокс свободной эпохи с плакатной лапидарностью запечатлевает писательница Людмила Улицкая:

*Мысль ужасная: тебя никто не накажет и,
тем более, не наградит.*

*Ты совершенно свободен, сам себе судья.
О ужас!*

.....

*А было так удобно на всё твердить: «Твоя
Святая воля!»*

А вдруг – моя?

Нельзя ли отменить местоимения?¹

¹ Улицкая Л. Люди нашего царя. М., 2007. С.354, 356.

Роман Леденёв, сполна проживший в музыке все ее перипетии от 1948 года до настоящего времени, пишет в «Заметках для себя»:

«Безветрие – так хочется назвать состояние сегодняшней музыки. Ни горячих, ни холодных ветров! Кто-то пытается влить горячее в изрядно постаревшие баки бывшего «авангарда» (реанимация). Кто-то идет гораздо дальше назад, в мир потрепанных (за столетие) интонаций и гармоний. И сам я «поплыл» в красивые комбинации часто увеличенных (старомодных) гармоний, потому что есть потребность кое-что вспомнить. У разных авторов мелькают случайные находки. Возможно, если выстроить их в систему, получится что-то вполне новое. Где гении, которые смогут это сделать?»¹.

Виктору Екимовскому пришлось размышлять над судьбой композиторской группы АСМ-2, в которой он был и остается активным организатором с начала 1990-х годов. Исчезла позиция «против», и цели этого нового, передового содружества стали под вопрос. «С этого времени, где-то с середины 90-х годов, АСМ стала хиреть и чахнуть (основная позиция ведь была *против*, а тут никто и ни в чем не против)...»².

Не лишена пессимистических нот и оценка настоящего периода композитора сравнительно молодого поколения – Владимира Тарнопольского (р.1955). Учитывая не только «безветрие», но и многие другие условия теперешней творческой жизни, он высказывается следующим образом: «То, что началось с середины 90-х годов, можно назвать эпохой перемен. Я счастлив, что вообще как-то себя нашел в тот период, когда себя найти практически невозможно. Обратите внимание, ни один молодой композитор в России не сформировался в это время. Те, которым сегодня больше 30 и меньше 50. Целое поколение композиторов пропало. Культура понесла колоссальные потери, боюсь, что это невосстановимо. <...> Несмотря на то, что позиция современного творца - всё послать к черту и начать как бы сначала (это нормативно сегодня), - художники должны знать свои культурные корни: как всё это шло»³.

О том, насколько масштабным оказался кризис конца XX - начала XXI веков, можно судить и по творческим концепциям таких композиторов, как Валентин Сильвестров (сейчас – Украина) и Владимир Мартынов (Россия). Сильвестров преисполнен ощущения долгого конца музыки, огромной музыкальной коды, тянущейся постлюдии: «Возникло ощущение, что жизнь, драма свершились, а осталась только постлюдия. <...> История кончилась, и осталось пребывать в постлюдии»⁴.

¹ Леденёв Р. Со своей колокольни. Черные тетради. М., 2010. С.256.

² Екимовский В. Автобиография. С.241.

³ Тарнопольский В.Г. Современность и пространство традиции //Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С.146-147.

⁴ Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма. Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С.135-136.

Мартынов выдвинул тезис вообще о конце времени композиторов и свое кредо изложил в объемной книге именно под таким названием - «Конец времени композиторов»¹. В ней он проследил в качестве постоянно существующей в истории человеческой культуры линию неавторской, неиндивидуальной музыки, которая сильнее всего проявляется в фольклоре, традиционных культурах и богослужебном пении (византийском, григорианском, русском знаменном). По его мнению, она продолжается и в современности, также и в том способе музыкального мышления, который принес с собой метод минимализма, с многократным оstinatным повторением материала. И конец времени композиторов не означает конца времени музыки. Хотя мысль Мартынова о «вневременном», как бы «внеисторичном» существовании названных культур верна, сам по себе эсхатологический тезис о наступившем конце времени композиторов оказался провокационным, вызвал большую полемику и несогласие, думается, у всех названных здесь современных композиторов. Тем более что статика однообразия таких сочинений Мартынова, как например, «Opus posthumum» («Посмертное сочинение») для двух фортепиано и дисканта (1993) на минимальном музыкальном материале длительностью в 53 мин.47 сек., и воспринималась как постулируемая музыкантом «некомпозиция».

На целостной картине музыкального мира российских композиторов не могло не сказаться и состояние западноевропейской музыки, начиная с середины XX века. Запад признал, что линия прогресса в музыкальном творчестве (вперед и вверх), которая непрерывно шла от середины XVIII века, через весь XIX и достигла кульминации в середине XX - с изобретением сериального метода композиции – потерпела фиаско: то, что казалось спасением, обернулось катастрофой. Кризис идеи прогресса в Европе также со своей стороны распространил туман сомнения в выборе путей дальнейшего движения музыки.

И здесь вступил в действие еще один, кардинальный геополитический фактор, благодаря чему мы снова вернемся к факту давления и подавления сверху композиторов в СССР. Рассмотрим соотношение морально-творческих сил СССР и Германии после Второй мировой войны.

Германия (вместе с Австрией) для музыканта – земля обетованная, взрастившая таких гигантов, как И.С.Бах и Бетховен. Двести лет Россия была прочнейшим образом связана с немецкой культурой, училась у нее, ориентировалась как на высший образец создания музыки. Но во Второй мировой войне фашистская Германия потерпела сокрушительное *поражение*. Гитлер не только уничтожал собственную культуру, но и поселил в соотечественниках колоссальное чувство вины за свои злодеяния. А это не

¹ Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М., 2002.

могло не подорвать творческий дух людей искусства в этой стране.

В СССР же ситуация была диаметрально противоположной. Страна в столь невиданно кровопролитной войне одержала *победу*. Поколение шестидесятников было воспитано высочайшим патриотизмом, беспримерной жертвенностью, сверхнапряжением личных сил и человеческой отвагой, какие они воочию видели в Великой Отечественной войне. И после окончания войны всю эту воспринятую с детства жертвенность, сверхнапряжение, героическую волю к победе поколение бросило на фронт культуры: на борьбу с тупостью машины подавления творчества, с культурной отсталостью, провинциализмом, с официальной коммунистической ложью, антидемократизмом, с зомбированием сознания людей. И в этой поистине священной борьбе за культуру поколение интеллигентов-шестидесятников одержало такую же победу, как их отцы – в самой войне. Отсюда идет масштаб творческих фигур шестидесятников, запечатлевший трагическое величие *апокалиптической* эпохи, - *масштаб героев*, - который выделил их на всем мировом фоне. В том, что касается композиторских личностей России этого времени, то такой группы, как Альфред Шнитке, София Губайдулина, Родион Щедрин, Эдисон Денисов, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Галина Уствольская, Борис Чайковский, Роман Леденёв, нет ни в одной другой стране мира.

Диалектика требует сказать, что, к несчастью, и повториться сразу же после этого героического периода возникновение столь мощных фигур не может, – как не может, к счастью, повториться и породившая их апокалиптическая эпоха. О сопряжении масштабов людских несчастий с масштабом в искусстве размышлял не кто иной, как Шнитке: «Конечно, кощунственно так говорить, но «Реквием» Ахматовой не был бы таким сильным, если ее сын не был бы осужден»¹.

Социально, если вспомнить, по Губайдулиной, про канат, который тянут на пределе сил в противоположные стороны, то вместе с ослаблением давления сверху ослабло и сопротивление снизу. Из российского искусства *ушла важная часть его функций и задач*, которая традиционно держала его так высоко. А психологически в творчестве *ослаб эмоциональный накал сопротивления*.

Но искусство по своей сути обладает позитивным свойством, как бы внутренней позитивной философией. Правда, по степени позитивности не все виды искусства одинаковы. К наибольшей негативности пришли зрительные и словесные искусства – изобразительные (живопись, скульптура, различные синтетические формы), кино, литература. А музыка, балет, декоративное искусство по своей природе вообще тяготеют

¹ Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. С.58.

к большей красоте и даже не могут, не разрушая себя, достигать полной негативности. Музыка, заметим, на этой шкале лежит в центре всех искусств – в этом ее огромное преимущество. Музыканты, композиторы, ощущая природу своего искусства и ее *человеческую миссию*, стихийно, так или иначе, тяготеют к насыщению позитивностью своих произведений и исполнений. И во всей полосе времени последней трети XX – начала XXI веков находили творческие силы для сохранения положительного начала в своем творчестве.

Вопрос пессимизма или оптимизма *в конечном счете* – о судьбе человечества вообще – всегда был одним из «конечных вопросов» в мышлении Шнитке. Что-то внутреннее в нем говорило, что в самый последний момент, когда человечество нависнет над пропастью, оно найдет в себе силы сделать правильный шаг – в спасительную для всех сторону. «Для меня нет ощущения фатальности зла даже в самой страшной ситуации. Его нет, потому что остается неизменной всегда проявляющаяся в человеке некая добрая суть. Скажем, сколько ни существовало способов демагогического, а в прошлом назвали бы как-нибудь иначе, извращения истины, никто из нас не сумел преодолеть того кроткого пожизненного собеседника, который есть в каждом, – самого себя. Ты можешь бороться с ним, опровергать – и никогда не убедишь, никуда не сможешь от него убежать. Этого, слава Богу, никто еще – ни Гитлер, ни Сталин – в человеке не истребил»¹. (Так говорил композитор в 1990 году, официально крестившийся в христианскую веру и увидевший начальный, розовый этап перестройки в СССР).

Но среди российских композиторов разных поколений есть натуры, по своему личному складу тяготеющие к гармоничности мироощущения и имеющие более светлые краски в палитре. Из старшего поколения назовем Романа Леденева (о его эстетике еще будет идти речь). Из более молодого – Юрия Воронцова.

Ученица Юрия Воронцова Ольга Озерская пишет о своем учителе: «...Драматургия произведений композитора основана на преобладании позитивных концепций, в их основе лежит положительное восприятие мира, и, исходя из этого, как правило, каждое произведение, при всей сложности происходящих в нем подчас драматических коллизий, завершаясь, оставляет надежду и несет некий свет»². Примером такой концепции может послужить Пятая симфония композитора (2008). По мысли композитора, произведение наполнено думами о России, также и сегодняшнего дня. Русский колорит создается проходящей во всем симфоническом цикле аллюзией на православную молитву «Господи, помилуй». И как бы драматична ни была кульминация в 4 части симфонии, произведение

¹ «Дух дышит, где хочет...». С А.Г.Шнитке беседует В.Н.Холопова. С.46.

² Озерская О. Эстетические взгляды композитора Юрия Воронцова //Муз. академия. 2012. №4. С.11.

заканчивается обнадеживающим просветлением¹.

Однако в новой, капитализирующейся России для композиторов академической культуры возникла ситуация, создавшая трудности, невиданные ранее. Назовем их – отсутствие крыши над головой. Не осталось никаких структур, которые давали бы материальное обеспечение композитору за его труд: ни финансовая помощь Музфонда, ни закупка сочинений Министерством культуры, ни бесплатные (или малооплатные) Дома творчества, ни какие-либо государственные льготы (как дополнительная жилплощадь, продовольственные спецпайки, льготное оказание бытовых услуг и т.д.). Посмотрим для сравнения далеко вглубь веков: церковь и двор, которые держали у себя сочинителей музыки, давали им не только определенный социальный статус, но и постоянное место работы. Иосиф Гайдн, служивший при князьях Эстергази, шутливо задумывался – как бы стать бедным, чтобы почувствовать, что это такое?

В новой России закончившаяся распределительная система открыла невиданные пути обогащения эстрадных певцов. Теперь вокруг таких, как Алла Пугачева, стал разворачиваться неслыханный шоу-бизнес, с колоссальными доходами.

В противоположной ситуации оказались академические композиторы. «Музыка теперь занимается собой, а не служит какому-либо классу, - говорит Иван Соколов. - Правительство к академической музыке относится с прохладцей, однако не надо угождать правящим. То, что композитор свободен, – это хорошо. А что мало денег? Ну что ж, это не страшно, потому что свобода важнее, чем материальные вознаграждения»².

И эта свободная музыка вступила в невиданную конфронтацию с засильем эстрадной субкультуры, расплодившейся как никогда раньше. Заполнение последней всех пространств и щелей музыкальной жизни позволило эстрадникам следующим образом рассуждать о культуре и субкультурах: культура – это мы, а классика – это субкультура, ее почти не слышно и не видно. Материально «борьба» между создателями серьезной и легкой музыкой была проиграна изначально. Духовная же конфронтация стала актуальной. И здесь возник новый, фундаментальный повод для *протеста* – по отношению к силе, по признанию композиторов, не менее властной и опасной, чем партийное идеологическое давление времен социализма.

По словам Юрия Каспарова, представляющего авангардное направление в современной российской музыке, «эта музыка в советское время шла вразрез с коммунистической идеологией, а в наше время она, как искусство некоммерческое, не

¹ См.: Там же. С.11.

² Соколов И. Беседа с В.Холоповой. 03.06. 2011.

приносит нужной прибыли организаторам концертов»¹.

Александр Вустин считает, что нынешний протест – не менее серьезный, чем был в прошедшее время. «Раньше у меня был такой же протест, как у Шнитке. А сегодняшний враг – это низменность и пошлость массовой культуры, которые окружают со всех сторон. Искусство вроде бы должно быть удовольствием. Но только одно удовольствие – это смерть искусства. И борьба, конфликт происходит внутри человека, внутри каждого из нас. И мы выбираем: либо вечность духа, либо сиюминутное удовольствие. Это борец идет в мировом плане, поскольку только искусство и может утверждать настоящие ценности. Поэтому творчество – вещь в высшей степени ответственная»².

Послеперестроечное время и начальная фаза жизни новой России принесли разнообразную переоценку ценностей.

Вышли на поверхность многочисленные негативные факты о советском времени, ранее тщательно скрывавшиеся и засекреченные, благодаря чему ушедшее прошлое страны предстало еще более страшным, кровавым и жутким, чем это ощущалось тогда, благодаря государственной политике лжи и лакировки. Да и пришли новые поколения, для которых реалии отцов и дедов были уже книжной историей. Естественно, произошла переоценка вождей советского государства, не только Сталина, но и Ленина, который после разоблачения Хрущевым культа личности в закрытом советском обществе возвысился как его противовес. Массовый снос памятников Сталину и Ленину (при Борисе Ельцине) символизировал новое государственное мышление России.

Всё это прямо касалось композиторов. Альфред Шнитке в 1990 году официально отказался от присуждения ему Ленинской премии, которую столь искусно подготовили для него Сергей Слонимский и София Губайдулина. Одной из мотивировок было: Ленин – атеист, а он, Шнитке, написал Хоровой концерт на текст религиозного поэта Григора Нарекаци. И дальше, конечно, никак не совместимо было, чтобы получив Ленинскую премию создавать оперу «Жизнь с *идиотом*». Проблема возникла для Родиона Щедрина: как быть с кантатой «Ленин в сердце народном», вполне искренним его сочинением? Можно было бы переименовать во что-то вроде «Плач в сердце народном». Но Щедрин не пошел на искажение истории. За границей этот художественно привлекательный опус был неоднократно исполнен в его обычном виде.

Переоценки ценностей обнаружились и за границей – как ожидаемые, так и неожиданные, на Западе и на Востоке. Понятно, что осуждаемые в СССР крупные таланты – «московская тройка», «хренниковская семерка» – получали все более

¹ Документальный фильм «Юрий Каспаров». YouTube. 2006.

² Из беседы А.Вустина с В.Холоповой. 17.05.2011.

значительное признание за рубежом. Юбилейные фестивали Шнитке и Губайдулиной в других странах становились даже более развернутыми, чем в России. Но непредвиденный успех стали иметь те произведения Дмитрия Шостаковича, которые на родине считались компромиссными и неосновными у автора. Так, в Японии в рамках музыкально-просветительного движения «утагоэ» исполнялась «Песнь о лесах» Шостаковича - как современная классическая музыка, доступная широким массам слушателей. А в США американские оркестры стали постоянно играть официозную советскую «Праздничную увертюру» Шостаковича: они нашли в ней созвучный себе бодрый, жизнерадостный настрой, который так любит публика их страны. Когда на гастроли из новой России в США приезжал Национальный филармонический оркестр России под управлением Владимира Спивакова, он тоже с успехом исполнял эту увертюру.

Возникли и новые терминологические проблемы: композитор советский? русский? российский? Вместо поголовного «советский композитор», «советская музыка» появились формулировки «русский (или российский) композитор советского периода», «русская музыка советского периода». Термины «русский» или «российский» стали употребляться практически по усмотрению автора высказывания, в зависимости от его взглядов на данный вопрос. Для граждан новой России здесь неожиданно возникла легализация «русского» и даже «России». Ведь ленинская национальная политика была массированно направлена на укрепление самосознания «братских народов», на всяческое возвышение культуры союзных республик, но меньше всего РСФСР. Существовали особые льготы для «нацменьшинств». Например, при поступлении в Московскую консерваторию выделялись особые вакансии, которые не могли занять музыканты из РСФСР, шедшие по конкурсу и как правило профессионально более подготовленные. В аспирантуре педагоги-музыковеды постоянно руководили диссертациями по музыке Казахстана, Узбекистана, Украины, Молдавии, Грузии, Армении, Азербайджана, Литвы и т.д. Само слово «Россия» звучало как название царской России, слово «русский» - как относящееся к дореволюционному периоду страны.

Таким образом, определение «русский (российский) композитор» стало конденсатом нового или обновленного культурного самосознания. И оно чрезвычайно обострилось для крупных композиторов, переехавших в другие страны - Германию, Францию, Канаду.

Принципиально новым творческим стимулом для российских композиторов стал поворот нового российского государства лицом к *религии*. Формально церковь продолжала быть, как и в СССР, отделенной от государства. Но в Конституцию

Российской Федерации 1993 года был внесен пункт о свободе совести и вероисповедания и о запрете ограничений прав граждан по признакам религиозной принадлежности. И особенно важно, что руководители государства личным примером демонстрировали и демонстрируют свое благорасположение к церкви. Для новой России это означало восстановление связи со своим глубоким прошлым: ведь «русский» и «православный» веками были синонимами.

Но самое главное – это *духовная высота*, сопряженная с религиозной культурой, в которой так нуждалась музыка, попавшая в период «безветрия» и кризиса стержневых идей русского искусства.

И здесь оказалось, насколько лично композиторы разбираемого времени уже были готовы к работе в религиозной сфере. У Родиона Щедрина дед был православным священником, и будущий композитор был тайно крещен в детстве. Во взрослом состоянии крестились София Губайдулина и Альфред Шнитке, имели православного духовника Николай Каретников и Николай Сидельников, верующим, с соблюдением обрядов, является Иван Соколов. Эдисона Денисова крестили после смерти, что не было необоснованным. Стали занимать определенное положение в музыкальной жизни и чисто церковные композиторы, пишущие для богослужения: Андрей Микита, Сергей Трубачев, митрополит Иларион (Алфеев) и др. В результате за период примерно от начала перестройки до настоящего времени – а это уже больше четверти века – было создано столько музыки на религиозную тему, что это, возможно, компенсировало ее отсутствие за предыдущие годы советской власти. Важно, что не только по количеству, но и - по художественному качеству.

Однако без противления власти на этом этапе не обошлось и здесь. Губайдулина узнала о том, как Тихон Хренников приезжал в Елец, где он родился и жил в юности, и священник его благословлял в церкви. «Член партии!» - саркастически восклицала София Асгатовна. Увидев, что креститься и молиться в церковь пришли и другие бывшие руководители-коммунисты, она во всем этом усмотрела такую неправду, что решила отстраниться от религиозной темы. В 1996-98 годах Губайдулина написала насквозь гротескный, до сюрреализма, вокальный цикл «Висельные песни» на слова Кристиана Моргенштерна. Но возвратилась к святой теме утрированно, когда по предложению Баховского общества создала свои монументальные «Страсти по Иоанну». Исполнены они были в Штутгарте, на границе тысячелетий - в 2000 году - и признаны самыми религиозными по содержанию из всех четырех пассионов, представленных на фестивале (другие авторы - Вольфганг Рим, Тань Дунь, Освальдо Голихов).

Если взглянуть с разбираемой точки зрения на западную культуру – европейскую

и американскую, – то там в этот период вовсе не окажется такого массивного религиозного уклона в музыке, как в новой России. Дмитрий Смирнов, находясь в Англии, констатирует: «Интересно, что здесь, на Западе, отношение к этому вопросу совсем не такое, как в России, где это считается чуть ли не обязательным, и почти все об этом только и говорят. Здесь это никого не трогает. Если здесь ты станешь объявлять о своей религиозности, <...> ну и пожалуйста – это твое личное дело»¹. Таким образом, утрирование религиозной темы в музыке составляет одну из *специфических черт российской музыкальной культуры* в разбираемый период.

Еще одна, трудноразрешимая, не только российская, но и мировая проблема – *перепроизводство музыки*. Впрочем, это относится не только к музыке. Художники подсчитали, что если сложить творчество всех ранее существовавших живописцев, то для запросов одного человека в его жизни этого вполне хватит и современные авторы там могут просто не уместиться. Можно было бы сделать аналогичный подсчет и в композиторском творчестве. Несмотря на то, что серьезная музыка занимает несравнимо меньше жизненного пространства, чем развлекательная, несмотря и на потерянные поколения, современные композиторы тревожно констатируют чрезмерное изобилие создающейся музыки. О перепроизводстве музыки говорят и Каспаров (в документальном фильме о нем), и Тарнопольский. Последний даже признается в «урезании» самого себя из-за такого изобилия современной музыкальной продукции. «У меня совсем немного сочинений, мне кажется, что в мире такое перепроизводство новой музыки, что иногда лучше помолчать и делать только то, чего не можешь не делать»². Роман Леденёв ставит вопрос также и об избытке нелучшей музыки. «Полностью, мне кажется, подтвердились прогнозы г-на Кюи, в частности, об обилии композиторов и производимого ими. <...> Но как уменьшить количество и улучшить качество? Интернет дает сейчас каждому желающему возможность запустить по волнам эфира всё, что угодно. Что будет?»³.

Думается, что изобильное произрастание музыкальных «растений» имеет и свой плодородный смысл. Ведь шедевры могут рождаться только среди многочисленного другого творчества, великое произведение серьезной, академической музыки не может возникнуть на пустом месте.

3. Эстетика российской музыки от 1985-1991 годов

Из эстетических вопросов российской музыки будут рассмотрены: основные стилевые направления, представления о сущности и назначении музыки, представления о специфике русской музыки.

¹ Смирнов Д.Н. Музыкальная идея III. Диалог с С.Губайдулиной. URL: <http://www.wikilivres.info/wiki/>.

² Из письма В.Тарнопольского – В.Холоповой. 21.05.2011.

³ Леденёв Р. Со своей колокольни. С.248.

3.1. Основные стилевые направления

В российской академической музыке указанных годов в стилевом отношении можно выделить следующие зоны:

1. Авангардизм
2. Центризм
3. Классичность
4. Минимализм
5. Фольклоризм
6. Церковная музыка

Следует констатировать, что при всем разнообразии замыслов, творческих манер, техник, жанров, важнейшим различительным признаком служит характер звуковысотной системы: за пределами тональности - авангардизм, с опорой на тональность – классичность, с использованием элементов тональности – центризм, с растяжением минимальных ладо-тональных гармоний во времени - минимализм. Другим различительным признаком выступает жанр - это относится к фольклоризму и церковной музыке, поскольку эти сферы издревле были источниками создания музыки.

Естественно, что стили композиторов могут не укладываться в один лишь названный пункт, речь идет о ведущей тенденции. Кроме того, некоторые авторы существенно меняли свой стиль, уходя от экспериментаторского авангардизма в хорошо известный романтический сентиментализм (как например, Иван Соколов).

1. Российский *авангардизм* так или иначе связан с воздействием эстетики и творчества Эдисона Денисова, а тот, в свою очередь, испытал плодотворное, освежающее влияние Антона Веберна. Денисов при этом твердо стоял на том, что авангардизм должен в музыке существовать всегда. Глубокие впечатления от Веберна и Денисова сформировали стили Дмитрия Смирнова и Елены Фирсовой, супружеской пары, со сходным музыкальным мышлением. Из продолжателей линии выделились, каждый по-своему, Виктор Екимовский, Александр Вустин, Юрий Каспаров, Владимир Тарнопольский. Отдельный стиль, не веберно-денисовский, наделенный безмелодийностью и сонорикой, выработал Юрий Воронцов. Своими путями, с новой эпатажностью и озадачиванием авангардистов-учителей, пошло молодое поколение – Ярослав Судзиловский, Дмитрий Курляндский, Георгий Дорохов и др.

Екимовский отмечает, что их поколение попало на кульминацию западного авангардизма, и в 1970-80-х годах своего пика достиг также отечественный авангардизм. «Эксперименты – моя страсть», - говорит о себе композитор. Его установкой является также стремление ни в чем не повторяться, создавать как бы свой стиль в каждом

отдельном произведении, в результате чего должна складываться, по его выражению, «панстилистика». Противоположностью своим эстетическим принципам Екимовский считает постмодернизм. При этом российские авангардисты достаточно критичны к структурализму первых западных авангардистов. Екимовский находит давно устаревшими их ограничения в стилевом материале. Тарнопольский считает весьма наивной идею выводить из звуковысотной серии ритм. Будучи внимательным к новейшим западным тенденциям, он смог успешно обогатить свой стиль французским опытом - спектральной техникой.

Последовательно отстаивает авангардные позиции Каспаров. По его мнению, ладо-тональная музыка исчерпала себя на границе XIX-XX веков. Если сейчас написать сонату по классической форме, это будет мертвая форма. «Без авангарда не может быть прогресса», «любые эксперименты обогащают», - говорит он¹.

2. К стилевому центру, *центризму*, сместились сейчас стили таких крупных русских классиков, как Шнитке, Губайдулина, Щедрин. Если исходить из отношения к звуковысотной системе, то Шнитке в свое время был как раз тем из молодых авангардистов, кто резко порвал с этим направлением, обратившись к тональности и трезвучию. А его полистилистическое мышление позволило внести в его музыку стилистику прошлого практически без ограничений. Губайдулина, предсказав большое будущее сонорике, всегда рассматривала обертоновый звукоряд как саму природную данность музыки, а трезвучие - такую же музыкальную необходимость, как и сам звук. Но у нее трезвучия никогда не звучат традиционно-тонально. Секрет в том, что она принципиально отказалась от метрических условий тональности – метрического 8-такта и квадратности. И для этого ввела ритмику, объясняемую многочисленными «недвоичными» цифровыми рядами (Фибоначчи и производные), которые гарантировали ей уход от классической системы музыкального времени. А ее образное мышление обладает такой русской реалистичностью выражения (вздохи, стоны, скрежет, смех, плач, шепот, дыхание), какая совершенно исключена у образцовых авангардистов, например, Пьера Булеза. Щедрин намеренно сам себя причисляет к центризму. Зная и частушку, и додекафонную серию, он никогда не приходил ни чисто фольклорному бытовизму, ни к тотальной рационалистической организации звуковой материи.

Центристская позиция в целом свойственна и другим композиторам-шестидесятникам - Борису Чайковскому, Борису Тищенко, Роману Леденёву, также Александру Раскатову, из более молодых – Кузьме Бодрову и др.

3. *Классичность* означает намеренное следование классической тональности,

¹ Документальный фильм «Юрий Каспаров». YouTube. 2006.

классическим фактурам с господством мелодии, академическим составом инструментов, классическим формам.

Сергей Слонимский, бывший в 1960-е годы лидером советского авангарда, испробовавший все виды новейшей техники того времени, позднее сменил свою эстетическую позицию. Он пришел к выводу, что в современном искусстве имеет право на существование и «современная классическая музыка», более многообразная по содержанию, для создания которой надо иметь гораздо больше мастерства, чем для следования новинкам западного авангарда. Чистейший образец такого рода – Двадцать седьмая симфония Слонимского (Лирическая), посвященная памяти Н.Мяковского (2009). Не случаен и номер симфонии, совпадающий с номером последней, Двадцать седьмой симфонии Николая Мяковского. Мастерски написанная в виде классического четырехчастного цикла, в тонально-функциональной системе, она выдержана во всех нормах классической формы. С точки зрения авангардизма, такая форма мертва. А на мировой премьере в Москве в 2010 году публика восприняла ее так восторженно, словно это была еще одна симфония Петра Чайковского. Здесь и видно действие принципа плюрализма XXI века: в каждом музыкальном направлении – *свои критерии, и нет единых критериев для всех направлений*.

Неожиданным поветрием в культуре конца XX- начала XXI веков стал неоромантизм. К нему в новом тысячелетии непредсказуемо повернули некоторые композиторы, начинавшие как авангардисты. В родственной, украинской музыке такой крутой поворот сделал Валентин Сильвестров, назвав это свое направление «слабый стиль», то есть как бы не созданный им самим, а заимствованный из хорошо известной музыки. Классичность проявилась в нем в том, что восстановились тональность, диатоника, классические фактуры, с преобладанием гомофонии, с применением арпеджированных аккордов и т.д.

Из российских композиторов к неоромантизму, с его сентиментальными настроениями, упоением красотой звучания, пришел Иван Соколов, композитор и концертирующий пианист. Примером такого стиля может считаться его Фортепианный квартет 2010 года, длительностью в 40 мин., в небыстрых темпах. Автор следующим образом объясняет эту свою новую эстетику. «Можно сочинять, если только ты един со своей правдой. Нельзя музыку вести мыслями, идеями. На этот стиль, как в Фортепианном квартете и Виолончельной сонате, меня наводит желание открытой эмоции. А эмоции более вечны, чем мысли. Ведь мы воспитаны на XIX веке, образование в России идет от этого века, чудом музыки для нас были Чайковский, Шуман, Шопен, и в нас живет этот родной язык. Но всё же сейчас романтический язык - это одна из

возможных одежд, важно, что именно мы говорим, важно, чтобы как можно больше людей понимали наш язык»¹.

4. *Минимализм* в постсоветской музыке имеет два различных истока. Первым стал индивидуальный стиль эстонца Арво Пярта. Испробовав и по-своему применив западную додекафонную технику, он нашел для себя нечто почвенное, Западу в тот момент не свойственное, - стиль, названный им *tintinnabuli* («тинтиннабули», «колокольчики»). Звучание колокольчика связывалось для него со звучанием трезвучия и вообще было носителем благозвучия. Огромное впечатление на общество произвело его сочинение «*Tabula rasa*», вставленное в эмблематичный для своего времени грузинский фильм «Покаяние» (реж. Тенгиз Абуладзе). Творчество Пярта в целом высоко ценилось ведущими композиторами СССР и России.

Вторым истоком стал американский минимализм (Терри Райли, Стивен Райх, Филип Гласс, Джон Адамс), постепенно становившийся известным в СССР и России. Хотя он вовсе не был однозначно принят отечественными композиторами, его влияние было достаточно широким. В частности, Роман Леденев считал его наиболее плодотворным из новейших западных течений. Поскольку пяртовские «тинтиннабули» оказались весьма схожими по техническим приемам с американским минимализмом – в обоих случаях основу музыкальной формы составляло оstinatное повторение минимального материала, - то весь этот стиль стал называться минимализмом.

Минимализм в российской музыке от 1985-91 годов получил очень несходные преломления. Наиболее очевидным стало построение длительных и даже сверхдлительных музыкальных форм на основе оstinатности. К этому композиционному решению наиболее определенно пришли Николай Корндорф и Владимир Мартынов. Но было и малоочевидное использование приемов повтора в чисто фактурном плане при обычном классическом течении времени. Это - различные локальные оstinато, которые служат ясности организации фактуры и расширению «нормативной» формы изнутри. Например, к такому естественному для восприятия расширению пришел Сергей Павленко в сочинении «*L'imparfait*» («Приношение памяти Эдисона Денисова») для ансамбля (1997). Роман Леденёв в огромном хоровом цикле «Времена года» (24 поэмы-картины в шести тетрадах для камерного хора, большого хора и инструментального ансамбля, 1990) минималистские повторы использовал для фактуры средних голосов, благодаря чему они приобрели ясность и естественность для пения и слушания, будучи при этом совершенно новым, свежим типом хоровой фактуры.

На Корндорфа большое впечатление произвел минималистский художественный

¹ Из беседы И.Соколова с В.Холоповой. 03.06.2011.

опыт Пярта. Он почувствовал здесь для себя живые возможности связать данный тип музыкального мышления с древними славянскими обрядами и вместе с комплексом архаичной заклинательной обрядовости найти важный способ воздействия на современного слушателя. А в этом последнем он вообще видел задачу музыки. На пике такого музыкального ощущения Корндорф создал, как мы упоминали, свое самое знаменитое сочинение – «Ярило» для фортепиано (1981). Другой опус - «Колыбельную» (1984) - он считал своим самым минималистским сочинением. Композитор признавал, что ему близок ранний Стивен Райх, - благодаря созданию драйва мажорным напором, хотя не созвучен Джон Адамс. «Но минимализм был для меня глотком свежего воздуха. Даже не глотком, а свежим ветром»¹. С чисто гармонической стороны он также увидел интересное преимущество данного метода: можно применять трезвучие, и оно не станет банальным, поскольку не войдет в школьные соединения с доминантой и субдоминантой. Елена Дубинец добавляет: «Николай Сергеевич создал особое направление в русской музыке - *сонористический, не репетитивный минимализм*» состояния, минимализм одного процессуально развивающегося образа» [разрядка моя.- В.Х.]².

Оригинальные образцы минимализма сочинены Виктором Екимовским. В «Успении» для 6 ударников (1989) «минимум» - это двузвучие с относительной высотой. Секции их чередований проходят бесконечным 6-голосным каноном³. А в №3 из «Симфонических танцев» того же автора для фортепиано и оркестра (1993) «минимум» - это целое построение, благодаря чему Игорь Кефалиди назвал такую форму с 50 повторениями «макроминимализмом».

Для Владимира Мартынова переход к минималистской композиции был обусловлен многими факторами. Это - и идея «конца времени композиторов», когда не нужно сочинять сложную европейскую композицию, а требуется создавать некий музыкальный ритуал на простейшем материале. Имела значение и его работа в церкви, то есть прямое участие в религиозном ритуале. Важны были и его обширные знания в различной древней музыке – в русском языческом фольклоре, в русской церковной монодии, в григорианском пении. Он считает, что помимо минимализма современного, американского типа, есть и более широкое, общемузыкальное проявление этого принципа, которое присутствует и в григорианском хорале, и в знаменном распеве – ведь там идет работа с минимальным одноголосным материалом. Но здесь необходимо возразить: как раз в названных древних христианских типах пения полностью исключались оstinatные повторы мелодических фраз и попевок, и их облик не содержал

¹ Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором. С.57.

² Там же. С.52.

³ Шульгин Д.И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. М., 2003. С.367-369.

никаких намеков на магические, языческие заклинания, которым они были исторически противопоставлены.

Минималистские сочинения Мартынова характеризуются невероятно долгой продолжительностью при, действительно, крайне малом музыкальном материале. Исходной единицей может быть даже не трезвучие, а консонансный интервал (например, квинта). Упомянутый «Opus posthumum II» для двух роялей и дисканта (1993) длится 53 мин. 47 сек., «Танцы Кали-Юги эзотерические» для фортепиано соло (1995) – 62 мин., «Танцы с умершим другом» для фортепиано с оркестром (2003, памяти Юрия Чернушевича, умершего в 19 лет) – 49 мин. 50 сек. Непрерывно-внимательное слушание таких опусов в замкнутом концертном зале влечет слушателей к психически измененному состоянию, депрессивному ощущению «пустоты», из-за чего многие музыканты критикуют данный род минимализма. Если вспомнить предтечу минималистского подхода к музыке в сочинении Карлхайнца Штокхаузена «Stimmung», с его одним нонаккордом на 70 мин., то этот лидер авангарда допускал отключение от слушания – можно уйти и вернуться, заснуть и т.д.

В целом же, минимализм XX века, задуманный как противопоставление европейскому авангардизму, с его рационализацией сочинения в виде додекафонии и сериализма, способствовал большей естественности музыкальной композиции, особенно в корреляции звукового материала и времени, содействовал более «антропологичному» соотношению звучания с психическим состоянием слушателя. Например, когда на авторском концерте Ледёнева в 2010 году подряд были исполнены ранние произведения, написанные в веберновской афористической манере, и позднейшие, то пьесы-афоризмы своей краткостью вызвали некоторое недоумение по сравнению с музыкой «естественного» времени, которая уже снова стала нормой. Но в своих эпатажных крайностях минимализм образовал практически ветвь авангардизма.

5. *Фольклоризм* составляет значительное и весьма обширное направление российской музыки. Тому есть свои причины. Прежде всего, становление русской классики XIX века происходило на базе народного творчества. Не все страны имели такой блистательный опыт. Например, в Японии только в XX веке встал вопрос о создании национальной японской классики. И здесь образцом для композиторов этой страны стала как раз русская культура, прежде всего, Михаил Глинка¹.

Далее, в политических установках СССР возвышение культур всех народов и

¹ Как пишет Марина Дубровская о Ямада Косаку, ссылаясь на харбинскую газету 1923 года, «его творчество в последние десять лет в японской музыке можно легко соотнести с теми преобразованиями, которые осуществил М.И.Глинка в русской музыкальной традиции». Дубровская М.Ю. Ямада Косаку и формирование японской композиторской школы (последняя четверть XIX в.- первая половина XX в.). Новосибирск, 2004. С.246.

народностей страны было догматизированным постулатом. И эта 70-летняя традиция также играет свою роль в настоящее время. Ведь наследница СССР Российская Федерация насчитывает на своей обширной территории свыше двухсот народностей со своими языками и сохранившимися обычаями. И здесь очень многое еще не получило развития в предыдущей культурной истории страны. Естественно, что столь богатые культурные залежи напрашиваются на их современное использование, внесение в общий культурный обиход страны и мира.

Тоненькая нить фольклоризации тянется и из Западной Европы: Веберн некогда ввел в симфонический оркестр мандолину (Пять пьес ор.10), в состав ныне очень активного Шенберг-ансамбля входят баян и аккордеон, существуют ансамбли гитаристов, играющих новую академическую музыку.

Фольклоризм в российской музыке от 1985-91 годов так разнолик, что мы поделим это направление на стилевые ответвления: А. собственно народный (с основой в виде песни и танца), Б. народно-сакральный (с использованием духовных жанров), В. классически-академический, Г. авангардный.

А. Фольклоризм собственно-народный – тот, что стремится воссоздать, реконструировать народный подлинник. По наблюдениям Алексея Петрова, русские композиторы устремились здесь к региональному и областному фольклору, вообще еще не отраженному в профессиональной традиции¹. В качестве любопытного примера он называет воссоздание цыганской песни в опере Щедрина «Очарованный странник». При этом композиторов всё больше интересует тембровая окраска голоса, манера исполнения, а также синкретизм подлинных песен – сопровождение их игрой, движением.

Б. Народно-сакральный фольклоризм оказывается в названный период весьма распространенным. С одной стороны, видно повышенное внимание к духовным стихам, святочным песням, также существующим в фольклоре богослужебным песнопениям (тропарей, ирмосов). Алексей Петров указывает на концерт-действие «Покаяние» Валерия Калистратова (2002), где достигается объединение фольклорных и богослужебных музыкальных истоков. С другой стороны, на русскую фольклорную почву пересаживается западный жанр пассионов, как это было новаторски осуществлено в оратории Алексея Ларина «Русские страсти» (1993-94). Там используется русский народный голос (Богородица), введены подлинные русские народные песни. «Обозначенная нами как фольклорно- сакральное направление, данная область творчества является сегодня приоритетной для композиторов, обращающихся к

¹ Петров А.К. Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиционные подходы. Автореф. дис. ...канд. иск. М., 2007.

национальной тематике», - делает вывод Петров¹.

В. Под классически-академическим фольклоризмом понимается введение народных инструментов и народных голосов в устоявшиеся классические жанры. Ранее образец такого рода создал, в частности, Сергей Слонимский в «Праздничной музыке» для балалайки, ложек и симфонического оркестра (1975). В разбираемый период в целом действует уже не интерес к народной стилистике или отражению народного музыкального быта, а поиск непривычных звуковых красок и новых тембров, еще не кодифицированных в академической музыке. Особенно инициативен в этом направлении Ефрем Подгайц, написавший целую серию концертов для народных инструментов с симфоническим оркестром, с классическими струнными составами: «Липс-концерт» для баяна и симфонического оркестра (2001), Концерт №2 для баяна и камерного оркестра «Viva voce» (с использованием бытовой песни «Мурка», 2006), «Ex animo» для баяна и струнного квартета (2002), Концерт для мандолины и струнных (версии для скрипки, балалайки, маримбы, домры), Концерт для гитары с камерным оркестром (2001).

Баян в современных условиях подвергся полной стилевой трансформации. Если в пьесе Леденёва «На фоне русского пейзажа» (1996) в связи с замыслом баян еще сохраняет колорит сельского инструмента, то в руках Софии Губайдулиной в нем совершенно переосмысливаются прежние его свойства. В концерте для баяна с симфоническим оркестром «Под знаком Скорпиона» (2003), в «Фахверке» для баяна, ударных и струнного оркестра (2009) этот инструмент, благодаря новой стилистике и способам игры, целиком переходит в чисто академическую сферу (что у этого автора произошло еще со времен «De profundis» для баяна соло и «Семи слов» для виолончели, баяна и струнных).

Такое же переосмысление сделано Губайдулиной и в отношении гитары. В 2007-09 годах ею создано произведение с названием «Раскаяние» (в русском переводе), в трех версиях с участием ансамбля гитар: «Ravvedimento» для виолончели и квартета гитар, «Pentimento» для контрабаса и трех гитар, «Repertance» для виолончели, трех гитар и контрабаса. В них, в частности, благодаря новаторской сонорике, не остается никаких отзвуков гитары как популярно-народного инструмента.

Интерес у композиторов вызвала и тембровая краска народного голоса. В конце 1960-х годов Родион Щедрин вызвал весьма большое удивление в Союзе композиторов, когда добавил к своим новаторским исканиям голос Людмилы Зыкиной, популярной певицы с тембром характерного народного звучания (в «Поэтории» на стихи Андрея Воскресенского и кантате «Ленин в сердце народном»). В 2000-01 годах Александр

¹ Там же. С 26.

Раскатов по заказу из Амстердама создал «Голоса замерзшей земли» на тексты (без напевов) русских календарных песен, предназначенные для Ансамбля Дмитрия Покровского и Нидерладского ансамбля духовых инструментов. Здесь на фоне сонористики, кластеров, диссонансов, сложнейшей полиритмии и зазвучали характерные «открытые» голоса русской деревни, а к ним автор добавил еще и звучности русских народных инструментов: варган, кугиклы, гусли, колесная лира.

При такой тенденции, возможно, и все народные инструменты и виды пения ассимилируются в академической сфере.

Г. Авангардный фольклоризм как тенденция был обозначен успешным бытованием такого значительного ансамбля, как «Ансамбль народной музыки Дмитрия Покровского». Его особенностями стало придание русскому фольклору современного динамизма – в экспрессии народных тембров и исполнительской манеры, в ритме, форме. Тембровые поиски как раз и слились со стремлениями мирового авангарда.

Но российских композиторов привлекла и задача внести в обработки народного материала приемы современной, авангардной техники сочинения. Алексей Петров в упомянутой работе приводит следующие примеры. Сергей Екимов при свободной обработке известной песни «Вечерний звон» (1996) в хоровую ткань вносит пуантилизм и красочные «звуковые пятна». Глеб Седельников в концерте-действе «Солдат мой, солдатик...», основываясь на мелодиях в духе народных похоронных причитаний, применяет сверхмногоголосие (до 60 партий в одновременности), с достижением сонорного эффекта¹.

Еще более радикальными по отношению к академической музыкальной традиции предстают новации, извлеченные из творчества народов мусульманской культуры. Евгения Скурко анализирует оригинальнейшие виды культурного синтеза, осуществляемые композиторами Башкортостана². Так, Рафаил Касимов в своей Третьей симфонии соединил речитатив в характере чтения Корана, хорал и кубаир (эпический башкирский народный жанр), во Второй и Четвертой симфониях – озон-кюй, мусульманскую молитву и элементы григорианского хорала. Имитации на европейских инструментах двухголосного горлового башкирского пения ввели Касимов (Вторая, Пятая, Шестая симфонии), Роберт Газизов (Concerto grosso, Третья симфония). Касимов в качестве особых тембров, помимо неевропейских инструментов, добавил также звучание бытовых предметов, употреблявшихся кочевниками, – камней, бутылок. Возникли предпосылки для микрохроматики: к ним, кроме тембров, подвел также высотный

¹ Там же. С.16.

² Скурко Е. К проблеме интерпретации фольклора в современном композиторском творчестве //Муз. академия. 2010. №4. С.59-62.

нетемперированный строй, свойственный башкирским народным инструментам и народному пению. А произвольные расслоения голосов при монодийном пении подвели к явлению микрополифонии.

Рекорд авангардности в пении поставил Александр Раскатов в сочинении «Ритуал» для голоса и ударных на слова Велимира Хлебникова (1997). Оттолкнулся он не от русского и не от славянского фольклора, а от антологии «Голоса мира» разных народов планеты, не только фольклора, но и традиционных культур. Здесь было пение тибетских монахов, имитации голоса через инструмент, хрип и т.д. Написанный для мастер-класса жены Раскатова, выдающейся современной певицы Елены Васильевой, «Ритуал» стал энциклопедией авангардного пения для всего мира.

6. Церковная, богослужебная музыка, начиная от 1985-91 годов, приобрела новое значение и притяжение, вместе с ренессансом духовного начала, произошедшего в данный период. Как вид музыкальной культуры, церковная музыка отличается особой приверженностью традиции. Ей не свойственно радикальное движение ни вперед, ни назад. Когда Владимир Мартынов пытался восстановить церковную службу на основе древнего знаменного одноголосия, его попытки служителями церкви не были поддержаны. А если современный автор пишет на церковные тексты, он заранее приближает свой музыкальный язык к устоявшимся нормам этой культуры. Как подчеркивает композитор и одновременно диакон Сергей Трубачев, «музыка церковных песнопений имеет свой язык, резко отличный от звучания земных напевов, язык символический, подобно тому, как и язык иконографии, храмовой архитектуры отличен от языка искусств, служащего выражением земных устремлений...»¹. К числу современных авторов богослужебной музыки, помимо Трубачева, относятся Андрей Микита, Владимир Довгань, митр. Иларион, и весьма многие композиторы создают музыку на православные церковные тексты – Валерий Кикта, Кирилл Волков, Владислав Агафонников, Алексей Ларин, Георгий Дмитриев, Виктор Ульянич, Анатолий Киселёв и др.

В отношении стилистики здесь стоит вопрос не просто о тональности, которая присуща всей этой ветви музыки, а о разграничении чисто западной функциональной тональности и русской ладовости, ладовой переменности, связанной со старинными напевами. Так, для Трубачева, много использующего древнерусские напевы, типична диатоника с чертами древнего обиходного лада. А для Илариона характерно сочетание русской православной традиции с элементами западного сакрального творчества². Что же

¹ Трубачев С. Избранное. Статьи и исследования. М., 2005. С. 517.

² См. об этом: Попова Е.В. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм»

касается внелитургической духовной музыки, то она, как область авторских решений, по выводу Елены Поповой, «демонстрирует разнообразие во всем художественном потенциале музыкального стиля»¹.

3.2. Назначение и сущность музыки

Поворот в состоянии музыки вместе со сменой мироощущения почувствовали почти все композиторы. По приводимой мысли Ивана Соколова, мир немного отдохнул (уже нет миллионов убитых), и музыка занялась собой. Интересно изменение представления о музыке у такого философа-мыслителя, как Альфред Шнитке. Если в период создания Первой симфонии (конец 1960-х-начало 70-х годов) он четко формулировал «музыка – это мысль о мире, представление о мире, выраженное в звуковой форме», то в 1990 году пришел к свободному ощущению – «дух дышит, где хочет» (Евангелие по Иоанну). В интервью того года он просил исключить его из линии европейского концепционного симфонизма, шедшего от Бетховена до Шостаковича, когда каждая симфония была словно философским трактатом. А он был продолжателем именно данной традиции. «От этой линии я хотел бы отойти, исключить себя из нее, потому что ощущаю некое «новое возрождение», переход на ту ступень существования музыки, которая была до Бетховена – вне специальной концепционности»². В это время он выступил также против законченных философских систем, видя в них лишь «относительность знания», а то и ошибочность. Отказался признавать и цель творчества: «Я не знаю цели творчества. <...> Нужно сказать *то*, что *вы* должны говорить...»³. Примечательно одно суждение «вневременной» Софии Губайдулиной: «Мне кажется, что музыка никуда не развивается, она просто звучит, как звучит Мир и Душа»⁴. Высказанное в начале 1990-х годов, оно оказывается созвучным именно времени «безветрия». Не увидел здесь никакой проблемы Ефрем Подгайц. На вопрос о том, что такое современная академическая музыка и куда она движется, он ответил (2010): «Мне кажется, здесь не надо теоретизировать. Современная музыка – это та музыка, которая пишется сегодня. Такая, как она есть»⁵.

И когда только музыка осталась словно наедине сама с собой, как бы без явных социальных обязанностей, она предстала как носитель самых высоких ценностей – духовности, гармонии, идеальности, света, красоты, истины, добра, любви.

(конец XX – начало XXI вв.). Автореф. дис... канд. иск. М., 2011.

¹ Там же. С.24.

² «Дух дышит, где хочет...». Беседу с А.Г.Шнитке вела В.Н.Холопова. С.46.

³ Шнитке А. Из Четвертого круга. Беседа с В.Яковлевым // Волга. 1990. №3. С.160-162.

⁴ Цит. по: Холопова В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С.3.

⁵ Интервью с композитором Ефремом Подгайцем. Часть 2. 09.12.2010. © aleksvet.URL: http://www.muscomp.com/interview/podgaits_2.html

«Музыкальное искусство - это *священнодействие*, а не сиюминутное что-то, сочиненное на потребу дня», - говорит Александр Вустин¹. Следующим образом о педагогике и творчестве Романа Леденёва говорит его ученик Арман Гущян: «Роман Семенович отстаивает ту позицию, что нет места в музыке негативу <...>. Музыке дан дар переносить человека в «иной мир», чувственно осязаемый идеальный мир, который возвышает человека до знания реальности истины, добра и красоты. Важнейшее призвание музыки – нести в себе «память» о гармонии Мира и гармонии Любви»². Интересные мысли о любви к музыке и возможности контакта с чем-то высшим - как об импульсах к творчеству - высказала Елена Фирсова. В ответ на вопрос – почему она пишет музыку - композитор обрисовала следующее (1996): «первое, что я могу сказать, что это моя форма любви к музыке – то, как она у меня выражается. Потому что один любит музыку – он ее слушает – этого ему достаточно; другой – музыку играет, третий ее изучает, анализирует, а для меня форма любви, которая меня удовлетворяет, - это ее писать, и с ней таким образом общаться. <...> Второе – это какой-то путь – типа исповеди или контакта с чем-то, так сказать, высшим – единственный для меня»³.

А вот слова Родиона Щедрина, обычно избегающего высокопарных эпитетов, - о всеохватности и уникальности музыки как вида искусства (1987): «Музыка – это огромный мир, окружающий человека...Как воздушное пространство, как солнечная система, - такой же необозримый и бескрайний. Мы иногда даже не осознаем, какое большое место занимает музыка в нашей жизни. Не будь ее, человек просто не смог бы выразить всего богатства своих чувств, всей сложности и многоцветности их – от яркой, ослепительной радости до глубокой и безысходной скорби. Никакому другому искусству, даже литературе, сколь бы умна она ни была, это не под силу»⁴.

Слова Эдисона Денисова о назначении музыки читаются как духовное завещание большого музыканта и человека. Говорят они о настоящей духовности музыки, о способности очищать и облагораживать людей, для чего она всегда должна нести в себе Свет: «...Ничто, мне кажется, не может облагородить так изнутри человека, так его очистить, сделать его душу, его сердце более добрыми, более благородными, чем высокая настоящая духовная музыка. И мне кажется, - об этом я не раз говорил и буду повторять всегда, - что в музыке самое важное – это Свет»⁵. При этом Денисов в свой поздний период противопоставляет и классическую культуру – рок-музыке, и российскую музыку

¹ Вустин А.К. Мир музыкален сам по себе //Амрахова А. Современная музыкальная культура. С.149.

² Гущян А. Служение высокому //Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования. М., 2007. С.182.

³ Смирнов Д.Н. Музыкальная идея III.

⁴ Щедрин Р. То, что делает музыку – музыкой...Беседа с Г.Цыпиным //Сов.музыка. 1987. №2.С.11.

⁵ Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. С.91.

– западному авангарду. А в православной музыкальной культуре подчеркивает выразительный элемент. «Конечно, никакой рок, никакой авангард вам этого [Света. - В.Х.] не дадут. Почти весь западный авангард, он, как правило, антидуховен (и не только в музыке, но и в литературе, и в живописи) <...>. Православная церковная музыка, помимо своей духовной наполненности, обладает огромной музыкальной выразительностью»¹.

Для верующих композиторов, особенно православно-верующих, высшие свойства музыки сопрягаются с божественным началом. Когда-то Шнитке заметил, что если пишет на религиозную тему, сочинение идет легче. Хотя как раз он и определял различие между искусством и религией: «Искусство не может заменить религию, оно – как человек, со всеми его разнонаправленными стремлениями, и из него есть выходы и в высшее, и в низшее»². В противоположность Шнитке, Иван Соколов ощущает музыку как часть религии: «Музыка думает не о покупателе, а о божественности, о восторге. Бог создал наши души, мы возникли и всю жизнь себя изучаем. Но исток всего этого – таинственен. Искусство подобно религии, и настоящее, идеальное искусство смыкается с религией»³.

Губайдулина, думая о фундаментальной загадке красоты музыкального звука, создающего феномен (форму) музыки, относит его к духовной сфере, восходящей к божественному совершенству: «Музыкальная форма оказывается для нас наиболее духовной сферой. Почему именно духовной сферой? Потому что в звуке, в самом материале звуковом находятся закономерности Вселенной, уходящей к Божественному совершенству. Пожалуй, ни одно искусство не имеет такого материала, которым обладает музыка»⁴.

3.3. Возвышение красоты

И в этот период, когда музыка, наконец, «занялась сама собой», всемерно возвысилась категория *красоты*. Если взглянуть на великую историю русской музыки, то ни в какой ее период красота не была центром творчества – она выступала лишь как сопутствующее качество, которое однако при этом всегда предполагалось. В классике XIX века ведущими были идеи национальности, народности, эпики, трагической истории России, внутренней жизни человека, в начале XX века – сатиры, мистерии, в советский период – героики, оптимизма, снова – трагедии. Среди этих громадных социально-культурных и философских задач красота, как чисто эстетическое явление, никогда не

¹ Там же. С.112.

² Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С.145.

³ Из беседы И.Соколова с В.Холоповой. 03.06. 2011.

⁴ Губайдулина С.А. Для кого пишет музыку композитор // Амрахова А. Современная музыкальная культура. С.168-169.

выводилась на первый план, а эстетство вообще не было свойственно русской музыке.

Искусство же всегда стремится занять незанятые площади. И в полосе «безветрия» как раз настал такой момент компенсации. Российские композиторы разных поколений в беседах о сущности музыки настойчиво подчеркивали понятие красоты. Но это не была одна красота на всех. Можно сказать, что в конце XX - начале XXI веков у разных композиторов сложилось несколько концепций красоты.

Стойким рыцарем музыкальной красоты был и остается Роман Леденёв. Его концепция красоты – это красота непосредственного, очаровывающего звучания музыки, вытекающая из позитивного и устойчивого мироощущения автора. Упор на «красоту» он делает в многочисленных высказываниях. «И музыка, и всякое искусство должны быть красивы, тем более что XX век принес так много уродливого»¹. Что составляет существо музыки? «По-моему, красота. И смысл и задача искусства – создавать красивое». Какой должна быть музыка в XXI веке? «Красивой, обязательно...»². В одной статье композитор с курсивом цитирует слова Ильи Репина: «*Искусство должно быть очаровательным. Если в нем нет этого нектара жизни, то оно – ничто*»³. Младший коллега Леденёва Кузьма Бодров пишет: «Главный критерий Романа Семеновича в оценке сочинения – эстетическая красота, выраженная в совершенной форме»⁴.

Сравним: Леденёв прожил совершенно такую же социальную жизнь, как, например, Шнитке. И если второго влекло познание зла в мире – в противовес добру, то первый смог прочувствовать устойчивость, равновесие мира, как бы заданные изначально и выраженные в красоте природы и искусства. Тот стиль, к которому тяготеет творчество Леденёва, – это неоромантизм, но не романтические метания и бури, а – красота лирики. Современное выражение такого вкуса он нашел и в музыке Георгия Свиридова, о котором говорил: «...В музыке Свиридова есть все, что мы ценим в музыке классической. Это *красота, глубокое чувство, свежесть...*»⁵. От этого поиска красоты лирического чувства пошло и обращение к романтизированным инструментальным жанрам (если их назвать от 1980-х годов): Концерт-элегия для виолончели с оркестром, Концерт-романс для фортепиано с оркестром, «Элегический секстет» для струнных, «Воспоминания», шесть пьес для четырех кларнетов и др.

¹ Цит. по: Холопова В. «Тихая моя родина». Константы стиля Романа Леденёва // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования. М., 2007. С. 70.

² Катунян М. Наполнить музыку лирическим содержанием // Муз. академия. 2006. №1. С. 25.

³ Леденёв Р. Благородный талант // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования. С. 202-203.

⁴ Бодров К. Музыкальная совесть нашего времени // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования. С. 184.

⁵ Леденёв Р. Искусство не может не касаться больших тем. Беседа с О. Бугровой // Муз. академия. 1997. №2. С. 22.

Главенствует в леденёвской музыкальной красоте мелодия. Длинные мелодии композитор считал вообще свойством русской музыки, и в этом отношении он наследует эстетике Чайковского, Глазунова, а в особенности Рахманинова. Настоятельно он возвышал мелодику и в преподавании. Бодров вспоминает: «Каждое настоящее произведение искусства, по его словам, обладает своей неповторимой «мелодией» - мелодией в широком понимании»¹. Примечательна гармония произведений Леденёва - она наделена теми диссонансами, которые вносят оттенок некоторой гедонистической сладости, пряности, доставляющей удовольствие, - и такого свойства нет у его композиторов-сверстников. Конечно, слаженной, гармоничной должна быть форма. Итак, мелодия, гармония, форма – эти фундаментальные стороны композиции трактуются Леденёвым, исходя из эстетики красоты.

Из «московской тройки» к этой категории больше всего тяготел Эдисон Денисов. Но поскольку он был композитор наиболее левой, веберновской ориентации, то его понимание красоты было далеко от неоромантизма, новой простоты, от традиционных «красот музыки». У него это была и красота структуры, и красота музыкальной мысли, и путь к категориям света и духовности. Эти эстетические качества творчества Денисова обрисованы Юрием Холоповым в монографии о нем (совместно с Валерией Ценовой). «В отличие от нередких во второй половине XX века контркультурных тенденций левого радикализма, творчество Эдисона Денисова одухотворяется идеей *красоты* <...>. Однако это не повторение старой концепции, а в каких-то отношениях - и нечто противоположное ей. Например, ощущение красоты у Денисова не предполагает «разлива чувств». Тогда это было бы совсем другое направление, вроде Рахманинова, что представляет антипод эстетике Денисова. Сам композитор выдвинул концепционную идею *новой красоты* в современной музыке: «Красота – одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощущается стремление к поиску новой красоты. При этом речь идет 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 ее понимали Бах и Веберн»². «Сближение искусства-музыки с духовностью в мировоззрении Денисова позволяет связать с этим важную для эстетики композитора идею *света*»³. Источниками вдохновения для творчества Денисова служили живописные полотна особой красоты – как у Пауля Клее, Бориса Биргера. Поэтически красивы даже названия многих произведений: «Колокола в тумане»

¹ Бодров К. Музыкальная совесть нашего времени. С.184.

² Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993. С.47-48.

³ Там же. С.49.

(1988), «На пелене застывшего пруда...» (1991), «Женщины и птицы» (1996). И сама музыка Денисова, с ее утонченностью, изысканностью тембров и фактур не может быть понята без концепции красоты.

Денисовская эстетика утонченной красоты оказалась близкой двум младшим коллегам, считающим себя его учениками, – Дмитрию Смирнову и Елене Фирсовой. У почитаемого мастера они находили кардинальную приверженность к красоте, благодаря чему и новаторскую творческую позицию в историческом плане. В своей работе о нем они писали следующее: «Денисов как никто другой из его предшественников совершенно по-своему и с полной откровенностью поставил перед русской музыкой новую задачу, провозгласив эстетику красоты как основополагающий принцип музыки» (26 марта 1997, Англия)¹. Фирсова, размышляя о самых важных для нее атрибутах музыки, выделила Любовь (возникающую в общении с ней – мы об этом говорили) и Красоту – «потребность прикоснуться к Красоте как бы изнутри, почти осязательно»².

Что же касается Альфреда Шнитке и Софии Губайдулиной, то у них категория красоты, не составляя центра всех творческих стремлений (подобно русским классикам), пронизывала весь музыкальный язык, требовала тщательнейшей технической обработки материала (как цифровые расчеты Губайдулиной). О естественности отношения обоих к красоте в музыке может говорить, например, восклицание Губайдулиной, невольно вырвавшееся у нее по окончании Фортепианного квинтета Шнитке: «Какая красота!» (мы сидели с ней рядом на концерте).

Красота как основа его музыки несомненна для Юрия Буцко. «Ведь сказал же Достоевский – «красота спасет мир». А чем еще спастись, как не красотой?»³. И в самом деле, слушание многих длинейших симфоний этого композитора – это плавание среди безбрежных заводов красоты.

А вот какой путь к красоте видит в своем творчестве Иван Соколов, в разбираемый период перешедший в еще более явную неоромантическую стилистику, чем Роман Леденёв. Для него в этой красоте было ощущение чуда, восторга в душе, высокой чистоты, сродни божественному чувству. Эта потребность в красоте наполняла духовными силами его музыкальные способности, которые надо было устремить к этой цели. Идеал же красоты возникал сам по себе, ниоткуда. В то же время, как мы говорили, саму неоромантическую стилистику он рассматривал как внешний способ выражения, как

¹ Смирнов Д., Фирсова Е. Денисов – композитор света //Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания, Материалы. М.,1999. С.11.

² Из письма Е.Фирсовой – В.Холоповой. 15.05.2011.

³ Из разговора по телефону с автором этих строк 14.09.14.

бы «одежду». Важно же было – что выражается.

Еще одну концепцию красоты сформировал Юрий Воронцов. Стилистически эта музыка диаметрально противоположна и Леденёву, с его долгими романтическими мелодиями и пряными аккордами, и Соколову, с его сентиментальными настроениями и «популярными» фактурами. Воронцов – композитор рубежа XX-XXI веков, «сыновьего поколения» по отношению к «тройке» и Леденёву. По музыкальному языку он – «левый» для своего поколения, работающий с сонорными безмелодийными фактурами, ищущий необычные тембровые эффекты, строящий аклассические музыкальные формы. Естественно, в таких условиях музыкальная красота становится «новой красотой», новой также и по отношению к пониманию Денисова. Поэтому эстетика музыкальной красоты здесь по-новому важна. Особенность концепции красоты у Воронцова – сопряжение ее с категорией гармонии в широком смысле слова, с *гармоничностью* как музыкального произведения, так и самой природы.

Эту проблему исследовала ученица Воронцова Ольга Озерская, сама молодой композитор, принципиальная сторонница категории красоты в новейшей музыке и в своем творчестве. Она пишет: «...Воронцов поддерживает мнение о том, что в нашем сознании музыка нередко является синонимом красоты, не красоты, а той красоты, которой человек наделен от природы. <...> Каким бы языком ни говорил композитор со своими слушателями, какие бы музыкальные средства ни выбирал, он должен вдохновлять красотой жизни и сам создавать красоту»¹. Озерская приводит слова самого композитора. «...Да и сама природа – это убедительнейший аргумент в пользу того, что красота существует»². «...Стремление к равновесию я чувствую как необходимость: меня «магнитит» к гармонии. Отсюда попытка найти красоту несмотря ни на что»³. «Гармоничное отражение своего взгляда на мир в звуках – это на сегодня для меня главная задача. И я честно хочу отразить это на своем жизненном этапе»⁴.

Оазис красоты, таким образом, оказался землей обетованной для значительного ряда создателей российской музыки в период конца XX -начала XXI веков. У еще более молодых авторов почувствовалась как бы «вседозволенность красоты». Интересен путь к этой эстетике, проделанный Ираидой Юсуповой. Когда она училась у Николая Сидельникова, тот говорил – «и физикам нужна красота». После того, как она освоила приемы новейшей музыки, ей стали задавать вопрос – почему она не пишет красивых

¹ Озерская О. Эстетические взгляды композитора Юрия Воронцова //Муз. академия. 2012. №4. С.8.

² Воронцов Ю.В. О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах, и о самом лучшем, что есть в человеке //Амрахова А. Современная музыкальная культура. С.213.

³ Цит. по: Концепция творчества Юрия Воронцова //Русский музыкальный академический каталог/Сайт Союза московских композиторов. 26.05.2008. URL:www.composers.ru).

⁴ Там же.

мелодий? Ищущий свой путь композитор и в самом деле начала сочинять красивые мелодии. И почувствовала, что она тем самым в корне изменилась. Мелодическая музыка несла утешение, словно оно шло свыше. И захотелось передать это чувство другим¹. На Московской осени 2010 года Юсупова показала уникальное по настрою сочинение, которое можно посчитать квинтэссенцией красоты в академической музыке сегодня. Его название – «Прекрасные континуумы в прекрасных амбиентах» (амбиент – фон, второстепенное окружение чего-то главного), концертная композиция для виолончели с фортепиано, органом и камерным оркестром, часть большого многочастного проекта «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах». Звучание ее – поэтическая идиллия: виолончель, словно молодой певец, поет *dolce espressivo* как бы в соловьином саду с трепещущими трелями (струнные) на фоне «эоловых арф» (фортепиано, орган), с красивыми полнозвучиями септаккордов и нонаккордов. Для этой фантазии Юсуповой нет лучшего названия, чем то, в котором дважды два звучит слово «прекрасное».

Любопытно, что на Западе, всегда культивировавшем категорию красоты, как раз в данный период появился тезис, поставивший ее реальность под сомнение: «Красота – утопия?» - так был назван музыкальный фестиваль во Франкфурте в 1991 году.

И все же, даже в таком глубоком вхождении в эстетику красоты российская музыка, как всегда, не культивировала только одну прелесть и очарование. Никто не последовал, например, любовно-религиозной красоте, определяющей эстетику Оливье Мессиана. У всех, о ком мы здесь говорили и не говорили, задачи творчества были более разнонаправленные, чем создание одного лишь мира «волшебной горы» (по Томасу Манну), они не исключали драматизма и трагизма. О своем тяготении к трагизму пишет Сергей Слонимский: «Разве не ясно, что кульминации почти всех моих крупных сочинений – катастрофы, а коды – умирание, тихое отпевание, исчезающая память и лишь изредка таинственный свет вечной жизни человеческого духа?»². Губайдулина считает, что ее интересует «всё, в чем присутствует трагизм»³. Объемнее и диалектичнее всего об этом сказала Елена Фирсова, размышляя, что подвигает ее сочинять музыку: «Мне кажется также, что *жизнь и смерть* человеческая [разрядка моя.- В.Х.] и все встающие в связи с этим вопросы в любом случае дают достаточно стимулов для творчества, где бы ты ни жил, счастливо или несчастливо, благополучно или нет».

3.4. Понятие «русская музыка» у российских композиторов

Вопрос о принадлежности к русской музыке вставал, вероятно, перед всеми российскими композиторами, и не для всех он был легким для решения. Конечно, для

¹ Из беседы И.Юсуповой с В.Холоповой. 03.06.2011.

² Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С.36.

³ Холопова В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. С.3.

Щедрина, так широко использовавшего русский музыкальный материал, не было никаких сомнений в его национальной почвенности. Но если обратиться к «московской тройке», то Губайдулина сама не может найти ответа – в чем ее музыка русская. Для Шнитке сложнейшим был вопрос вообще о его национальности – немец, еврей, русский? Эдисон Денисов русское признавал как один из истоков его музыки – благодаря фольклорным поездкам и примеру раннего Стравинского. Вопрос о русскости мгновенно обострялся, когда композиторы попадали жить за границу. Левый радикал Александр Рабинович, оказавшись во Франции, с удивлением ощутил себя там русским композитором. Таково же свидетельство Шнитке (1994): «Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России. Я все-таки композитор оттуда, живущий здесь. А раньше мне казалось, что я живу как бы вне определенной среды»¹. И почти все признавали, что культура, среди которой они выросли и воспитались, включая русский язык, непременно оказывала свое влияние на музыкальное творчество. Екимовский: «Я практически не писал «русской» музыки, но, конечно, полностью абстрагироваться от своей культуры трудно, хотя, наверно, и возможно»². Воронцов: «Хоть душой и сердцем я за Европу, но так как нахожусь здесь и токи этой жизни надо слушать, то, в принципе, национальный элемент неизменно присутствует. Другое дело, как его удастся выразить»³. Шнитке добавил сюда и язык религии: «По языку молитвы, языку восприятия принадлежу не к немецкому миру. Я принадлежу к русскому миру. Для меня вся духовная сторона жизни охвачена русским языком»⁴.

Если даже для самых европейски ориентированных российских композиторов русское начало было неперенным, то для прямо нацеленных на русские культурные основы оно в названный период только усилилось, а для живущих за границей становилось духовной пищей творчества. Родион Щедрин, поселившийся в Германии, и Александр Раскатов, закрепившийся во Франции, стали так привержены русской тематике и русским истокам, как этого не было в такой же мере в СССР. Николай Корндорф именно в Канаде осознал, что составляет русское в нем и тем самым сформулировал важные особенности русской музыки.

Приведем слова Корндорфа: «Я принадлежу к тому направлению в русской музыке, которое, независимо от композиторского стиля, обычно обращается к очень серьезным проблемам: философским, религиозным, моральным, проблемам духовной

¹ Шнитке А. Музыка в присутствии ветра. Интервью с С.Масловым //Комсомольская правда, 04.02.1994. С.12

² Екимовский В.А. Метаморфозы стиля //Амрахова А. Современная музыкальная культура. С.202..

³ Воронцов Ю.В.О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах и о самом лучшем, что есть в человеке //Амрахова А. Современная музыкальная культура. С.216.

⁴ Беседы с Альфредом Шнитке. Сост. А.В.Ивашкин. М.,1994. С.41.

жизни личности, ее взаимоотношениям с окружающим миром, проблемам красоты и ее соотношений с реальностью, так же как проблемам благородства и значимости, применимым к человеческой жизни и к искусству, и отношениям между духовным и бездуховным. Все это означает, что большинство из моих сочинений было написано не для удовольствия, и они ни в коей мере не могут быть классифицированы как развлекательные. Я, как только возможно, стремлюсь добиться того, чтобы каждое из моих сочинений заключало в себе послание к каждому слушателю, и чтобы моя музыка никого не оставляла равнодушными, а вызвала эмоциональный отклик. Я даже принимаю, что иногда моя музыка вызывает негативные эмоции – только не безразличие»¹. О том же говорит Воронцов, сравнивая эти свойства русской музыки с нынешними западными вкусами: «Наше – глубина осмысления процессов, философичность какая-то, широкий мазок, обязательное затрагивание глубинных вопросов бытия, смысла жизни – что постоянно вызывает снисходительно-юмористическое отношение Запада. Но мы – такие. Это – реально наше, и наверное мы этим интересны»². Даже среди композиторов молодого российского поколения встречаются суждения, не отделяющие «русского» от «философского». Например, таков взгляд 30-летнего Кузьмы Бодрова (2010), который, к тому же, стоит на том витке исторической спирали, с которого ему видится стирание национальных различий в культуре, благодаря глобализации: «Как немецкой музыке – от Бетховена до Лахенмана – свойственно бесконечное совершенствование формы, так и для русской музыки характерна обостренная эмоциональность и потребность в философских обобщениях. Несмотря на то, что национальных школ как таковых сегодня не существует, я считаю себя русским композитором»³.

Для лучшей русской музыки характерна чрезвычайная серьезность в отношении к своему композиторскому назначению – как к миссии, как к государственной деятельности, как к религиозному служению. Томас Майер следующим образом писал о личности и музыке Галины Уствольской: «...Но, прежде всего это сознание своей высокой миссии, которое чувствуется сквозь все звуки. Галина Уствольская создает свою музыку с серьезностью, свойственной религии»⁴. Ольга Гладкова так объясняет частое прибегание Уствольской к религиозным названиям, несмотря на их нерелигиозность по сути: «Рядом с истовым словом композитора любой поэтический текст казался бы

¹ Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором. С.53.

² Воронцов Ю.В. О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах и о самом лучшем, что есть в человеке. С.209.

³ Цит. по: Фадеева Д. Кузьма Бодров (р.1980) //Молодые российские композиторы. /Ред.-сост. Я.Тимофеев, Е.Мусаелян. М.,2010. С.14.

⁴ Цит. по: Гладкова О. Галина Уствольская – музыка как наваждение. С.74.

приземленным и внешним, и только молитва сопоставима с музыкой сильнейшей энергетикой и максимальной духовной обнаженностью»¹. Что же касается такого композитора, как Губайдулина, то для нее религиозно-духовное начало имеет фундаментальное значение для внутреннего наполнения творчества.

Роман Леденёв подчеркивает очевидное свойство русской музыки (к сожалению, сильно девальвированное в советской идеологии искусства) – его содержательность: «Русскую музыку – и классическую, и бывшую советскую – всегда отличала высокая *содержательность*, а не игра языка»². София Губайдулина (в 2008 году) даже защищает ту позицию содержательности в музыке, которую она связывает с «программностью», идущей от XIX века. Говорит о том, что по сравнению с «абсолютной» музыкой программная вовсе не ущербная и не второсортная. Своего рода «программность» усматривает и в самых «абсолютных» фугах Баха (до чего уже докопались музыковеды) и сонатах Бетховена. Если поставить вопрос о типе содержательности музыки самой Губайдулиной, то, помимо отмеченной высокой религиозно-духовной тематики, можно прийти к выводу о продолжении ею принципов характерного русского *реализма*. Проявляется этот реализм в таком изобретательстве в сфере звука, когда он приносит живое подобие реальных явлений, – стон, плач, смех, скрежет, завывание ветра и т.д.

В современной теории музыкального содержания выработано понятие трех сторон содержания: эмоциональная, изобразительная, символическая³. На новейшем этапе оно может выступать в качестве одного из критериев русского музыкального мышления. Например, в музыке Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Романа Леденёва, Родиона Щедрина, Софии Губайдулиной, Дмитрия Смирнова, Александра Раскатова, Владимира Тарнопольского все три стороны присутствуют, причем, эмоции преобладают миметические, а, к примеру, у Пьера Булеза отсутствует изобразительная сторона, а эмоции преобладают энергетические⁴.

Наиболее непосредственно и очевидно русское начало предстает при использовании национального фольклора и других характерных знаков русской культуры. Главная современная композиторская фигура с такими атрибутами – Родион Щедрин. Он, действительно, всю жизнь писал и пишет «русскую музыку». Обращаясь к русской народно-бытовой культуре, композитор значительно расширил ее жанровый состав по сравнению с богатой традицией русской классической музыки. Он использовал:

¹ Там же. С.12.

² Леденёв Р. Искусство не может не касаться больших тем. С.21.

³ См.: Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания //Музыкальное содержание: наука и педагогика. М.-Уфа, 2002. С.55-76. URL:<http://www.kholopova.ru> Она же. Феномен музыки. М.,2014. Гл.10.

⁴ Обоснование понятий «миметические» и «энергетические» эмоции см. в кн.: Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. С.77-79.

частушку, плач плакальщицы, хороводы, знаменный распев, цыганское пение, пастушьи наигрыши, гусельные переборы, молитвы, церковное пение, колокола, бубенцы, ложки, имитацию балалайки, музыку российских цирков, канты, «Многая лета», «Очи черные», советские песни и т.д. Часть художественного мира Щедрина составляет великая русская литература - он сочинял на тексты Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова, Лескова, Ершова. Для его творчества важен подлинный русский литературный язык, а не перевод.

Александр Раскатов, оказавшись во Франции в среде последователей Пьера Булеза и не захотев, по его выражению, «стать маленьким булезиком», все больше укреплялся в мысли о необходимости сохранять русскую почвенность. Его манит и русский фольклор, и область русской духовной музыки. Как мы отмечали, он стал писать даже для Ансамбля Дмитрия Покровского, с введением «открытой» манеры пения в «Голосах замерзшей земли» (2001). Из духовной области создал «Воспевание» (1998) с частями «Херувимская песнь», «Молитва Господня» («Отче наш»), «Свете тихий» и др., сочинение под названием «Обиход» на старославянские литургические тексты из «Требника» (2003). Вершиной творчества Раскатова стала опера «Собачье сердце» по повести Михаила Булгакова. Музыка ее пропитана яркими музыкальными аллюзиями на советский послереволюционный быт, наделена сильными эмоциями, изобразительными и символическими моментами, - она глубоко русская со всех точек зрения.

Представления о русском начале в российской музыке разбираемого периода в принципиально важной мере пополнились благодаря широкому обращению к православным религиозным жанрам, и крупным – Всенощное бдение, Божественная литургия, - и малым - кондак, тропарь, «Причастны», «Со святыми упокой», «Трисвятое» и т.д.

Но наряду с сильной центростремительной русской тенденцией проявилась и противоположная, центробежная, та, о которой говорил Достоевский в знаменитой речи на открытии памятника Пушкину, - «всемирная отзывчивость», как свойство «русского человека». Во-первых, это развитие основ культуры многочисленных народов и народностей, входящих в Россию, - татарской, башкирской, бурятской, чувашской, дагестанской, тувинской и др. Во-вторых, это интерес к народам всего мира. Если взять географию культур мира одного лишь Сергея Слонимского, то мы найдем там тематику, помимо русской, - персидскую, древнешумерскую, древнегреческую, английскую, французскую, американскую, еврейскую, корейскую, японскую, армянскую, чеченскую.

Наконец, для более точного понимания «нашего» в мировой культуре надо представить себе то, что не является характерно «нашим». Глубокую мысль об этом высказывает Юрий Воронцов, композитор вполне современного направления в

русской музыке рубежа XX-XXI веков. Он думает о далекости корней авангардизма от традиций русской и российской музыки и о неестественности попыток молодых композиторов – в силу их среды и воспитания – сразу прыгнуть в эстетику, где красота ушла в конструкцию и исчезла душевность. «В нашей стране практически нет потребителей такой музыки. Поэтому часто новации наших композиторов висят в пространстве где-то на пути в Дармштадт, что вообще не имеет смысла. <...> Я все-таки верю, что окружающая человека среда очень сильно влияет на то, как он развивается, каким он становится. Поэтому ни один наш суперталантливый парень не перешибет какого-нибудь мальчика из-под Дармштадта, который с пеленок дышит воздухом этих фестивалей: ведь наши берут *всё уже готовое*, поэтому *не чувствуют генезиса* всех этих явлений» [разрядка моя. - В.Х.]¹. И далее Воронцов говорит о «нашем» - как склонном к философичности, затрагиванию глубинных вопросы бытия и смысла жизни (см. высказывание, приведенное выше).

3.5. Вопрос об адресате музыки

Неодинаковым для разных композиторов оказался вопрос об *адресате* музыки – элитарном или массовом. Виктор Екимовский определенно заявляет – в Союзе композиторов, по радио, - что его произведения предназначены для элитарной аудитории, которая существует в мире, и в России также, и которая всегда должна существовать. Исследователи творчества Галины Уствольской, доходя до антитезы «массовое – элитарное», видят большое достоинство этого композитора в уходе от всякой массовости. Ольга Гладкова пишет: «Уствольская – одна из немногих композиторов, осмеливающихся писать подчеркнуто элитарную музыку в условиях процветания эстрадного музицирования самого низкого пошиба и массовой поп-культуры»². Для эстетики Уствольской даже смешение академического и «легкого» жанров у Шостаковича и полистилистика у Шнитке казались неприемлемыми. Сергей Слонимский считает, что у серьезной и легкой музыки вообще существуют разные «поля» в культуре: «Серьезная музыка никогда не старалась конкурировать с легкой, в том числе с точки зрения ее массовости, а пыталась найти свою, более углубленную область существования»³.

С другой стороны, Родион Щедрин во все периоды творческой эволюции считал необходимым свое творчество адресовать широкой аудитории. «Мы пишем для людей – такова не только эстетическая, но и этическая суть творчества», - говорил он в 1986

¹ Воронцов Ю.В. О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах и о самом лучшем, что есть в человеке. С.209.

² Гладкова О. Галина Уствольская – музыка как наваждение. С.111.

³ Нестьева М. Сергей Слонимский и Альфред Шнитке: взгляд из предыдущего десятилетия //Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб., 2003. С.228.

году¹.

И в конце века считал так же: «И все-таки помню, что пишу-то для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться; стараюсь быть на той ветви культуры, которая не оторвалась от самого дерева. Можно произнести, как девиз: большое искусство должно иметь большую аудиторию, музыка должна всегда оставаться музыкой»². Важно, что и такой композитор, как Юрий Воронцов, который никогда не вводил в свои произведения частушек или чего-либо подобного, всячески избегал традиционных музыкальных средств, тем не менее считает, что ситуация «композитор для композитора» - подобие монашеского ордена, замкнутого на своих истинах. Его мечта - чтобы и простой любитель музыки получил художественные впечатления от его музыки.

Размышления многих ныне здравствующих композиторов об адресе создаваемых произведений снова подводят их к соображениям о том, что же есть музыка и какую роль она играет в обществе. Владимир Мартынов приходит к мысли о необходимости расширения самого понятия музыки за пределы только академического искусства. В интервью с Анной Амраховой он высказывается следующим образом: «Сегодня вообще непонятно: что такое музыка? Это было понятно, когда меня учили, сейчас – нет. Возьмем премию Грэмми. Там масса номинаций. Классическая музыка – где-то на 93-м или 95 –м месте. Современное музыковедение присваивает себе право считать, что музыка начинается с этой 95-й позиции. А что до этого? Необходимо расширить понятие того, что является музыкой»³. И по поводу кумиров общества рассуждает: «...Последним композитором, которого несли на руках, был И.Стравинский. Кого сейчас понесут на руках?»⁴.

Ираида Юсупова думает о том, что новейшей музыке нужна другая среда – это и специфические кинофильмы, где музыкантов дополняют художники (она сама участвует в таких работах), и привлечение электроники, с новыми шумами, и использование электрических инструментов (она играет на терменвоксе). А место демонстрации такой культуры – не только в концертных залах, а в художественных галереях, клубах, подвалах, словом, в обстановке андерграунда, – и там музыка жива.

При этом вопрос, который волнует Юсупову, - не уйдет ли музыка только в приятный фон жизни? В противном случае – какова ее задача? Об этом она пишет в комментарии к упомянутому нами сочинению - «Прекрасные континуумы в прекрасных

¹ Щедрин Р. Осознать меру своей ответственности //Сов. музыка. 1986. №7.С.22.

² Цит. по: Холопова В. Неизвестный Щедрин. //Муз. академия. 1998. №2. С.14.

³ Мартынов. В.И. О музыкальном смысле, содержании и – немного – о конце времени композиторов //Амрахова А. Современная музыкальная культура. С.165.

⁴ Там же. С.164.

амбиентах». Композитор как раз вводит понятие амбиента, фона и констатирует перепроизводство культуры (мы раньше касались этой проблемы). «Сегодняшняя ситуация в искусстве вообще и в музыке в частности – неисчерпаемые возможности сохранения звучащей материи и кризис культурного перепроизводства – заставляет меня то и дело задумываться о том, чем же для нас является музыка сегодня – частью амбиента, приятным фоном повседневности или же чем-то еще? Возможно, частью нашего существования? Жива ли она или стала музейным экспонатом? Сегодня так много звучащей музыки вокруг нас. Одна и та же музыка может быть как амбиентом, так и самой важной вещью на свете. Равно как и амбиент может в один прекрасный момент оказаться для кого-то музыкой – живой и настоящей. Это зависит от стольких совпадений!»¹.

Виктор Екимовский, видя перед собой опыт совершенно нетрадиционной записи музыки (также виртуальной) – книгу фотографий дирижера («Conductor» Милимира Драшковича), графику движений дирижера (его собственное «Balletto»), только одни паузы («Metamusica» Сергея Загния), только рисунок взмахов дирижера (в Симфонии «Слышу...Умолкло...» Губайдулиной), вообще отсутствие записи отсутствующей музыки (4'33'' Кейджа), приходит к самому крайнему, аструктурному выводу о музыке: «В моем понимании, любая композиторская акция, связанная с какой-то музыкальной идеей, – всегда музыка»². Но это уже – логика американского кейджеанского изобретательства, внедрившаяся в новейшее российское музыкальное творчество.

Помимо адресата в пространстве социума, существует и адресат во времени. Сколько лет, десятилетий, столетий, может быть, тысячелетий *проживет музыка*, которая сейчас пишется? Думается, вопрос этот внутренне все время существует, но редко обсуждается вслух. В XX веке Альфред Шнитке, например, в самый разгар собственных успехов мог сказать: «Успех преходящ». Он размышлял о соотношении наиболее знаменитого в свое время и сейчас. Нашел сведение, что лет сто пятьдесят назад самым исполняемым был композитор Спонтини: «Спонтини – кто-либо знает о нем что-нибудь? Главное – это все-таки что-то другое. И я пока молюсь о том, чтобы это другое оставалось главным»³.

Для Родиона Щедрина нетленное, «нетленка» – мучительная, постоянная мысль. Возможно, она подвигает его на то, чтобы использовать музыкальные средства не

¹ Юсупова Ю. Предисловие к нотам «Прекрасные континуумы в прекрасных амбиентах» (рукопись, у автора).

² Екимовский В.А. Метаморфозы стиля. С.203.

³ Шнитке А. Музыка в присутствии ветра. Интервью с С.Масловым. С.12.

крайние, а «центральные», хорошо проверенные временем. И некоторые его произведения уже более полувека успешно живут на эстраде и в музыкальном преподавании.

Суждения Эдисона Денисова по поводу будущего своего творчества неоднозначны. Он предполагает, что есть у него «вневременные» произведения. Но судить об этом самому автору бессмысленно – попросту это зависит от уровня сочинений. У него есть опусы «на случай» - вряд ли они будут долго играть. А есть такие, как будто «жить дальше не сможешь, если эти сочинения не напишешь». К ним шла многолетняя психологическая подготовка, и они «имеют в себе что-то, что должно им позволить жить достаточно долго»¹.

Сергей Слонимский на исторический «самотек» смотрит пессимистично: «Будут ли они [его сочинения.- В.Х.] жить? Едва ли». Такая категоричность кажется необоснованной. А он ставит вопрос в моральной плоскости. Продолжить жизнь его творчества – факт биографии его учеников и коллег, и он формулирует: «Жизнями живущих продолжить ушедшую жизнь, а собственной жизнью продолжить ушедшие жизни»².

Удивительно или нет, но не все нынешние авторы терзаемы мыслью о нетленности их созданий: «не думаю, чтобы моя музыка жила в будущем», - легко сказал один российский композитор на встрече со слушателями.

Конечно, история отберет наиболее яркое и совершенное. Оно будет проверено и выбором исполнителей и успехом у слушателей. Но всегда ли отбор станет справедливым? Думается, Слонимский прав, говоря о моральной обязанности пришедших перед ушедшими...

3.6. Самосознание молодых

Молодые российские композиторы (которым в наст. вр. в основном до 30 лет) – новое поколение, выросшее после начала перестройки, в ситуации свободы слова и отсутствия государственного диктата.

То принципиально новое, чем выделилась эта генерация, - это складывание *творческих групп*, и не «сверху», а по личной инициативе, и создание своих творческих манифестов. В этом отношении они перебрали арку и к ранним годам СССР, когда возникли АСМ и РАПМ со своими манифестами, и к 1990 году, времени возникновения дружеского сообщества АСМ – 2. Последнее было организовано по инициативе Дмитрия Смирнова, Елены Фирсовой, Николая Корндорфа, возглавлять его был избран Эдисон Денисов, а позднее руководителем стал Виктор Екимовский. Если целью первого АСМ

¹ Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. С.130.

² Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С.126-127.

было самое широкое ознакомление с новейшими музыкальными произведениями, написанными в СССР и за рубежом, то девизом АСМ-2 стало: «За широкий творческий поиск, нестандартное композиторское мышление и эксперимент»¹.

В новой России молодыми композиторами были созданы группы СоМа, «Пластика звука», МолОт и его ответвление МолоТоК (включили также и студентов), и они выступили с оформленными манифестами. СоМА (Соппротивление материала, с 2005 года) – группа композиторов-профессионалов из разных городов России. «Пластика звука» - объединение студентов Московской консерватории, сначала класса Владимира Тарнопольского, потом также и других профессоров, с 2006-2007 годов. МолОт – Молодежное Отделение Союза композиторов России, с 2009 года, объединившее композиторов и музыковедов. МолоТоК, подразделение содружества МолОт, - Молодые Тональные Композиторы, с 2010 года.

Все манифесты названных групп содержат *протест*, но не политического или идеологического характера, а исключительно музыкально-профессионального. Само название «СоМа» говорит об идее сопротивления – сопротивления академической традиции в музыке. Вот некоторые строки манифеста, напоминающие русские футуристические лозунги 1912 года: «СоМа будет жечь традицию в звуковых топках новых машин памяти. <...> Музыка живет только в движении. <...> Музыкальное произведение – это не ноты, не звуки, не восприятие и не продукт. Это – путь. Это коммуникативный мост, наведенный над пропастью между опытом автора и опытом «человека из публики»².

Неофициальным манифестом «Пластики звука» стали «26 предложений о Новой музыке» 2010 года. В них декларируется принцип «Новой музыки» как «феномен изменения художественного языка, а не какое-то конкретное «направление», выдвигается позиция *tabula rasa*, когда стирается память о прикладных функциях искусства, позиционируется имманентность музыки: «С развитием языка музыка отрывается от каких-либо функций: развлечение, эпатаж или социальная декларация, равно как и коммуникация и эстетизация пространства не могут быть ее исчерпывающей целью. Музыка становится имманентной и не нуждается в «оправданиях» со стороны других сфер деятельности человека; тогда она обретает свободу: от прикладных функций и для внутренней художественной сущности»³. По мнению Елены Мусаелян, большинству композиторов «Пластики звука» чужда и полистилистика Лучано Берио, Циммермана и

¹ Декларация об учреждении композиторского объединения Новая «Ассоциация современной музыки», или АСМ-2 //Московский композитор. 1990. май.

² Жукова Т. Объединение СоМа (Соппротивление материала) //Молодые российские композиторы. Ред. -сост. Я.Тимофеев, Е. Мусаелян, М., 2010. С.99-100.

³ URL:<http://www.sound-p.ru/index.php?page=manifest>.

Шнитке¹.

МолОт (организован по инициативе Ярослава Судзиловского) обладает более широкими стилистическими установками: «Своей сверхцелью МолОт ставит обретение нового музыкального языка XXI века, который на данный момент – а ведь уже десятая часть века позади – даже не просматривается. Как необходимое условие достижения этой цели было принято одно правило: в МолОте не существует стилистических ограничений; единственное требование к участникам – профессионализм»².

Стилистическая широта позволила этому содружеству иметь как «левое», так и «правое» крыло. Инициативу создать секцию тональной музыки – МолоТоК – проявил Александр Шишов, тогда студент Московской консерватории. В 2010 году он составил Манифест новой тональной музыки, в котором сформулировал «7 ударов МолоТКа», в том числе: новое возрождение тональности, отказ от переусложненности музыкального языка, простота и удобство графической записи музыки, единство образа, формы и ее технического воплощения и др.³.

Если определить самую обширную область музыкальных поисков новой генерации композиторов, то это будет *звук* – его бесконечная экспрессия, впечатляемость, даже эпатажность, и способы его достижения.

На основании нового звука в творчестве молодого поколения сложился даже новый вид искусства, решительно уходящий от того, что называется «академическая музыка». Мария Гайдук называет его «*театр звука*», а Татьяна Жукова прибегает к выражению «театральная эстетика художественного впечатления»⁴. Композитор Сергей Хисматов в своем «театре звука» извлекает из человеческого голоса вовсе не пение, а все звуко-тембры, которые лишь возможны, добавляет электронные преобразования, а от инструментов получает самые нехарактерные звуки-шумы. В сочинении «Весеннее обострение», где указаны способы как бы «вокального» (горло-ротового) звукоизвлечения, насчитывается 21 прием: свист, поцелуй, цоканье, вдох, выдох, чавканье, горловой смех, крик, вибрато, фруллато сквозь сомкнутые зубы и т.д. «Сергей Хисматов – не просто композитор, он – ”режиссер” звуков», - заключает Мария Гайдук⁵.

«Экстремальный» вокал, отмечаемый во всех сочинениях Бориса Филановского, приближает его также к подобной эстетике и к синтетическому звуко-театральному

¹ Мусаелян Е. Группа композиторов «Пластика звука» // Молодые российские композиторы. С.127.

² Тимофеев Я. МолОт Союза композиторов России // Молодые российские композиторы. С.147.

³ Цит. по: Игнатьева Н., Мусаелян Е. Московское представительство МолОта // Молодые российские композиторы. С.174-175.

⁴ Молодые российские композиторы. С. 98, 104.

⁵ Там же. С.98

творчеству, в сочинениях «Слова и пробелы», «бздмн», «Нормальное»¹.

Произведения, близкие «театру звука», сочиняет Ярослав Судзиловский. Образцом может считаться его «Голый король» (без связи со сказкой Андерсена), баллада для препарированной виолончели и поющего виолончелиста. Для вокальной партии изобретен искусственный, никому не понятный язык, вместе с которым исходит целый каскад сильных по эмоции криков, стонов, бормотаний и т.д., даже подражаний голосам животных. Виолончель препарирована так, что она перестает быть классической, строго темперированной. В нотах нарисованы смайлы (в виде физиономий), наглядно изображающие эмоцию того или иного момента².

Массированные поиски в сфере звука принесли не только нетрадиционные голосовые, речевые эффекты (многие были названы), но и огромное число звуков бытовых предметов: баки, батареи, рельсы, по которым ударяют молотком, пенопласт (Георгий Дорохов), дрель, бутылки с водой, пишущая машинка, стаканы, детские игрушки (Дмитрий Курляндский), ведро-палка, тарелка, вилка, баллончик со сжиженным газом, (Владимир Горлинский), спицы, линейки, банковские карты (Александр Хубеев) и т.д. Шумовые новации молодежи весьма часто встречают неодобрение старших коллег, даже прямых учителей, видящих в них уход в некрасивость и грубость.

Конечно, легко напрашиваются параллели с явлениями столетней давности – футуризмом итальянского поэта Филиппа Томмазо Маринетти, брюттизмом его соратника, живописца Луиджи Руссоло и дадаизмом русского художника и композитора Ефима Голышева. Принципы футуризма перекинулись и к Владимиру Маяковскому, его футуризму 1912-14 годов, и ко взглядам ряда его русских единомышленников. Все названные авангардные эксперименты имели место в 1910-х годах XX века. Приближаясь к этой эстетике, упомянутый композитор и звукорежиссер Сергей Хисматов в 2009 году сделал реконструкцию грандиозного перформанса 1922 года – «Симфонии гудков» Арсения Авраамова. Брюттизм же столетней давности так и остался особой областью фантазий людей искусства того времени. И невозможно предсказать, какое место в культуре займут брюттизмы начала XXI века.

Может показаться, что если композиторы с головой погрузились в целый мир новых звучаний и эмоций, от них должен быть *далек конструктивный расчет*, особенно на основе серии. На деле – как раз наоборот. При таком многообразии звуко-экспрессивных элементов композиторы серьезнейше относятся к конструктивной логике произведений, к способам их организации. Поскольку они не пользуются тональной

¹ См. об этом: Жукова Т. Борис Филановский // Молодые российские композиторы. С.104.

² См. описание произведения: Мусаелян Е. Ярослав Судзиловский // Молодые российские композиторы. С.73-74.

системой, то проверенным способом организации выступает серия, или они создают свои приемы вычисления параметров композиции. Но в отношении серии и сериализма при таком звуковом материале это не может быть система Веберна или Булеза.

Так, Борис Филановский для произведения «Полифонион», написанного по картинам художника Филонова (с созвучной композитору по фонизму фамилией), выработал свой вид высотной серии, состоящей из неповторяющихся интервалов, от полутона до тритона¹. Об алгоритмах произведений Дмитрия Курляндского Татьяна Жукова пишет: «...Композитор чаще всего использует цифровые ряды, где каждое число определяет продолжительность звучания того или иного типа материала или длительность пауз между звуковыми событиями. Эти же ряды отражают последовательность возникновения исполнительского жеста. Такая техника по сути родственна тотальному сериализму»².

Об Александре Хубееве молодые музыковеды сообщают: «...Он использует в своей музыке математические расчеты, формулы и алгоритмы, которые определяют звуковысотную и/или ритмическую организацию сочинения, влияют на формообразование и, в целом, являются композиционнообразующими факторами»³. Одно из сочинений Хубеева носит математическое название – «Факториал 2012»; в нем составные компоненты числа 2012 регулируют музыкальные параметры высоты, ритма и фактуры, вплоть до организации весьма сложного сверхмногоголосия⁴.

Идея *синтеза* разных видов музыки в условиях пестрой культурной мозаики, видимой в начале XXI века, постоянно волнует умы молодых. Она вовлекает в их музыку и электронику, и фольклор, и минимализм, при сохранении академической традиции. И в этом синтезе снова просматривается повышенный интерес к новым формам звука. Электроника, столь привычная для молодых композиторов, непринужденно встраивается в самую различную стилистику и тембровость. Алексей Наджаров в пьесе «Euphoria» соединил электронику с джазом, а в пьесе «Contradiction» предложил диалог бассетгорна с компьютером (live–electronics). Николай Хруст с участием электроники сочинил: афористические пьесы «Чужая грация» для ансамбля и электронной обработки, пьесу «Плавающая запятая» для флейты, ударных и электроники, произведение «Евгеника. Итальянский концерт» для ансамбля и электроники, где последняя активно регулирует возникновение звука во взаимодействии с живыми музыкантами.

Тембровые сплавы народных и академических составляющих у молодых авторов

¹ См. подробнее: Жукова Т. Борис Филановский (р.1968). С.105.

² Жукова Т. Дмитрий Курляндский (р.1976) // Молодые российские композиторы. С.112.

³ См. об этом: Игнатьева Н., Мусаелян Е. Александр Хубеев (р.1986) // Молодые российские композиторы. С.159.

⁴ Там же. С.159.

вызывают живой интерес. В этом отношении идет прямое продолжение линии и российских композиторов более старшего поколения, и традиции СССР, где развитие всех народно-национальных культур было государственной политикой. Так, русский народный хор с симфоническим оркестром – в качестве дипломной работы при окончании Московской консерватории – соединила Мария Романова в сочинении «Ритуальные языческие сцены древних славян». Николай Попов, профессионально владея баяном, также в рамках обучения в Московской консерватории синтезировал баян с академическими струнными: «Музыка» для баяна, струнных и ударных, «Kyrie eleison» для баяна и струнного квартета. Большую группу инструментальных «синтезов» создал Григорий Зайцев: «Посвящение Паулю Хиндемиту» (обратим внимание на название) – соната для домры и фортепиано /баяна, «Голос ночи» для струнных, арфы, фортепиано, гитары, баяна и ударных, «Musica trista» для мандолины и камерного оркестра и др. Конечно, у Зайцева (как и других авторов поколения) есть сочинения и для одних лишь народных инструментов: для малой домры, для балалайки с русским народным оркестром и др. Интересно, что он увидел возможность для русской интонационной сферы применить и методы *минимализма* – в сочинении «Русский контрапункт» для квинтета русских народных инструментов, посвященном Стивену Райху. Этот путь был проложен еще «Ярило» Корндорфа. И в самом деле, нанизывание коротких попевок вполне отвечает минималистским приемам, в свою очередь некогда почерпнутым в практике ритуалов. Заметно обогащают академические концерты непривычные тембры нерусского фольклора. Так, излюбленный башкирский инструмент курай был использован Азаматом Хасаншиным (в целом, предпочитающим академический инструментарий) в Концерте для курая и оркестра башкирских народных инструментов. Варган в сочетании с экстравагантным контратенором, другими голосами и ударными инструментами применил Ярослав Судзиловский в сочинении «Шварцвальд». И практика такого рода не может не продолжаться.

х

Подводя итоги, можно сделать выводы о соотношении исторических условий и творческих достижений для трех поколений российских композиторов в период от 1985-91 годов, перестроечное время и становление новой России. Для шестидесятников (кто смог сполна сохранить физические силы) это стало периодом яркого цветения. Губайдулина, Щедрин, Леденев, сложившиеся как натуры в ситуации героического подвига, сохранили тот же масштаб творчества и имели в активе выкованные собственные индивидуальные стили. Широкий выход во весь мир Губайдулиной, Щедрина, также Шнитке и Денисова, только подтвердили их весомость. В их духовное

сознание входили не только философия и эстетика, но также и религия, социальность и протестная гражданственность. В следующее, более позднее поколение – Вустин, Екимовский, Корндорф, Тарнопольский, «затененное», по признанию Екимовского, теми громкими фигурами, - уже не могло войти сверхнапряжение подвига и не могло сохраниться то же измерение. Но были другие серьезные преимущества: неограниченные современные знания, новейшая композиторская школа и впервые полученная свобода эстетического выбора. В их сознание входит свободно выбранная философия и эстетика, *ad libitum* - религия (может быть несколько или ни одной), и малоактуальны социальность и протестная гражданственность. О третьем поколении – молодых – пока можно сказать лишь, что им суждены знания, школа и свобода эстетического определения. Считают ли они нужным создавать творчество великое или только профессиональное, хорошего (а то и скандального) вкуса? Пока видно скорее второе.

Какой составляющей недостает в нынешнем состоянии творчества российских композиторов? Не говорим здесь о материальном необеспечении, хотя это также серьезный вопрос для творчества. Думается, современный композитор должен иметь широкую духовную основу для своего творчества, вмещающую в себя *нравственную* ответственность за культуру общества, а также - *мультикультурные* знания, не только вершин академической музыки. Ему следует вопрошать: что такое музыка? что такое академическая (серьезная) музыка? что именно она дает человеку? кому он предназначает свое творчество? какое культурное, духовное послание несет его произведение? И ответы на эти вопросы должен дать также и музыковед, которому следует разработать все подобные проблемы гораздо шире, чем это ныне существует. Ведь человечество без музыки жить не может.

Глава 4

Общий обзор музыкальных жанров

Академическую, или «серьезную» музыку по ее главным жанровым признакам принято называть *оперно-симфонической*. Эти фундаментальные основы сохраняют свою силу и в разбираемый исторический отрезок российской музыкальной культуры: и опера, и симфония - на видном месте. Но произошли качественные изменения в их внутреннем содержании и культурном контексте. Сравним в этом плане оперу и симфонию.

В советский период были созданы классического уровня и оперы, и симфонии. Но у них была разная степень свободы высказывания в условиях реальной жизни. От оперы, жанра со словом, советская идеология требовала обращения к революционным темам - 1917, 1905 года, вообще к гражданской тематике, к восхвалению коммунистических вождей, коммунистической партии и т.п. И если композитор выбирал

иные сюжеты, могли последовать постановление ЦК партии, репрессивная кампания и запреты к исполнению и публикации. Так произошло с Дмитрием Шостаковичем из-за создания им оперы «Леди Макбет Мценского уезда» по Николаю Лескову. После разгромной статьи об этой опере в газете «Правда» 1936 года, инспирированной самим Сталиным, Шостакович, прирожденный музыкант-драматург, больше опер не писал. Для Сергея Прокофьева, наоборот, характерными стали оперы с сюжетами, связанными с революцией и военным патриотизмом Великой отечественной войны, - «Семен Котко» по Валентину Катаеву, «Война и мир» по Льву Толстому (переключка с Великой Отечественной войной), «Повесть о настоящем человеке» по Борису Полевому. Сергей Слонимский написал яркую, получившую большую известность, оперу «Виринея» по пьесе Лидии Сейфуллиной и Валериана Правдухина о становлении советской власти в русской деревне в 1917 году. Родион Щедрин в опере «Не только любовь» по рассказу Сергея Антонова обратился к теме жизни в советском колхозе. Симфония же с ее «бессловесностью», обладала гораздо большей обобщенностью и свободой мысли. Благодаря этому Шостакович смог написать гораздо больше симфоний (15), чем опер (2 – законченные). В конце советской эпохи эстафету симфонии как несловесного философского трактата подхватил Альфред Шнитке, ставший завершителем линии Чайковский – Малер – Шостакович. За оперы же в советский период он не брался вовсе. Не брались за нее и другие композиторы, зная, что это будет работа «в стол», потому что дадут поставить на сцене оперы только Тихона Хренникова, Дмитрия Кабалевского, Кирилла Молчанова - активно-советских деятелей Союза композиторов.

В постсоветское время ситуация круто переменялась. Непосредственно сказались на творчестве российских композиторов установившиеся в стране принципы гласности и свободы слова. Практически отпавшая цензура на слово открыла путь ко всему многообразию тематики на музыкальной сцене, и начался российский *оперный ренессанс*. Оперы стали писать композиторы всех поколений и стилевых направлений. И только несколько индивидуальностей сохранили приверженность к несценическому способу выражения себя – как София Губайдулина, Виктор Екимовский.

С начала 1990-х годов в российской музыке произошел вообще *эпохальный поворот к слову*¹. Словно прорвались многочисленные шлюзы, и в культуру хлынули идеи немарксистской философии, сюжеты христианской и других религий, тематика мировой литературы всех времен и народов. Избегалась лишь политическая злободневность, как противовес советской политизированности искусства и жизни.

¹ Примечательно появление следующей работы: Петров В.О. Слово в инструментальной музыке. Астрахань, 2011.

В такой ситуации симфония перестала быть носителем «абсолютной музыки», как это было ей свойственно от рождения. И свою функцию философского жанра она сохранила во многом благодаря присутствию открытого или скрытого слова. Открытое слово – названия и программы, скрытое – символы и подтексты. На судьбе симфонии определенным образом сказались традиции и приоритеты крупнейших творческих школ России, какими стали московская и петербургская композиторские школы. Здесь стал действовать принцип компенсации и незанятых площадей. Московская школа всегда тяготела к симфониям, квартетам, то есть к беспрограммной инструментальной музыке: 27 симфоний Николая Мясковского, 24 квартета Евгения Голубева, 17 квартетов Моисея (Мечислава) Вайнберга. Петербургская же – к сценической и хоровой: Сергей Прокофьев, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Вадим Салманов, Валерий Гаврилин. Компенсация наступила, в основном, в 2000-е годы. Тищенко и Слонимский стали вырабатывать другой облик симфоний и создавать их систематически. У Тищенко оказалось 13 симфоний. Слонимский же поставил своего рода рекорд, написав ныне 33 симфонии (2014). В Москве суперрекордсменом стал Мераб Гагнидзе (получивший музыкальное образование в Тбилиси), сочинив к настоящему времени 88 симфоний (2014). Но примечательно, что все московские композиторы (за исключением названных выше фигур) охотно обратились к опере. Конечно, были и «прирожденные» музыкально-сценические авторы, как Родион Щедрин, Александр Холминов и другие, давно взошедшие на оперную сцену. Но теперь ими стали: Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Юрий Буцко, Николай Сидельников, Николай Каретников, Александр Чайковский, Александр Раскатов, Ефрем Подгаец (13 опер), Владимир Тарнопольский, Владимир Мартынов, Леонид Бобылев, Иван Соколов, Эдуард Артемьев и др. Композиторы Петербурга уверенно продолжили традицию города в виде, прежде всего, ряда значительных опер Сергея Слонимского и постановок Леонида Десятникова (спектакли не только в Петербурге, но и в Москве, Перми).

Из других городов в отношении названных жанров особенно выделились автор 11 симфоний Аскольд Муров (Новосибирск) и создатель 21 оперы (к 2014 году) Владимир Кобекин (Екатеринбург, потом Москва).

Говоря о концепционном значении симфонии, необходимо сказать о том, что философские концепции в XX веке стали воплощать и другие жанры крупной формы, например инструментальный концерт или оркестровые пьесы с названиями. Так, в творчестве Софии Губайдулиной, при наличии пока двух симфоний (обе с названиями), не меньшей содержательности идей достигают ее многочисленные концерты – для скрипки, виолончели, альты, двух альтов, фортепиано, баяна, фагота, ударных, – не случайно наделенные названиями, иногда соотнесенные с поэтическими текстами (как «Из

Часослова» с текстом Райнера Марии Рильке). Оркестровые пьесы с названиями философического содержания у Губайдулиной - «Pro et contra», «Пир во время чумы». Большое число таких не-симфоний у многих современных авторов чисто количественно уменьшает удельный вес симфоний в современной музыке и показывает перераспределение жанров по смысловой значимости.

Назовем основные типы музыкальных жанров в разбираемый период и покажем их соотношение между собой.

Из музыкально-сценических жанров, помимо оперы, – это балет. Из ораториально-хоровых особенно развиты церковные жанры: месса, реквием, литургия. Из инструментальных жанров – в первую очередь важны концерты для всевозможных инструментов. Разнообразны камерные жанры – во многом неклассических составов, хотя сохраняются традиционные ансамбли - струнные квартеты, фортепианные трио и квинтеты, «дуэты» с участием фортепиано. Занимают свое место в культуре камерно-вокальные и хоровые миниатюры. Отдельную группу составляют произведения электронные или с добавлением электроники.

В соотношении жанров между собой заметную регулирующую роль играет отмеченный выше эпохальный поворот к *слову*. Если сравним между собой сценические жанры, то из двух ведущих – оперы и балета – более активной стала опера, как жанр, непосредственно несущий в себе слово.

И если в опере возникло много ярко событийных произведений, то в *балете* они не так многочисленны и сводятся в основном к авторству крупнейших российских композиторов – Родиона Щедрина, Эдисона Денисова, Альфреда Шнитке.

Появление балетов Щедрина, в свою очередь, было инспирировано тем, что он предназначал их для супруги - Майи Плисецкой, примы-балерины Большого театра, что открывало возможность и ее участия в спектаклях и давало выход им на мировую орбиту. Для значимости этих балетов немаловажно создание их на основе литературных произведений великих писателей: «Анна Каренина» по Льву Толстому, «Чайка» и «Дама с собачкой» по Антону Чехову. Благодаря абсолютной известности сюжетов и идей этих гениальных литературных источников, слово витает над танцем и не отделяется от него. Примечательно, что хореограф Борис Эйфман для своей балетной трилогии (тетралогии) в Петербурге (2011), где он обращается даже к «Братьям Карамазовым» Федора Достоевского, дал примечательное название «Иное пространство слова...».

Интересен по отношению к слову единственный балет (не считая оперы-балета «Четыре девушки») Эдисона Денисова - «Исповедь» по роману писателя-романтика Альфреда Мюссе «Исповедь сына века». Необычно вообще обращение данного автора к

этому жанру, поскольку большинство его сочинений - инструментальные. В этом балете для него не только значим сюжет как таковой, но содержание романа подвигло Денисова на другой для него тип произведения: вместо утонченной камерности - широкие, длинные линии музыкального развития, с яркой лирической эмоциональностью. Именно слово и вызванный им широкий тип развития материала дали композитору такие импульсы, что вместо сюиты номеров он стремился создать «большую трехчастную симфонию». «Исповедь» автор считал одним из самых лучших своих сочинений.

Из балетов Альфреда Шнитке заметнее всего в концертной жизни стали «Эскизы», хореографическая фантазия на темы Николая Гоголя, и «Пер Гюнт» по одноименной драме Генрика Ибсена. В «Эскизах» острое сатирическое слово Гоголя вызвало к жизни музыку, полную гротеска, юмора и музыкальных бытовизмов. Сюиту из балета и отдельные номера охотно играют в симфонических концертах. Содержание «Пера Гюнта», прежде всего, абсолютно известно благодаря и Ибсену, и музыке Эдварда Грига. И как бы на этой понятной смысловой сети либреттист и балетмейстер Джон Ноймайер, а вслед за ним и Шнитке осуществили уход от конкретики сюжета в сторону мистической символизации основных состояний любого человека от рождения до смерти. Здесь Шнитке применил свой сложный музыкальный язык, но прослоил тональными элементами – для лучшего восприятия этой по существу серьезной, длительной симфонии.

Параллельно достижениям названных авторов, большой популярности достигли балеты с музыкой «третьего пласта».

Так, большую постановочную жизнь обрел балет Андрея Петрова «Сотворение мира» (1971). Сочиненный по мотивам рисунков французского художника-карикатуриста Жака Эффеля, он имел характер не торжественно-библейский, а юмористически-комедийный. Он составил один из лучших спектаклей известных балетмейстеров Наталии Касаткиной и Владимира Василёва. Музыка – тональная, доходчивая - была наделена остроумными музыкальными находками большого мастера.

Балет «Анюта» на музыку Валерия Гаврилина по рассказу Антона Чехова «Анна на шее» (1982) сначала был сделан как теле-балет, а потом перешел на сцену. Чудом театральности стала хореография Владимира Васильева (танцевал и он, и – в главной роли - его жена Екатерина Максимова). Идя точно по чеховскому слову и мысли, методом движенческого гротеска он смог так передать характеры и ситуацию (например, коллективное пресмыкание перед начальством и личное важничанье чиновников, жалкость и потерянности «маленьких людей»), как это было бы невозможно в жанре драматического театра. Музыка Гаврилина, мелодичная и легко запоминающаяся, как

некий эмоциональный рефрен (в основе – одна тема с вариантами и жанровыми трансформациями) обобщила именно чеховскую лирически-щемящую «ноту» произведения.

Из нестоличных постановок привлек к себе внимание балет Леонида Любовского «Сказание о Йусуфе» (2001), на сюжет об Иосифе прекрасном (либретто Рената Хариса на основе Библии, Корана, также с учетом поэмы Кул Гали «Кысса-и Йусуф»). В Казани он идет с 2001 года до сегодняшнего дня (в 2014 – 13 лет). По музыкальной стилистике этот широко симфонизированный балет подхватывает в сегодняшней музыкальной жизни богатую линию красочности русского Востока XIX века.

Повышение значимости слова выразилось и в наступившем расцвете ораториально-хоровых жанров. Но на протяжении разбираемого периода произошло радикальное изменение в тематике. Если в советские времена от композиторов требовали прославлять коммунистическую партию, вождей, коммунистические стройки, то с начала перестройки (1985) все смелее композиторы стали обращаться к жанрам церковной традиции. Надо подчеркнуть, что то видение свободы, надежды на выход из беспросветности социалистической жизни, тоска по настоящей духовности сразу направили взоры российских музыкантов в религиозную область. А жанры этого рода еще были запретным плодом, и требовалась достаточная смелость, чтобы и написать, и исполнить эту музыку. На пересечении этих обстоятельств и новых духовных ветров российскими композиторами были созданы три таких произведения, которые вошли в число наилучших в их творчестве и в отечественной музыке: Хоровой концерт на стихи религиозного армянского поэта Григора Нарекаци из «Книги скорбных песнопений» Альфреда Шнитке (1985), «Запечатленный ангел» по Николаю Лескову (русская литургия) Родиона Щедрина (1988) и Реквием на католический текст (посвящен «Мученикам многострадальной России») Вячеслава Артёмова (1985-88). Когда в самом начале перестройки впервые прозвучал Хоровой концерт Шнитке, он воспринимался как символ нового, обнадеживающего этапа российской (тогда еще советской) жизни. По существу это был духовный концерт, причем, в русской традиции – для хора без сопровождения. И слова – чисто религиозные:

Писал я, чтоб слова дойти могли

До христиан во всех краях земли.

Исключительная яркость музыки привлекала настолько, что, например, артисты американского «Кронос-квартета» сделали переложение одной части для струнного квартета и исполняли в концертах, производя сильное впечатление на слушателей.

Щедрин свою русскую литургию «Запечатленный ангел» для хора со свирелью

написал на свободно подобранные канонические церковно-славянские тексты, не следуя литургическому чину. Начальные слова – «Ангел Господень, да пролиются слезы Твоя», в продолжении – «Покояние отверзи ми», «Душе моя, душе моя, востани, востани, что спиши?» , в окончании - «Да святится Имя Твое». При этом наименование жанра - русская литургия – композитор обнарудовал лишь в 1990-е годы. В этом сочинении, написанном не по заказу, а по зову собственного сердца, для Щедрина переплелось очень многое: родословная, учеба в Хоровом училище, выступления с хором. А с наступлением перестройки он всем сердцем устремился к новому жизнеощущению, думая о необходимости восстановления вековых ценностей и прекращении лжи. Он говорил: «...Вместе со взрыванием храмов, разрушением архитектуры рушилась и мораль, нравственность. Расстались мы и с колокольными звонами, и со звонарями, и с книгами. В которых каждый человек мог почерпнуть для себя вечные истины. <...> С вековой моралью, нравственностью расплеваться было просто, зато теперь пожинаем, и еще не одно поколение будет пожирать горькие плоды. Отрава цинизма, стружья карьеризма разъедают и наше общество...»¹.

По этически-художественным достоинствам «Запечатленный ангел» Щедрина сравним со знаменитым «Всенощным бдением» Сергея Рахманинова. В 1989 году эта партитура была опубликована. При написании «Ангела» Щедрин при помощи лесковского названия вуалировал его истинный жанр – литургию. Показателем наступивших затем новых времен стало то, что именно за это произведение в 1992 году Щедрин был удостоен Государственной премии, которую вручил ему первый Президент России Борис Ельцин. Щедрин стал одним из первых российских композиторов, кто получил признание новой России.

Реквием Вячеслава Артемова для хора и симфонического оркестра на канонический латинский текст наполнен возвышенным пением, но сменяющимся и грозным, разрушительным звучанием («Dies irae»). Эта зауспокойная месса, созданная русским композитором в период начавшегося просвета в общественном мироощущении, имеет единственный во всей русской музыке финал – «In Paradisum», «В раю», с музыкой хрупкой и светлой.

В новой России ораториально-хоровые жанры выполнили огромную историческую духовно-культурную миссию. Ведь советское государство было ярким противником церкви, оно жестко отбрасывало все, имеющее к ней отношение. Даже если не касаться вандализма разрушения церквей, уничтожения священнослужителей, то демаркационная линия проходила всюду. Например, в консерваториях из кантат И.С.Баха изучались

¹ Извечная ценность музыки. Наш собеседник – композитор Родион Щедрин. Беседу вела В.Холопова. С.4.

светские, в то время как больше всего он написал, как известно, духовных кантат. Один профессор (Даниил Житомирский), принесший Библию в Московскую консерваторию, был уволен за этот проступок. При редчайших случаях пения гениальных русских церковных произведений настоящие слова (из церковного обряда) заменялись какими-либо нейтральными – «Весна пришла», «Тихая мелодия» и т.п., или пели вообще без слов, а *cappella*. Так поступал ректор Хорового училища Александр Свешников, имевший смелость ввести золотую национальную классику в учебный обиход. В печатавшихся в СССР оперных клавирах слово «Бог» непременно заменялось на какое-либо другое. Поэтому совершенно невозможно было представить, чтобы какой-либо советский композитор, член Союза композиторов написал бы мессу или литургию. Единственный жанр, который в этом смысле «пробился», был Реквием. Но он только носил такое название, а был уже переосмыслен – как трагическая музыка памяти жертв войны и вообще жертв зла на земле. Тексты его не были каноническими латинскими. Большую роль в такой трактовке Реквиема сыграл Бенджамин Бриттен, создавший в 1962 году «Военный реквием» (хотя частично латынь там содержится). Тогда же появился и «Реквием» Дмитрия Кабалевского на слова Роберта Рождественского (1962, посвящен «тем, кто погиб в борьбе в фашизмом»; однако в 1933 году у того же композитора этот жанр был использован по другому поводу - в виде Третьей симфонии с хором «Реквием памяти Ленина»).

И как компенсация за лишение отечественной культуры фундаментальных духовных жанров, от начала 1990-х годов (и, как было показано, даже несколько раньше) последовал целый поток всевозможных месс, страстей, литургий, реквиемов, в результате чего можно сказать, что лакуна советского периода была восполнена.

Конечно, самой важной причиной глубокого вхождения композиторов в церковные жанры стали поиски духовного начала в музыке. После нагромождений официальной лжи и фальши в советской жизни - где было искать высокое, духовное, значительное, серьезное? В философии? Но, во-первых, само это слово было прочно увязано с обязательной для всех марксистско-ленинской философией. Во-вторых, в сопоставлении с бурным прогрессом естественнонаучных знаний философия стала рассматриваться уже не как в полной мере наука, а как область, себя изжившая, оставшаяся в истории.

Вспомним еще и о том, что в постсоветское время, из-за исчезнувшего многотонного давления сверху, когда пропал протестный стимул творчества, композиторы оказались в определенной растерянности и безвекторности. Необходимо было искать какие-то плодотворные ориентиры, идеалы творчества.

В результате всего, войти в традицию пассионов и мессы *h-moll* Иоганна

Себастьяна Баха, «Мессии» Генделя, «Торжественной мессы» Бетховена, Реквиема Моцарта, Реквиема Верди, «Немецкого реквиема» Брамса, «Всенощного бдения» Рахманинова - значит, поставить перед собой самые высокие, крупные и захватывающие задачи, какие возможны для композитора эпохи «безветрия». Каждый крупный российский композитор в новой России написал музыку если не в самом традиционном жанре, то в подобном ему, на религиозно-духовной основе. При этом развивать такой жанр в каком-то новом направлении тоже составило интересную творческую задачу.

Конденсаторами крупных идей всегда были для композиторов литературные романы и пьесы. Но естественной средой их музыкального воплощения стала опера, поскольку сценическое движение, действие также очень привлекало композиторов, и об оперном ренессансе в новой России уже шла речь.

Жанр концерта, этот вечный труженик музыки, ярко проявил себя и в разбираемый период российской музыки. По количеству и разнообразию он занял видное место, не уступая симфонии. Востребованность этого жанра всегда была связана с ролью солистов – выдающихся музыкантов, для которых композиторы предназначали эти сочинения. Можно определить две новые трактовки инструментального концерта в это время. Во-первых, в качестве сольных устойчиво стали выступать различные нетрадиционные для истории жанра инструменты: народные - баян, мандолина, балалайка, домра; восточные – кото; ударные. Во-вторых, концерт стал получать индивидуальные названия, становясь отчасти программным, включившим даже приемы изобразительности.

Между тем, именно инструментальный концерт с момента зарождения в эпоху барокко был оплотом абсолютной музыки. Он был всегда беспрограммным, за редчайшими, малоизвестными исключениями. Таким был концерт и в классической русской музыке - у Чайковского и Рахманинова. Исследователь истории фортепианного концерта Борис Гнилов в своей книге «Акмеологический шпиль абсолютной музыки. Классико-романтический фортепианный концерт»¹ нашел чисто музыкальную (тематическую, гармоническую, фактурную) преемственность от концертов Бетховена через Шопена к Рахманинову, то есть увидел характерные музыкально-типологические свойства жанра фортепианного концерта. А ведь романтический период истории музыки отличался сильными веяниями программной музыки и синтеза искусств.

В разбираемый период последней трети XX-начала XXI веков, например, Щедрин называет свой концерт для скрипки «Concerto cantabile», концерт для альта «Concerto

¹ Гнилов Б.Г. Акмеологический шпиль абсолютной музыки. Классико-романтический фортепианный концерт. М., 2007.

dolce». А Губайдулина не только почти всем произведениям для солирующего инструмента (одного или нескольких) с оркестром дает индивидуальные названия («Под знаком Скопиона» для баяна с оркестром, «In tempus praesens» для скрипки с оркестром), но вводит инструментальные концерты в религиозную сферу – как «Offertorium», ее первый концерт для скрипки с оркестром, со скрытым сюжетом о страстях Господних. И ввиду индивидуализации содержания своих концертов, даже иногда отказывается от слова «концерт» в названии сочинений для сольного инструмента с оркестром («И: Празднество в разгаре» с солирующей виолончелью). В целом, жанр концерта в разбираемый период изобилует множеством выдающихся сочинений, исполняемых лучшими музыкантами мира.

Наряду с крупными инструментальными жанрами симфонии и концерта появилось множество оркестровых произведений с какими-либо индивидуальными названиями, – как «Живопись» Эдисона Денисова (1970), Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» Фараджа Караева (1982), «Кассандра» Елены Фирсовой (1992; некоторые примеры будут указываться в главах 7 и 8). Исполнительский состав может быть и симфоническим, и камерным, и оркестром народных инструментов. Интересно отметить, как Татьяна Чудова в одном из опусов русский народный оркестр интерпретировала наподобие симфонического, намеренно лишив музыку специфической фольклорной стилистики. Соответственно было дано название: «Нефольклорная музыка» для оркестра русских народных инструментов (2005). Инструментарий автором использовался так, что появился колорит французского импрессионизма (типа «Рассвета» из балета Мориса Равеля «Дафнис и Хлоя»). С точки зрения диффузии жанров и стилей – случай весьма примечательный.

Камерная область музыки всегда была творческой лабораторией композиторов, сферой открытий и экспериментов. Вспомним, что если при становлении основных классических жанров, – как струнный квартет, фортепианное трио, – они принадлежали абсолютной музыке и их состав становился каноничным, то уже в эпоху романтизма одну ветвь составляла абсолютная музыка (Брамс, Бородин, отчасти Чайковский), другая же стала тяготеть к программности и названиям: струнный секстет «Воспоминание о Флоренции», фортепианное трио «Памяти великого артиста» Чайковского, струнный секстет «Ночь просветленная» Шенберга (1899). В новой же музыке камерная сфера предельно расширилась. И все же сохранились и традиционный струнный квартет, и фортепианное трио, и фортепианный квинтет. В московской школе, как мы уже упоминали, Евгений Голубев написал 24 струнных квартета. Борису Чайковскому принадлежат 6 квартетов (с 1972 по 1976 – три), Альфреду Шнитке – 4. Но наряду с этим

берутся всевозможные неклассические составы, включающие струнные, духовые, ударные, народные инструменты, как русские, так и иные.

Хотя камерная музыка и сохраняет беспрограммные жанры, встречающаяся программность добавляет свежих красок к общему облику сочинения. Например, у Эдисона Денисова подавляющее число ансамблей - беспрограммные, но в сравнении с ними выделяются, например, «Три картины Пауля Клее» («Диана в осеннем ветре», «Сенеччио», «Дитя на перроне») для индивидуального состава – гобой, валторна, вибрафон, фортепиано, контрабас. В данном случае запечатлено живописное впечатление. Но камерная музыка вводится и в религиозную область, как например, в сонате Софии Губайдулиной «Радуйся!» для скрипки и виолончели, где название говорит о предательстве Иуды.

Что же касается новых звуковых эффектов, но никакая другая область, как камерная музыка, не изобилует таким количеством находок. Если взять одно лишь фортепиано, то это будет во многом новый инструмент: игра на струнах пальцами и палочками, кластеры на клавиатуре, обертоновые отзвуки, удары по корпусу, игра одной педалью и т.д. Аналогичные находки сделаны и на всех других инструментах – струнных, органе, духовых, ударных. Впечатляющим открытием является «впевание» человеческого голоса в духовой инструмент, с эффектом особого пения. К инструментам добавляется также пение исполнителей, чистое чтение текстов.

Принципиальную новизну составляют выразительные эффекты, достигаемые благодаря уходу от 12-тоновой темперации в сторону других систем настройки. Одна из них – четвертитоновая система (дважды хроматическая). Ею широко пользуется Сергей Слонимский, и в камерных сочинениях она особенно наглядна. Виктор Суслин теоретически разработал систему *функций* в условиях четвертитоновости. До того композиторы предпочитали применять микротоны как проходящие и вспомогательные. Суслин выстроил систему неустоев - четвертитоновых интервалов, разрешающихся в устои - интервалы полутонного звукоряда. Вхождение в область микроинтервалики композитор обозначил даже в характерном названии камерного произведения – «Переход границы» для альты, виолончели и контрабаса (1990). Размышляя о природе микротонов, Суслин думал о них как характерных для фольклора многих стран, в Европе же отметил архичембало Вичентино, XVI век. В функциональной четвертитонике он написал также «Белый траур» для басовой флейты, гитары, виолончели и ударных.

Музыкальный и теоретический опыт Суслина заинтересовал Софию Губайдулину. В отличие от Слонимского, слышавшего микротоны как довольно свободное отступление от полутонной темперации, Суслин и Губайдулина пришли к

новой темперации – 24-ступенной. В камерной области впечатляющим опытом стал «Кватернион» Губайдулиной для четырех виолончелей, из которых две были в нормальной настройке, другие две в четвертитоновой. Для должного выразительного эффекта четвертитоны должны быть выдержаны на струнных совершенно точно, без мелких отклонений.

Полного освобождения от темперации достиг в своей музыке российский композитор молодого поколения – Ярослав Судзиловский (мы о нем говорили). По существу Судзиловский предоставил музыке свободу материала в трех измерениях: звуковысотном, тембровом и эмоциональном. Обладатель уникального голоса с громадным диапазоном, он сам успешно демонстрирует в концертах эту богатейшую новую музыкальную выразительность. На ярко оригинальное, способное эпатировать, инвенторское творчество Судзиловского следует обратить особое внимание еще из-за того, что оно не было им заимствовано на Западе. А ведь так происходило со всеми передовыми российскими композиторами, когда они осваивали додекафонию, сериализм, сонорику, алеаторику, пуантилизм, электронную и спектральную технику. В начале XXI века мировая новация появилась в столице новой России – Москве.

Электронная музыка или музыка с добавлением электроники к акустическим инструментам в России - пока лишь развивающаяся область. И на этом ее непередовом состоянии сказалась слабая продвинутость технической стороны, которая ныне в мире так стремительно прогрессирует. В советские времена многократные попытки отдельных энтузиастов создать достойную студию для композиторов проваливались из-за боязни со стороны музыкальных чиновников «чуждых западных влияний». Но возможна и совсем иная, косвенная причина. Ведь музыкальное искусство России испокон века стихийно, эмоционально, человечно. В отличие от Западной Европы (со времен Античности) и Востока, музыка в России никогда не была математической наукой. В противоположность вхождению ее у Бозция в квадривий, наряду с арифметикой, геометрией и астрономией, она никогда в таком ракурсе не рассматривалась – вплоть до XX столетия, века науки, техники и невиданного развития технологий. В XX веке числовой подход к музыке был декларирован русским философом Алексеем Лосевым (музыка – число во времени), активно поддержан музыкальным теоретиком Юрием Холоповым. Из композиторов наиболее последовательным приверженцем числового подхода к композиции был Иосиф Шиллингер (уехавший в США), широко, но сугубо по-своему определенные числовые расчеты производит София Губайдулина.

Специализированную электронную студию на базе Музея им. А.Н.Скрябина удалось открыть лишь крупному советскому военному инженеру-математику Евгению

Мурзину. Его положение военного специалиста было так высоко, что никакие деятели Союза композиторов не могли до него дотянуться, чтобы помешать. В открытую им Московскую экспериментальную студию электронной музыки он пригласил Денисова, Шнитке, Губайдулину, Артемьева, Немтина и др. Работа шла на синтезаторе «АНС», сконструированном Мурзиным, и была столь трудоемкой, что растягивалась на многие месяцы. В результате у первых трех композиторов было сочинено лишь по одному произведению: «Пение птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной пленки Денисова (1969), электронный «Поток» Шнитке (1969) и электронная пьеса «Vivente – pop vivente» Губайдулиной (1970). Эдуард Артемьев создал яркие «Вариации на один тембр» (1970). Позднее Шнитке прибегал к электронике в киномузыке, Денисов прибавил электронику (на магнитофонной пленке) к пьесе «На пелене застывшего пруда...» для флейты, гобоя, кларнета, трубы, валторны, тромбона, фортепиано, арфы и вибратона (1991). Губайдулина же больше за электронную музыку не бралась, считая, что у нее «нет 40 лет, чтобы перейти пустыню». Интересно отношение к этой технике Щедрина. Немного поработав с синтезатором для кино, он разочаровался в этих возможностях, найдя, что ничего лучше, чем человеческий голос и натуральные инструменты, природа музыки не создала. Несмотря на экспериментаторские, первопроходческие условия создания первых образцов российской электронной музыки в СССР, благодаря первостепенной талантливости Шнитке, Губайдулиной, Денисова, их произведения оказались заметными и на мировом уровне. Когда впоследствии на одном из фестивалей во французском Бурже были представлены названные российские электронные пьесы, они произвели столь сильное впечатление, что все иностранные участники показов остались далеко позади.

Однако АНС через какое-то время стал устаревшим, и в ту же электронную студию привезли аппарат «Synthi-100». «Все равно жестянка», - с огорчением сказал Шнитке.

Оснащенность электронной техникой российско-советских композиторов и их западных коллег была несравнимой. Приезжавшие в Москву на гастроли Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез привозили с собой едва ли не по вагону аппаратуры. В СССР и России крупных организаций, развивающих электронное направление, как IRCAM в Париже, не создавалось. Инициатива принадлежала и принадлежит только отдельным энтузиастам. Один из них - московский композитор Игорь Кефалиди.

Работавший в электронных студиях Франции, Бельгии, Германии, создавший там ряд своих сочинений, в Москве он организовал Центр электроакустической музыки при Московской консерватории. Стал вести соответствующий предмет для студентов. Первым

стал использовать для электронных композиций компьютер. И все же, по его мнению, настоящее образование в данной области в России получить нигде. Если на Западе большинство композиторов работает в студиях, то отечественные авторы этой возможности лишены. Музыканты сами устраивают как бы микростудии в своих квартирах. Так работает и он, и Эдуард Артемьев, и Алексей Рыбников, и Тарас Буевский, и множество молодых композиторов. Примечательно общее название, которое дает Кефалиди своим сочинениям: не «электронная музыка», а «электронная композиция». Как один из синонимов электроакустической музыки применяется также термин «акусматика». То и другое не случайно и говорит об особости языка звукового искусства технического происхождения.

В итоге, все музыкальные жанры академической музыки сохранили свою жизнеспособность в творчестве современных российских композиторов. Но в них произошли громадные внутренние изменения, благодаря следующим факторам: диффузии между жанрами; развитию неклассических трактовок жанров; индивидуализации музыкального содержания и структуры отдельно взятых произведений.

Глава 5

Опера

1. Тематика

Ренессанс оперы, особенно в Новой России, связан прежде всего со снятием идеологического давления в отношении тематики, какое существовало при советской власти. Больше не тяготело требование «идейности», и композиторы могли свободно выбирать те уголки действительности или своей фантазии, которые отвечали их личным взглядам, вкусам и интересам. Казалось бы, могло хлынуть неслыханное многообразие сюжетов. На деле же возникли очень определенные предпочтения, говорящие об особом понимании российскими композиторами этого жанра и назначения его в культуре.

Опера понималась как крупный, ведущий музыкальный жанр, основанный на важных идеях, значительном сюжете, психологически углубленный, эмоционально накаленный, тяготеющий к драме и трагедии. Как говорил Родион Щедрин, «оперный сюжет должен быть с температурой 39,5 или 40 градусов, а 36,6 для него не годится»¹. Образцами служили великие русские оперы XIX и XX веков - «Пиковая дама» Чайковского, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Игрок» Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Поскольку российские композиторы

¹ См.: *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000. С.210.

всегда были знатоками художественной литературы, то всем было ясно, какие *великие русские писатели* еще ждут воплощения на оперной сцене. *Федор Достоевский и Михаил Булгаков* – вот это творчество было в сознании каждого и завораживало воображение. В 1916 году на Достоевского знаменитую оперу «Игрок» написал Прокофьев, но в советские времена автор «Бесов», как и создатель «Собачьего сердца», осуждались как писатели антиреволюционные, и до последней трети XX века отечественные композиторы к ним не обращались¹.

Из Достоевского были облюбованы его главные романы: «Братья Карамазовы», «Идиот», «Преступление и наказание». Решились на их воплощение композиторы самых разных стилей и направлений. Александр Холминов, прославившийся как оперный композитор «Коляской» и «Шинелью» по Гоголю, казалось бы, неожиданно обратился к опере «Братья Карамазовы» (1981). Оперу «Идиот» (1986) создал Моисей (Мечислав) Вайнберг, серьезный симфонист школы Шостаковича, название «Князь Мышкин» дал своему произведению Александр Балтин (1983). Еще одну оперу по тому же роману сочинил Владимир Кобекин, назвав ее «Н.Ф.Б.» [Настасья Филипповна Барашкова] (1995), композитор умеренно-классического стиля, с прекрасным чувством сцены, создавший 21 оперу, из которых 18 поставлено (к 2014). В Петербурге, при активном интересе к создаваемому спектаклю дирижера Валерия Гергиева, оперу-мистерию «Братья Карамазовы» представил публике Александр Смелков (премьера прошла в Мариинском театре в 2008 году). По повести Достоевского «Белые ночи» одноименную оперу, полную волнующих чувств, написал Юрий Буцко (для двух солистов и оркестра, 1968), став одним из первых воплощений этого писателя в отечественной музыке после долгого перерыва.

К опере «Преступление и наказание» обратился также Эдуард Артемьев (1977-2000), автор музыки к фильмам «Солярис», «Сталкер», «Курьер», «Урга», электронной музыки «Вариации на один тембр», показавший способность сочинять музыку для самых фантастических сюжетов, с применением новейших средств. Его стилизованный подход к опере на Достоевского оказался совсем иным: он использовал бытовую стилистику, как бы музыку дома, улицы, чем музыкально воссоздал колорит жизни героев Достоевского. Возможно, здесь не обошлось без влияния рок-оперы «Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойд Уэббера, задавшего совершенно новую модель оперы по сравнению с классической.

Русский писатель советского времени Михаил Булгаков в не меньшей, а то и

¹ Упомянуто лишь одно неизвестное сочинение - опера «Белые ночи» М.Цветаева, см.: *Войткевич С.Г.* Художественный мир Ф.М.Достоевского в отечественной опере последней трети XX века. Дис...канд. иск Красноярск, 2006.

большей степени был властителем дум интеллигенции, особенно его роман «Мастер и Маргарита». На сюжет этого булгаковского романа Сергей Слонимский (в Ленинграде) написал камерную оперу «Мастер и Маргарита» (1970-1972), которая сразу не была поставлена. Москвич Николай Сидельников сочинил оперу по роману «Бег», о смутном времени России 1920-21 годов. А москвич Александр Раскатов, уехавший во Францию, создал там большую оперу «Собачье сердце» по одноименному рассказу Булгакова. Булгаковская сатира на нравы победившего в России пролетариата в советское время была наглухо запрещена, и сюжет долго оставался «свежим». У Раскатова это была первая его опера, и тема оказалась столь превосходной для оперной сцены, а композитор так использовал необычные музыкальные возможности сюжета, что премьера в Амстердаме в 2010 году имела оглушительный успех. Затем опера была поставлена в ряде видных театров, в том числе в Ла Скала. И само произведение достойно считается одним из лучших в современной музыкальной жизни. Сюжетным прототипом «Мастера и Маргариты» Булгакова считается повесть Александра Чаянова «Венедиктов». По этому произведению (с добавлением текстов Сумарокова, Хераскова, Третьяковского) большую оперу создал Юрий Буцко – «Венедиктов», или «Золотой треугольник» (1984, до наст. вр. полностью не исполнена).

Можно поставить вопрос – почему на этих великих, музыкально не освоенных писателей не написали опер ни «московская тройка», ни Родион Щедрин. О Губайдулиной было сказано – она вообще не пишет опер. Шнитке превосходно знал и умел комментировать Достоевского в беседах и личных разговорах («Бесов» сначала прочел по-немецки). Но до перестройки нечего было вообще думать об опере – ее все равно бы не поставили. А с 1985 года у него начались тяжелые инсульты и не хватило жизненных сил для думанья на такую сложную тему. Денисов имел совсем не достоевские и не булгаковские художественные вкусы, он тяготел в искусстве к тонкому изяществу, импрессионистической краске и французской эстетике. В результате написал только одну собственно оперу – «Пена дней» по Борису Виану. Интересен отбор тем, который делал для себя Щедрин. Его не тянуло углубляться в мрачный, мучительный психологизм, подобный миру Достоевского: «Взгляд на мир с лукавинкой ближе мне, нежели гениальный психоанализ, метания и страсти»¹.

Взгляду с лукавинкой оказались привержены те композиторы, кто особенно любит Гоголя. В свое время Шостакович мог страницами цитировать этого писателя (по свидетельству Щедрина) и написал оперу «Нос». В рассматриваемый период можем

¹ Музыка идет к слушателю. Беседа Р.Щедрина с Л.Григорьевым и Я.Платеком //Сов. музыка. 1984. №2. С.16.

отметить ряд ярких опер, вдохновленным Гоголем. В 1971 году Александр Холминов одну за другой написал «Шинель» и «Коляску» по гоголевским рассказам, и они сразу стали популярными, изучаемыми. В 1976 году Родион Щедрин дерзнул обратиться к поэме «Мертвые души», причем, сам написал либретто. Опера ставится до сих пор.

Следующей темой в нашем охвате содержания опер будет углубление в еще *не показанную историю России*. Историческая тема в русской классической опере представлена весьма широко и развивается от «Жизни за царя» Глинки к «Князю Игорю» Бородина, «Хованщине» Мусоргского, «Царской невесте» и «Псковитянке» Римского-Корсакова, «Декабристам» Шапорина, «Семену Котко» и «Войне и миру» Прокофьева. Из современных композиторов в определенной мере историческими по теме являются упомянутый «Бег» по Булгакову Николая Сидельникова и оперы по роману Бориса Пастернака «Доктор Живаго» - «Доктор Живаго» Альфреда Шнитке и «Последним целованием» Леонида Бобылева. Во всех случаях причиной драматических коллизий в сюжете является неопределенность революционного и послереволюционного времени в России, неразрешимая дилемма своих и чужих. Названная опера Шнитке здесь выделяется по жанру: она была предназначена не для оперного театра, а для драматического – Театра на Таганке. Там она ставилась под руководством режиссера Юрия Любимова, и все номера – арии, ансамбли, хоры - исполнялись драматическими актерами. Соответственной была и музыкальная стилистика: как бы не для музыкантов, а для любителей музыки. Об этом будет сказано отдельно.

Но какие оперы по тематике непосредственно историчны, с реальными действующими лицами, - это «Видения Иоанна Грозного» Слонимского (1995) и «Боярыня Морозова» Щедрина (2006).

Фигура царя Ивана Грозного в русской классической опере XIX века появляется в «Царской невесте» и «Псковитянке» Римского-Корсакова. В знаменитом советском фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944), сценарий которого утверждал сам Сталин, герой был выведен как героический и мудрый правитель (1-я серия). 2-ю же серию, с показом жестокостей опричников, Сталин забраковал и инспирировал Постановление Оргбюро ЦК ВКП (б) 1946 года («О кинофильме «Большая жизнь») с осуждением этой серии. Слонимский, изучая исторические источники XVI века, «Историю Государства Российского» Николая Карамзина, нашел необходимым показать Грозного в противоположном свете – как погубителя России, кровавого и бесчеловечного по своей природе. Отсюда крайне жесткий текст либретто, зазвучавший даже вызывающе. В Самаре, где прошла премьера этой оперы, националисты во главе с генералом Макашовым устраивали пикеты с требованием запретить эту оперу.

«Боярыню Морозову» Щедрина автор назвал хоровой оперой, с добавлением - «Житие и страдание боярыни Морозовой и сестры ее княгини Урусовой». Подзаголовок указывает на то, что в основу либретто он положил подлинные тексты XVII века – «Житие протопопа Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой». В отличие от известной картины Василия Сурикова, облик боярыни показан иным: это молодая, красивая, чрезвычайно богатая женщина, из-за своего независимого характера и поведения потерявшая всё. И царь Алексей Михайлович, прозванный «тишайшим», показан с чертами жестокости Ивана Грозного. Обращаясь к одному из самых трагических событий русской истории – церковному расколу, - Щедрин продолжил здесь линию трагизма «Хованщины» Мусоргского. Просматриваются даже параллели пар персонажей: Марфа и Досифей у Мусоргского – Морозова и Аввакум у Щедрина.

Еще одним вектором тематики русских опер стало понимание страны через *глубинное почвенничество*. Композиторов в этом отношении привлекло творчество *Николая Лескова*. Этот русский писатель в советские времена не был в большой чести, так как в свое время выступал противником революционных демократов Николая Чернышевского и Николая Добролюбова, писал сатиру на «новых людей». Однако он был глубочайшим знатоком жизни всех слоев русского народа, знал их драмы и трагедии, владел особенностями их языка, хорошо понимал народный православно-религиозный взгляд, знал и любил русский фольклор, ценил народный юмор. Эти достоинства Лескова как писателя привлекли когда-то Дмитрия Шостаковича, создавшего на его сюжет оперу «Леди Макбет Мценского уезда», самую обреченную драматическую судьбу. Любимым писателем Лесков стал для Николая Сидельникова и Родиона Щедрина.

Сидельников в 1978-1981 годах по рассказу Лескова создал монументальную оперную дилогию «Чертогон» (первая часть «Загул», вторая «Похмелье»). Он вложил в эту огромную фреску реалистические портреты русских персонажей, мрак их быта, остроту столкновений, неповторимый колорит языка. Из-за своей сложности и масштабности, «Чертогон» никогда не ставился и не был издан. Ольга Комарницкая, изучившая эту дилогию в своей диссертации и книге, расценила ее как одну из лучших русских опер своего времени¹.

Щедрин, кому столь близкой оказалась русская языковая стилистика, религиозные моменты, а также юмористическое свойство прозы Лескова, под его влиянием создал произведения из числа самых лучших в своем творчестве. Одно уже упоминалось - русская литургия «Запечатленный ангел», по Лескову. Щедрин заимствовал лесковское

¹ Комарницкая О.В. Русская опера 19-20 веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции. Дисдокт. иск. М., 2011. Она же. Русская опера второй половины 20 века. Жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. М., 2011.

название и в корпусе текста повести нашел столько упоминаний молитв и духовных песнопений, что из их развернутых текстов составил словесную основу своей «хоровой музыки». Другие сочинения Щедрина по Лескову – это две оперы: «Очарованный странник» (2002) и «Левша» (2012-13).

В центре «Очарованного странника» – как бы странник-праведник, вовсе не лишенный греховности, близко видящий русскую жизнь и сам участвующий в ее драмах. Разнообразный русский мелос – крестьянский, цыганский, церковный – дал такую прочную почвенную основу Щедрину-композитору, что, взрастив ее в своем, давно сложившемся стиле, он создал яркое, впечатляющее современное произведение.

Опера «Левша» («Сказ о тульском косом Левше») связана с заказом Валерия Гергиева для открытия Новой сцены Мариинского театра (и Гергиеву посвящена). Либретто составлено самим композитором. Этически-философский план произведения образует изумление перед непревзойденным мастерством русского умельца и горечь от не востребованности родиной своих гениев. Для пополнения сюжета и тембрового состава исполнителей Щедрин ввел несколько женских персонажей. Привлекло его и контрастное сопоставление английского и русского колорита, с использованием то танго и джаза, то протяжной песни. Выдающейся особенностью оперы стало применение труднейшей колоратуры – в партиях и царя Александра I, и английских лордов, и особенно Блохи. В развитии трагической линии, поскольку Левша погибает, нравственной опорой становятся стилизованные русские песни, а в конце – тексты православных молитв «Сыне Божий, помилуй нас», «Святой Боже, Святой Крепкий». Соединение же виртуозности *bel canto* с истовым русским сюжетом создало уникальное явление в русской опере.

Еще одно направление оперных тем – *вечные сюжеты*. Таким для всех европейцев стал сюжет о *Фаусте* – ведь сам европейский человек традиционно ассоциировался с этим персонажем, как существо, ищущее истину и сомневающееся. Главным «Фаустом» в российской музыке разбираемого периода стал Альфред Шнитке. Не только его биография, но и судьба удивительными путями переплелась с образом Фауста. Сначала он вошел в этот лик через роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» и пытался по описаниям музыки Адриана Леверкюна сочинять свои произведения. В конце концов вышел на сюжет книги Иоганна Шписа о Фаусте (1587), избрав для своей кантаты «История доктора Иоганна Фауста» (1983) как раз те главы, на которые Леверкюн сочинял свою ораторию. Названную кантату Шнитке сразу же мыслил как третье действие будущей оперы, с тем же названием – «История доктора Иоганна Фауста», которую закончил в 1994 году. Она стала последней оперой Шнитке. Немецкое

либретто для нее по книге Шписа написал Йорг Моргенер. Из-за болезненного состояния автора музыки опера неоднократно редактировалась, переделывалась, некоторые фоновые эпизоды были написаны сыном композитора Андреем Шнитке. Постановки были только в Германии (премьера – в Гамбурге в 1995 году). Но в свое время был сделан эквиритмический перевод на русский язык текста кантаты – поэтом Виктором Шнитке, братом Альфреда. В результате эта яркая музыка живет в российской музыкальной жизни и в ней присутствуют вечные образы греха, лжи, наказания и оправдания.

К фаустианскому образу обратился в своей опере также Владимир Кобекин. Назвал ее «Маргарита», выделив, таким образом, женскую судьбу, трагически обреченную в дьявольской игре мужчин. Памятуя об известных литературных источниках о Фаусте, он оттолкнулся от пьесы советского драматурга Самуила Алёшина «Мефистофель», написанной в 1942 году в военном Сталинграде. Либретто составил Евгений Фридман. Сначала Кобекин думал о музыке к драматической пьесе, с зонгами. В итоге сочинил оперу номерного типа, где только иногда прорывается речь и употребляется Sprechstimme. На премьере в Саратове в 2007 году она называлась зингшпилем. Но это не рок-, не зонг- опера, а кобекинский синтез. В опере проявилась вся яркость мелодического дарования композитора, которая сделала музыку захватывающей также и для широкой публики. В ней много хоров, танцев, в партии Маргариты есть романс, молитва. Но, как подсказал опыт еще Шнитке, для воплощения сладкого греха чрезвычайно эффектен жанр танго – и ритмы этого танца пронизывают отдельные номера с Маргаритой, скатывающейся к уровню жриц любви.

Как видим, при всем переименовании, философия вечного фаустианского сюжета продолжает действовать. Шнитке говорил: «Фауст – это как зеркало, отражавшее изменения, происходившие с человечеством за последние века»¹. Литературоведами замечено, что в русских вариантах фаустовского сюжета произошли характерные изменения: «В русской словесности на смену Фаусту разума приходит Фауст сердца» (Г.Якушева)².

Оперой с *религиозным сюжетом* стала «Мистерия Апостола Павла» Николая Каретникова (1970-1987). Точнее, это было сплетение действий персонажей Св. Писания и реальной истории: апостола Павла и римского императора Нерона. Небезынтересно, кто был инициатором такой идеи: знаменитый русский православный богослов и писатель Александр Мень (он был духовником Каретникова, венчал его с женой, крестил

¹ Цит. по: Новоселова Е. В диалоге с Фаустом //Муз. академия. 2007.№4. С.76.

² Там же.

детей). Идея дала импульс к разворачиванию сильной трагедии, с пересечением двух миров, которые должны идти параллельно. И такое пересечение в истории музыки делалось впервые. Как устанавливает исследователь оперы Александр Селицкий¹, альтернативно идут две линии. С Нероном связаны военный триумф, оргия, римский пожар, сожжение христиан, осуждение Павла на смерть, расправа с ним самим. С Павлом - словесный поединок с Нероном, одинокие размышления в тюрьме, проповедь братьям по вере, его мистическое вознесение. Соответственно и музыка идет двумя параллельными планами: сцены с Нероном - с короткими, разбросанными, гротескно кривляющимися мотивчиками, с маршем и даже танго, сцены с Павлом - на благородной хоральной основе. Каретников широко пользуется методом полистилистики, хотя, верный своему авангардному стилю, применяет звуковысотные серии – более мягкую (по интервалике) для Павла и более жесткую для Нерона. Столь разнообразный музыкальный язык потребовался для того, чтобы в контрастах и сопоставлениях максимально высветить центральную нравственную идею – борьбы разнузданного тирана с носителем твердой, прогрессивной веры. Опера была впервые исполнена лишь после смерти автора.

Не осталась без внимания у российских композиторов и тема *обличения*. К таким можно отнести следующие оперные произведения – «Дневник Анны Франк» Григория Фрида и «Жизнь с идиотом» Альфреда Шнитке. Объекты обличения здесь совершенно различны, принадлежат разным эпохам общественной жизни России, выдержаны в разных эстетических ключах. Тем не менее, в обоих случаях - это обличение зла, пережитого людьми в XX веке.

Произведение Григория Фрида – моноопера. В основу положен дневник еврейской девочки, прятавшейся в течение двух лет от немецко-фашистского гестапо в Амстердаме и погибшей в лагере незадолго до окончания Второй мировой войны. Дневник был опубликован в 1947 году, Фрид прочел его в 1960-м. Сам фронтовик, сын отца, подвергавшегося арестам, он был глубоко потрясен описанием фашистских зверств и трагической судьбой юного существа. В 1969 году он написал оперу, взяв в качестве либретто отрывки из дневника. По заказу немецкого издателя Сикорского сделал вариант с 9 инструментами оркестра. Фрид передал в музыке не только ужас военной ситуации, но и просветляющийся внутренний мир героини: «Чем страшнее окружающая реальность, тем светлее становился внутренний мир Анны»¹. И эмоциональное течение

¹ См. подробный анализ в книге: *Селицкий А.Я.* Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов-на-Дону, 1997. См. также: *Баева А.А.* Поэтика жанра: современная русская опера. М., 1999. С.137-171.

¹ Цит. по: *Петрушанская Е.* Очищение в негаснущей боли. (Опера Г.Фрида «Дневник Анны Франк») //Филармоник. 2011. №1. С.88.

оперы шло от жесткости и напряжения начала к смягчению тона в конце, где идут слова девочки о ярком солнце и чудесной земле. Опера многократно ставилась на родине и за границей, в том числе в США и Израиле. Она стала знаковым произведением для еврейских общин. В частности, исполнялась в Москве в синагоге на Поклонной горе в День памяти катастрофы и героизма, по-еврейски Йом ха-Шоа, который отмечает Израиль и все еврейские общины мира в память о восстании евреев в Варшавском гетто в 1943 году.

«Жизнь с идиотом» Альфреда Шнитке принадлежит уже тому периоду российской истории, когда настала пора развенчания коммунистической идеологии и коммунистических вождей. Опера написана по рассказу писателя Виктора Ерофеева в 1991 году. По сюжету она представляет собой полный антимир по отношению к пресловутой «лакированности» советской драматургии и выдержана в эстетике театра абсурда, типа драм Эжена Ионеско. Главное действующее лицо оперы – Вова, с аллюзией на Владимира Ильича Ленина. На протяжении двух актов спектакля он издает лишь одно восклицание - «Эх!». В Идиота-Вову влюбляется Жена Героя, идут эротические сцены. Далее Жене отрезают голову, Идиот исчезает, а Герой сходит от этого с ума. Не лишенной абсурда стала и история постановки. Премьера готовилась в Амстердаме, с нажимом на антисоветчину. Это совсем не нравилось ни постановщику Борису Покровскому, ни композитору. Но в 1992 году представление все же состоялось, с большим смакованием эротических деталей и с развязной лексикой Виктора Ерофеева на русском языке (к счастью, не понятной иностранцам). На премьеру прибыла сама королева Нидерландов – и поаплодировала. Вслед за ней и пресса констатировала полный успех русского спектакля. Музыка полна гротеска, полистилистических контрастов. И лишь в самом конце в отвлеченном трио поющих голосов человечность вокала приносит катарсис. После постановок в Москве, в Московском камерном театре, мнения соотечественников не были единодушными. И это объяснимо: Шнитке дописывал оперу после нового тяжелого инсульта. Да и вообще по своему художественному складу он не был политическим сатириком.

Одна из опер написана на *скандальную любовную тему* - «Лолита» Родиона Щедрина по одноименному роману Владимира Набокова, в 1994 году. Невозможно представить, чтобы в советские времена в театре была бы допустима такая морально проблемная тема, тем более что и Набоков в СССР был запрещен. Заказ поступил из Франции, при содействии Мстислава Ростроповича (он и выбрал именно этот сюжет), ставшего дирижером на премьере, состоявшейся, однако, в Стокгольме. Ситуация с этим сюжетом была не простой во всем мире. Фильм по «Лолите» был запрещен в США,

где есть закон о несовершеннолетних (для сравнения, короли в Африке официально женятся на 12-летних). В Швеции были демонстрации протеста против постановки этой оперы, каждому артисту написали письмо с требованием отказаться от роли. Но успех оперы был велик, и такую «Лолиту» высоко оценил даже сын писателя Дмитрий Набоков. Щедрин в своей трактовке содержания романа и соответствующей музыке в некоторой мере повысил градус моральности. Сам написав либретто, он так его выстроил, что с самого начала последовало наказание Гумберта, и вся опера по направленности могла бы называться «Осуждение Гумберта». Партия Лолиты по тембру голоса – высокого, тонкого сопрано – так чиста и полетна, словно это голос Снегурочки из оперы Римского-Корсакова. И завершается опера очищающим катарсисом, гармонично соединяющим все персонажи, чему нет аналогии в романе Набокова. Композитор сам удивлялся – почему в театре, кино в этом сюжете есть натуралистичность, а в музыке (опере) ее удастся избежать. Сочиняя «Лолиту», Щедрин как художник прекрасно чувствовал природу музыки как вида искусства – самого лирического и романического из искусств. В России эта опера и эпизодически ставилась, и изучается в учебных заведениях.

Группа опер написана на тему о судьбах выдающихся *художников и музыкантов*: «Письма Ван Гога» Григория Фрида (1975), «Из писем художника» Юрия Буцко (о Константине Коровине, 1974), «Джезуальдо» Альфреда Шнитке (1994). Обратим внимание, что композиторы заинтересовались в качестве литературной основы подлинными письмами. И это напрямую связано с жанром монооперы, к которому обратились Фрид и Буцко, поскольку авторы писем повествуют от самих себя, от первого лица.

Григорий Фрид, выбрав для музыки тексты писем, уже имел опыт составления либретто по подлинным источникам – упомянутую оперу «Дневник Анны Франк». Для новой оперы (для голоса с инструментальным ансамблем) он отобрал 20 из 652 оригинальных писем Ван Гога к брату Тео. Фрид сам был художником-живописцем, делал персональные выставки, поэтому искусство живописи ему было особенно близким. Полотна Ван Гога он ощущал не менее полно, чем музыку. Номера оперы говорят и о жизнеощущении Ван Гога, и о самих его картинах. Получилось огромное исповедальное произведение на 75 мин. звучания. При всей яркости музыки, оно обнаружило объективную трудность – однотипность непрерывного солирования одного певца и одноплановость мизансцены. Но произведение много исполнялось – ведь для этого не нужен был оперный театр, а мизансцена разнообразилась фантазией постановщиков.

Юрий Буцко в опере «Из писем художника» нашел такое же соотношение идеи

монолог автора-художника и жанра монооперы. Но это произведение более сжато по времени – 46 мин. - и в этом смысле не обладает сверхтрудностями предыдущей. Буцко обратился к творчеству замечательного русского художника – Константина Коровина – и также составил либретто из подлинных текстов его писем. Его задача стала менее художественно-живописной и более психологически-бытовой. В опере 4 части: 1. Знакомство с Шаляпиным, 2. Рыбалка, 3. Сон (Предчувствие), Прощание (Финал). Буцко идет точно по смыслу слова и чрезвычайно ярко, выразительно, красочно передает оттенки слова в вокале и инструментальной партии. Встречающиеся цитатные элементы (как пение Шаляпиным песни «Вдоль да по речке») он аллюзийно воспроизводит в пении, изобразительные моменты – у инструментов. Возникают многообразные картины русской жизни на документальной основе. Но они охвачены философской мыслью о жизни и смерти.

Опера Альфреда Шнитке «Джезуальдо» явилась вершинным произведением его позднего периода творчества и лучшим его сочинением в этом жанре. Это – «полнофигурная» опера, с главными и побочными действующими лицами, фоном и оркестровыми эпизодами. В качестве сюжета композитор взял экстремальную биографию крупного итальянского композитора Возрождения Карло Джезуальдо ди Веноза. Создатель изощренного маньеристского стиля, он был крайне неуравновешен в реальной жизни: из ревности убил жену и ее любовника. Будучи реальным, сюжет по трагической напряженности и наличию лирической темы максимально отвечал требованиям оперы, которая должна волновать и захватывать (вспомним про те 40 градусов температуры, о которых говорил Родион Щедрин). При этом Шнитке вполне отдавал должное тому, что главный герой – композитор, со своими высокими задачами. В его арии есть слова: «Но есть музыка моя, и в ней – моя отрада. Как зазвучит, так сотни звезд на скорбных небесах моих зажгутся». А в музыке имеются цитаты из его мадригалов. По правилам большой оперы, Шнитке широко рисует фон жизни XVI века – с ритмами танцев итальянского Возрождения, игрой на мандолине, теорбе. Но личная драма Джезуальдо воплощается экспрессивным пением: его любовь к жене, ослепляющая страсть жены к другому человеку. И все это взято в раму мудрого философствования о преходящести жизни – «зажжется едва – а уж ветер задул» и молитвенного всепрощения – «ах! дай душам мир и прости им всё, Бог». Оттолкнувшись от сюжета о музыканте, Шнитке создал многостороннее сценическое произведение, доказав незадолго до своего ухода из жизни полнокровную жизненность жанра оперы.

При первостепенном внимании к русской литературе, истории, сюжетам, персонажам, современные российские композиторы непременно обращались и к

зарубежной культуре. Так же было и у русских классиков XIX века («Иоланта» и «Орлеанская дева» у Чайковского, «Сервилия» у Римского-Корсакова). Но теперь наступил интерес не только к Западу, а и к Востоку. Среди опер на западную тематику уже были упомянуты: «Джезуальдо» и «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке, «Маргарита» Кобекина, «Дневник Анны Франк» и «Письма Ван Гога» Фрида, «Пена дней» Денисова, «Мистерия Апостола Павла» Каретникова. Заметим, что в «Лолите» Щедрина по Набокову действие происходит в США, и современный американский фон в русской опере появился впервые. К ним следует добавить имевшую большой общественный резонанс оперу Слонимского «Мария Стюарт» (1980), оперу Каретникова «Тиль Уленшпигель» (1985), своеобразное по сюжету сочинение Владимира Мартынова «Упражнения и танцы Гвидо» (1997), комическое представление Александра Чайковского «Три мушкетера» (2007), детские сказочные оперы Ефрема Подгайца («Дюймовочка» и др.). Из опер на восточную тематику назовем «Дневник сумасшедшего» по Лу Синю Владимира Кобекина (1978), «Белая бабочка Йокко» Виталия Галутвы (1997).

Примечательное качество российских опер на зарубежные сюжеты – внесение элементов музыкальной культуры соответствующих стран.

Такова, в частности, «Мария Стюарт», которую Слонимский назвал оперой-балладой. Либретто составил Яков Гордин по документальной повести Стефана Цвейга, с включением стихов Ронсара, Марии Стюарт. Фундаментальный знаток русского фольклора, здесь Слонимский погрузился в шотландский фольклор, оперу сделал номерной, чтобы там естественно прозвучали песни и инструментальные интермедии, пронизанные колоритными национальными ритмами и интонациями. Музыка произвела большое впечатление и в Шотландии. В этом отношении достижение Слонимского сравнимо с открытием «русской Испании» Глинкой, чьи испанские увертюры рассматриваются в Испании как их национальная музыка. В «Джезуальдо» Шнитке, как мы отмечали, композитора живо привлекло внесение в музыку танцевальных ритмов и инструментов Италии XVI века. Щедрин в «Лолите» в качестве локального колорита американской жизни ввел интермедии в виде песенок на тексты рекламы.

Примечательна реализация восточного начала в опере Галутвы «Белая бабочка Йокко». Автором указано, что музыка написана на танки Йокко Иринати. На самом деле такой японской поэтессы никогда не существовало, это была мистификация российской поэтессы Ирины Ермаковой, которая совместно с поэтессой Наталией Богатовой якобы перевела роман «Алой тушью по черному шелку» Йокко Иринати. Галутва считал, что его опера – поклон японской культуре на русском языке с японским акцентом (кстати, в японском языке нет акцентов). Для придания восточного колорита он использовал в

музыке неевропейские пятиступенные лады, традиционные японские инструменты в сочетании с европейскими, ввел роли пластических актеров, передающих переживаемые персонажами чувства. В конце XX – начале XXI веков (премьера прошла в 2005 году) стилистически это был необычный художественный опыт.¹

Новое направление в опере российских композиторов составили произведения с тяготением к *бессюжетности*. Таковы опера-балет «Четыре девушки» Эдисона Денисова (1986), «Упражнения и танцы Гвидо» Владимира Мартынова (1997), «Когда время выходит из берегов» (1999), «По ту сторону тени» (2006) Владимира Тарнопольского.

«Четыре девушки» Денисова написаны по одноименной пьесе Пабло Пикассо, с добавлением стихов Рене Шара и Анри Мишо, всё – на французском языке. Но сюжетного действия в опере нет: девушки танцуют и играют на лоне природы. Благодаря этому сочинение и определяют как оперу-балет.

«Упражнения и танцы Гвидо» Мартынова – это опера-концерт, написанная к 1000-летию изобретателя нотного письма Гвидо Аретинского. Поскольку в его нотации (конечно, с изменениями) была записана музыка всего этого тысячелетия, то логику оперы и составило движение по векам, от барокко до конца XX века – Монтеверди, Гендель, Моцарт, Россини, Беллини, Верди, Пуччини. В конце «лестницы» – электронные звуки, означающие, по любимой идее автора, конец времени композиторов. Вместо сюжета-действия опера движима чередой стилистических смен, соответственно появлению фигур названных композиторов.

Владимир Тарнопольский вообще придерживается позиции, что в новой музыке не должно быть никакого рассказа – ни литературного, ни канонически-религиозного. Этот принцип он сохраняет и при обращении к опере, благодаря чему они становятся лишенными обычного театрально-игрового начала. В опере «Когда время выходит из берегов» он отталкивается от пьесы Антона Чехова «Три сестры». Но берет только одну сцену и, следуя своей фантазии, показывает ее в трех разных временах – прошлом, настоящем и будущем, – соответственно трем действиям оперы. Сюжетного движения на протяжении спектакля не происходит, сценический план бездействен и условен. Остовом спектакля становится именно музыка. В мультимедиа-опере «По ту сторону тени» композитор исходит из разных источников – мифа о пещере Платона (с использованием текстов Платона), рассказа Плиния Старшего о происхождении живописи из тени и философских трактатов постмодернизма – Жана Бодрийара и Жака Деррида. В опере представлены Искусства – в виде женского трио, по образцу античных «Трех граций», –

¹ См.: Мирзоева Э. Об операх В.Галутвы // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). / Сост. А.Алексеева, Э.Мирзоева. Вып.2. М., 2006. С.246-250.

и Пленники пещеры – как мужское трио, по примеру скульптурной группы Огюста Родена «Три тени» (из композиции «Врата ада» по Данте). Кроме того, Искусства символизированы Танцовщицей, Узники – Танцовщиком, и именно этот последний достигает Света. Общий эффект получался близким театру теней, который при этом насыщен разнообразной смысловой символикой тени в истории культуры¹.

Юмор и комизм также нашли свое место в современной российской опере, но гораздо более скромное, чем серьезность и трагизм. Возможно, это связано с отсутствием такой традиции в русской классической опере XIX века. Там они буквально единичны: комическая «Сорочинская ярмарка» Мусоргского по Гоголю и фарс Бородина «Богатыри». В западноевропейской же культуре существовал устойчивый жанр оперы-буффа. В современной российской музыке комические, комедийные оперы также единичны. Смешением комизма с горечью отличилась «Опера о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Ссора», 1971), по Гоголю, Геннадия Банщикова. «Печальная комедия», - назвал ее автор музыки. А музыковед Мария Холодова дала определение - «комедийно-сатирическая опера с чертами трагикомедии»². . Особенно выделяются москвич Александр Чайковский и петербуржец Леонид Десятников. И возникли их сочинения данного рода, заметим, не в СССР, а в новой России. Таковы «Царь Никита и его сорок дочерей» (1997) и «Три мушкетера» (премьера 2007) Александра Чайковского, «Витамин роста» (постановка 2010) Леонида Десятникова. Перекличка веков, которая здесь образовалась, - с оперой доглинкинской поры, XVIII века, когда комическая тематика в опере была ведущей: «Несчастье от кареты», «Скупой» Василия Пашкевича, «Мельник – колдун, обманщик и сват» Михаила Соколовского, «Анюта» Михаила Попова и мн. др.

Александр Чайковский справедливо считает, что в современной опере слишком мало комедийной тематики и соответствующей музыки. Для написания оперы «Царь Никита и его сорок дочерей» он вдохновился и фривольной сказкой Александра Пушкина и знаменитым петербургским «Терем-квартетом», всегда готовым к шуткам и комичным «представлениям» на сцене (в этом народном ансамбле наряду с малой домрой, домрой-альтом, баяном выделяется огромная балалайка-контрабас). В тексте Пушкина занято то, что при всей неприличности сюжета в нем нет ни одного непристойного слова, что только усиливает юмор и не создает никаких лексических

¹ См. об этой опере: *Третьякова А.В.* Концепты звука и слова в произведениях В.Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века. Дис...канд. иск. РАМ им. Гнесиных. М., 2012. Также – в Программе к постановке в Музыкальном театре им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко 25-27 марта 2015 г.

² *Холодова М.В.* Музыкальный театр Г.И.Банщикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы. Дис. ...канд. иск. Красноярск, 2014. С.82, 169.

затруднений для пения. Певцов же – двое, солирующих на фоне «Терем-квартета», так что опера носит камерный характер.

«Три мушкетера» Чайковского написаны по одноименному роману Александра Дюма, стихи Николая Денисова. Опера была поставлена на сцене Михайловского театра, к его 175-летнему юбилею – а творческая жизнь этого театра и начиналась с жанра комической оперы. Заметим, что оба называемых сочинения Чайковского связаны с Петербургом. И в период «Трех мушкетеров» композитор был ректором Санкт-Петербургской консерватории. «Ректору-композитору, – говорил он, – просто необходимо писать веселую музыку, для того ... чтобы выжить». Опера включает в себя разговорные диалоги в стихах, чередующиеся с музыкальными номерами. В условиях стиля галантной эпохи присутствуют узнаваемые музыкальные цитаты разных времен, что заостряет иронию и комизм.

Опера Десятникова «Витамин роста» по одноименной поэме Олега Григорьева, хотя была поставлена в 2010 году (в Москве), создана ее автором в 1985 году (в Ленинграде). Автор слов, полных иронии и ехидства, – поэт ленинградского андерграунда, и на этот текст в 1988 был поставлен одноименный мультфильм. Опера написана для 4 певцов и фортепиано, то есть является камерной. Автор назвал ее также «классической оперой», поскольку действие происходит в школьном классе. Нюанс постановки: поскольку витамин роста, с которым ставится эксперимент кормления крыс, – это морковь, в антракте для услащения публики стояли блюда с кусочками моркови. Десятников – редкий обладатель комического ощущения в искусстве, его любимый «припев» – «без пафоса, без пафоса». Даже в его нашумевшей опере «Дети Розенталя» (по роману Владимира Сорокина «Голубое сало»), поставленной в Большом театре в 2005 году, несмотря на смерть в финале большинства героев (дублей, клонов великих композиторов), имеются чисто комедийные сцены, как сцена Петра Чайковского (дубля) с няней. Музыкальный язык основывается на тональности, с обостряющими ритмическими «сбоями», с изобретательными певческими партиями, притом, что они прямо выражают слово. Сюжет же этого спектакля-трагифарса, с опусканием великих композиторов (их дублей) в низкую бытовую среду (просят денег на площади трех вокзалов в Москве в окружении проституток) вызвал протесты, с пикетами, требовавшими запретить постановку¹.

Детская опера составила примечательный вид творчества у современных российских композиторов. Дело в том, что у русских классиков XIX века такого жанра не

¹ Статья об этой опере: Мелик-Пашаева К. Ожившие души – «Дети Розенталя» // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2. С.251-262.

было вообще - он установился в советское время. Московский театр для детей был открыт в 1921 году. Свой импульс для развития детской оперы во многом дала музыкальная сказка для детей Сергея Прокофьева «Петя и волк», с чтением и музыкальными номерами. Она была абсолютно популярной. Автором первой советской оперы для детей – «Сказка о рыбаке и рыбке» (1935) - стал Леонид Половинкин. А детской оперой, приобретшей известность на десятки лет, оказалась опера-сказка Михаила Красева «Морозко». В 1949 году она была записана на Всесоюзном радио и уже в следующем, 1950 году поставлена в Филиале Большого театра. Исполнением «Морозко» открылся Детский музыкальный театр Наталии Сац в 1965 году. Это была «полнометражная» опера, в 4 действиях. Она включала чтение сказки в чередовании с песнями героев и другими музыкальными номерами.

Театр Наталии Сац в большой мере способствовал созданию опер самыми разными авторами. Упомянем, в частности, что по его заказу Ширвани Чалаев написал оперу «Маугли» на либретто Роксаны Сац по «Книге джунглей» Редьярда Киплинга (1977). А в 2011 году был поставлен «Кошкин дом» Александра Кулыгина по пьесе Сергея Маршака, доступный и трехлетним детям (!).

Из другого творчества, что было названо выше, к этому жанру относится «Витамин роста» Десятникова. Под названием «Морозко» (также по мотивам русской сказки) свою оперу сочинил Владислав Агафонников - в двух действиях, с постановкой в 2003 году.

В разбираемое время детских опер создано весьма много. Главным автором должен быть признан Ефрем Подгайц. Ему принадлежат оперы: «Алиса в Зазеркалье» (1980/1993), «Последний музыкант» (1992), «Дюймовочка» (1995/1997), «Повелитель мух» (1995/2007), «Карлик Нос» (2003/2009), «Принц и нищий» (2004/2007) и др.¹ Ряд постановок осуществлен в Театре имени Наталии Сац. Особенно выделилась опера-балет «Дюймовочка» по сказке Ганса-Христиана Андерсена. В нестареющей сказке помимо Дюймовочки действуют Ласточка, Жаба-мать, Квакши и Квакуши, Жук Майский, Жучихи и т.д. Музыкальный стиль Подгайца хорошо подходит для детского восприятия: он лишен колючей авангардности, опирается на традиционную гармонию и ритмику, с обогащением терпкой красочностью типа Дебюсси и Равеля. Обилие танцевальности делает спектакль активным для внимания, а оркестровое изображение названных персонажей обращается к живости детского воображения. По словам Подгайца, намеренно придерживающегося именно такого музыкального языка, «музыка должна

¹ Оперы Подгайца рассмотрены в книге: Буданов А.В. Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М., 2014.

оставаться музыкой».

2. Жанровое своеобразие

Расцвет оперы в конце XX- начале XXI веков был сопряжен с ее невиданным жанровым разнообразием. В России XIX века этим жанром была главным образом большая опера – многоактная, с участием хора и (за редкими исключениями) балета. Таковы все основные шедевры русской оперной классики - «Жизнь за царя» Глинки, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Садко» и «Снегурочка» Римского-Корсакова и др. Камерная или одноактная оперы составляли сугубо маргинальную ветвь - «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Алеко» Рахманинова. И они были собственно операми, даже опера–балет была исключением («Млада» Римского-Корсакова). И это жанровое состояние русская опера продолжила в первой половине XX века. Главные шедевры – большие оперы: «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Обручение в монастыре», «Война и мир» Прокофьева.

Во второй половине XX века, а особенно к концу столетия, жанровая картина резко поменялась. Наступило такое многообразие опер по жанру, какого не бывало со времен возникновения этой *dramma per musica* в начале XVII века. Произошло сильное размывание пределов жанра, опера оказалась приближенной и к вокальному циклу, и к концерту, и к драматическому театру. А главное – опера, которая наряду с симфонией всегда была *оплотом академического*, серьезного искусства, сомкнулась с эстрадой, роком, мюзиклом, с развлекательной культурой. И это – чрезвычайно важный культурный факт. Ведь в XX веке культурная поляризация достигла такой степени, что разрыв стал казаться непреодолимым и притом социально отрицательным. Опера же, с ее сюжетностью, зрелищностью, синтетичностью (пение, инструментализм, танец, актерская игра), что может служить как серьезной музыке, так и рок-музыке, оказалась, пожалуй, *единственным жанром*, оказавшимся способным осуществить музыкально-культурную интеграцию в социуме. Для серьезной музыки синтетизм театра способствовал и способствует ее доступности. С другой стороны, примечательно, какую роль сыграл выход на высокие подмостки для направления рок. Когда Эндрю Ллойд Уэббер создал «Иисус Христос – суперзвезда», рок-музыка соединилась с самым высоким и моральным сюжетом. Это был духовный взлет, который облагородил все движение рок-музыки. И такие духовные искания в стилистике популярной музыки продолжились у многих последующих композиторов, также и в современной российской музыке, - у Алексея Рыбникова, Эдуарда Артемьева, Александра Градского.

Названные выше различия в современных операх имеют стилевую природу. Что же касается собственно жанровых признаков, то они столь разнообразны и

многочисленны, что требуют специального исследования. Такая работа проведена Ольгой Комарницкой в упомянутой книге «Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция». В настоящей книге используется ее жанровая классификация.

Прежде всего, разделяются оперы, удерживающие чистоту жанра и миксты. Чистота жанра – это опора на вокал академического типа, присутствие симфонического оркестра, наличие сюжета, сценической игры.

Оперы чистого жанра в свою очередь делятся на крупномасштабные и камерные.

Крупномасштабные оперы всегда имеют значительный сюжет, большие философские, социальные обобщения, глубокий психологизм в обрисовке персонажей. К ним относятся: «Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного» Слонимского, «Джезуальдо» и «История доктора Иоганна Фауста» Шнитке, «Мертвые души», «Лолита», «Очарованный странник» Щедрина, «Пена дней» Денисова, «Тиль Уленшпигель», «Мистерия Апостола Павла» Каретникова, «Братья Карамазовы» Холминова, «Н.Ф.Б.» Кобекина, «Чертогон», «Бег» Сидельникова и др.

Стилистически авторы крупномасштабных опер находили интерес в том или ином расширении собственной композиторской манеры. С одной стороны, последовало обращение к популярной музыке XX века. Так, Денисов в «Пене дней» внес элементы джаза, Каретников в «Апостоле Павле» и Шнитке в «Фаусте» – эстрадное танго, Щедрин в «Лолите» – рекламные американские песенки. С другой стороны, интересовал инонациональный фольклор и далекие музыкальные стили: в «Марии Стюарт» Слонимского нашли себе место шотландские народные элементы, в «Джезуальдо» Шнитке – цитаты мадригалов Джезуальдо и стилизации под танцы итальянского Возрождения.

Камерные оперы рассчитаны на небольшое число певцов, небольшой состав инструментов, иногда и одно фортепиано. В случае монооперы участвует один солист.

К моноопере располагали сюжеты – как повествования от первого лица. Таким образом появились монооперы Юрия Буцко – «Записки сумасшедшего» по Гоголю и «Из писем художника» (К.Коровина), Георгия Фрида – «Дневник Анны Франк». Они отличались некоторой статичностью действия, но не теряли серьезности мысли.

Своеобразную трактовку моноопере для баритона и ансамбля инструментов дал Юрий Каспаров в «Never more!» («Никогда!», 1992). Он приблизил ее к инструментальному театру. Создано это произведение по монодраме Эдгара По «Ворон». Автор музыки усилил пессимистическую идею обреченности и бессилия перед дьяволом, назвав оперу словом «Никогда!», которое «каркает» Ворон, предвестник зла. В

исполнение привносится театрализация: контрастные одеяния Ворона и инструменталистов, движения исполнителей по сцене (например, трубач символизирует Ворона).

В камерной опере персонажей может быть и 2-3 – как в «Шинели» Холминова. Оперой-секстетом является «Балаганчик» Олега Янченко по пьесе Александра Блока.

Однако самое необычное в жанровом понимании оперы данного времени – это появление многочисленных опер-микстов, жанровых гибридов.

Микстами должны считаться и гибриды внутри чистых оперных жанров, и сплавы оперы с неоперными жанрами.

Слово «микст» применяют сами композиторы в своих партитурах. Так, Николай Сидельников свой «Чертогон» (по одноименному рассказу Николая Лескова) назвал: «сатирическая дилогия в двух операх-микста». Исследуя это сочинение, Комарницкая находит там сочетание (с разным удельным весом) большой оперы, оперы-буффа, музыкальной драмы, оперы-концерта и оперы-мюзикла. И далее отмечает смешение чувств и эмоций, полистилистику, с цитатами из музыки многих классических композиторов в контрасте с песнями «Очи черные», «Барыня» и т.д.¹.

К внутрижанровым микстам относятся опера-пародия «Три грации» Тарнопольского, трагифарс «Дети Розенталя» Десятникова. Тарнопольский в своей музыке придерживается только самой высокой стилистики, не снижается до бытовых цитат (как многие другие российские композиторы). И в названной опере-пародии (по главе неоконченного романа Карла-Мари Вебера «Жизнь музыканта») он «работает» только с аллюзиями классической музыки – Люлли, Рамо, Глюка, Генделя, Моцарта, Россини. Соответственно грации таковы: первая – опера-seria, вторая – французская лирическая трагедия, третья – немецкая романтическая опера. Еще один музыкальный фарс Тарнопольского – «Ох, эти русские», или «Волшебный напиток». Как пишет о нем Алла Баева, «смех становится “главным лицом” веселого фарса, разыгрываемого на “пограничной территории” оперы-оперетты-мюзикла»².

Среди сплавов оперы с неоперой традиционным микстом может считаться только жанр оперы-балета. Своеобразной монооперой с балетом является «Белая бабочка Йокко» Галутвы – с движением рук и вееров.

Необычным микстом стала опера-концерт, изобретенная Владимиром Мартыновым, – «Упражнения и танцы Гвидо» для мужского хора, 3 солистов, органа и

¹ Комарницкая О.В. Русская опера второй половины XX - начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Глава 4.

² Баева А. Музыка – Театр Владимира Тарнопольского //Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып.2. С.193.

струнного ансамбля. Как мы уже указывали, здесь нет никакого литературного сюжета, в основе – чисто музыкальные «проблемы»: исторические смены стилей (аллюзии начиная от барокко) и символика 6 ступеней движения к Богу философа XIII века Бонавентуры на основе гексахорда Гвидо Аретинского.

Также почти бессюжетным микстом оперы и неоперы стала ансамблевая опера Тарнопольского «Когда время выходит из берегов». Формально она исходит из пьесы Чехова «Три сестры» (с добавлением мотивов «Чайки» и «Дяди Вани») и даже имеет второе название - «Три сестры». Но на самом деле из Чехова берется только один эпизод – гости съезжаются на дачу. А дальше свободно добавляется триада идей – любовь, искусство и смерть, отвечающих содержанию трех картин оперы. Идея ансамблевости оказалась замечательной находкой для музыкального характера произведения: в частности, постоянно звучащее трио высоких женских голосов содержит в себе богатую музыкальную гармонию, окрашенную словно «небесным» спектром звуков, прочерчивающую в сочинении свою линию - как бы вечности музыки.

Множественный микст представляет собой сочинение Ивана Соколова «Бедный всадник» на стихи Александра Введенского для голоса, ансамбля ударных инструментов и фортепиано (частично также хора). Комарницкая находит там следующие составляющие: опера, литературно-музыкальная композиция, вокальный цикл, камерная кантата, инструментальный театр. Такая смесь компонентов обусловлена многослойностью замысла, отражающего и ассоциацию с поэмой «Медный всадник» Пушкина, и индивидуальность Введенского как поэта, предвосхитившего театр абсурда, и этапы его биографии, завершившиеся смертью в ссылке¹.

Заметим, что все названные междужанровые миксты представляют собой сплавы внутри одной культуры – академической музыки. Совсем другую проблему, более острую, выдвигают сплавы в жанре оперы, если туда входит как компонент массовая популярная музыка - эстрадные песни и танцы, рок-пение и рок-ритмы и т.д. При этом важно подчеркнуть, что тематика в этих микстах берется самая серьезная – философская, религиозная (мы говорили об опере «Иисус Христос – суперзвезда»), трагическая, психологическая.

Один вид такого микста уже получил специальное культурологическое название – «третий пласт», или «третье течение». Имеется в виду культура, промежуточная между академической и эстрадно-развлекательной. К нему относится знаменитый спектакль Ленкома «Юнона и Авось» с музыкой Алексея Рыбникова на стихи Андрея Вознесенского. Сам Рыбников получил классическое композиторское образование под

¹ Комарницкая О.В. Русская опера второй половины XX - начала XXI веков. С.57-59.

руководством Арама Хачатуряна. И продолжил эту линию в своих симфониях. Но одновременно он вошел в сферу доступной музыки и достиг самой широкой известности. В «Юноне и Авось», с одной стороны, имеются сложные, значительные хоры, которые могли бы звучать в любом академическом концерте. А с другой стороны, музыкальной эмблемой стала приобретающая знаменитость песня «Я тебя никогда не увижу, я тебя никогда не забуду», которую знает наизусть каждый российский человек. Сплав классического и популярного получился в высшей степени органичным, и на основе серьезного сюжета.

К третьему пласту можно отнести и оперу Шнитке «Доктор Живаго», написанную им для драматического Театра на Таганке, в расчете на пение драматических актеров. Стилистика выдержана им в духе его киномузыки, с ее принципиально доступной, популярной манерой, далекой от языка его симфоний и концертов. В то же время талант композитора никогда не позволял ему опускаться на примитивный уровень эстрадной музыки.

Примечательными операми-микстами являются рок-оперы: «Преступление и наказание» (по Достоевскому) Эдуарда Артемьева и «Стадион» Александра Градского. Снова отметим, что оба сочинения написаны на самые серьезные, глубоко моральные сюжеты.

Артемьев, имея в запасе самый разнообразный музыкальный опыт, включая неприкладную электронную музыку (прославившиеся в свое время «Двенадцать взглядов на мир звука»), много киномузыки, с изобретательством в звуке, но и бытовыми элементами, принял решение сюжет Достоевского воплотить не в высоком пении большой оперы, а в характере звучания, близком героям этого романа. В синтез с симфоническим оркестром, электроникой, авангардными элементами он ввел музыку быта: рок, эстраду, фольклор, джаз. Придал форме принцип сложения из номеров. В целом талантливой рукой была выведена не классическая опера, а именно рок-опера, с доступной и запоминающейся музыкой. При этом она, вслед за сюжетом, наделена яркой и разнообразной эмоциональной выразительностью. В ключевых моментах, вместе с настроением текста, она способна глубоко захватывать, как например, в арии Сони «Черные ночи и желтый билет», с богатой, нестандартной мелодией на фоне романсового аккомпанемента¹.

Градский, одаренный певец с редким высоким голосом (исполнял партию Звездочета в Большом театре), основатель рок-групп, автор песен, пришел к рок-опере не

¹ Статья об этой опере: *Егорова Т.* Опера «Преступление и наказание» Э.Артемьева // *Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века)*. Вып.2. С.169-187.

со стороны академической музыки. Оперу «Стадион» он создал в 1985 году на либретто Маргариты Пушкиной и самого себя о военном перевороте генерала Пиночета в Чили 1973 года и зверском убийстве 40-летнего поэта и певца Виктора Хары на стадионе, превращенном в концлагерь (памяти Хары опера и посвящена). В гражданском, политическом, довольно прямолинейном сюжете о геройстве, верности и предательстве Градский вывел персонажи Певца, Жены, Священника, Маленького человека (совершающего предательство), Ехидного, Труса, Прогрессивного и т.д. По стилистике – это песни-арии и динамичные латиноамериканские танцы (самба и др.), мгновенно запоминающиеся. Цитируется и мелодия Хары. Градский на основе своих вокальных возможностей дал заостренные мелодические характеристики персонажей: гротескное пение-речитация Маленького человека, широкое, вольное распевание Певца-героя. Средствами голоса четко прочерчена мораль: чистые голоса – Добро, хриплые, искаженные голоса – Зло. Таким образом, рок-опера, оперируя простейшими жанрами и «ходячей» стилистикой, оказалась способной воплощать настоящие нравственные ценности.

Крайним случаем вовлечения оперы в неоперу может считаться цикл Андрея Семенова под названием «27 опер» (1999-2001). «Оперы» эти делятся по 6, 8, 11 мин., наименьшая – 1,25 мин., наибольшая – 20 мин. Всего автор создал более 30 мюзиклов и оперетт, выступает как эстрадный актер. И его «27 опер» являются развлекательными номерами, без претензий на настоящее композиторское творчество. В качестве тем он избирает сюжеты знаменитых опер и драматических пьес: «Жизнь за царя», «Дон Жуан», «Евгений Онегин», «Ревизор», «Фауст» и т.д. И «озвучивает» их с введением популярных песен и известных классических мелодий. В «Партизанской походной опере» наряду с народными революционными песнями вносит даже додекафонный ряд – для обрисовки врагов-белогвардейцев. В «Волшебной флейте» (Московский Театр теней) мелодию из моцартовской увертюры сам играет на гармошке, поет непрофессиональным голосом, вместе со смешными фигурками теней проводит как финал детскую песенку «У дороги чибис» (Михаил Иорданский) ¹. Эстрадное сочинительство Семенова лежит за пределами не только академической музыки, но и, например, рок-стиля певца Градского.

Самостоятельную жанровую разновидность составляет и детская опера. Для нее характерны сказочные сюжеты, в качестве действующих лиц – дети, звери, птицы, ясный, преимущественно тональный музыкальный язык. Полнее об этом было сказано в конце раздела о тематике опер.

¹ Статья об этой опере: Софронов Ф. «27 опер А.Семёнова» //Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2. С.226-246.

Опера как жанр имеет парадоксальную судьбу. С момента зарождения в Италии в начале XVII века она считается противоречивой: вместо говорения действующие лица поют. Но дело в том, что свойственная ей накаленность сценических ситуаций не может быть передана только голосами и движениями драматических актеров. Музыка вносит такие взлеты и бури эмоций, какие всемерно усиливают смысл словесного текста, великолепно выносят на поверхность и словесный смысловой подтекст. Поэтому опера по своей роли в музыкальном искусстве незаменима: идущая в ней постоянная подпитка сюжетами, чаще всего значительными, также и великими, служит высоте искусства, кроме того, инспирирует богатое развитие ее музыкального языка, влияющее и на другие жанры. Недаром в жанре оперы созданы самые «пиковые» музыкальные шедевры, как «Дон Жуан» Моцарта, «Кармен» Бизе или «Пиковая дама» Чайковского. В рассматриваемый период у российских композиторов также имеются выдающиеся оперные произведения, какими можно считать, в частности, «Джезуальдо» Шнитке, «Мария Стюарт» Слонимского, «Чертогон» Сидельникова, «Очарованный странник» Щедрина, «Собачье сердце» Раскатова.

Глава 6

Крупные хоровые жанры

1. Общее состояние крупных хоровых жанров в разбираемый период

Крупные хоровые жанры изучаемого времени – это оратория, большая кантата, реквием, месса, литургия, страсти, хоровое действо, хоровой концерт, хоровой цикл, хоровая симфония и особые, индивидуальные жанры. Как видим, само количество жанров говорит о значительности этой области в музыке данного периода.

Важнейшие причины такого расцвета крупных хоровых жанров были отмечены выше: общее тяготение музыкальной культуры к слову и ее духовно-религиозные поиски. Но была и важнейшая протестная причина. Дело в том, что в советские времена наиболее идеологически нагруженными жанрами были именно кантатно-ораториальные – с плакатными воспеваниями Сталина и других вождей, советской Родины, руководящей партии, грядущего коммунизма и т.д. Сложился монументальный «большой стиль», распространившийся на жизнь всего советского народа и каждого отдельного человека. Как пишет Игорь Воробьев, «"большой стиль" впервые в XX веке апробировал механизм перевода массового сознания на уровень мифологического восприятия

действительности»¹. Этого рода произведения стали «обязательными элементами всех праздников советского праздничного календаря, подменившего собой церковный календарь...»². Соответственно в постсоветской России к духовным жанрам образовался активный прорыв, обусловленный падением запрета на все религиозное. Для музыкального искусства более чем 70-летнее отгораживание от духовной темы образовало своего рода «запруду», где скопилась масса духовных потенциалов. Снова вспомним, что серьезная музыка родилась в церкви и в течение веков в религиозном русле она выработала те жанры, в которых сосредоточилось наивысшее в музыке по этической и художественной силе. Месса h-moll и «Страсти по Матфею» И.С.Баха, «Мессия» Генделя, Реквием Моцарта, будучи религиозными жанрами, одновременно были и такими образцами художественности, без которых академическая музыка не была бы сама собой. Поэтому вступление в религиозную традицию было для композиторов новейшего времени столь захватывающей задачей, что она требовала укрупнения их таланта и концентрации всех музыкальных и интеллектуальных способностей.

Духовно-религиозное было и той готовой областью, где человек видел возможность очищения своего мироощущения от низменного, фальшивого, лживого. Если в советское время высшие общественные и человеческие идеалы были политизированы марксистской идеологией, то в постсоветский период поиск высоты духа был освобожден от нее, и духовные жанры манили к себе этой свободой. Поэтому в конце XX - начале XXI веков российскими композиторами было создано много музыки самого высокого и облагораживающего звучания, с особыми вокальными красками - пением хора и солистов в особо чистых, высших регистрах. И возможности звучания слаженной, гармоничной хоровой массы оказались здесь затребованы в первую очередь.

Целый ряд композиторов стали воцерковленными, благодаря своей религиозной вере. Это вело их к естественному созданию литургий и всенощных, также духовных концертов, псалмов и других жанров церковного происхождения. Православно-духовным композитором стал, в частности, Георгий Дмитриев. Пишет музыку и носители духовного сана, особенно активно – митрополит Иларион (Алфеев).

И поскольку речь идет о новой России, то после имевшей место в советское время некоторой нивелировке национально-русского усилился интерес ко всем областям русской истории, литературы, мифологии, фольклористики. Например, у Георгия Дмитриева находим ораторию «Повесть временных лет» для солистов, хора и камерного

¹ Воробьев И.С. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930-1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля». Автореферат дис. ...докт. иск. Ростов-на-Дону, 2013. С.43.

² Воробьев И. «Новорелигиозная» миссия тоталитарного искусства на примере кантатно-ораториального творчества советских композиторов 1930-1950-х годов // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. № 2. С.4.

оркестра на церковно-славянском языке (1993), симфонию-концерт «Старорусские сказания» для солистов и смешанного хора (1987), симфонию-концерт «Китеж всплывающий» для солистов и смешанного хора на слова Юрия Кузнецова (2004), оперу-ораторию «Святитель Ермоген» из времен смутного времени в России (1999), а также очень необычное сочинение - «Завещание Николая Васильевича Гоголя» с чтением мистико-моралистических текстов позднего Гоголя (1997). Но интересует Дмитриева не только историческая Россия, но и современная. В 1984-85 годах он создал большую ораторию «Космическая Россия» для солистов, чтеца, смешанного хора, магнитофонной ленты и симфонического оркестра на тексты Циолковского, Гагарина, Ломоносова, Фета, Маяковского, народные слова. Композитор вмонтировал в свою музыку фонограмму голоса Юрия Гагарина и шума ракеты. Для передачи необычности происходящего использовал звуковысотные серии. Произведение проникнуто оптимизмом жизни как бесконечности Вселенной¹.

Раскрепощение духовного начала дало стимул и для новых направлений в работе с фольклором. Опорой музыке стали духовные стихи, как в 45-минутном цикле «Стихи покаянные» Альфреда Шнитке для хора без сопровождения на тексты XVI века (1987), колядки, как в кантате «Рождественские колядки» Алексея Ларина для солистов, хора и ударных инструментов по мотивам славянского фольклора (колядки русские, украинские, белорусские, 1992). Уникальным опытом Ларина стали «Русские страсти» для солистов, включая народный голос, академического хора и ударных на евангельские православные и народные тексты (1993-94), синтезировавшие русский музыкальный материал с жанром западных пассионов.

Но Россия – многонациональная и многоконфессиональная страна. Духовные жанры повлекли к углублению в национальную историю и культуру различных народов. Обращение к псалмам Давида стало проявлением интереса к истории евреев (Давид – второй царь Израиля и Израильско-Иудейского царства за тысячу лет до н.э.). Так, Ефрем Подгайц написал хоровой концерт «Псалмы царя Давида» (1994), Александр Вустин – «Canticum canticorum» («Песнь песней») для голосов и ансамбля (2010). Жанр реквиема послужил Михаилу Броннеру способом воплотить трагическую историю евреев в XX веке в его «Еврейском реквиеме» для смешанного хора, детского хора, солистов и оркестра (1994).

Шнитке увлекся гимном католика Франциска Ассизского «Песнь о Солнце» в немецком переводе и сочинил «Sonnengesang» для 2 смешанных хоров и 6 инструментов (1976). Иным хоровым опытом стал его «Minnesang» для 52 хористов на тексты

¹ См.: Паусов Ю. Хоровое творчество Георгия Дмитриева. М., 2007. С.49-50.

миннезингеров XII-XIII веков (1980-81). Автор предполагал внесение туда элементов действия – расположение певцов на сцене и вокруг нее, на балконах. Русскоцентричный Георгий Дмитриев сочинил *Messe in D* на католический латинский текст для смешанного хора и вокального ансамбля (1993), придав католической мессе русскую акапельную традицию. Юрий Буцко, много сделавший для развития древних русских традиций в современных условиях, на французском языке создал кантату «Метаморфозы» для детского хора, тенора и органа (1986) на стихи Бенуа де Дарделя, современного поэта-кальвиниста.

Естественно, возникла и идея экуменизма. Александр Раскатов свою «Последнюю свободу» для хора и оркестра основал на текстах еврейском, латинском, древнеславянском и русском - современного российского поэта Дмитрия Пригова (2001).

Не все жанры религиозного происхождения остаются таковыми в настоящее время. Реквием у многих авторов преобразовался в жанр светский, на нерелигиозные тексты. Доминанта его содержания сместилась к образам человеческой трагедии и печали. Так, стихотворный «Реквием» Анны Ахматовой, возникший после ареста ее единственного сына, потряс и вдохновил нескольких композиторов, которые оставили в названии это слово, - Борис Тищенко, Елена Фирсова, Владимир Дашкевич. Александр Локшин, создав кантату на те же стихи Ахматовой с добавлением текстов русской заупокойной службы, назвал произведение «Мать скорбящая» (для меццо-сопрано, симфонического оркестра и смешанного хора, 1977). Словом же «Реквием» он наименовал свою Первую симфонию для оркестра и хора (1957), на текст «*Dies irae*». Сергей Слонимский как «Реквием» обозначил ораториальную сюиту из своей оперы «Виринея» (исп. 2012). Неканоничны по тексту «Реквиемы» Денисова, Броннера.

Характерной тенденцией стало усиление значимости крупных хоровых жанров, благодаря использованию слова «симфония». Названия «симфония тропарей», «хоровая симфония», «симфония-концерт» применил для своих произведений Дмитриев, причем, все эти «симфонии» предназначены для хора без сопровождения: симфонии-концерты «Священные знаки» (1975/2001), «Старорусские сказания» (1987), «Китеж всплывающий» (2004), симфония «Праведная Русь» (1996), «Симфония ликов» (1998), симфония тропарей «Земля высока...» (2001-05).

Большую значимость приобрел жанр хорового концерта. Часть из этих произведений – светские, но много и образцов духовных концертов, а последние продолжают традицию русской духовной музыки. Русское богослужение славилось своей музыкально-художественной составляющей, красота храмового пения высоко ценилась прихожанами. Избыток музыкальности, концертности даже вызывал порой

нарекания церковного начальства. Духовные концерты Дмитрия Бортнянского были абсолютно известны, и в дореволюционной России не было человека, который не смог бы спеть партию такого концерта. Постоянно звучали концерты Максима Березовского, Степана Дегтярева, Александра Архангельского, Александра Гречанинова и мн. др. широко известных композиторов. Ясно, что в советское время российские авторы не могли свободно писать концерты для церкви. Компенсацией стал расцвет хоровых концертов в конце XX – начале XXI веков.

Некоторые концерты для хора - сугубо светские, фольклорного типа. Образец фольклорного хорового концерта в 1967 году был задан Вадимом Салмановым в его «Лебедушке» на народные слова. Далее последовали и другие, например, «Русская свадьба» Анатолия Киселева (1985). Возникли концерты памяти, концерты-посвящения. Георгий Свиридов на смерть выдающегося отечественного дирижера создал Концерт «Памяти А.А.Юрлова», причем, для акапельного хора и без слов, как бы хоровой вокализ (1973). Концерт для хора со звонами «Посвящение М.П.Мусоргскому» на народные слова (1988) написал Геннадий Белов, используя жанры старин, скоморошин, духовных стихов, летописей. Интересно, что к теме Мусоргского обратился Владимир Тарнопольский, имеющий преимущественно западные вкусы. Его произведение, с цитатой из незаконченного романа «Злая смерть», называется «По прочтении музыкальных набросков Мусоргского», концерт для хора, солистов, чтеца и камерного оркестра (1989). Это род русского духовного концерта, но с инструментами (исполнялся в Камерном театре Б.Покровского к юбилею Мусоргского).

Совершенно оригинальный концерт создал Родион Щедрин: «Поэтория», концерт для поэта, женского голоса и оркестра на стихи Андрея Вознесенского, с введением также синтезатора света (1968). Сам поэт выступал в ней в качестве чтеца своих строк. Вокальной новацией стало обращение к фольклорному голосу - известной певицы Людмилы Зыкиной, что было так же дерзко, как использование им частушки. С другой стороны, Щедрин впервые в советской музыке применил там новаторское сверхмногоголосие – до 71 голоса. По содержанию драматических и даже молитвенных стихов, по многоплановости музыки, этот концерт для поэта оказался наделен чертами пассионов.

Устойчивым же становится собственно русский духовный концерт - Андрея Микиты, Кирилла Волкова, Владимира Довганя, митрополита Илариона, Виктора Ульянич и др. В художественном отношении возвышается монументальный, 4-частный Хоровой концерт Альфреда Шнитке на слова Григора Нарекаци, средневекового армянского духовного поэта (1985).

Среди крупных хоровых произведений обращают на себя внимание особые жанры, которые выделяются и яркими художественными достоинствами. Так, большим событием музыкальной жизни стала хоровая симфония-действие Валерия Гаврилина «Перезвоны. По прочтению В.Шукшина» (1978-82), с оригинальным претворением русских фольклорных традиций. Огромный цикл «Времена года», 24 поэмы-картины для камерного хора, большого хора и инструментального ансамбля, был создан Романом Леденёвым (1990). Не уместающийся в один вечер, он еще не был исполнен целиком. Продолжением идеи явились «Русские картины» Леденёва для смешанного хора на слова русских поэтов (2000-01). Особым жанром стала «Аллилуия» Софии Губайдулиной для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и *цветовых проекторов* (1990), с русским текстом и цитатой из древнерусского песнопения в финале. К особым крупным хоровым жанрам принадлежат и некоторые сочинения, упомянутые выше: «Sonnengesang» и «Minnesang» Шнитке, симфонии-концерты Дмитриева, его же «Завещание Николая Васильевича Гоголя».

2. Реквием

Реквиемы на латинский текст принадлежат многим авторам - Альфреду Шнитке, Вячеславу Артемову, Сергею Беринскому (Реквием памяти Януша Корчака), Дмитрию Смирнову, Сергею Слонимскому, Владимиру Мартынову, Борису Тищенко (второй реквием) и др. Не все использовали полный текст заупокойной латинской мессы и с тем же порядком частей. Так, Мартынов, придерживаясь историчности, взял традиционный порядок частей. А, например, Слонимский, проводя в произведении 2003 года идею покаяния, в качестве первой и последней частей поставил «Lacrimosa». Тищенко при той же канонической латыни текста посвятил свой «Requiem aeternam» 2008 года «в память принцессы Таиланда Гальяни Вадхана», по заказу из той страны.

На примере Реквиема *Альфреда Шнитке*, одного из более ранних по времени (1975), можем видеть необычность условий для сочинения такого жанра в СССР. Учитель Шнитке по композиции Евгений Голубев в 1931 году написал «Реквием памяти Ленина» для баритона и фортепиано на стихи Николая Асеева, на 7 мин. Но это был совсем другой, политизированный Реквием, и он все же остался в рукописи.

Для Шнитке в его сочинении скрестилось несколько необычностей. Во-первых, на латинской основе это был чисто религиозный католический жанр, который никак не поощрялся советскими официальными организациями («Папа Римский пожал бы Вам руку», – издевательски говорили в таком случае). Во-вторых, композитор в музыкально-стилистическом отношении здесь сделал столь решительный шаг к «новой простоте», что это вело к осуждению его со стороны единомышленников (как Эдисон Денисов).

Первоначально Шнитке думал дать эту музыку в качестве одной из частей Фортепианного квинтета. Но понял, что музыкальные темы имеют не инструментальный, а вокальный характер. Он воспользовался предложением, поступившим из Театра им. Моссовета написать музыку к спектаклю «Дон Карлос» Шиллера. И в этом качестве она сначала и «числилась». Но целостное многочастное произведение не очень соответствовало сценическому действию, было там достаточно инородным телом. Шнитке *не мог найти места* своему «Реквиему» в музыкальной жизни.

В результате музыка нашла себе место сама. Первое исполнение состоялось в Будапеште, партитура была издана в Лейпциге. И когда на родине впервые начали (в записи) слушать Реквием Шнитке, то испытывали ни с чем не сравнимое потрясение, нередко плакали. Дело в том, что композитор вернулся здесь к выразительнейшему мелодизму, простым формам, забытой тональности, и, главное, вышел на такой высочайший, классический уровень, что это произведение стали сравнивать с гениальным Реквиемом Моцарта. И в самом деле, таковы были печаль и красота «Requiem» и «Lacrimosa», оттенявшиеся грозным «Dies irae» и истовым «Credo». Кстати, «Credo» Шнитке добавил к основным частям для большей динамичности всей композиции. И далее эта музыка утвердилась в ряду лучших классических (во всех смыслах) музыкальных произведений.

Реквиемы на нерелигиозные тексты имели разную музыкальную судьбу. К такого рода произведениям отнесем «Реквиемы»: Бориса Тищенко на текст «Реквиема» Анны Ахматовой (1966) для сопрано, тенора и оркестра; Елены Фирсовой на тот же текст Ахматовой (2001) для солистки, хора и оркестра; Мечислава Вайнберга на стихи Дмитрия Кедрина, Михаила Дудина (советские поэты) и Федерико Гарсия Лорки (1967) для детского хора, смешанного хора и оркестра; Эдисона Денисова на стихи Франциско Танцера и отчасти литургические тексты (1980) для сопрано, тенора, хора и оркестра; «Еврейский реквием» Михаила Броннера (1992) для смешанного и детского хоров, оркестра и квартета солистов на светские и литургические тексты - переведенные на идиш строки из «Дневника» Анны Франк, поэму «Город резни» Хаима Нахмана Бялика (о еврейском погроме в Кишиневе 1920-х годов), псалмы на иврите (использована также народная еврейская музыка).

Обращение к ахматовскому «Реквиему» *Бориса Тищенко* в 1966 году было в советское время актом гражданского мужества. Поскольку в поэме речь шла об ужасах сталинского режима, то сама Ахматова долго ее не публиковала, и текст конспиративно распространялся в рукописном виде среди интеллигентов Ленинграда. Исполнение «Реквиема» Тищенко состоялось в 1989 году на концерте к 100-летию со дня рождения

Ахматовой. Когда же Фирсова закончила свое произведение на тот же текст, она уже жила в Англии, и эту музыку пожелал исполнить Мстислав Ростропович. Премьера состоялась в 2003 году в Берлине, но по причинам не творческого характера - под управлением Василия Синайского. «Еврейский реквием» Броннера был услышан также довольно быстро: через два года после написания он прозвучал в нескольких городах Германии.

«Реквием» Эдисона Денисова стал одним из характерных для него поликультурных сочинений¹. Он написан на четырех иностранных языках, без русского. Импульс к сочинению дал небольшой цикл стихотворений немецкого поэта Франциско Танцера «Реквием». Но автор музыки посчитал нужным добавить туда вставки из Евангелия и латинского Реквиема. К тому же и сами стихи Танцера написаны на трех языках: немецком, английском и французском, в близком чередовании. В результате получилась следующая 5-частная композиция: 1 ч. (даем русский перевод) «Прилет улыбки», с добавленными строками из Евангелия от Иоанна, 2 ч. «Основная вариация», 3 ч. «Непрерывный танец», 4 ч. «Автоматическая вариация», 5 ч. «Крест» с добавлением латинских текстов «Requiem aeternam» и «Lux aeterna». Вводятся также слова псалмов, «Confutatis» на французском языке. В стихах Танцера проводится идея человеческой жизни как серии вариаций. Денисов последовательность частей назвал для себя: Рождение, Детство, Любовь, Семья, Смерть.

По композиции «Реквием» Денисова обнаруживает в себе элементы пассионов: в нем имеются арии и речитативы, солирующий тенор уподобляется как бы рассказчику (евангелисту). Духовный колорит подчеркнут использованием органа и колоколов. Стилистически с самого же начала ощущается легкая ориентация на «небесность» звучания кантат Антона Веберна, столь любимого Денисовым композитора. Но российский автор уже является в эту пору сторонником «смешанной техники» и находит возвышенный строй даже в чистом звучании мажорного трезвучия. Драматургически композиция цикла устремлена к финалу как центру тяжести. И когда после трагической кульминации вступает просветленный «Lux aeterna», он завершается мягким мажорным трезвучием. На обсуждении «Реквиема» Денисова в Союзе композиторов в 1981 году он был признан «одним из лучших сочинений советской музыки последних лет»².

«Реквием» Елены Фирсовой написан на стихи «Реквиема» Анны Ахматовой для сопрано, смешанного хора и оркестра (2001). Он стоит в группе сочинений на поэтический, а не латинский текст. Фирсова увидела в этой поэзии Ахматовой нечто

¹ См. о нем: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С.125-128.

² Там же. С.125.

общечеловеческое, сравнимое с древнегреческой трагедией. Она писала: «Я поняла тогда, что хотя политический смысл в моем «Реквиеме» неизбежно присутствует, привлекла меня эта поэма, прежде всего, тем, как она написана, а не о чем. Тем, что Ахматова подняла трагические события сталинского времени до уровня греческой трагедии, а страдания нашего века – до человеческих страданий всех времен»¹. Таким образом, отношение к ахматовскому тексту было совсем не таким, как у Бориса Тищенко, который партитуру своего «Реквиема» на тот же текст 1966 года долго прятал от чужих глаз у себя дома.

По своему авторскому стилю Елена Фирсова явилась тем российским композитором, кто чрезвычайно глубоко принял для себя стиль Антона Веберна. И исполнительский состав «Реквиема» Фирсовой - в точности такой же, как в Первой кантате Веберна, – сопрано соло, смешанный хор и оркестр. В эту возвышенную астральную сферу, отмеченную еще и звучанием колоколов с их священной символикой, Фирсова привнесла большее чувственное очарование женского голоса и пряные гармонии. И этой идеальной сфере она противопоставила стилистику, воплощающую зло жизни сталинского периода, - военные барабанные ритмы, фанфары и литавровые ходы, напоминающие симфонии Шостаковича. Противопоставление составило такой резкий контраст, что образовалась не столько полистилистика, сколько параллельная драматургия.

Как и задумывала Фирсова, в своем «Реквиеме» 2001 года, написанном в Англии, на стихи Ахматовой, сочиненные в 1935-1940 годах в СССР, она создала произведение на вечную тему - безвинности и зла. Но особенностью музыки стало окутывание ее ощутимой красотой. Страдание, пронизанное красотой, - такой вид музыкального содержания является довольно редким для традиции русской музыки. Как говорит Губайдулина, одни художники плывут в русле традиции, другие продлевают это русло. «Реквием» Елены Фирсовой становится одним из случаев продления традиции русской музыки.

3. Литургия, всенощное бдение, месса

Если жанр реквиема уже давно утвердился в России как жанр скорбный, мемориальный, не только религиозный, но и светский, то литургия, месса, всенощное бдение не могут не пребывать в духовно-религиозной области.

Литургия у всех христианских конфессий - выразитель главной идеи христианства. Как только пал запрет на религию, многие российские композиторы

¹ Из письма Е. Фирсовой - Е. Бараш. 07.06.2007. В статье: *Бараш Е. Реквием Е.Фирсовой* //Муз. академия. 2009. №3. С.20.

выразили свои духовные идеалы именно в названных жанрах. Конечно, об этом думалось и раньше, а важным стимулом послужило 1000-летие Крещения Руси (1988). Естественно, что к мысли о литургии подводило и научное исследование знаменного распева с целью вывести его на поверхность, к практике современного богослужения. Глубокое личное погружение в православную веру и ее культ также давали стимул сочинять литургическую музыку. К жанру литургии обратились Юрий Буцко, Владимир Мартынов, Николай Сидельников, Георгий Дмитриев, Родион Щедрин, Юрий Фалик, Владислав Успенский, Валерий Кикта, Владислав Агафонников, Николай Лебедев и другие композиторы.

Закономерно, что сочинялись новые литургические произведения и для совершения богослужения в русской православной церкви. Таковы Литургии митрополита Илариона, Сергея Трубачева. Для стилистики их было важно сохранить прежние традиции богослужебной музыки: тональность, диатоническую основу - вместе с общим состоянием молитвенности, покоя, созерцательности. При этом в диатонику вводились и нетерцовые созвучия, вносящие интонационное освежение. Но если Иларион, Трубачев суть церковные композиторы, то следует отметить и литургию для богослужения, созданную композитором многих жанров, профессором Московской консерватории Валерием Киктой. По происхождению ему была близка не только русская, но и украинская культура. В списке его сочинений имеются хоровые «Украинские колядки», «Закарпатский триптих» и другие сочинения с украинской тематикой. Каноническая литургия Кикты имеет название «Украинская божественная литургия святого Иоанна Златоуста» (1994). В ней цитируется «Аллилуйя» распева Киево-Печерской лавры. Длительностью ок. 50 мин., литургия содержит и все возгласы священника (баса), и все многоголосные отклики хора. Хотя произведение может иметь и концертную версию, оно написано как чисто церковное: автор не стремится к компактной драматургии, а наоборот, так рассредоточивает музыку, даже особым образом растягивает хоровые созвучия, что все внимание направляется к слову, его смыслу. И самые святыя моменты текста наделяет поистине неземным звучанием хора¹.

Интереснейший опыт работы над литургией на основе реконструкции строчного пения получен *Владимиром Мартыновым* в «Строчной литургии» (1983). Его идеей было при сохранении самого церковного чина восстановить музыку русского многоголосного пения многовековой давности. Это - стиль XVII века с очень своеобразными вертикалями в гармонии, дотонального склада, не похожий на

¹ Подробный анализ «Украинской литургии» Кикты см. в книге: *Николаева Е.* Валерий Кикта. М., 2006. С. 153-168.

гармонический язык европейской музыки того же периода. Неоднократно в течение года Литургия Мартынова исполнялась во время богослужения у митрополита Питирима. Однако в дальнейшем она в церковной службе не закрепились.

Для воплощения глубокого молитвенного настроения *Юрий Буцко* создал Камерную кантату №6 «Литургическое песнопение» для хора, чтеца, трех флейт, двух арф, челесты, фортепиано, органа и ударных на тексты великопостных молитв в 9 частях (1982). Как показывает дата, сочинение написано еще в доперестроечное время. По признанию автора, образцом для него была Литургия Сергея Рахманинова. В духовном смысле автор закладывает в свою музыку идею и чувство покаяния. «Сокрушение о своих грехах, чувство вины, рыдание – эти проявления покаяния определяют его как исполненный драматизма процесс. В таком характере предстают образы великопостного покаяния в кантате Ю.Буцко», - пишет Надежда Филатова¹. Инструментальное сопровождение приносит имитацию церковных колоколов. В связи с покаянной идеей в музыке Буцко особую роль играет интонация плача. Выраженная интервалом секунды, она пронизывает собой всю мелодику. Если вспомнить еще и о том, что Буцко, много лет интересовавшийся знаменным распевом, создал свою систему знаменных ладов, то не будет удивительным, что вся музыка «Литургического песнопения» наполнена поступенным, плавным секундовым движением. Нередкие при этом синкопы также дают координацию с попетками знаменного распева². В итоге, «Литургическое песнопение» Буцко – это глубоко духовное, высоко-этичное произведение, опирающееся на тысячелетнюю традицию русской музыкальной культуры, обогащающее мир современного искусства.

К 1000-летию Крещения Руси был создан ряд сочинений в духовных жанрах, в частности, «Литургические песнопения» *Юрия Фалика* (1988). Композитор в порядке подготовки изучал образцы знаменного распева, обращался к публикациям Успенского, Бражникова. Богослужебный порядок не стал текстовой основой, слова заимствовались из разных частей службы. Подход во многом был музыкально-концертный. Тем не менее некоторые номера (Пролог, «Богородице Дево», «Отче наш» и др.) звучали и в церкви³. *Владислав Успенский* свою «Божественную литургию» (1991) сочинил в необычном стилистическом ключе. Внехрамовое сочинение он насытил мелодикой романсов, протяжных песен, массовых песен – с тем чтобы музыка была бы абсолютно доступна

¹ Филатова Н.Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю.М.Буцко 1980-1990-х годов. Автореф. дис. ...канд. иск. М., 2011. С.11.

² См. подробнее: Филатова Н.Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю.М.Буцко 1980-1990-х годов.

³ См.: Тарасова О.В. Хоровое творчество Ю. Фалика. Автореф. дис. ...канд.иск. Нижний Новгород, 2009.

широким массам людей¹.

Но в связи с торжественной датой особо выделяются два крупных, ярких произведения – «Литургический концерт в двух ораториях» Николая Сидельникова и «Запечатленный ангел» Родиона Щедрина.

Николай Сидельников свое сочинение назвал «Литургический концерт в двух ораториях», или «Литургия св. Иоанна Златоуста» для смешанного 5-голосного хора (1987-88). Оратория первая включила части 1-9, оратория вторая – части 10-18. Название «концерт» указывает на концертно-музыкальное, а не богослужбное толкование жанра. И жанр «литургический концерт» оказался вполне новым видом в жанрообразовании. Как считает Андрей Ковалев, в сочинении нет соответствия церковному синтезу священнодействия, чтения и пения². У Сидельникова отсутствуют полагающиеся для службы цезуры, делаются произвольные вставки, текст варьируется. Но присутствует, например, торжественный колокольный звон в Великой ектении.

С музыкальной точки зрения - это впечатляющее произведение, с широким спектром стилистики и аллюзийной ассоциативности, захватывающее своей мелодикой и ритмикой. Сидельников соединил здесь элементы знаменного распева и фольклора. Из русского фольклора выделил протяжную песню и плач. А аллюзийность использовал самую разнообразную. Ковалев отмечает следующие ассоциации: жанр русского канта, западный «золотой ход» (причем в Символе веры - как радостные ангельские трубы), Адажио из «Щелкунчика» Чайковского, хоровой Эпилог из «Жизни за царя» Глинки, плач Ярославны из оперы Бородина, музыку из балета самого композитора «Степан Разин»³. Но что оказалось совершенно неожиданным, даже для кого-то шокирующим, - это внесение латиноамериканских ритмов. Например, они появляются в ликующем песнопении «Слава Отцу и Сыну и святому Духу». Непривычными для русской музыки синкопами Сидельников воплощает подлинную радость, сообщая духовному сочинению музыкальную энергию и полноту сил современного человека. В огромном произведении такие островки (после Символа веры и в других моментах) вносят моменты более активного, чем в старой традиции, переживания духовных истин. Здесь мы имеем дело со стилистическим и эмоциональным обогащением языка русской музыки в самой неприкосновенной ее сфере - православно-церковной.

Родион Щедрин своей «хоровой музыке по Н.С.Лескову «Запечатленный ангел» не сразу дал добавочное название «русская литургия» (его еще нет в советских нотах

¹ См.: Ковалев А.Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII-XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Дис... канд. иск. М., 2004. С.154.

² Там же. С.146.

³ Там же. С.151-152.

1989 года, но оно имеется в постсоветской публикации издательства Schott). Однако и история создания, и семейная традиция композитора, и обучение, и великолепная удача этого произведения говорят именно о литургийной идее. Дед Щедрина был священником (в Алексинской Тульской губернии), окончившим Духовную академию, в доме хранились церковные книги, в том числе певческие крюковые, Родион, как мы говорили, в детстве был крещен. Тексты православных молитв в его памяти сидели достаточно прочно. И в Хоровом училище пели церковные сочинения, пусть с замененным текстом. Под впечатлением поездки в Ферапонтов монастырь Щедрин написал «Фрески Дионисия» для нонета инструментов (1981). В 1987 создал «Стихиру на тысячелетие крещения Руси» - произведение для оркестра на основе подлинной стихиры на праздник Владимирской иконы Богоматери, приписываемой царю Ивану Грозному, в крюковой рукописи.

Русская литургия «Запечатленный ангел» для смешанного хора и свирели (заменяется флейтой) опирается на канонические церковно-славянские тексты и состоит из 9 частей. Название заимствовано из повести Николая Лескова (слово «запечатленный» означает и сожженный печатью, и изображенный), где речь идет о живописце, сумевшем «распечатлеть» чудотворную икону. Щедрин не ставил целью придерживаться богослужебного чина литургии и подбирал тексты свободно. Слова 1 и 9 частей взял из молитвенных слов повести Лескова, 8 часть «Отче наш» начал от слов «Да святится Имя Твое», для остальных частей выбрал слова из Обихода или Октоиха, Минеи праздничной, Триоди постной. Драматургически он выстроил как бы годовой календарный круг: 1 часть благостная, с упоминанием Ангела, в середине появляются слова об Иуде, затем - о покаянии, приближении конца, а в заключительной 9 части круг замыкается снова на благостном состоянии, благодаря повторению музыки 1 части.

Цитировать также и церковные мелодии Щедрин своей целью не ставил. Однако в мелосе этой русской литургии сказалось изучение им знаменного распева: иногда встречаются обороты типа знаменных попевок, крайние номера подчинены исключительной плавности мелодии. По хоровым приемам «Запечатленный ангел» может считаться энциклопедией русского хорового письма. Здесь и давняя русская «сплошная» манера пения, и подголосочность, и имитация храмового эха, и изображение колокольного звона, и завораживающее соло мальчика-дисканта на фоне аккордов хора¹.

Несмотря на внебогослужебный характер этой литургии, ее 60-минутное звучание у большого смешанного хора действительно очищает и просветляет душу слушателя,

¹ Подробный анализ произведения см.: *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000. С.160-171.

является духовным по сути, подобно церковной службе для верующих. По этому мощному духовному воздействию, красоте и композиторскому мастерству «Запечатленный ангел» Щедрина сравним со «Всенощным бдением» Рахманинова и достойно входит в сокровищницу русской и мировой классики.

Из литургий более позднего времени обращает на себя внимание «Воскресное литургическое пение» *Георгия Дмитриева* для солистов и смешанного хора а cappella, из 22 номеров (2007) ¹. Посвящено оно памяти Виктора Попова, выдающегося российского хорового дирижера. Произведение отчасти связано с богослужебной практикой, поскольку автор ввел сольную партию дьякона-канонарха (бас). Но другие свойства композиции говорят о его концертной направленности – двуххорность, фактуры, достигающие 22 и 24 голосов. Стилистически Дмитриев не опирается ни на древнерусское пение, ни на новейшее хоровое письмо, а использует богатые классикоромантические ресурсы хора. Неоднократно вводит фугато, хоровую педаль, также маршевые ритмы, фанфарные обороты, имитацию колокола. Гармонический язык – тонален, с использованием даже трезвучия C-dur, – как чистейшей музыкальной краски (в «Символе веры»). По определенной умеренности музыкального стиля «Воскресное литургическое пение» Дмитриева пребывает в рамках современной русской церковной музыки.

Произведения под названием «Всенощное бдение» встречаются реже литургий, но и здесь имеются крупные сочинения. Конечно, сочиняются и песнопения для церкви, например, Сергеем Трубачевым – полная служба в виде обработок различных распевов, митрополитом Иларионом – некоторые обработки распевов. Концертное направление этого жанра представлено Романом Леденёвым (1994), Георгием Дмитриевым (1990/97), Вячеславом Агафонниковым (2000).

Роман Леденёв назвал свое произведение «"Всенощное бдение". Шесть фрагментов для смешанного хора». Для автора религиозная тема стала новой сферой творчества. По словесному тексту – это отдельные молитвословия, положенные на музыку². В основном это тексты, посвященные Богородице, с добавлением «Взбранной Воеводе». В компоновке цикла Леденёв придерживался музыкального принципа: группировка двух женских хоров, двух мужских и двух смешанных. В центр формы он поставил смешанный хор. В композиционном плане автор оттолкнулся от обиходной практики чередования стихов (соло) и припева (хор). Вершиной цикла стало «Величит душа моя Господа», в

¹ См. анализ произведения в работе: *Малинин С.А.* «Воскресное литургическое пение» Георгия Дмитриева. Особенности композиторской трактовки жанра. Квалификационная работа. Академия хорового искусства им. В.С.Попова. М., 2011.

² См.: *Денисов Н.* Духовная хоровая музыка // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования. М., 2007.

конце которого композитор добавил особо выразительный, просветляющий хоровой раздел. Как пишет Николай Денисов, «в нем, по контрасту к предшествующей музыке, на piano, без слов (пение закрытым ртом) у сопрано и альтов возникает удивительно просветленная звучность»¹. Произведение написано в тональной манере, обогащенной хроматикой (начало в E-dur, окончание в D-dur), выдержано в спокойном ритмическом движении. Хотя Леденёв использует древнерусский мелос, дает намеренную стилизацию под традиционный язык церковной музыки, по своему характеру возвышенной красоты эта музыка отвечает тем эстетическим и этическим идеалам самого композитора, которые воплощаются им во всем творчестве.

«Всенощное бдение» *Георгия Дмитриева* написано для смешанного хора без сопровождения на церковно-канонический текст, в 14 частях. Его возникновение в 1990 году стало возобновлением русской традиции через 75 лет. Юрий Паисов пишет следующее: «Г.Дмитриев был в числе первых, кто после большого перерыва, на рубеже 80-90-х годов обратился к традиционному музыкально-литургическому жанру, надолго выключенному из композиторской практики (от Всенощной Рахманинова новое одноименное сочинение отделяли 75 лет)»². Произведение проникнуто возвышенными, благородными эмоциями истинно духовного содержания. Преобладают светлые настроения, иногда радостно-ликующие - на слова «Слава в вышних Богу», «Хвалите имя Господне», «Аллилуйя», «Слава» (в конце). В 12-й части «Препоблагословенна еси, Богородице Дево» светло и ярко звучит соло сопрано из хора. Главная тональность цикла – E-dur. В противовес этой светлой стороне, затемнения колорита наступают при упоминании крестных мук Христа. Дмитриев для этого своего замысла, и традиционно-религиозного, и рожденного в современности, избрал очень органичный музыкальный язык. Он использовал тональность, мажорную и минорную, вместе с аффектной семантикой этих ладов (радости – печали), основополагающую диатонику с ее мягкостью, ненапряженностью. Но при этом во избежание банальных ассоциаций отказался от вводных тонов, «школьных» кадансов. И сделал огромную ставку на мелодичность. Мелодии льются просторно, широко. Главный голос нередко дублируется мягкими консонансами – терциями, секстами. А кроме того Дмитриев постоянно применяет красивый прием зеркального соотношения крайних голосов, придающий хоровой массе гармоничность и высокое совершенство, сравнимые с Моцартом и Чайковским. Написанное без обработок традиционных церковных напевов, только на собственном материале, «Всенощное бдение» Дмитриева несет современному человеку

¹ Там же. С.123.

² Паисов Ю. Хоровое творчество Георгия Дмитриева. С.158.

умиротворение, идущее как бы из мира горнего¹.

Интерес российских композиторов к католической *мессе* ничуть не удивителен – и из-за почитания месс Баха и Бетховена, изучаемых в музыкальных учебных заведениях, и благодаря давнему усвоению жанра заупокойной мессы – реквиема. К мессе на церковно-католический текст обратились Георгий Дмитриев (1993), Юрий Фалик (1996), Ефрем Подгайц (1996 и 2001), Дмитрий Смирнов (1998). Удивительно, насколько неодинаковыми оказались исполнительские составы в этих произведениях. У Смирнова – это вокальный квартет: контратенор, два тенора и баритон. У Дмитриева – смешанный хор и вокальный ансамбль. У Фалика – хор и камерный оркестр, как бы заменяющий орган. У Подгайца «*Missa veris*» – для детского хора, органа и ударных, «Нью-Йоркская месса» – в двух версиях: для смешанного хора и для детского хора, струнных, органа. Как видим, здесь русская акапельная традиция соединяется с католическим присутствием органа.

Месса *Георгия Дмитриева*, названная им «*Missa in D*» для 8-голосного смешанного хора и вокального ансамбля (без сопровождения)², стала любопытным примером отхода автора от православия, в рамках которого им написано столько высокодуховной музыки. Прийдя к католическому жанру, традиционной мессе в 5 частях, композитор открыл себе путь ко всевозможным современным западным техникам письма, радикально расширив свой музыкальный язык. В отношении звуковысотности он применил 12-тоновую серию, атональность, микрохроматику. Но использовал эпизодически и тональность. Например, в смешанном хоре – тональность, в вокальном ансамбле – хроматика с серией. Эффект микрохроматики представлен в заключительном аккорде *in D*, с промежуточной терцией между мажором и минором; в мелодике вместо сплошных плавных ходов появляются скачки, в хоровом звуке – скороговорка, глиссандо, в фактуре – стереоэффекты³. Следование подряд у Дмитриева «Всенощного бдения» и «*Missa in D*» образует полистилистическое сочетание манер внутри одного стиля.

«*Missa veris*», или «Весенняя месса» *Ефрема Подгайца* в 10 частях, предназначенная для детского хора, органа и ударных, выбором такого исполнительского состава обязана многолетнему сотрудничеству композитора с детским хором «Весна» под управлением Александра Пономарева. Хор «Весна» специфичен тем, что исполняет много духовной музыки – Дмитрия Бортнянского, Петра Чайковского, Артемия Веделя, Александра Кастальского и др. Идея именно «Весенней мессы» наложила специфический

¹ Подробнее см.: Паисов Ю. Хоровое творчество Георгия Дмитриева.

² Подробный анализ *Missa in D* см. там же. С. 176-191.

³ Там же. С. 191, 179, 183.

отпечаток на музыку Подгайца: звучание обладает светлым колоритом и, кроме того, полной доступностью интонаций, понятностью для широкой аудитории. Композитор по-своему расставляет части мессы, с тем чтобы на первом плане оказались светлые номера: №1 – «Sanctus», №2 – «Agnus Dei», начальное «Kyrie» – как №4, в завершение – радостная «Alleluja». Гармония – тональная, в ней много мажора. Кроме того, как это свойственно стилю Подгайца, он вводит обостренные, оживляющие ритмы, которые так любит молодежь. В композиции целого моменты веселого, радостного звучания детских голосов чередуются с тягучими, медитативными органными эпизодами. Месса Подгайца – не только светский жанр, но и своеобразный жанр детской музыки.

Иной облик имеет «Нью-Йоркская месса» Подгайца, посвященная памяти жертв 11 сентября (имеются в виду взрывы двух башен-близнецов в 2001 году на Манхэттене, осуществленные террористами-смертниками). Она имеет, как было сказано, две версии: для смешанного хора без сопровождения и для детского хора, струнных и органа. Начал сочинять эту вещь композитор еще до разразившейся трагедии, по заказу на хоровую музыку из США, а после 11 сентября назвал ее «Нью-Йоркской мессой». Порядок частей здесь выдержан традиционный, от «Kyrie» до «Dona nobis». Общий колорит произведения – мрачный, трагический, тяжелый, в этом смысле не свойственный обычному эмоциональному строю сочинений Подгайца. Здесь нет чередования трагических и светлых состояний, контраст соблюдается благодаря более медленным и более быстрым и темпам. Так, №1 и №3 («Kyrie» и «Credo») – сравнительно медленные, №2 и №5 («Gloria» и «Benedictus») – быстрые, причем, №5 – виртуозно-моторный, трудный для исполнения. И только в конце длительного, однопланового №6 «Dona nobis» в характере музыки начинает брезжить свет надежды. Подгайц значительно обогатил свой музыкальный язык, вводя целые пласты диссонирующих атональных гармоний (особенно в №1). Но без тональности не обошелся, и, в частности, финальный номер выдержал в отчетливом миноре. Мировая премьера прошла в 2002 году в Нью-Йорке и в том же году в Москве – 11 сентября, получив актуальный общественный отклик. Что касается исполнения детьми, то, по словам руководителя хора, хоть это и не детская музыка, но дети очень хорошо чувствуют, о чем они поют.

4. Страсти

Жанр Страстей в разбираемый период российской музыки представлен редкими произведениями, но они отличаются значительностью, оригинальностью и масштабностью. В 1993-94 годах создаются «Русские страсти» Алексея Ларина для солистов и хора с ударными и органом на тексты Евангелия на русском языке и народные слова. А на грани тысячелетий, в 2000 году, София Губайдулина дает жизнь

своим «Страстям по Иоанну» для солистов, двух хоров, оркестра, органа и синтезатора на канонический русский текст. В 2006 году православный митрополит Иларион пишет «Страсти по Матфею» на русский текст.

На замысел «*Русских страстей*» Алексея Ларина оказал влияние опыт создания произведения-действия на фольклорном материале – как хоровая симфония-действие «Перезвоны» Валерия Гаврилина. По сравнению со знаменитыми западными «Страстями» И.С.Баха, Ларин не использует оркестр, а опирается на русскую акапельную традицию, но для расширения спектра выразительности добавляет ударные и орган.

Текст для своих «Русских страстей» Ларин взял не только до момента смерти Иисуса, но добавил номера «Христос воскрес из мертвых», «Пасха» и «Аллилуиа», подводя сюжет к великой радости¹. Драматургически солисты исполняют роли Богородицы, Иуды, Иисуса и Пилата. Есть также чтец (из хора). Стилистически композитор осуществил переплетение церковных элементов с фольклорными. Принципиально новым стало решение образа Богородицы - как всенародной заступницы, которая наделена фольклорной манерой пения и выступает в народной одежде. И в кульминационном моменте – распятия Христа, с изображением (как пишет Людмила Казанцева) нервных ударов сердца Иисуса (ритм том-тома) и погребальных колоколов, - стереофонически звучит плач Богородицы.

Черты действия выражаются в совершении участниками движений по ходу сюжета. Задействован также свет: он постепенно сникает до темноты к №12 «Распятие» и затем разгорается до яркого свечения. В самом конце артисты с пасхальными символами в руках спускаются в зал и приглашают слушателей присоединяться к пению «Аллилуиа». В заключительном ликовании с ярким мажорным трезвучием участвует детский хор и звон колоколов. Такое соединение религиозного с народным, как в «Русских страстях» Ларина, – новаторское явление в русской музыкальной культуре.

Необычными жанровыми чертами отличаются и грандиозные «*Страсти по Иоанну*» Софии Губайдулиной. Предложение создать такое сочинение поступило от Баховского общества в Штутгарте, пожелавшего на торжественной границе двух тысячелетий исполнить «Страсти» на все 4 Евангелия, причем, гигантской продолжительности – по 90 мин. Другими авторами стали немец Вольфганг Рим, аргентино-американец Освальдо Голихов и американский китаец Тань Дунь. Губайдулина выбрала Евангелие по Иоанну. Состав участников сделала внушительным - солисты, два хора, орган, оркестр и синтезатор. В 2001 году она написала еще и «Пасху по

¹ Анализ сочинения см. : Казанцева Л.П. «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра //Проблемы муз. науки. 2011. №2 (9). С. 132-135.

Иоанну», также для солистов, двух хоров, органа и оркестра, также на канонический русский православный текст. Рассмотрев обе громады как диптих, назвала их вместе «Страсти и воскресение Иисуса Христа по Иоанну». В истории и русской, и мировой музыки подобный диптих – явление уникальное.

Живя в Германии и размышляя над выбором для своего произведения языка текста – немецкого или русского, – Губайдулина предпочла русский, как эмоционально более выразительный. Выбрав же жанр «Страстей» на русском языке, она столкнулась с проблемой русской традиции: никогда в русской церкви не было инструментов как посредников между человеком и Богом. Она решила обогатить древнюю традицию. И при этом соединить друг с другом два великих текста Нового Завета, в особом соотношении. Ей представилось, что само страстное повествование следует сделать как «ровное и почти что бесстрастное повествование (как тому и подобает быть в церковном ритуале)»¹. А «эту ровную повествовательность, протекающую во времени, можно сопоставить с абсолютно вневременной концепцией». Губайдулина соединила «Страсти» с другим текстом Иоанна – «Откровением Иоанна Богослова», или «Апокалипсисом». Подобное сочетание ей было знакомо по фрескам Джотто в Падве и росписям Микеланджело в Сикстинской капелле. Продолжим комментарий Губайдулиной. «В своем сочинении я тоже постаралась соединить эти два текста так, чтобы постоянно сосуществовали и пересекались два типа событий – события на земле, протекающие во времени (Страсти), и события на небе, развертывающиеся вне времени (Апокалипсис). Это пересечение подчеркивается и в оркестре: длящиеся звуки одного инструмента пересекаются глиссандирующим звучанием другого; точка пересечения каждый раз акцентируется. Особенно это заметно, когда вступают два тромбона *frullato ff*. Вся вещь построена как переплетение рассказа о Страстях Христовых и комментария. Получается своего рода «респонсорий», где роль вопросов играют эпизоды «Страстей по Иоанну», а роль реакций на вопросы отведена соответствующим разделам Апокалипсиса (по Иоанну же). Именно реакций, а не ответов! Ибо ответ един; им оказывается весь Страшный суд в целом».

Еще одна особенность «Страстей» Губайдулиной – необычное соотношение слова и музыки. В отличие от обычного чисто музыкального решения композиции, слово здесь первично – поистине, как открывается Евангелие по Иоанну: «В начале было Слово». Тип композиции может быть назван огромной тексто-музыкальной формой. На протяжении всего произведения четко доносится евангельское слово в виде мелодизированного

¹ Здесь и далее цитируется аннотация Губайдулиной к «Страстям по Иоанну» //Холопова В. София Губайдулина. Монография. С интервью Э.Рестаньо – С.Губайдулина. М., 2011. С.314-318.

речитатива кого-либо из солистов. В какие-то моменты это напоминает даже манеру однотонного чтения-пения священнослужителей в церкви, а далее, по мере нарастания напряжения, в вокальной линии появляются скачки, захватывается верхний регистр. И на это возникают эмоциональные реакции хора и инструментов. Притом, Губайдулина избегает изобразительных моментов. Например, если говорится о 7 трубах, то не используются фанфары труб, а активизируются ударные. Вместо изобразительности господствует яркий эмоциональный комментарий слова. Гамма эмоций – преимущественно трагическая, взвинченная, напряженная. Уже с самого начала, благодаря «рёву» органа и тревоге колоколов, создается ощущение надвигающегося апокалипсиса. В противовес одноплановости мелодизированного речитатива Губайдулина чрезвычайно богато и изобретательно использует стереоэффекты: подвесной динамик с неясными отзвуками, контрасты регистров, громкости, тембров мужских и женских голосов, хора и оркестра. И всё центростремительно направлено к евангельскому слову. При первом исполнении в Штутгарте «Страсти» Губайдулиной были признаны самыми религиозными их всех четырех.

К совсем другому пласту культуры принадлежат *«Страсти по Матфею» митрополита Илариона* (Алфеева) для солистов, хора и оркестра на православный канонический текст. Человек духовного сана, имеющий музыкальное образование (по скрипке и композиции в ЦМШ при Московской консерватории), он создал целый ряд музыкальных сочинений. При написании «Страстей по Матфею» он ставил перед собой не только художественные, но и миссионерские задачи - хотел, чтобы люди потянулись к церкви. Не имея такого композиторского образования, как Ларин или Губайдулина, не стремясь овладеть современной техникой сочинения, Иларион пишет музыку крайне простого стиля: в классической гармонии, с простыми фактурами, при этом с тщательно сделанными фугами. Такой музыкальный язык обладает легкой доступностью для слушателя. А как человек истинно духовный, Иларион вносит соответствующее эмоциональное содержание в каждый номер сочинения. В результате произведение имеет огромный успех - настолько велико тяготение людей к понятной им духовной музыке. Именно таким было исполнение в Большом зале консерватории в 2007 году под управлением Владимира Федосеева. Прозвучало оно также и в Ватикане, на итальянском языке, с благословения папы Римского. В 2007-2012 годах его слышали во всем мире 48 раз. Поскольку миссией митрополита Илариона является наведение мостов между разными христианскими конфессиями, этому служат также и его сочинения.

5. Хоровой концерт. Хоровой цикл

Из многочисленных хоровых концертов своей духовно-художественным

великолепием возвышается *Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци Альфреда Шнитке* для хора без сопровождения, в четырех частях (1984-85). На композитора, верующего, к этому времени крещеного, разительное впечатление произвела «Книга скорбных песнопений» средневекового религиозного писателя и поэта Григора Нарекаци, автора армянского молитвенника («Нарек»). Сквозь все стихи проходит идея покаяния огромной силы, моления о прощении за грехи. Шнитке, человеку с особо чувствительным ощущением совести, такой настрой поэзии был в высшей степени близок. При этом он говорил: «Я написал ту музыку, которую вызвал этот текст, а не ту, которую хотел сам»¹.

Начал композитор сочинение своего концерта с его 3 части, наиболее крупной и сложной по многоголосию. Выбранные им стихи проникнуты яркой экспрессией слова:

Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов,

Всем, кто постигнет суть сего творенья,

Дай, Боже, искупление грехов,

Освободи от пагубных оков

Сомнения, а значит преступления.

При написании остальных частей автор несколько изменил музыкальную манеру, используя свой опыт новой простоты. Особенно выразительной в силу этого стала 2 часть «Собрание песен сих», в миноре, в куплетной форме, с мерным повторением заунывной мелодии, сопровождаемой колокольным перезвоном, изображаемым в хоровых партиях. Эта часть составила центр сумрачной покаянной скорби всего четырехчастного цикла. Музыка оказалась столь хороша, что знаменитый «Кронос-квартет» сделал ее переложение для струнного состава и включил в свои концерты, производя всякий раз неотразимое по глубине и красоте впечатление.

Весь цикл Шнитке построил, логически организовав, в частности, линию самых высоких и «видных» нот хора. Во всех случаях самой высокой точкой является «b» второй октавы, и только в генеральной кульминации, один раз дается торжествующее «с» третьей октавы. Приходится оно на конец 3 части, на слова «Божественною милостью твоей» и сопровождается светоносным C-dur во всей вертикали хора, создавая полюс радости в противовес всем скорбным «песням» произведения.

Хоровой концерт Шнитке на вдохновенный текст поэта-монаха, судящего себя строгим судом совести, стал кульминационным духовным «аккордом» в творчестве композитора².

¹ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. С.238.

² Его анализ см.: Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. С.176-181.

Среди хоровых циклов выделяется монументальное сочинение - *«Времена года» Романа Леденёва, 24 поэмы-картины в шести тетрадах* для камерного хора, большого хора и инструментального ансамбля (1978-91)¹.

Рождение столь обширного цикла *«Времен года»* вызвано особой любовью Леденёва к природе. Около 30 лет он жил на даче и любовался всеми видами и превращениями пейзажа. Его темпераменту близка и неторопливость природы, в которой бури, грозы он воспринимает лишь краткие вспышки. Этот суперцикл, или цикл циклов, не имеет себе равных и по продолжительности, и по использованию звучания хора без слов. Слово дается только в программных названиях у каждого номера. Шесть тетрадей разделяются на две части, по три тетради. В первой части это «Четыре прелюдии-пасторали», «Зимние этюды», «Весенние мотивы», во второй – «Летние ноктюрны», «Осенние элегии» и «Две постлюдии». Основу конструкции составляют средние четыре тетради (2-5), отвечая четырем временам года – зима – весна – лето – осень, а две крайние (1, 6) окаймляют их в качестве вступительной и заключительной. Музыкальный замысел был не только вокальным, но и инструментальным: автор решил отнестись к хору, как к оркестру. И в композиции контрасты создавались при помощи тембров, с детализацией инструментального состава: в 1-й тетради – только камерный хор, во 2-й - камерный хор с добавлением 2 ударников, в 3-й – большой хор с ансамблем инструментов, в 4-й - камерный хор с альтовой флейтой, ударными и челестой, в 5-й - только большой хор, в 6-й – сначала только инструменты, затем – оба хора и все инструменты.

О содержательном соотношении инструментов и голосов, а также о теме природы в цикле Леденёв говорит: «Инструменты здесь - голоса природы, а человеческие голоса отображают реакцию человека на то, что он видит и чувствует, наблюдая природу. Мне хотелось дать не собственно картины природы, а природу как источник ощущений, чувств и размышлений – внутренней рефлексии. <...> Но мне хотелось, чтобы это была не просто музыкальная живопись, а воспроизведение связи с природой. Я хотел показать, как природное начало входит в душу. Есть, правда, несколько чистых «картинок», как своего рода фон – скажем, «Ночь» из «Зимних этюдов». Все «зимние» названия выглядят более аскетично - «Утро», «День», «Вечер». «Весенние» же более метафоричны («Пробуждение весны», «Томление», «Лесные переключки»), порой намечается даже какая-то жанровость («Далекая песня», «Веселый хоровод»))². Композитор думал о каких-либо стихотворных эпиграфах к каждому номеру его цикла. Выполнить эту задачу взялась музыковед Елена Николаева, подобравшая ко всем поэмам-картинам 24

¹ О «Временах года» Леденёва см.: Николаева Е. «Времена года»: хоровой роман // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования. С. 161-170.

² Цит. по: Там же. С.164.

стихотворения - из Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Фета, Тютчева, А.К.Толстого, Бунина, Есенина и др. русских поэтов¹. Музыкальный язык весьма сложен по гармонии и фактуре, доходящей до сверхмногоголосия в 12 голосов. В инструментальных партиях он сложнее, чем в вокальных, но в пении весьма разнообразна артикуляция - легато, стаккато, акценты, глиссандо с закрытым ртом, с открытым ртом, со звукоподражательными слогами (та, па, пом) и т.д. В отношении хорового письма Леденёв проявляет себя как чуткий мастер-новатор еще и в использовании приема минимализма (он считает его плодотворным современным течением). С одной стороны, он применяет массивированные хроматизмы и диссонансы. С другой, благодаря трелеобразным фигурам в отдельных голосах, все они логически упорядочиваются и дают естественный музыкальный эффект (например, в части «Осень» из первой тетради). Из подобных простых деталей, вплетенных в типичное для XX века поле диссонансов и хроматики, строится каждая хоровая миниатюра, а из десятков миниатюр складывается широчайший круг песен, воспевающих природу и приобретающих черты возвышенной пантеистической мессы.²

К хоровым циклам может быть отнесено и масштабное сочинение *Николая Сидельникова «Сычуаньские элегии»* для хора и ансамбля инструментов *на стихи китайского поэта VIII века Ду Фу* (рус. перевод А.Гитовича). Сочинение состоит из двух больших тетрадей: 1-я тетрадь в 9 частях написана в 1980 году, с небольшим составом инструментов, 2-я - в 1984 году в 13 частях, с большим количеством инструментов. По свидетельству Галины Григорьевой, у 1-й тетради был подзаголовок «Мысли о самом себе», 2-ю автор называл «ораторией», а подзаголовок дал - «Мысли, обращенные к другу»³. Для своего сочинения композитор взял большой ряд отдельных стихотворений из переводов Гитовича, а название «элегии» ввел сам.

Ду Фу – один из самых крупных поэтов Китая, и мир его творчества чрезвычайно широк и драматически напряжен. «Сидельников считал, что поэзия Ду Фу наделена глубочайшим общечеловеческим смыслом. По его словам, она подобна творчеству Микеланджело или Шекспира и принадлежит всем временам и народам»⁴. Всевременность текстов, действительно, поражает, и их актуальность обнаруживается даже в сегодняшние дни. Важнейшая черта поэзии Ду Фу – нескрываемая острая боль за народ, человечество, за несправедливое устройство мира. Здесь мы должны вспомнить, в какие годы Николай Сидельников создавал это трагедийное произведение, – в 1980-1984:

¹ Там же. С. 167-170.

² См.: *Холопова В.* Лабиринты творчества Романа Леденёва //Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 1. М., 1994. С.148-150.

³ *Григорьева Г.В.* Николай Сидельников: монография. 2-е изд., перераб. и доп. М., 2014. С. 83.

⁴ Из программы концерта при исполнении первой тетради. См.: Там же. С. 83.

то был самый безнадежный, пессимистический период брежневского застоя в советской стране. И композитор не случайно создал именно «Элегии», и в них иносказательно выразил свое протестное видение этого времени. Но, конечно, его восхищала и высочайшая художественность образов великого поэта, влекли сквозящая там поэзия природы и изысканный китайский колорит.

С этим последним связан выбор инструментов. В 1-й тетради взяты всего лишь флейта, арфа и вибрафон, во 2-й же добавлен целый ряд других инструментов. Флейта – обязательный исторический атрибут китайской (и японской) музыки, арфа также имеет древнейшие корни. Вибрафон, а во 2-й тетради ещё треугольник, помпейские тарелочки как нельзя лучше ассоциируются с тонкостью китайского изобразительного искусства. 2-я тетрадь, кроме того, наделена большим размахом развития и силой драматизма, из-за чего для нее потребовались большая тембровая плотность – фортепиано, малый и большой барабаны, подвешенные тарелки, мощный тамтам. Что же касается смешанного хора, то его четкое 4-голосие (с дублировками голосов), – либо с хорошо прослушанными аккордами, либо с имитационностью, – наследует не китайской, а общеевропейской и русской традициям.

В отношении других средств следует сказать, что звуковысотность преобладает тоникальная (иногда с выдержанными басами-педалями), нередко тональная (с ключевыми знаками), политональная, преимущественно диатоническая (включая диатонические диссонансы), но в особых выразительных случаях – альтерированная, хроматизированная. Дань китайскому колориту Сидельников отдает, когда временами подчеркивает пентатонику, «пустые» квинты и кварты (хотя последние достаточно ассоциируются и с колористикой Дебюсси). Примечательно, что в произведение введена монограмма Сидельникова – H-D-E, а ее трихорд звучит вполне как элемент пентатоники. В отношении ритмики композитор прибегает к резервам собственного музыкального языка – различным синкопам, кроме того, динамичным оstinatным нагнетаниям, используя словно достижения минимализма. В лепке формы для него важны репризы, далекие арки, а особенно – периодическая повторность. Последнее составляет важнейшую композиционную и психологическую основу этого развернутого произведения. Ячейку периодичности составляет стихотворная строка, четко отделяемая от каждой следующей, – цезурой, имитацией, отыгрышем и т.д. Тем самым, во-первых, непрерывно звучит именно «музыка стиха» – древний стих не подменяется прозой. Во-вторых, периодичность синтаксических структур позволяет слушателю легко «дышать» в музыкальном времени и естественно ориентироваться в каждой малой форме (форме номера), а затем и во всей крупной, монументальной композиции (обе тетради – ок.82

мин.). Если же в быстром темпе создается повторность какого-либо минимального элемента (чаще двузвучия), то возникает несущийся «вихрь» такого напора, что слушатель как бы физически ощущает эту мощную энергетику.

Помимо названных композиционных средств, важна и образная фантазия Сидельникова, благодаря которой он не упускает ни одного момента, чтобы не раскрыть слово изобразительно – тихое сиянье месяца, порывистый осенний ветер, стрекочущий сверчок и т.д.

При внимательном чтении *словесных текстов* бросается в глаза протестное, социально-обличительное содержание весьма многих из них. Иногда обличение открыто: «Мне бедствия народа сердце ранят, чиновники забыли слово “жалость”», «убрать чиновников с дороги, грабящих измученный народ» (2-я тетр., №9,12). В других случаях оно метафорично: «Попугаем владеют печальные мысли...Но он всё-таки ждёт, не откроется ль клетка» (1-я тетр., №3), «Засохшие пальмы» (пальмы здесь символ народа, 2-я тетр., №9). В эмоциональном отношении в музыке много печали, вздохов, иногда стонов. Например, в упомянутом номере «Попугай» автор предписывает ремарку *mestissimo* – печальнейше, благодаря чему этим чувством пронизываются и останавливающиеся фразы сопрановой партии, также форшлагги и хореические двузвучия флейты. Если же, по тексту, разражается безжалостный вихрь, то вместе с яростной энергетикой инструмента (арфы) хор доходит до «завываний» на «А» (1-я тетр., №9, о разломанной крыше хижины). Закономерным противовесом печали и страданиям выступают образы природы и красоты мира. Таковы, например, эпизоды «Месяц тихим сияньем» или «В лодке с высокою мачтой» (в № 1 и 5 из 1-й тетр.). Но полюсом притяжения в произведении всё же оказывается печаль. Так, в №4 (1-й тетр.) начало замечательно по красоте светлого звучания хора а *capella* без слов, а в связи с итогом текста «я к униженьям бедности привык» партия хора наполняется интонациями вздохов и стонов.

И эта идея неотвратимости печали проводится в крупной драматургии обеих тетрадей. В целом, сюжетная линия, выстроенная именно автором музыки, идет от света к мраку, от жизни к смерти, хотя обе крайности показаны в диалектическом противоречии, неоднозначно. Так, первый номер 1-й тетради, хотя начинается строкой «если б смерть разлучила нас», оттеняется словами видения во сне – «значит, ты ещё жив». А самый последний номер той же тетради, рассказывающий, как была разломана камышовая крыша хижины, завершается светлыми словами сна-надежды: «О, если бы такой построить дом под крышею громадною одной». Но и этот образ света подтачивается словами из реальности: «пусть я замерзну». И вот эту двойственность,

еще с преобладанием света, автор музыки трансформирует так, что на конечную победу света не остается никаких надежд. Осуществляет он это в общем финале, в №12 из 2-й тетради. Драматургию композитор полностью берет в свои руки. Он повторяет здесь всю указанную музыку света про дом под крышею (реприза в транспозиции), но вместо слова «замерзаю», присочиняет другое – сначала чуть слышное «засыпаю», а потом с отчаянным криком – «умираю!». В музыке следует трагический взрыв, а в ударах большого барабана слышится как бы ритм останавливающегося сердца. Кодой (№13) становится эпитафия по погибшему поэту – бессловесный наигрыш флейты с вибрато, грустный, исчезающий. «Сычуаньские элегии» Николая Сидельникова – сильное, высокодуховное, высокоэтичное произведение о судьбе человека, притом, не на какой-либо религиозной, а на всевременной поэтической основе.

Х

Хоровые произведения крупных жанров – значительнейшая область в современной российской музыке. Она значима по количеству и разнообразию этих жанров, а главное – по высоте художественных достижений. И с этой художественностью напрямую связано высочайшее духовное содержание, которое стремились воплотить российские композиторы разбираемого времени. По сплетению наивысшего художественного и наивысшего духовного область крупных хоровых жанров не имеет себе здесь равных. И этот «священный союз» показывает взаимозависимость этих великих сущностей. Другим союзом могло бы быть сплетение художественного шедевра и новейшего музыкального языка. Но на примерах, которые были показаны, все «пиковые» произведения были намеренно наделены относительно умеренным, а иногда и нарочито устоявшимся, доступным музыкальным стилем. Об этом говорит и «Реквием» Шнитке в характере новой простоты, и его Хоровой концерт на слова Григора Нарекаци, с лучшей частью в минорной тональности, и литургия «Запечатленный ангел» Щедрина, закономерно тональная и архаизированная при помощи древнерусского мелоса. Конечно, названные жанры имеют отношение к церковной традиции – консервативной, не допускающей авангардности. Но все они – не богослужебные, а концертные, где авторы вольны выбирать любые средства выразительности. И столь замечательные удаи свидетельствуют еще, может быть, о неожиданном – достаточно сильных ресурсах тональности, мелодики, трезвучий, поступенности голосов, когда эти вековой давности элементы заново творятся русскими гениями.

Отчасти сходный вывод делаем и при сравнении жанров – вековых и вновь складывающихся. Большой «урожай» собираем, когда жанр имеет возделанную почву.

Таким является реквием: он давно стал не только духовным, но также светским, и до новейших российских композиторов разбираемого времени уже появилась определенная свобода в его текстовой и общей содержательной трактовке. В нем видим большой ряд блистательных достижений: помимо Шнитке, - реквиемы Денисова, Артемова, Тищенко, Фирсовой. Иная ситуация со «Страстями». Здесь сюжет строго закреплён за жанром, не имеет светских вариантов. Губайдулина его расширяет путем переплетения с Откровением Иоанна Богослова, Ларин варьирует стилистически, соединяя с фольклором. Но все же в русской традиции, на русском языке происходит практически только становление жанра «Страстей», закладывание путей в будущее. Даже сочинение митрополита Илариона, композитора совсем не первого ряда, благодаря заложенной в музыке духовности, по успеху у публики стоит в один ряд с произведениями первоплановых авторов.

Большие обещания несет бурная диффузия в собственно духовной сфере - переплетение культур разных религиозных конфессий, также культур сакральных и светских, что практически стало нормой мышления для всех современных композиторов. Вопреки частым публицистическим утверждениям о всеобщем падении духовности, современная российская музыкальная культура - и композиторы, и исполнители, и слушатели - полны «мыслечувствий» самого высокого полета.

Глава 7

Симфония

1. Распространенность жанра симфонии

Симфония получила огромное распространение в музыке российских композиторов последней трети XX - начала XXI веков. Поскольку этот жанр, наряду с оперой, является определяющим в академической музыкальной культуре, тем самым было подтверждено классическое (в широком смысле слова) направление развития композиторского творчества разбираемого периода. Но внутреннее «состояние» симфонии как жанра оказалось разительно отличным от традиции не только классической и романтической, но и первой половины XX века.

Марк Арановский выдвинул идею о том, что симфония как жанр стала на место мессы (с ее доминированием божественного начала), сконцентрировав идею гуманизма, доминирования Человека: симфония *«содержала в себе канонизированную, гуманистическую концепцию Человека»*¹. В связи с этим он сформулировал типовую

¹ Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. Л., 1979. С.17.

семантику ее классических четырех частей – Allegro, Медленная часть, Скерцо, Финал: Homo agens (Человек деятельный), Homo sapiens (Человека мыслящий), Homo ludens (Человек играющий) и Homo communis (Человек общественный)¹. Поставив вопрос о степени соблюдения этого канона симфонии в советских симфониях обозначенного времени, он пришел к выводу, что даже при отходе от структурного канона в них сохраняется семантика классических частей: «Поиски атипичных структурных решений направлены не на ликвидацию, а на сохранение жанра. Они не разрушают его семантического фундамента»².

Но таково было резюме о симфониях 1960-1975 годов. В период же после 1985-1991 годов симфония переосмыслилась вместе с кардинальным смысловым расширением и модификацией основных жанров академической музыки. Если музыка стала «священнодействием», «памятью о гармонии Мира», с широтой Солнечной системы, где главное – Свет, искусство стало «подобным религии» (приведенные выше высказывания Вустина, Леденёва, Щедрина, Денисова, Ивана Соколова), то всё это непосредственно перешло и в жанр симфонии. Не только Человек, но также Космос, Бог, Ад вошли в ее концепции. Преобразовалась не одна лишь семантика, но и весь структурный и звуковой облик данного жанра. В вопросе о каноничности симфонии теперь следует подвинуть разделение: не между agens, sapiens, ludens, communis и их атипичными вариантами, а между всей названной семантикой и иными музыкальными смыслами (вместе со структурами).

Каноническим видом симфонии будем считать беспрограммный цикл из четырех (реже трех, иногда пяти) частей с использованием сонатной формы в 1 части, написанный для оркестра симфонического состава. К нему примыкает одностая симфония, обычно контрастно-составной формы (слитный цикл), редко встречающаяся двухчастная симфония, в какой-то мере – симфония для камерного оркестра. Остальные же виды целесообразно расценивать как неканонические: с программными названиями, с иным количеством частей, с вокальными голосами, с солирующими инструментами, с несимфоническим составом. В числе неканонических симфоний оказываются жанровые миксты, где оркестр соединяется с вокалом, хореографией, действием. Более того, существуют произведения, названные «симфония», только для одних лишь вокально-хоровых составов, без инструментов, то есть вообще выходящие за границы традиционного понятия «симфония».

В музыке XIX-XX веков встречались единичные примеры неканонических

¹ Там же. С.24.

² Там же. С.171.

симфоний, начиная с Бетховена, - как Шестая «Пасторальная» и Девятая симфония с хором (кстати, по датам они принадлежат XIX веку). В XIX веке – это, в частности, «Фауст-симфония» и «Данте-симфония» Листа, симфонии Малера с солистами и хором, включая грандиозную Восьмую симфонию для тысячи участников (уже 1906 год). И тем не менее, не только в XIX, но и в первых двух третях XX века существовало много значительных, выдающихся симфоний, отвечавших канону, – у Прокофьева, Мясковского, Шостаковича. В последней же трети XX и начале XXI веков неканонической стала большая часть созданных симфоний. То есть, впервые в истории музыки неканоническая симфония стала нормой, то есть произошла *трансформация этого жанра*. Тем не менее, и чисто каноническая симфония по своей значимости удержала высочайший уровень, поскольку в традиционном жанре были созданы виднейшие произведения эпохи – как, например, в творчестве Альфреда Шнитке.

Почему же современные композиторы с таким пиететом относятся к названию «симфония»? Думается, здесь несколько причин. В первую очередь – это связанность с симфонией представления о философичности, концепционности содержания, серьезности и благородстве, также совершенстве музыки, желание находиться в этом веками сложившемся художественном поле. Кроме того, поскольку это по своим истокам беспрограммный жанр, он не связывает композитора какой-то определенной идеей или сюжетом (как пассионы, реквием, литургия), а наоборот, предоставляет полную свободу выбора замысла и образного строя. В случаях микстов облюбовывание какого-либо словесного текста не вызывает никаких препятствий со стороны традиционно беспрограммного жанра симфонии. Что же касается смысловых концепций и эмоционального содержания, то симфония еще к середине XX века прошла через такое многообразие решений, от победного и ликующего до пессимистического и гротескного, что и с этих позиций жанр не приносит никаких априорных ограничений.

О распространенности жанра симфонии говорит само количество произведений в названный период (с захватом и более ранних лет). Примем к сведению, что в современном российском обучении композиторов сочинение крупной инструментальной формы, как симфония, входит в учебный план: каждый студент обязан представить на экзамен подобный жанр. Учтем также, что к беспрограммной инструментальной музыке (симфония, квартет) тяготела, как мы говорили, традиция московской композиторской школы: 27 симфоний Николая Мясковского, 7 симфоний и 24 квартета Евгения Голубева. И далее: Алемдар Караманов написал 24 симфонии, Мечислав Вайнберг - 21 симфонию и 17 квартетов, Юрий Буцко – 14 симфоний, Альфред Шнитке (ученик Голубева) – 9. Авторами многих симфоний являются Андрей Эшпай, Александр Холминов, Владимир

Дашкевич, Алексей Рыбников, Татьяна Чудова, Сергей Павленко, Вячеслав Артемов, Юрий Воронцов, Борис Чайковский, Андрей Головин, Сергей Беринский, Александр Чайковский, единичных симфоний – Роман Леденев, Эдисон Денисов, Родион Щедрин, София Губайдулина, Владимир Тарнопольский, Юрий Каспаров, Александр Вустин. Легче назвать имена тех, кто не писал симфоний: Виктор Екимовский, Алексей Ларин, Владимир Мартынов, Валерий Кикта, Иван Соколов, Глеб Седельников, Владислав Казенин, Дмитрий Капырин. Особняком стоит московский композитор Мераб Гагнидзе (учился в Тбилиси, с 1979 живет в Москве). Он поставил современный мировой рекорд, написав 88 симфоний (2014; явное приближение к 104 симфониям Гайдна)¹.

Несмотря на столь массивную выраженную московскую традицию, композиторы Петербурга, больше расположенные к театральности и программности, в высшей степени интересовались жанром симфонии. И в названный период здесь также был поставлен музыкальный рекорд: Сергей Слонимский создал 33 симфонии (больше москвича Мясковского). 13 симфоний принадлежат перу Бориса Тищенко. Среди них – симфонии как канонического, так и неканонического типа. Автором 3 беспрограммных симфоний, 1 программной «Вечный огонь» плюс 2 симфоний-балетов является Геннадий Баншиков (переехал в Петербург из Москвы). Ряд симфоний имеется у Люциана Пригожина, Юрия Фалика. А у Александра Кнайфеля, с его стремлением к неклассичности, наоборот, слово «симфония» в списке пока не числится.

Активный приверженец жанра симфонии возрос в Сибири – новосибирский композитор Аскольд Муров, создатель 11 симфоний.

Если суммировать сказанное, то можно говорить о расцвете и этого жанра в современном российском творчестве – подобно опере и крупным хоровым произведениям.

2. Симфонии канонического типа

При взгляде на *симфонии канонического типа* будут заметны противоположные друг другу стилевые тенденции: к языковому обновлению жанра и к стилизации под классические образцы. Если взять симфонии без каких-либо названий, то большую часть их создали композиторы, тяготеющие к классическому типу мышления: Андрей Эшпай - Седьмая и Восьмая симфонии, 1991 и 1997, Аскольд Муров - Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, большой ряд из 33 симфоний Сергея Слонимского, Третья симфония Андрея Головина, Первая и Вторая симфонии Владимира Довганя (1981 и 1984). Но для

¹ Однако рекордное количество симфоний музыковедение зафиксировало в настоящее время в творчестве финского композитора Лейфа Сегерстама – 190. Эта цифра приводится в книге: *Гребнева И.В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М., 2010. С.198. Столь высокое число она объясняет изобилием переложений композитора одной и той же музыки для разных составов.

других авторов обращение к симфонии стало поводом испробовать новые способы сочинения - как в единственной симфонии для большого оркестра Эдисона Денисова (1987), где автор осуществил статический тип течения формы и применил сонорный материал. Некоторые авторы нашли в своих симфониях музыкально-языковую «золотую середину» сравнительно с их же крайностями в других сочинениях – как Николай Корндорф и Юрий Воронцов (его Четвертая и Пятая симфонии). А в симфониях Бориса Тищенко произошла эволюция от чрезвычайности музыкальных средств Четвертой симфонии (1974) к гармоничной умеренности Восьмой (2008).

Чтобы представить диапазон языково-стилевых контрастов в жанре симфонии канонического типа сравним, например, Первую симфонию Шнитке (1969-72) и Двадцать седьмую Слонимского (2009). Их разделяет около 40 лет, а музыкальная стилистика за это время пошла исторически не только вперед, но и вспять. Правда, Слонимский все же дал наименование этой симфонии – «Лирическая», но в остальном – это образец именно канонической структуры симфонического цикла.

Шнитке в своей Первой симфонии в четырех частях для симфонического оркестра создал первую в СССР и России полистилистическую симфонию, с применением додекафонной серии, джазовой импровизации, элементов инструментального театра. Первая симфония еще молодого Шнитке стала его визитной карточкой как композитора.

Слонимский в Двадцать седьмой симфонии (мы о ней писали) выступал уже зрелым мастером, предъявившим до того музыкальному миру немало своих визитных карточек, также и авангардного вида. Он поставил перед собой совершенно иную задачу. Посвятив свою симфонию памяти Николая Яковлевича Мясковского, основателя советской школы симфонизма, у которого была своя Двадцать седьмая симфония (в трех частях, последняя), Слонимский желал написать произведение в абсолютно классической стилистике, ориентированной на Мясковского, Рахманинова, Чайковского: в четырех частях, для симфонического оркестра, в классических формах (так что в первой части ясно слышится традиционный контраст активной главной и лирической побочной), в тональности, с трезвучной основой, с широким мелодизмом, с классической оркестровой фактурой. Целое стало подобным даже не симфонии Мясковского, а симфонии П.И.Чайковского - чего любому композитору вовсе нелегко достичь. К классическому музыкальному строю подошел и Борис Тищенко в своей последней, Восьмой симфонии (2008).

Но и симфонии канонического «внешнего вида» внутри себя содержат удивительные случаи обновления традиции, заимствующие модели музыки и современной, и далекого прошлого, досимфонических времен. У того же Слонимского

Шестая симфония (1984) построена как монодийная, почти со сплошным одноголосием, в гипофригийском и других старинных ладах. В его Двдцатой симфонии 1 часть – пародия на современный минимализм, а 3 часть (финал) – тройная fuga (что не в классических правилах).

В качестве выдающегося художественного образца симфонии канонического типа выделим Третью симфонию Альфреда Шнитке (1976-81). Цикл четырехчастен: 1 – Moderato, 2 - Allegro, 3 – Allegro pesante, 4 – Adagio. 1 часть имеет своеобразную функцию initium, вступительно-главную, 2-я – совмещение сонатного аллегро с жанровой средней частью, 3-я – «злое скерцо», 4-я – медленный финал, эмоционально-смысловой центр и итог концепции.

Третья симфония, как всегда у Шнитке, глубоко философична. Переплетаются идеи гармонии и дисгармонии мира, существования всей пестроты мировой музыки и природного единства материала, длительного исторического прогресса и печального итога. Последняя мысль была связана с заказом произведения для открытия нового концертного зала в Лейпциге: Шнитке решил показать блестящую историю австро-немецкой музыки, которая, по его мнению, иссушилась и пришла к печальному концу. Отсюда – предельная насыщенность темами-монограммами (имена 33 композиторов), с добавлением других символических слов. И если части 1-3 – это показ всего музыкального «космоса» символических имен и музыкальных стилей, то финал – как бы длительное лирическое переживание итога культурной истории. Этой линии человеческого, мирского, преходящего противостоят вечные темы существования природы. Их символом и воплощением выступает обертоновый ряд (присутствующий в любом музыкальном звуке), – незыблемый, устойчивый, гармоничный, с мажорной окраской (берутся обертоны 1-16). Но и обертоновому ряду Шнитке дает противовес в виде унтертонового ряда – никнущего, с минорной окраской. Арки этих рядов охватывают и 1 часть, и всю симфонию. В самый последний момент делается символический выход за пределы обертоновой темы – к 17 обертону, как в некое непознанное пространство. В музыкальном языке симфонии Шнитке мастерски соединяет темы-монограммы, додекафонные серии, элементы мажора и минора, сложнейшее свержмногоголосие, полифоническую фактуру (как начальный канон в 66 голосов), полистилистические наложения тем, достигая органического единства этого многообразия¹.

¹ Подробный анализ композиции этой симфонии, с указанием 33 монограмм и серий см. : Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. С.170-181.

3. Симфонии неканонического типа

Неканонические симфонии рассмотрим в следующих отношениях: нетрадиционный состав частей, сверхмасштабность структуры, несимфонический исполнительский состав, программные названия (более отвлеченные и более конкретные), симфонии с солирующими инструментами, симфонии с вокально-хоровыми голосами, симфонии-миксты, симфонии с хореографией, с действием, симфонии чисто хоровые, без инструментов. При этом отметим, что названные неканонические признаки часто сочетаются друг с другом.

3.1. Нетрадиционный состав частей и сверхмасштабные структуры

Симфонии с *увеличенным составом* частей встречаются довольно редко, но сам факт их существования свидетельствует об уходе от классико-романтической традиции. И при них имеется какое-либо название.

В 9 частях написал свою Десятую симфонию «Круги ада» Сергей Слонимский (1992). Многочастность требуется автору в силу того, что он обратился к чрезвычайно сложному по сюжету источнику – «Божественной комедии» Данте. А именно 9 частей как раз и отвечают 9 кругам ада, по которым Вергилий проводит Данте. Задумав пройти в своей музыке через все адские наказания, муки и скорбь, Слонимский посвятил симфонию «всем живущим и умирающим в России».

Из 12 частей построила свою первую симфонию София Губайдулина, назвав ее «Слышу...Умолкло...» («Stimmen...Verstummen...», 1986). Она преднамеренно пишет нетрадиционные симфонии, сонаты, квартеты, чтобы, по ее словам, «не состязаться с Гайдном и Бетховеном». Соответственно в цикле нет частей в функции начального аллегро, медленной части, скерцо и финала. Композиция пронизана единой, сквозной идеей чередования двух макротем - статического мажора (образ вечного света) и усилий, заканчивающихся крушением («сизифов труд» человека). Тема «статического мажора» проходит в частях 1, 3, 5, 7, 10, 12. При этом продолжительность частей 1, 3, 5, 7 постепенно уменьшается в пропорциях чисел Фибоначчи. Тема «усилий» и «крушений» развивается в частях 2, 4, 6, подводя к трагической кульминации в 8 части. От 9 части, в которой происходит только соло дирижера, при молчании оркестра и зала, совершается поворот в драматургии, после чего во второй теме исчезает элемент «крушения» (в 11 части), и в качестве репризного возвращения (части 10 и 12) появляется «статический мажор». При использовании принципа репризности в драматургии симфонии не происходит итогового утверждения - оно противоречит экзистенциалистской философии Губайдулиной. В самом конце в противовес светлому мажору басовая партия опускается глубоко вниз к тритоновому интервалу, тем самым ставится вопрос (драматургически и

интонационно), на который нет ответа. Названием «Слышу...Умолкло...» композитор и вуалирует классическое название «симфония», и дает намек на особенность выразительных средства произведения: важно не только звучание, а и молчание - паузы и долгая беззвучная каденция взмахов дирижера (вся 9 часть). Кроме того, оно свидетельствует о влиянии на этот замысел другого, предшествующего произведения Губайдулиной – «Perception» для сопрано, баритона и 7 струнных инструментов на слова Франциско Танцера. Оттуда взяты слова «Stimmen», «verstummen» и идея статического мажора. Таким образом, на создание этой симфонии повлияла музыка со словом. Но идея этой монументальной симфонии – совершенно иная, чем в лирически-интимном «Perception», она по существу, вселенская, философская.

Также нечасты и *сверхмасштабные структуры*, циклы циклов симфоний, объединения в симфонические трилогии, тетралогии, пенталогии.

Примером трилогии может послужить триада симфоний-концертов Татьяны Смирновой, посвященная образам природы, с живописно-колористической задачей (состав исполнителей индивидуален):

1. «Музыка моря» для камерного оркестра (1977).
2. «Музыка гор» для духового оркестра, арфы и ударных (1994).
3. «Прекрасны вы, берега Тавриды» для духовых, арфы, контрабаса и ударных (1995).

Примером тетралогии является «Симфония Пути» Вячеслава Артемова (1978-2001), в которой сквозь все составные проходит идея света, лучезарности. Об этом говорят и названия частей суперцикла:

1. Симфония «Путь к Олимпу» (1978 – 84).
2. Симфония «На пороге светлого мира» (1990/ 2001).
3. Симфония «Тихое веяние» (1991).
4. Симфония «Денница воссияет» (1993).

По времени написания эта музыка лишь в первой ее части совпадает с советским периодом. Остальные же приходятся на возникновение новой России и, действительно, по ощущению того времени, стоят «на пороге светлого мира».

Пенталогией стал суперцикл из пяти симфоний Бориса Тищенко, названный: «Беатриче», хорео-симфоническая циклиада по «Божественной комедии» Данте (1997 – 2005). Впервые в истории симфонии оказалась воплощенной вся последовательность событий эпохального творения Данте. Структурно циклиада включает пять симфоний и одновременно 10 номеров. Их расположение таково:

Номер 1. Данте-симфония №1. Вступление («Среди живых»). Одночастная.

Номера 2, 3 . Данте-симфония №2. Ад, круги 1-6 («Входящие, оставьте упования»). Двухчастная.

Номер 4. Данте-симфония №3. Ад, круги 7-9 («Зрелище, которое любого бы смутило»). Одночастная.

Номера 5, 6, 7. Данте-симфония №4. Чистилище. Трехчастная.

Номера 8, 9, 10. Данте-симфония №5. Рай. Трехчастная.

Все пять симфоний потребовали бы времени звучания свыше трех часов. Композитор допускал отдельные концертные исполнения каждой симфонии, что и происходило на петербургских премьерах.

«Божественная комедия» Данте в истории культуры – одно из самых грандиозных творений, поставивших едва ли не все важнейшие вопросы человеческого бытия: жизнь и смерть, праведность и грехи, ад, чистилище и рай, совесть и наказание, мудрость и глупость, отвага знания и веры, осмысление мифов и текущих событий и т.д. И хотя Ватикан в настоящее время признал отсутствие на земле территории, которая называлась бы «ад», обобщения Данте о человечестве в связи с кругами ада оказались действенными на все времена. Но циклада носит название «Беатриче», что говорит о главной линии этого сюжета в понимании Тищенко – любви, возлюбленной, даме сердца: «Любовь, что движет солнце и светила» (Данте. Рай).

Приведу характеристику этого суперцикла Андрея Денисова. «Здесь есть и музыкальная биография самого Данте, и тема мытарств на том свете, известная и по египетской и древнегреческой мифологии (вспомним Изиду, Персефону и, конечно же, Орфея), и по христианским апокрифическим памятникам («Евангелие от Никодима», «Видение апостола Павла», «Хождение Богородицы по мукам»), наконец, космогоническая иерархия мира, данная в пространственном и во временном срезе. И все же, на первом плане остается Беатриче. Она незримо присутствует перед сознанием героя, противостоящего жутким адским вихрям и кошмарным видениям огненных кругов ада»¹.

О многом говорит исполнительский состав, выбранный автором суперцикла: увеличено число инструментов внутри основных оркестровых групп, добавлен хор и введены особые звучности - листы оконного стекла, разбиваемые молотком, сирены, телефонные звонки.

Циклиада «Беатриче» является также и жанром-микстом: не только хор добавлен к оркестру, но предполагается и хореографическое действие. Для прорисовки сюжета

¹ Там же. С.171.

Тищенко использует многочисленную символику – имен, чисел, авторских ремарок. Андрей Денисов пишет: «Большую роль в «Беатриче» играет нотографическая символика – имена главных героев, числовые соотношения зашифрованы в ее материале. Во многом это было инспирировано самим первоисточником, содержащим огромное количество скрытых, эзотерических смыслов. Кроме того, естественно, что текст произведения Данте апеллирует и к зрительному типу восприятия. Партитура «Данте-симфоний» изобилует ремарками, подсказывающими и порядок развития сюжетной драматургии, и появление конкретных героев – многочисленных обитателей мира «Комедии». Велика роль изобразительного начала, без лишних комментариев позволяющая даже не услышать, а увидеть картины катаклизмов в преисподней, мистическую процессию в Чистилище, райскую лестницу в небесах»¹. Среди конкретных зрительных образов – гигантский глаз во весь небосвод (в Симфонии №5). Есть изображение полета Данте и Вергилия, шума крыльев Люцифера, странного адского озера (здесь и применяется стекло, разбиваемое молотком). Пользуется Тищенко и устоявшимся символом *Dies irae*, что кажется неизбежным при подобном сюжете (в Симфонии №3). Имеется любопытная числовая символика, как число 515, в записи римскими цифрами DXV, на что создается структура фугато. Символичен тембр флейты – в теме Беатриче (в Симфониях №1 и №4). Количество изобразительности здесь велико, но не разрушает симфонической логики, благодаря применению, например, сонатного принципа, лейттем (Беатриче, Данте). Тищенко говорил о себе: «Я... уже научился бороться с иллюстративностью как таковой. И как ее подчинять музыкальным законам, я знаю»².

О том, что представляет собой сюжет для музыки и хореографии, можно судить, например, по следующему его описанию в Данте-симфонии №1 Тищенко.

¹ Там же. С.171.

² Тищенко Б. «Я прошел огонь, воду и некоторое количество труб».
URL:<http://www.gzt.ru/topnews/culture/35765/html>

1. Вступление.
2. Беатриче 9 лет.
3. Данте 9 лет.
4. Беатриче и Данте вдвоем.
5. Игра.
6. Данте и Беатриче окружают дети.
7. Общая игра.
8. Дети вместе с Данте убегают.
9. Беатриче одна (12 лет).
10. Беатриче удаляется.
11. Данте один (15 лет).
12. Появляется Беатриче (18 лет).
13. Упреки.
14. Беатриче и Данте (18 лет). Прощение.
15. Игра.
16. Появление юношей и девушек (карнавал).
17. Бастарда.
18. Карнавал удаляется вместе с Данте.
19. 1290 год. Беатриче одна. Ей 25 лет.
20. Беатриче умирает.
21. Данте 25 лет.
22. Скорбь.
23. «Черные» под предводительством папы Бонифация VIII.
24. «Белые» под предводительством Данте.
25. Схватка.
26. «Белые» разгромлены.
27. Данте загнан.
28. Данте изгнан.
29. 1300 год. «Середина жизни». Данте в полном одиночестве.
30. Голос Беатриче с неба.
31. Голос Беатриче.
32. Голос Беатриче.
33. Данте заблудился в сумрачном лесу.

И все же, как ни исключительна пенталогия Тищенко, а в 1976-1980 годах была сочинена *сексталогия*, суперцикл из шести симфоний, также с программным

наименованием, - «Бысть», по Откровению Иоанна Богослова, с составными частями в виде симфоний №18-23. Автором стал Алемдар Караманов, окончивший Московскую консерваторию, аспирантуру, а потом навсегда уехавший в Симферополь, в 1991 года ставший Украиной (в 2014 возвращенный России). Принявший по приезду в Симферополь крещение, он стал глубоко религиозным композитором. В 1965-66 годах им был создан также суперцикл, из 4 симфоний под названием «Свершишася во славу Богу во имя Господа Иисуса Христа».

Совершенно необычно, что симфония заинтересовала композиторов и как малая форма, *микроформа*. Микро-симфонией «Генезис» для оркестра назвал свое произведение 1989 года Юрий Каспаров: «длительность – всего 6 мин., а идея глобальная».

Юрий Буцко в своих 14 симфониях совершенно «нетерпим» к традиционному его типу - все они имеют какие-то жанровые интерпретации, выраженные в названиях: Симфония-концерт для виолончели с оркестром (1968), камерная симфония «Торжественное песнопение» для струнного оркестра (1973), «Симфония-дифирамб» для солирующего фортепиано с оркестром (1974), «Симфония-речитатив» (1986), «Симфония-интермеццо» (1993) и др. Композитор группирует симфонии во внутренние циклы с общим названием, тематически относимые исключительно к культуре старой Руси. Так, один внутренний цикл составляют симфонии-сюиты с названиями: «Древнерусская живопись» (1970), «Из русской старины» (1978), «Русь народная Христа ради» для солистов, мужского хора и оркестра (1990) и др. Другой внутренний цикл объединен наименованием «Русь уходящая». Входящие туда «Симфония-речитатив» (как №4, 1986) и Шестая симфония (1993) необычны по своему статичному течению времени.¹ («Симфония-интермеццо» первоначально предназначалась в качестве срединной в этом цикле – как №5).

Геннадий Банщиков назвал симфониями произведения, задумывавшиеся и ставившиеся как *балеты*: Симфония в портретах и сценах для оркестра и чтеца «Дама пик» по повести А.Пушкина (в 10 видениях с прологом и эпилогом, 1989) и Симфония-сновидение «Шаман и Венера» (балет-миниатюра) по поэме В.Хлебникова (1993). Они имеют сюжет и либретто.

3.2. Несимфонический исполнительский состав

Новым направлением модификации жанра симфонии стало отступление от симфонического состава инструментов. Довольно распространенной стала *камерная*

¹ Дирижер Владимир Федосеев посвященную ему Шестую симфонию вместо 45 мин. играл 33 мин. (без одобрения автора).

симфония.

При становлении жанра в XVIII веке состав исполнителей у Гайдна по сравнению с романтическим оркестром может считаться камерным. Тем не менее, на фоне современных симфонических коллективов в 80-100 человек камерный оркестр выделяется как особая разновидность оркестра. Камерному оркестру предназначили свои симфонии: Эдисон Денисов. Камерные симфонии №1 (1982) и №2 (1994); Юрий Буцко. Симфония №2 «Духовный стих» (1989); Юрий Каспаров. Камерные симфонии №1 «Безмолвие» (1989), №2 «Прикосновение» (1995), №3 «Свет и тень: сопоставление» (1999), №4 «Исчезающий мир» (2010), №5 «Пять фотографий невидимого» (2010) и мн.др.

Камерная симфония №1 Эдисона Денисова была написана им по предложению из Франции и посвящена дирижеру Полю Мефано и ансамблю «2Е2М». К несколько уменьшенному камерному составу добавлены солирующие вибрафон, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, дающие возможность индивидуального концертирования, особенно партии фортепиано. Благодаря такому «репертуарному» заказу, Денисов сочинил произведение, которое считал очень «объективным», без той «исповедальности», которую он вложил в балет «Исповедь», оперу «Пена дней», Реквием. О композиции он говорит следующее: «Симфония состоит из трех частей. По общей композиции – это типичное циклическое сочинение, хотя здесь нет, например, никакой настоящей сонатной формы и никакого сонатного цикла в старом понимании слова. Первая часть здесь основная, затем идет быстро пролетающее, буквально летящее Скерцо, построенное в основном как бы на стремительном, кружащемся образе ветра, а третья часть – это самый настоящий по всем драматургическим канонам финал всего сочинения, его настоящий итог»¹. По музыкальному языку эта симфония «левее», чем предыдущее сочинение «Смерть – это долгий сон» (вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром), но все же с приведением к тональному трезвучию. Денисов говорит: «Здесь тональность, как правило, избегается, и только иногда, в движении аккордов, есть небольшие аллюзии на нее. Например, в коде – в заключительных тактах, когда вся музыка как бы истаивает, исчезает вот ... в этих высветленных трезвучиях»².

Юрий Каспаров, практически продолжающий эстетические установки Эдисона Денисова в новейшей российской музыке, именно в жанре камерной симфонии чувствует ту свободу, когда композитор не связан ни словесным сюжетом, ни видеорядом и волен выбирать тембровые и ритмические комбинации по собственной фантазии. Он намеренно придерживается авангардного хроматически-диссонантного атонализма, не притягиваясь

¹ Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. С.291.

² Там же.

ни к каким тональным элементам. Если Денисов, будучи в свое время лидером советского авангардного направления, позднее, через смешанную технику, вернулся к трезвучию и отчасти тональности, то Каспаров подобных возвратов не делал. И эту органичность для него чисто авангардного музыкального языка он демонстрирует и в своих камерных симфониях. Но те или иные названия, весьма абстрактные, он все же предпосылает этим своим сочинениям (они выше названы), не желая следовать догмату в понимании жанра. И такое отношение к индивидуальным названиям для каждого произведения стало определенной эстетической установкой для композиторов круга Каспарова: Екимовского, Вустина, Тарнопольского, Воронцова и др. Свобода музыкального выбора выражается у него в разнообразии исполнительского состава, когда он «модулирует» от камерного оркестра к камерному ансамблю: симфония №2 – для 16 исполнителей, №1 – для 14, №4 – для 8, №3 – для 7, №5 – для 6.

Несимфоничность состава для симфоний выразилась и в иных вариантах. Это может быть один лишь духовой состав оркестра – «Духовая симфония» Аскольда Муро́ва. Может – один струнный: «Струнная симфония» Муро́ва. Впрочем, подобные примеры встречались и раньше: Николай Мясковский. Девятнадцатая симфония для духовых (к 21 годовщине Красной Армии, 1939); «Симфонии духовых» Игоря Стравинского (1920/47). Юрий Буцко предназначил свою Камерную симфонию №3 «Ода памяти жертв революции» (1991) для струнных, ударных и медных инструментов. Ефрем Подгайц для Симфонии №3 «Будет ласковый дождь» (1984) выбрал индивидуальный состав с участием вокала – сопрано, орган, ударные и струнный оркестр.

Совершенно оригинальные исполнительские средства применила Галина Уствольская в произведениях, названных симфониями: в Симфонии №4 «Молитва» – труба, тамтам, фортепиано и женский голос (альт) (1985-87), в Симфонии №5 «Amen» – гобой, труба, туба, скрипка, ударный инструмент и солист-чтец (1989-90).

Почему же автор использовала для них термин «симфония»? Здесь потребуются сопоставления с другими ее симфониями. Уствольская говорит: «У меня нет симфонической музыки, – в обычном понимании слова, но есть симфонии»¹. Конечно, в списке сочинений Уствольской имеются и сочинения с симфоническим оркестром, но ее «симфонические» симфонии имеют свои инструментальные особенности и обогащены вокальными голосами: Первая симфония (1955) – для оркестра (с тройным составом духовых) и двух мальчиков-солистов на сл. Джанни Родари; Вторая «Истинная, вечная Благость!» (1979) – для оркестра без струнных, с шестью флейтами, включая пикколо, шестью гобоями, шестью трубами, тромбоном, тубой, барабанами, фортепиано и

¹ Гладкова О. Галина Уствольская – музыка как наваждение. С.123.

певцом-солистом на слова из сборника «Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков»; Третья «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983) - для пяти гобоев, трех труб, тромбона, пяти контрабасов, фортепиано, трех барабанов и вокального голоса на текст молитвы «Боже крепкий».

По мнению исследователя Ольги Гладковой, «пять симфоний Уствольской представляют законченное целое»¹. Она показывает, как от симфонии к симфонии укрепляется идея молитвы и веры. Во Второй симфонии – три священных слова: Истина, Вечность, Благодать. Вокалист должен исполнять «возглас во вселенную, молясь Богу»². В Третьей симфонии молитвенный текст таков:

Боже крепкий,
Господи истинный, Отче века грядущего,
Миротворче, Иисусе Мессия,
Спаси нас! Спаси нас! Спаси нас!

В Пятой симфонии «Амен» «в иступленной речитации голос, готовый сорваться на крик, уходит в хриплый, еле слышимый шепот. Только молитва может спасти от черного, съедающего душу страха»³. Гладкова приводит эту молитву – «Отче наш».

Из такого сопоставления всех симфоний композитора становится ясным, почему Уствольская для совсем несимфонических и нетипичных ансамблевых составов применяет слово «симфония». Для нее это – *высочайший по своей духовности* музыкальный жанр, с которым она как бы входит в храм веры. И подобное толкование симфонии – предельное в истории музыки. Ведь родилась симфония в творчестве Гайдна, служившего у графа Эстергази, то есть как сугубо светский жанр.

Направимся дальше в сторону уменьшения исполнительского состава симфонии. Оказывается, что симфония всего лишь для трех инструментов с женским голосом соло, как в Четвертой симфонии Уствольской, - тоже не предел минимализма средств. Николай Сидельников назвал Симфонией-сонатой свое сочинение для *двух инструментов* – виолончели и фортепиано (1982). Такое наименование сугубо камерной вещи многое о ней говорит. Замысел Сидельникова здесь крупный, масштабный, монументальный. Четыре части произведения - как в симфонии: сонатное аллегро, скерцо, медленная часть и быстрый финал. Музыка наделяется большой эмоциональностью и силой экспрессии. Об этом говорят авторские ремарки: *molto espressivo, con affetto, molto agitato, appassionato, tragicamente, con disperazione* (в отчаянии), *sempre con emozione* и др. Мелодика виолончели отличается широтой,

¹ Там же. С.132.

² Там же. С.156.

³ Там же. С.141-142.

большим диапазоном. Тематизм ярок и рельефен. Наряду с этими симфоническими свойствами произведению присущ тот характер звучности, который свойствен именно камерному замыслу. От главной партии 1 части через весь цикл проходит образ легкого, загадочного, таинственного движения. Отсюда – следующие ремарки: *misterioso, con leggerézze, presto leggiero, luminósamente*. В фактуре обоих инструментов много легких, красочных арпеджио. Монументальное произведение обладает своеобразием, которое придает ему именно двойной жанр, жанр-микст – симфония-соната.

Наконец, предел-минимум инструментального состава – симфония для *одного инструмента*. Таковым является крупное (ок. 80 мин.) сочинение того же Николая Сидельникова, названное «Лабиринты», *роман-симфония для фортепиано соло* по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках: 1. Юность героя, 2. Танец Ариадны, 3. Лабиринты, 4. Нить Ариадны ведет в неизбежность, 5. Последний путь в царство теней (1992). «*Романом* композитор называет цикл потому, что его сюжет вмещает присущие этому литературному жанру мотивы судьбы, любви, борьбы добра и зла, жизни и смерти; *симфонией* – потому, что он объединен сложными внутренними связями, трансформацией тем, подлинно симфонической драматургией»¹. Предел-минимум для симфонии по инструментальному составу обернулся в этом российском произведении смысловым максимумом по своему содержанию.

3.3. Симфонии с названиями

Симфоний *с названиями* в разбираемый период оказалось больше, чем без названий. И наименования эти простираются от самых общих, жанрового порядка, до конкретных, указывающих на какой-либо литературный сюжет. Кроме того, не все симфонии чисто инструментальны, есть симфонии с солистами, хором, и в таких случаях в них присутствует словесный текст.

Имеются симфонии, в которых нет общего заглавия, но *заголовки имеют отдельные части*. Среди многочисленных симфоний Слонимского находим несколько подобных случаев – как в симфониях Девятой, Шестнадцатой, Тридцатой.

Девятая симфония в двух частях (1987):

1. Красота Древней Руси.
2. Злые силы и катастрофы.

Здесь обобщены те идеи, которые Слонимский развил особенно остро в другом жанре – опере «Видения Иоанна Грозного»: высокий этос народа и зло власти.

¹ Григорьева Г.В. Николай Сидельников: монография. С.152.

Шестнадцатая симфония в четырех частях (2008):

- 1.Диалоги.
- 2.Скерцо.
3. Канцона.
- 4.Лезгинка.

В данной симфонии автор дал конкретизирующую жанровую «расшифровку» по существу традиционному сонатно-симфоническому циклу, с его скерцо, медленной частью и быстрым финалом. Существенно обновил композитор лишь 1 часть: вместо классического аллегро он сочинил подголосочный «разговор» кантиленных голосов, дав нетипичную общую ремарку к этой части - *Moderato cantabile*.

Тридцатая симфония в трех частях (2010):

- 1.Былина.
- 2.Протяжная.
- 3.Плясовая.

В этой симфонии Слонимский создал, как бы по заветам Балакирева и «могучей кучки», образец русского жанрового симфонизма, воссоздав в симфонических условиях бытие трех важнейших жанров русского фольклора. И только эмоциональное напряжение в развитии этих тем и «провальный» конец симфонии выявили здесь характерные черты симфонии.

Внутренние заголовки частей симфонии бывают сопряжены с огромнейшим новаторством в смысловом решении произведений. Таковы Третья и Четвертая симфонии Бориса Тищенко.

В Третьей симфонии Тищенко для камерного оркестра (1966) имеются две крупные части – 1 и 2, но при этом 1 часть разбита на разделы 1-4, пронумерованные в нотах. 1 часть из четырех разделов носит название «*Meditationes*» (размышления), 2 часть – «*Post scriptum*». И с названными «размышлениями» в качестве исходной части симфонии связаны значительные преобразования концепции симфонии как жанра. Заглавный образ произведения – не действенный, активный, волевой, а наоборот - созерцательный, выраженный в неторопливых наигрышах трех духовых инструментов: валторны, гобоя и кларнета. Они даны как бы в народном духе, но без этнографизма. В развитии появляется огромное напряжение, доходящее до «штормовой кульминации» и «сотрясающего рыдания» (определения Бориса Каца и Валерия Сырова). И тем поразительнее финал. Там появляется еще более проникновенный наигрыш (гобоя), символизирующий нечто простое, народное и вечное, что и составляет итог новаторской концепции этой «симфонии наигрышей».

В Четвертой симфонии Тищенко для симфонического оркестра и чтеца (1974) ее 5 частей имеют следующие названия:

1. Sinfonia di forza (созвучие силы).
2. Sinfonia di rabbia (...неистовства).
3. Sinfonia di tristezza (...печали).
4. Sinfonia di crudelta (...жестокости).
5. Sinfonia di risorgimento e tenerezza (...возрождения и нежности).

Симфония обладает грандиозным исполнительским аппаратом: в ней 80 струнных, 42 деревянных и медных духовых, 37 - ударных, есть орган. Используется также инфрагенератор, раздается пистолетный выстрел. А голос чтеца усиливается микрофоном, и читает он строки из Тургенева, по смыслу совершенно противоположные моменту их появления в 4 части: «Глядя кругом, слушая, вспоминая...Шепот ветра в моих ушах, тихое журчание воды за кормою...».

Музыка Четвертой симфонии отличается гипердинамикой и суперэкспрессией, что можно отнести к самым крайним типам эмоциональной выразительности в XX веке. И начинается она с мощной звучности огромной группы духовых. 2 часть – экстраординарна. Как пишет Борис Кац, «нагнетание ужаса организовано здесь мастерски <...>. Медленно наползает сверху эта волна свиста и воя <...>. И когда в этот «сверхкластер» вступает орган и инфрагенератор, то громкостные возможности, кажется, достигают предела, как, впрочем, и возможности слухового восприятия»¹. В «Симфонии жестокости» (4 часть) раздается *выстрел*. В финале же вырастает могучий противовес этим образам неистовства и зла: «Могучее гимническое звучание *tutti* возникает не только как результат собирания всех голосов, но и как результат их согласия»². И вводится такая испытанная светлая краска, как тональность C-dur.

Основные названия симфонии в целом у российских композиторов удивительно разнообразны. И прежде всего они требуют разделения по отсутствию или наличию словесного текста, благодаря обращению к вокалу.

Рассмотрим сначала *симфонии без вокала*. Благодаря тому, что в новой России поднялась широкая волна интереса к фольклору, не освоенному композиторами в прошлые времена, появились симфонии с элементами башкирской, тувинской и других народных культур. Об этом говорят и названия. Башкирский композитор Мурад Ахметов создал симфоническую триаду «Миллениум» со следующими названиями частей:

¹ Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л., 1986. С. 68.

² Там же. С. 76.

1. Варган-симфония.
2. Симфония №3 «По прочтении башкирского эпоса «Урал-батыр».
3. «Симфония-Реквием узун-кюй».

Ахметов ввел в свои симфонии наряду с симфоническими также и народные инструменты, которые были связаны с основными идеями этих сочинений. «В симфониях М.Ахметова - пишет Евгения Скурко, – народные инструменты трактуются как символы башкирской истории, знаки древности, старины, некоего вечного архаического начала. Они же определяют колористическую, сонорную звуковую атмосферу произведений, сочетаясь с типом конкретно-изобразительной программности, восходящей к древним формам народной инструментальной музыки»¹.

Некоторые названия запечатлевают посвящения - лицам, событиям - или присутствуют как знак «мемориального жанра». Так, «In memoriam» назвал свою симфонию с солирующей скрипкой Вячеслав Артемов (1968/1984). «Симфонию-речитатив» «Памяти матери» создал Юрий Буцко (1986). «Симфония причетов». К 100-летию И. Стравинского (1982), - так поименовал свое произведение Сергей Павленко, откликаясь также и на название знаменитой «Симфонии псалмов» (с хором) Стравинского. Симфонию «Памяти В.Я.Шебалина» (1983) написал Владислав Агафонников. Под руководством Шебалина он прошел в свое время курс обучения композиции как студент и аспирант Московской консерватории и посвятил симфонию памяти учителя к 20-летию со дня его смерти. Заходя в область симфоний с хором, упомянем Симфонию №3 «Андрей Рублев» Александра Холминова (1977), посвященную 600-летию Куликовской битвы.

Очень необычным оказалось двукратное посвящение симфоний Фараджа Караева своему отцу Кара Караеву: Симфонии «Tristessa II» для двух оркестров, большого симфонического и камерного (1980), и «Tristessa I» для камерного оркестра (1982, год смерти отца). Название Tristia (плач, скорбь) с его производными имеет долгую традицию, начиная с античных времен (сборник песен Овидия). «Tristessa I», конечно, прямо говорит о жанре скорби. И она имеет подзаголовок «Прощальная симфония», с использованием названия, приданного известной симфонии fis-moll Гайдна, когда музыканты в конце постепенно покидают сцену. Обе симфонии Фараджа Караева, с идентичной музыкой, имеют одинаковое посвящение – «Отцу, учителю, другу» - и общий материал в виде цитирования трех фортепианных прелюдий Кара Караева, которые играет дирижер. Точнее, две он играет, а третью только готовится сыграть – но

¹ Скурко Е. Панорама музыкальной культуры. Башкортостан: меридианы созидания //Русское поле. 2003. Вып. 6. URL:<http://belsk.ruspole.info/node/2811>.

звук доносится извне, из-за кулис или из динамика. Эти цитаты вплавляются в собственную музыку Фараджа Караева. Сценический момент конца симфонии, когда музыканты уходят и остается одинокий дирижер, больше не играющий на фортепиано, всемерно усиливает скорбный замысел произведения, делая эту «Прощальную симфонию» мемориальным сочинением.

Некоторые симфонии запечатлевают родные края или, наоборот, интересующие зарубежные страны. Сибирский композитор Аскольд Муров создал «Тобольскую симфонию». Название «Америка» дал Алемдар Караманов Семнадцатой симфонии (1975, к 200-летию США в 1976 году).

Другие названия носят общегуманитарный характер: Симфония «Нитана» Сергея Павленко (1989), Симфония «In spe» (букв. - в надежде, в чаянии) Вячеслава Артемова (1996). Загадочное, с философским оттенком «имя» несет Третья симфония «Zero» (нуль) Юрия Воронцова (2001).

Не удивительно, что в симфонизме запечатлелись и образы природы. «Осенней симфонией» назвал свое сочинение 1978 года Аскольд Муров. Огромный любитель русской природы Роман Леденев с мыслью о природе связал свою единственную (до настоящего времени) симфонию. Он назвал ее Симфония в простых ладах «Русь зеленая и белоснежная» (1991). Разумеется, вместе с «природными» настроениями сюда привносятся и философские мысли.

В названной Симфонии Леденева для него переплелось несколько намерений. Он хотел продолжить традицию Первой симфонии Петра Чайковского «Зимние грезы». Думал о пейзаже в монументальной форме: «Произведение было задумано не как симфония драматическая, а скорее как симфония-картина»¹. В отношении же философского замысла автор пояснил: «В названии симфонии – «Русь – зеленая и белоснежная» - я имел в виду не только то, что можно увидеть при взгляде на летнюю или зимнюю природу России: я старался отобразить портрет России зеленой, цветущей, с мягкой, белоснежной душой - такой, какую я и все мы хотели бы видеть...Эпилог – это душа России, мечта»². Хотя цикл четырехчастен, но состав частей индивидуален: 1 – Andante pastorale, 2 – Allegro scherzando, 3 – Andante teneroso, 4 – Allegro scherzando, с эпилогом. И в этом эпилоге, в передаче «души», для Леденева надежной музыкальной опорой стала мелодия как таковая.

Довольно редкой оказалась в российском симфонизме русская фольклорная тема. Мы уже упоминали Тридцатую симфонию Слонимского с фольклорно-жанровыми

¹ См.: Скурко Е. Симфония «Русь – зеленая и белоснежная» в зеркале творческих поисков //Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования. С.129.

² Там же. С.132-133.

названиями частей – «Былина», «Протяжная», «Плясовая». Оригинальный пример дает Третья симфония Родиона Щедрина, названная им *Symphonie concertante*, «Лица русских сказок» (2000). Оркестр Баварского радио заказал Щедрину крупное произведение к своему юбилею, Щедрин в ответ сочинил симфонию длительностью около часа музыки на сюжеты русских народных сказок: «Дудка-самогудка», «Сестрица Алёнушка да братец Иванушка», «Аты-баты шли солдаты», «Цыганова лошадь», «Царевна-лягушка», «Гуси-лебеди». Ориентировался не на четырехчастный цикл симфонии, а скорее на сюиту «Картинки с выставки» Мусоргского. В этой музыке есть яркая изобразительность, а *concertante* выражается в изобилии виртуозных соло инструментов. Финал же трактуется философски. Щедрин пишет: «Гуси-лебеди» - это популярный в давней России символ дороги, народной поэзии, извечной российской печали, излёта, быстротечности жизни, «загадочной» русской души, если хотите. .. В эпилоге сочинения все основные тематические и образно-инструментальные зерна, идеи партитуры сливаются воедино...»¹.

Некоторые симфонии посвящены вечным темам, выраженным как определенное чувство. Так, москвичка Жанна Кузнецова назвала свою Четвертую симфонию с солирующей трубой «Гимн любви» (1984). А трагический симфонист, петербуржец Борис Тищенко написал произведение с необычным названием - «*Sinfonia robusta*» (*robusto* - крепкий, сильный, коренастый; 1970).

В программном содержании российские авторы симфоний были захвачены теми же идеями, которые мы рассматривали в операх этого периода. В их числе - трагические этапы отечественной истории, выдающаяся литература, запрещенная в советское время, религиозная тема.

Так, выросший в героическом Ленинграде Борис Тищенко кровью сердца написал симфонию «Хроника блокады» (1984). Алемдар Караманов свою последнюю, Двадцать четвертую симфонию назвал «Аджимушкой» (1983), о военной трагедии в подземных каменоломнях под Керчью. Погружаясь в далекую историю, Георгий Дмитриев создал Вторую симфонию «На поле Куликовом» в 4-х эпизодах (1979), Владимир Довгань - Третью симфонию «Михаил Черниговский» (1992), в честь русского князя (1179-1246), принявшего мученическую смерть в Золотой Орде за христианскую веру.

На сюжет знаменитого романа Михаила Булгакова создали симфонии Александр Чайковский - Первую симфонию «Мастер и Маргарита» (1981) – и Андрей Петров - Симфонию-фантазию «Мастер и Маргарита» (1985).

Двум мировым литературным шедеврам посвятил симфонии Сергей Слонимский:

¹ Цит. по: *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С.300.

Десятую симфонию «Круги ада» (1992) - «Божественной комедии» Данте, Двенадцать первую «Из Фауста Гете» (2009) - гетевскому «Фаусту». Тяготеющий в своих симфониях в тех или иных ракурсах к трагической теме, композитор из произведения Данте взял именно тему ада и построил симфонию в 9 частях, как мы говорили, соответственно 9 кругам ада. Замысел Двенадцать первой симфонии возник у Слонимского благодаря знакомству со сценарием фильма Александра Сокурова «Фауст». 1 часть посвящена Фаусту, 2-я – Маргарите, а 3 часть – это «Вальпургиева ночь», по своей фантазмагории перекликающаяся со сценами «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова.

Льву Толстому и Людвигу ван Бетховену обязана своей идеей Вторая симфония «Крейцера» Юрия Каспарова (1987). Она стала как бы размышлением автора по прочтении повести Толстого «Крейцера соната», и в нее в порядке коллажа внесены 4 фрагмента из Девятой скрипичной сонаты Бетховена.

Религиозная тема выразилась в таких замыслах произведений, как Вторая симфония Юрия Воронцова - «Музыкальное приношение пяти русским иконам» для струнных, ударных, клавишных и арфы (1990). Ее 5 частей имеют наименования: 1 – Спас, 2 – Огненное восхождение пророка Илии на землю, 3 - Иоанн Креститель, 4 - Распятие, 5 - Богоматерь скорбящая. Юрий Каспаров написал Третью симфонию «Экклесиаст» (1999).

Новую разновидность составили симфонии *с солирующими инструментами*. Примеры солирования инструмента в оркестре встречались в истории музыки. Еще в пассионах и кантатах Иоганна Себастьяна Баха было нормой сопровождать вокальные арии каким-либо солирующим инструментом – скрипкой, гобоем, и эти примеры вдохновляли последующих композиторов. В позднеромантическом оркестре – у Скрябина, Рихарда Штрауса, Малера - звучали отдельные соло, но они не оговаривались в названии сочинений (скажем, «Божественная поэма» Скрябина с солирующей скрипкой). У современных российских композиторов появились именно симфонии с оговоренными сольными инструментами. В одних случаях это был один солирующий инструмент - как в Симфонии «In temotiam» с солирующей скрипкой Вячеслава Артемова (1968/1984), в его же Симфонии «In spe» для большого симфонического оркестра с солирующей виолончелью (1996), в Четвертой симфонии Жанны Кузнецовой «Гимн любви» с солирующей трубой (1984), в Четвертой симфонии Андрея Головина с солирующей виолончелью (1992). В других случаях использовалась группа инструментов соло: Вячеслав Артемов - «Симфония элегий» с двумя скрипками соло (1977); Сергей Беринский – Вторая симфония для альты, фортепиано и большого

симфонического оркестра, с эпиграфом «И стало так» (из книги Бытия, 1993), Четвертая симфония «Памяти ушедших друзей» для большого симфонического оркестра с солирующими скрипкой, виолончелью и фортепиано (1996). Беринский в качестве солирующего использовал несимфонический инструмент – баян, который к этому времени уже трактовался как академический (близкий органу) и даже авангардный инструмент: Третья симфония с солирующим баяном, с эпиграфом «И небо скрылось» (из Апокалипсиса, 1994).

3.4. Жанры-миксты. Симфонии с вокальными голосами и для хора a cappella

В плане пересечения жанровых типов – симфонии и других – следует выделить *жанры-миксты*, когда синтезируются два или более различных, вполне определенных жанров, инструментальных или вокальных. Такие гибриды встречались в русской музыке и раньше: знамениты Симфония-кантата «На поле Куликовом» Юрия Шапорина на стихи Александра Блока (1918-39), Симфония-концерт для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева (1950-52).

Синтез симфонии с концертом оказался довольно популярным у современных российских композиторов. Мы говорили о триаде программных симфоний-концертов Татьяны Смирновой. У нее же есть Концерт-симфония для тубы с оркестром (1977). У Андрея Головина находим Концерт-симфонию №1 для альты и виолончели с оркестром (1976) и Концертную симфонию №2 для альты и фортепиано с оркестром (1981). У Александра Чайковского - Симфонию-концерт для контрабаса с оркестром (1997).

Из оригинальных жанровых синтезов назовем Вторую симфонию (25 прелюдий) Родиона Щедрина (1965). Избегая традиционной четырехчастности, композитор изобрел форму, слитую из необычного множества составных. Мы упоминали Симфонию-сонату для виолончели и фортепиано Николая Сидельникова. Сергей Беринский в Четвертой симфонии «Памяти ушедших друзей» к оркестру добавил классическое фортепианное трио - скрипка, виолончель и фортепиано (1996). Введением трио автор продолжил историю этого жанра как жанра памяти: Чайковский – Трио памяти Николая Рубинштейна, Рахманинов - «Элегическое трио» памяти Чайковского, Гольденвейзер – Трио памяти Рахманинова, Шостакович – Трио памяти Соллертинского и др.

Мы уже упоминали миксты как связи разных искусств. Такова циклиада Тищенко «Беатриче», соединяющая музыку с хореографией. Еще раньше в Петербурге прославилась Хоровая симфония-действие «Перезвоны. По прочтении Василия Шукшина» Валерия Гаврилина для сопрано, тенора, чтеца, смешанного хора, гобоя и группы ударных с внесением русского народного обрядового движения. Гаврилин думал здесь о мистерии, а «действие» взял как русский эквивалент этого жанра.

При обращении к симфониям с *вокальными голосами* – соло и хор - в содержании этой музыки виден интерес к лучшей поэзии, литературе и к религиозной теме.

На слова Марины Цветаевой Борис Тищенко еще в 1964 году создал Вторую симфонию «Марина» для смешанного хора и симфонического оркестра. В ее основу он положил цикл стихов поэтессы о еще одной Марине - Марине Мнишек, жене двух Лжедмитриев. И переплетение личных и государственных страстей составило основу музыкальных идей и эмоций произведения. А в 1988 году на слова Анатолия Наймана, Анны Ахматовой и Марины Цветаевой Тищенко закончил Шестую симфонию для сопрано, контральто и оркестра.

На стихи Лермонтова Николай Сидельников написал Симфонию «Мятежный мир поэта», посвященную памяти поэта, для баритона (баса) и ансамбля инструментов (1971). Относительно идеи сочинения композитор говорил: «Мне хотелось показать всю сложность натуры поэта – байронической по своему складу, страстной, мятущейся»¹. «Композитора интересовало прежде всего мироощущение поэта – его ирония, скепсис, стремление вырваться из мира светской пошлости, пророческие предчувствия своей судьбы, высочайшая самоочищающая вера»². В окончании «Мятежного мира» звучат строки «Прощай, немытая Россия,/ Страна рабов, страна господ...», идущие вразрез с советскими догматами и говорящие о «мятежном мире» также и композитора (впрочем, у филологов появились сомнения в принадлежности приведенных строк Лермонтову).

Александр Холминов, автор известных опер на гоголевские сюжеты, и в симфонии обратился к любимому писателю: его Шестая симфония называется «Повесть о капитане Копейкине», на неизменный текст Гоголя (из «Мертвых душ») для баса, мужского хора и оркестра (1998).

А вот каков комплекс идей, заложенный Лилией Родионовой в Третью симфонию «Утро мира» для солистов, хора, тройного состава оркестра и органа (2004). Текстовой основой стал материал из сборника Александра Асова «Звездная книга Коляды». Сама автор пишет: «Эпическая грандиозность замысла, расширенный исполнительский аппарат, продолжительность звучания, превышающая обычную для моих одночастных сочинений, заметно выделяет этот опус»³. И далее она раскрывает идеи текста – как уходящие в праисторическую глубь веков, говорящие о мифологическом возникновении мира, - также и идеи своей симфонии. «Асов систематизировал и художественно-этнографически обработал индо-европейские сказания, былины, песни, веды, воссоздающие языческий миф о рождении всего сущего. Праматерью мира природы –

¹ Авторы рассказывают о себе //Сов. музыка. 1971. №7. С.155.

² Григорьева Г.В. Николай Сидельников: монография. С.30.

³ Родионова Л. Авторский анализ симфонического творчества //Муз. академия. 2011. №3.С.48.

мира, еще не ведавшего присутствия человека, - выступает Уточка. По мере развития сюжета возникают все новые и новые персонажи, самыми главными из которых является Бог Сварог со своим воинством. Идею симфонии я определяю как постепенное формирование Иерархии из Хаоса, Порядка из Смуты»¹.

В отношении *религиозной темы*, конечно, в первую очередь должны быть упомянуты симфонии Галины Уствольской с ее креативными установками творчества. Еще в самые ортодоксальные советские годы она создавала произведения с молитвенными религиозными словами. Во Второй симфонии «Истинная, вечная благодать» (1979) для оркестра (духовые, ударные, фортепиано) и певца-солиста на латинские тексты X-XII веков поет и декламирует мужской голос. В Третьей симфонии «Иисусе Мессия, спаси нас!» (1983) для специфического, несимфонического состава оркестра и солиста мужской голос воспроизводит слова молитвы «Боже крепкий» (мы об этом уже писали). «Литургической» назвал свою Шестую симфонию для оркестра, смешанного хора и солистов (баритон или тенор) Андрей Эшпай (1988). Носителем религиозной темы, уже в новой России, стала, в частности, Симфония «Время Христа» с хором Андрея Петрова на церковные тексты (1995). Для этого композитора в высшей степени органично мышление сценического, сюжетного порядка. И это развернутое, 50-минутное произведение охватывает основные события жизни Иисуса в 6 частях:

1. Воскресни.
2. Мария Магдалина.
3. Въезд Христа в Иерусалим.
4. Суд Пилата.
5. Голгофа.
6. Аллилуйя.

Остается сказать лишь о такой интерпретации симфонии, когда она оказывается практически вне самого этого жанра. Речь идет о хоровых симфониях без инструментального сопровождения, о *симфониях для хора a cappella*.

«Симфонию в обрядах» сочинил Люциан Пригожин на народные слова для хора *a cappella* с добавлением солирующих гобоев (как имитации свирелей; 1977). В композиции цикла из 8 частей нет признаков симфонии канонического типа. Для стройности целого автор чередует нейтральные части (вступление, интерлюдии) с музыкой на фольклорный материал: 1. Вступление. 2. Что в лузе шумело, 3. Интерлюдия, 4. А кто у нас белая, 5. Интерлюдия, 6. С гор на гору снега сыплют, 7. Интерлюдия, 8. А я не в пиру.

¹ Там же. С.49.

Хоровые симфонии созданы Георгием Дмитриевым. Его «Старорусские сказания» - это Симфония-концерт для солистов и смешанного хора без сопровождения на стихи Ивана Бунина в 6 частях, род хоровой сюиты (1987). А «Праведная Русь» - Симфония для солистов и мужского хора без сопровождения на стихи разных поэтов (1996). Среди солистов берется мальчик-альт, что было принято в церковных хорах. «Симфония ликов» Дмитриева имеет подобный же исполнительский состав (солисты, хор), написана также на стихи разных поэтов (1998). «Симфония-песня», - так назвала своё произведение для смешанного хора и сопрано соло в 10 частях на народные слова молодой московский композитор Елена Федянина (2005, 1-я ред.; во 2-й ред. 2015 года добавила инструментальный ансамбль). Чисто хоровые симфонии как жанровая разновидность стали исключительным феноменом в истории музыки - такого явления не было никогда. По существу симфонии для хора без сопровождения являются многочастными хоровыми сюитами. А название «симфония» применяется для обозначения того, что автор тяготеет здесь к благородно-возвышенной музыкальной ауре и особо значительной, вдохновляющей тематике, какой для него являются праведная Русь, лики святых, народные обряды, сказания, сам русский народ.

х

Итак, рассмотрение всех видов симфонии у современных российских композиторов, от сохранения традиционного жанра до его многочисленных видоизменений и трансформаций, вплоть до выхода за пределы родовых инструментальных рамок, показывает, что этот жанр стал явлением столь неохватной множественности идей, индивидуальных названий, структур, техник сочинения, отношения к слову, исполнительских составов, включая миксты, каким он не был никогда в истории. Принцип канона в нем уступил место принципу эвристики.

Эту ситуацию с некоторым юмором и озабоченностью обобщил современный симфонический лидер Сергей Слонимский. «...Симфонией можно назвать все, что угодно, написанное как угодно, о чем угодно, для какого угодно состава и количества исполнителей. Но так ли это здорово, как кажется?»¹.

Произведений с однословным названием «симфония» в этой массе случаев значительно меньше, чем с каким-либо расширенным названием. Происходит как бы «растекание» жанра симфонии по огромной площади современного музыкального творчества. И поскольку академическая музыка как род искусства – прежде всего оперно-симфоническая, то показанный процесс свидетельствует о весьма глубоких преобразованиях в облике современной академической культуры вообще.

¹ Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. С.93.

Глава 8

Концерты

1. Роль и место концерта в современной музыке

Хотя в качестве основ академической музыкальной культуры называют оперу и симфонию, концерт оказывается не менее важным жанром. Достаточно напомнить, что все академические жанры помимо оперы и балета предназначены для концертного зала, то есть в широком смысле слова все они - «концертные жанры» (по определению Арнольда Сохора). И концерт в узком смысле слова является третьим «китом», на котором стоит «серьезная музыка». Если взять историю становления классических жанров, то, как отмечает Борис Гнилов, «инструментальный концерт по логике исторической хронологии развития музыкальных жанров опережает симфонию»¹. При составлении концертов времен Моцарта симфония играла роль увертюры, а инструментальный концерт с солированием знаменитого артиста был центром внимания. В XIX веке роль исполнителя-виртуоза только возросла, концерт стал звездной лестницей гениев. Таким образом, XX век унаследовал чрезвычайно мощную концертную традицию. По мнению Владимира Солнцева, «упущение из виду концертов чревато опасностью разрыва исторических связей»².

Концерты сравнительно, скажем, с симфонией более распространены количественно, поскольку их возникновение часто бывает определено заказами исполнителей. И в этом отношении данный жанр особенно укоренен в музыкальной жизни. Количественно, например, у Эдисона Денисова симфоний только 3 (для большого и камерных оркестров), а инструментальных концертов – 15³. На протяжении XX века, особенно к концу, сильно возросла роль в культуре солирующих музыкантов самых разных специальностей. Сравнительно недавно констатировали заслугу Мстислава Ростроповича в придании виолончели сольной функции, Юрия Башмета - такой же функции альту. Винко Глобокар выдвинул тромбон в ведущие концертные инструменты, гобоист Хайнц Холлигер и арфистка Урсула Холлигер возвысили свои инструменты до ведущих в музыкальной жизни и т.д. Тем временем солистами в концертах стали и несимфонические инструменты – баян, кото, гитара, мандолина, чанза, орган, уравнились в правах прежде подчиненные инструменты с главными - ударные, чанг в ряду струнных

¹ Гнилов Б.Г. Акмеологический шпиль абсолютной музыки. Классико-романтический фортепианный концерт. С.15.

² Солцев В.В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса. Дис. ... канд. иск. СПб., 1994. С.4.

³ В отношении количества концертов впечатляющую цифру приводит И.В.Гребнева, изучавшая одни лишь европейские скрипичные концерты, правда, во всем XX веке. Она приводит таблицу с перечнем *свыше полутора тысяч концертов для скрипки*. См.: Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. С. 14 и 301-313.

и духовых. Произошло и подключение вокала – солистов и хора, вместе со словесным текстом. Возникла индивидуализация исполнительских составов, например: Тищенко - Концерт для виолончели, 17 духовых, ударных и фисгармонии; Слонимский- «Еврейская рапсодия», концерт для фортепиано, струнных, флейты и ударных; Губайдулина - Концерт для фагота и низких струнных; Буцко - Полифонический концерт для органа, клавесина, челесты и органа. Тенденция к использованию всё новых инструментов разветвилась чрезвычайно широко. Не будет удивительно, если в какое-то время окажется, что концерты сочинены для *всех* академических и народных инструментов.

Разного рода дифференцирующие процессы и в концерте заходят почти так же далеко, как было показано в жанре симфонии. Если симфония могла быть для одного инструмента, то существуют и концерты только для соло: Геннадий Баншиков. Концерт для виолончели соло (1965); Леонид Бобылев. Концерт для скрипки соло (1996).

Хотя чаще всего под концертом понимается произведение с солирующим инструментом, крупных разновидностей этого жанра – три: 1.сольный с оркестром (включая двух-трех солистов), 2. оркестровый (концерт для оркестра), 3. хоровой концерт. Первая разновидность, конечно, располагает самой большой массой сочинений. Третья разновидность рассмотрена нами в Главе 6 «Крупные хоровые жанры».

2. Сольный концерт

Сольный концерт с оркестром обнаруживает, прежде всего, тенденцию к тому же расширению жанра, что и симфония. Именно инструментальный концерт за все время существования был оплотом абсолютной музыки, и программные концерты встречались только в виде исключения. Показательно название упоминавшейся книги Бориса Гнилова о классико-романтическом фортепианном концерте: «Акмеологический шпиль абсолютной музыки». В современной российской музыке, наряду с сохранением традиционного слова «концерт», идет волна разнообразнейших наименований по отношению к концертам.

Но множество инструментальных концертов *не имеет каких-либо названий*. Возьмем, например, концерты Эдисона Денисова: для виолончели с оркестром (1972), для фортепиано с оркестром (1974), для флейты с камерным оркестром (1975), для скрипки с оркестром (1977), для флейты и гобоя с оркестром (1978), для фагота и виолончели с оркестром (1982), для двух альтов, клавесина и струнных (1984), для гобоя с оркестром (1986), для альты с оркестром (1986), для кларнета с оркестром (1989), для гитары с оркестром (1991), для флейты, вибратона, клавесина и струнного оркестра (1993).

Но композиторы и при таких чисто академических наименованиях стремятся к

индивидуальных решениям. Взглянем на некоторые из приведенных концертов Денисова. В Концерте для флейты и гобоя (одночастном) применен только медленный темп. «Денисов вновь воплотил свою мечту о «большом адажио». Весь концерт – это непрерывное и экспрессивное адажио длиной 32 минуты»¹. Концерт для фагота и виолончели с оркестром (также одночастный) – снова «большое адажио» и находится в притяжении его «Реквиема». Концерт как сплошная медленная часть, да еще с углублением в печаль, - совершенно нетрадиционный тип инструментального концерта.

Концерт стал излюбленным жанром у Щедрина. Большая часть не имеет никаких особых названий. Это не мешает им ни в раннем, ни в позднем периодах творчества композитора обладать яркой индивидуальностью и новаторством. В Первом фортепианном концерте (1954/1974) новацией «вправо» стало введение частушки «Семеновна». Во Втором фортепианном (1966) впервые в академической советской музыке путем коллажа зазвучал джаз на инструментах джазовой установки (в том же концерте используются и додекафонные ряды - ход «влево»). В Концерте для гобоя с оркестром (2009) , где части носят названия Элегия, Дуэты, Финал, композитор то ностальгически воспроизводит свои детские пленэрные впечатления, с переключкой пастушьих рожков (дуэт гобоя и английского рожка), то рисует трагический диалог между нежным гобоем и тубой, как бы из подземелья. Такая концепция совсем нетипична для содержания концерта.

Отдельную область творчества составляют концерты для русских народных инструментов. И здесь произошли заметные культурные сдвиги. Мы уже упоминали превращение баяна в разряд классических, даже авангардных хотя бы благодаря обращению к нему такого композитора, как София Губайдулина. Ее концерт для баяна с оркестром «Под знаком Скорпиона» и «Фахверк» для того же состава уже не могут относиться области музыки для русских народных инструментов.

Интересна стилистически промежуточная сфера, когда к народным инструментам обращается такой композитор, как Подгайц. Ефрем Подгайц – автор концертов для баяна с оркестром, для гитары с оркестром, для мандолины с оркестром и др. Остановимся на культурной специфике последнего.

Концерт Ефрема Подгайца для мандолины и камерного оркестра (2001) считается одним из лучших сочинений этого композитора. Произведение стало широко исполняться, и автор сделал переложения его для других солирующих - скрипки, балалайки, маримбы, малой домры, а оркестровую партию варьировал, помимо камерно-симфонического состава, также и для народного, сделал ее переложение для

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С.104.

фортепиано. Широким стало и предназначение Концерта – для учащихся музыкальных училищ, вузов, концертирующих музыкантов. Оно включается в программы конкурсов игры на народных инструментах. Причина такой затребованности этого произведения состоит в особом «драйве» музыки, способности захватывать и увлекать самую широкую аудиторию. В противоположность большинству новаторских современных концертов (мы их разбирали), с их тяготением к философичности, размышлению, нередко трагизму, Подгайц сочинил музыку с бьющей через край эмоциональной энергией, острыми ритмами, в которые мгновенно встраиваются слушатели, с пряными, приятными для слуха гармониями. И энергия эта – не типа равномерной моторики времен барокко, а в духе остро-синкопированных, асимметричных, зажигательных латиноамериканских ритмов, то есть как раз популярных и современных. С такой установкой хорошо гармонирует плектровая техника игры на мандолине, балалайке, домре, придавая звуку трепещущую страстность, также и в лирических темах, моментами с цыгано-испанским оттенком. По воздействию на публику концерт Подгайца эффектен, захватывающ, доступен для запоминания. Но если представить его во всем стилистическом поле современной музыки, то его можно причислить к «третьему пласту» (как стиль Алексея Рыбникова, Андрея Петрова).

К того же рода сочинениям можно отнести Концерт для чанзы с оркестром Виктора Усовича. Чанза – бурятский струнно-щипковый инструмент, близкий мандолине. Усович музыке своего Концерта придал широкий, романтического плана мелодизм в сочетании с терпкими синкопированными ритмами, что обеспечивает сочинению хорошее восприятие широкой аудиторией.

Но весьма поражает, сколь многие сольные инструментальные концерты, вопреки своему «рождению» и традиции, получили авторские *наименования*. Некоторые композиторы, начав с «бессловесных» концертов, далее пришли к выбору названий. Например, среди скрипичных концертов Дмитрия Смирнова первый (1990) словом не пояснен, а второй назван «Сферы» (1995), третий – «Il ritorno» («Возвращение», 1996). Факт словесного окружения концертных композиций свидетельствует о нескольких тенденциях: повороту всей музыки к слову (это отмечалось нами в эстетических главах), максимальному стремлению к индивидуализации сочинений, в результате – к фактически инновационному *переосмыслению жанра*, его трансформации как исторически сложившегося явления.

Можно назвать несколько зон этих наименований: жанровые (иножанровые), использующие имя исполнителя, отражающие музыкальную терминологию, передающие какое-либо настроение, религиозные, «загадочные», без определенного толкования,

наконец, программные.

Примеры *жанровых* названий: Роман Леденев - Концерт-поэма для альта и оркестра (1964), Концерт-ноктюрн для флейты и оркестра (1964), Концерт-романс для фортепиано и оркестра (1981), Концерт-элегия для виолончели и оркестра (1985), Концертная речитация для виолончели и оркестра (1990); Эдисон Денисов - Вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром (1982); Борис Тищенко – Скрипичная симфония (Второй концерт, 1981); Ефрем Подгайц - Концерт-ламбада для гобоя с оркестром (1990). В последнем случае название носит весьма бойкий характер, поскольку к благородному «концерту» прибавлен самый раскованный современный танец. Напротив, Концертом-элегией памяти Славы Ростроповича наименовала свой Четвертый концерт для виолончели с оркестром Елена Фирсова (2008). Концертом для фортепиано, струнных, флейты и ударных назвал свою «Еврейскую рапсодию» Сергей Слонимский (1997).

Вплетение в название концерта *имени* исполнителя закрепляет авторское посвящение: «Липс-концерт» для баяна и симфонического оркестра Ефрема Подгайца (2001), его же «Бахчиев-концерт» для фортепиано в 4 руки и струнного оркестра (1994).

Использование устоявшихся веками музыкальных *терминов и ремарок* выглядит и закономерно, и оригинально: Родион Щедрин – Концерт для фортепиано и оркестра (Диезные тональности) (1991), «Sotto voce concerto» для виолончели и оркестра (1994), «Concerto cantabile» для скрипки и оркестра (1997), «Concerto dolce» для альта и оркестра (1997), «Parabola concertanto» для виолончели, струнного оркестра и литавр (2001), Шестой концерт для фортепиано «Concerto lontano» (2003), «Concerto parlando» для скрипки, трубы и струнных (2004); Антон Сафронов – «Sentimento...CODA» для фортепиано и 9 инструментов (2001).

Какое-либо *настроение* авторы также закладывают авторы в названия концертов – весеннее, радостное и т.д. (наряду с упомянутыми dolce, sentimento): Сергей Слонимский - «Concerto primavera» (Весенний концерт) для скрипки и струнного оркестра (1983), Родион Щедрин – «Романтическое приношение», концерт для виолончели и фортепиано с оркестром (2010), Сергей Беринский – «Радостные игры», концерт-поэма для флейты и камерного оркестра (1991). Тот же Беринский концерту для фагота и оркестра, учитывая характерную басовую звуковую палитру инструмента, дал любопытное название - «Buffo infernale» (1995).

Если же концерт написан памяти музыканта, то появляются и *религиозные* обозначения, как «Miserere» Александра Раскатова, двойной концерт для альта (скрипки) и виолончели с оркестром памяти Олега Кагана (1992). Этот концерт имеет 12 частей, в соответствии с частями Реквиема. Михаил Коллонтай назвал свой концерт для скрипки с

оркестром «Agnus Dei» (2002). Но в целом, следует сказать, религиозная тема в концерте заняла места меньше, чем в симфонии и особенно крупных хоровых жанрах.

Нарочито *загадочными* делаются некоторые наименования, чтобы создать фантазийную ситуацию для слушателя: концерт-фантазия для скрипки и оркестра Романа Леденева «Что-то неясное...» (1995), концерт для скрипки и камерного оркестра Юрия Воронцова «Прикосновение» (1999).

Редким примером последовательной *программности* является «Attalea princeps», концерт для скрипки и оркестра Виктора Екимовского, Композиция 82 (2000), по одноименной сказке Всеволода Гаршина. Сюжет говорит о бразильской пальме, носящей указанное латинское название, которая рвется из оранжереи на свободу, пробивает крышу, после чего ее срубают. Екимовский рисует в музыке весь ход событий, и в кульминации для большей мощи звучания вводит электроскрипку. В тексте сказки содержится явная аллегория на социальную ситуацию, и композитор создает в своем произведении определенную философскую концепцию. Он говорит об этом так: «По сути это антибетховенская концепция (если брать за собирательный образ Пятую симфонию). Движение, стремление, борьба и преодоление чего-то оказываются бессмысленными и приводят отнюдь не к победе, а к некоей душевной прострации»¹.

Своего рода программностью наделена остроумная «Телефонная книга», концерт для камерного оркестра и автоответчика Геннадия Банщикова, - «посвящается Р.Штраусу, моим друзьям и ленинградской службе такси» (1991). Сюда введены неоднократные подражания равномерным гудкам «занято», а в коде женский голос «автоматически» повторяет: «Ждите ответа, вы на очереди».

Но бывает и так, что в случаях названий концертов явно несюжетного, например, музыкально-терминологического характера, индивидуализирующие музыку *элементы программности* все же в них закладываются, о чем мы узнаём из авторских аннотаций.

Обратимся к некоторым концертам Родиона Щедрина.

«Parabola concertante» (парабола значит «притча») для виолончели соло, струнного оркестра и литавр (2001) находится в зоне притяжения его оперы «Очарованный странник». Автор даже думал назвать ее по наименованию оперы. Однако музыка концерта не следует за сюжетом, и форма программой не определяется. Тем не менее, солирующая виолончель мыслится как голос главного героя оперы, Ивана Флягина, с его сложной судьбой, а оркестр иллюстрирует отдельные моменты этой жизни.

¹ Екимовский В.: «Никто не знает, как надо сейчас писать музыку». Беседу вела И.Северина //Играем с начала. 2012. №2. С.7.

В «Concerto parlando» (parlando – разговаривая) для скрипки, трубы и струнных, в трех частях (2004) Щедрин поставил перед собой невиданную цель – дуэтного разговора скрипки с трубой, чем предрек оригинальность и индивидуальность концерта. О частях цикла он говорит: первая – «это дружеская беседа двух личностей, двух характеров, двух индивидуальностей. Вторая часть – лирический диалог, беседа с элегическом ключе: здесь один солист отвечает другому, возражая или соглашаясь. Третья часть – виртуозная точка, вернее, восклицательный знак, завершающий все произведение»¹. По сравнению с традиционным циклом здесь необычна 1 часть. В 3 части Щедрин утрирует традицию виртуозного финала, применяя излюбленный сверхскоростной темп.

Помимо рассмотрения видов авторских наименований для концертов, важен и взгляд на них с позиции общей *концепции концерта* в современной российской музыке. Мы остановимся на таком роде музыкальных замыслов, который свидетельствует о коренном перерождении жанра концерта, благодаря смысловому, содержательному его переосмыслению, потребовавшему и названий, и программности, и символичности музыкальных элементов, и специфичности исполнительских составов, тембровых и исполнительских средств. Следует также обратить внимание на роль принадлежности композиторов к одной и той же национальной школе. Ведь в русской школе музыки объединяющими эстетическими факторами были и остаются содержательность, философичность, серьезность, значительность замыслов, большая эмоциональность. Поэтому закономерная содержательная общность наблюдается у таких представителей этой школы, как Губайдулина, Шнитке, Раскатов, Фирсова. Но если, например, Губайдулиной для преподнесения идей сочинений требуется заглавие, то Шнитке обходится другими способами: полижанровостью, полистилистикой, символикой тембров, иногда скрытой программностью.

Говоря о Губайдулиной, мы должны указать на множество индивидуальных наименований у ее сочинений. Первый скрипичный концерт она назвала «Offertorium», второй – «In tempus praesens», единственный фортепианный концерт – «Introitus», концерт для баяна с оркестром – «Под знаком Скорпиона», концерт для виолончели, оркестра и мужского хора – «Из Часослова» (на слова Рильке), концерт для флейты и оркестра (из триптиха «Надейка») – «...Меж ликом надежды и ликом отчаяния», концерт для двух альтов и оркестра – «Две тропы», концерт для кота, бас-кота и чжэна с оркестром – «В тени под деревом», концерт для ударника с оркестром – «Час души»

¹ Щедрин Р. Комментарий к концертной программе. Прислан автору данных строк. Перев. с англ. Д.Горбатова.

(слова Цветаевой), концерт для 5 ударников и оркестра – «Glorious percussion». Но у нее имеются многие крупные оркестровые сочинения с инструментами соло без названия «концерт», но с подобными же значительными замыслами: «И: Празднество в разгаре» для виолончели и оркестра, «Музыка» для флейты, струнных и ударных, «Sonnenengesang» для виолончели, камерного хора, ударных и челесты (на слова Франциска Ассизского), «Фахверк» для баяна и оркестра. Практически все они составляют одну группу крупных индивидуализированных сочинений, значительных, как симфония, для которых традиционные термины «концерт», «симфония» могут принести оттенок нежелательного академизма и традиционности.

Рассмотрим те содержательные идеи, которые были положены в основу ряда концертов, приравнивающие эти сочинения по смысловой емкости к симфониям.

Альфред Шнитке. Второй концерт для скрипки и камерного оркестра, одночастный (1966). В произведении как концерте есть такая особенность: наряду с солистом скрипкой выступает анτισолист – контрабас. Этот дуализм объясняется скрытым сюжетом, положенным в основу замысла. И этот сюжет – великий и вечный:

предательство Иуды и смерть Христа. Контрабас в определенный момент отщепляется от 12 струнных и становится «предателем», анτισолистом. Для того чтобы передать в музыке образы кротости и добра, агрессии и зла, жестокость бичевания и вздохи сочувствия, Шнитке чрезвычайно заостряет экспрессию всех музыкальных средств, расписав словно по ролям функции скрипки, контрабаса соло, струнных и ударных.

Альфред Шнитке. Концерт для фортепиано и струнных, одночастный (1979). Сергей Вартанов обнаружил в этом произведении скрытый сюжет о Фаусте. И оказался прав, поскольку образы и драматургия сочинения ему соответствуют, а фигура Фауста была столь важна для Шнитке, что он даже идентифицировал себя с этим персонажем. Таким образом, и в эту музыку оказался заложен величайший из сюжетов мировой литературы (не только Гете, но также Шписа и других авторов). Вартанов следующим образом прорисовывает этапы его развертывания в произведении: герой и окружение, авантюры героя, страшный суд и гибель, эпилог-инобытие, *credo*¹. Содержание концерта проникнуто острыми моральными проблемами: продажи своей души, безоглядных наслаждений, греха, наказания, надежды на спасение души. Не предлагая словесной программы, Шнитке показал соответствующие образы через жанры – молитвы (сосредоточенной, исступленной, покаянной), гротескного вальса и джаза (наслаждения), через гармонические средства – плотный кластер (гибель), додекафонную

¹ Вартанов С. Альфред Шнитке – творец и философ // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. М., 2003.

серию (упование на прощение в потустороннем мире).

Альфред Шнитке. Концерт для альты и оркестра, в трех частях (1985). Хотя в этом сочинении не содержится какого-либо сюжета, его музыкальные образы говорят о постановке крайних философских вопросов бытия: жизни (по совести или во грехе) и смерти. В музыке передаются трудные, мучительные размышления, гротескная активная лже-деятельность, умирание как последнее, угасающее дыхание.

София Губайдулина. «Introitus», концерт для фортепиано и камерного оркестра, одночастный (1978). Название означает «введение», «вступление». Конечно, это начальная часть католической мессы и уже этим декларируется высокая духовность замысла. Но применительно к традиции концерта солист у нее – это не кумир публики за роялем, а человек, который благоговейно вступает в храм. Отсюда идет трактовка фортепиано как инструмента, лишь выдвигающегося из оркестра, но не царящего на его фоне. У фортепиано проходит особая тема хорального склада – окутанная обертонами, словно в ней слышны отзвуки от стен и арок храма. Довольно медленный, «Introitus» завораживает глубиной своей медитации.

София Губайдулина. «Offertorium», концерт для скрипки и оркестра, одночастный (1980/1982/1986). В замысле произведения сплетено несколько крупных идей. Слово «offertorium» буквально значит «жертвоприношение». Губайдулиной близкой стала идея Николая Бердяева о творчестве художника как жертвовании своему искусству. Сочинялось произведение с мыслью о Гидоне Кремере, в игре которого композитор видела акт жертвования скрипачом своему звуку. Думала она и о «Музыкальном приношении» («жертве») Баха прусскому королю Фридриху II, на чью тему Бах написал крупное произведение. Как раз тему короля в произведении Баха Губайдулина сделала главной темой своего концерта для скрипки. А принцип оркестровки этого материала заимствовала из оркестровой обработки номера из «Музыкального приношения» Баха, сделанного Антоном Веберном. И конечно же, «Offertorium» – это часть католической мессы проприй. Отсюда – присутствие общехристианского канонического сюжета о Христе, его жертве ради спасения человечества. Программы в произведении нет. Но весь первый раздел структурно построен как сокращение исходной темы – это символ жертвы. В средних разделах вырисовываются как бы сцены тайной вечери и бичевания Христа. Окончание построено как длительный возвышенный хорал струнных, словно воздаяние за жертву.

София Губайдулина. «Две тропы» (Посвящение Марии и Марфе»), концерт для двух альтов и оркестра, одночастный (1998). Здесь также взята вечная тема – любви. Заказчиком было предложено написать произведение для двух высокопрофессиональных

альтисток оркестра. Губайдулина подумала о двух религиозных образах - Марии и Марфы. Ее слова таковы: «В этой ситуации было очень естественно выбрать тему, которую знает многовековая художественная практика: тему двух типов любви - Марии и Марфы, два способа любить: 1) любить, взяв на себя все житейские попечения и обеспечить тем самым основу жизни; и 2) любить, посвятив себя главному и наивысшему, - пройти вместе с Возлюбленным крестный путь ужасающей боли, чтобы в результате добыть для жизни свет и благо»¹.

София Губайдулина. «Glorious percussion», концерт для 5 солирующих ударников и оркестра, одночастный (2008). В замысле этого концерта для автора слилось несколько крупных идей. Главной стала философская идея соотношения основных параметров физического бытия мира - времени и пространства. Поскольку ударные инструменты способны выявить чистый ритм (время), то Губайдулина показала возможность выведения ритма из звуковысотных соотношений (пространства), и ей удалось, как ни в одном другом сочинении, дать прозвучать в музыке этой гармонии времени и пространства. Другой идеей стало использование симметрии обертонового и унтертонового рядов - как отражения самой природы звука. При этом в их пересечении она видела свою излюбленную христианскую символику – креста. Еще одна идея связана с названием, буквально – «Великолепные ударные». Произведение заканчивается напряженнейшей кульминацией, в которой трагически переосмысливается эта «глориозность». В итоге, данный и другие концерты Губайдулиной оказываются основанными на таких серьезных и значительных, новаторских содержательных идеях, каких не закладывали в свои произведения данного жанра даже великие композиторы прошлого.

Александр Раскатов. «Путь», концерт для альта и оркестра, в 5 частях (2002). Возникновение концерта первоначально было связано с именем Дмитрия Шостаковича. И «Путь» - это сложный, полный драматизма творческий и жизненный путь этого композитора. Исследователь творчества Раскатова Хосе Хуан Эрнандес пишет: «По словам композитора, иногда общество возвышает и боготворит личность, иногда растаптывает ее и уничтожает, а затем, по прошествии времени, воздвигает уничтоженному памятники. Участь солиста в альтовом концерте - быть уничтоженным всеми силами оркестра. Однако финал произведения не трагичен, солист возрождается в конце, и его возрождение возвышенно и триумфально»². Концерт Раскатова посвящен и Шостаковичу, и двум первым исполнителям – Юрию Башмету и Валерию Гергиеву, что

¹ Аннотация С.Губайдулиной 1991 года. См.: *Холопова В.* София Губайдулина. Монография. С. 313.

² *Эрнандес Х.Х.* Александр Раскатов и его Альтовый концерт «Путь» // *Festschrift В.Н.Холоповой*. Науч. тр. Московской гос. консерватории им. П.И.Чайковского. Сб.63. М., 2007. С.105.

тоже внесло свои символические элементы в музыку. 1 часть имеет ремарку *Con tremito*, что отражает характерное для Гергиева дрожание рук при дирижировании. Пение же альты призвано создать «портрет души Башмета». В 5 части появляются мелодии кавказского типа – как колорит родины Гергиева. Еще одно значение «пути» – главный голос в русском церковном путевом распеве. Оно символизирует роль Башмета в концерте, как личности во взаимодействии со средой.

«Путь» Раскатова примечателен также тем, что автор декларирует эмоциональное содержание музыки, что перестало быть типичным для современных композиторов. Об этом говорят авторские ремарки, словно названия всех 5 частей:

1. *Con tremito. Moderato*. (С дрожанием. Умеренно).
2. *Vivo affettuoso* (Живо, с чувством).
3. *Sostenuto. Notturmo quasi sognando* (Сдержанно. Ноктюрн как бы во сне).
4. *Con molto ritmo* (Очень ритмично).
5. *Largo doloroso* (Медленно, скорбно).

Елена Фирсова. Концерт-элегия памяти Славы Ростроповича (четвертый концерт для виолончели с оркестром, одночастный, 2008). Произведение написано под непосредственным впечатлением смерти великого виолончелиста и дирижера, с которым автор была хорошо знакома и который просил называть его «Слава». Сначала, прямо в день похорон, Фирсова написала небольшую пьесу для виолончели соло «*For Slava*» (2007), музыка которой вошла в главную партию и коду концерта. Концерт одновременно был посвящен и 60-летию Анатолия Либермана (по его просьбе): во времена учебы обоих музыкантов в Москве он сыграл все ее виолончельные сочинения. Вся эта предыстория оказала прямое воздействие на характер музыки сочинения. Поскольку концерт посвящался людям из собственной жизни автора, то музыкальный язык обрел наглядность подлинного личного высказывания, сконцентрированного на вечной теме – Жизнь и Смерть. В композиции присутствует символика. Буквы имени «Слава» окаймляют произведение: начальное *g* – это русское «соль», то есть «с». А конечное «а» – последняя буква имени. Кроме того, в теме побочной партии создана аллюзия на мелодию из «Евгения Онегина» Чайковского со словами – «Забудет мир меня». По ощущению Фирсовой, Славе думалось – не забудет ли мир его?¹ Ей как композитору вообще свойственно воплощать антагонистический контраст возвышенно-лирического и жестко-агрессивного. Здесь развитие контраста идет по спирали. Уже в первом соло виолончели (главная партия) фразы героя то вопросительны, то снижающи; в ответ же раздается то недоброе тремоло литавр, то взвинченный вихрь пассажей духовых. А после пропевания

¹ Из письма Е.О.Фирсовой – В.Н.Холоповой. 26.07.2012.

в оркестре широкой лирической мелодии с аллюзией «Забудет мир меня» (побочная партия), эта кантилена обрывается вспышкой жесткой ритмо-фактуры. В разработке создается эпизод, насквозь распетый кантиленными партиями струнных, вместе с солистом, – торжествует как бы сама полнота и красота жизни. И она «закономерно» разрушается некими кульминационно активными «вихрями враждебными» у оркестра. Квинтэссенцией непреодолимого антагонизма становится кода. Средства отобраны предельно скупой – и тем нацеленнее действуют. Агрессивная сфера представлена краткими разорванными мотивами маршеобразного типа (струнные – дробью и литавры). Противостоит им такое звучание виолончели бестелесными флажолетами, что невольно рисуется душа человеческая, идущая в рай и уходящая туда вместе с высочайшим последним звуком произведения. Концерт-элегия Елены Фирсовой оказывается музыкальной драмой на вечные темы.

Таким образом, сольные концерты у крупнейших современных российских авторов обладают самым значительным и серьезным содержанием, какое имеется в музыке последней трети XX- начала XXI веков.

3. Концерты для оркестра

Концерты для оркестра в современной музыке имеют весьма далекого «предка» – *concerto grosso* барокко. Далее на фоне такого оркестра выделились солисты – как скрипка у Антонио Вивальди. А в позднеромантическом оркестре стало появляться столь много разнообразных соло, что на новой основе сложился концерт только для одного оркестра. Ярким образцом стал Концерт для оркестра Белы Бартока (1943), с виртуозными партиями солистов и групп.

В последней трети XX – начале XXI веков интерес к концерту для оркестра возник в силу в основном двух тенденций: течение неobarocko и стремление создать блестящую оркестровую пьесу с названием. Неobarocko, неоклассика составили весьма сильное музыкальное течение в XX веке, которое не исчерпалось и к концу столетия. А в противовес и столь распространенной в российской музыке философичности, серьезности сохранилась потребность в блестящей, виртуозной пьесе для оркестра, которая требовала бы высокого уровня оркестровой игры и доставляла бы удовольствие публике. Весьма употребимым стал термин *concerto grosso*. В 1967 году Фарадж Караев создал необычный опус – *Concerto grosso «Памяти А.Веберна»*. Нововенская школа много значила для становления этого композитора, отсюда – и посвящение. Совсем иной замысел в том же 1967 году осуществил Андрей Эшпай в своем *Concerto grosso* (Концерте для оркестра) для трубы, фортепиано, вибратона, контрабаса и оркестра, – динамичном и остром по ритму, с элементами джазовой импровизации и токкатности. В

1979 году Виктор Екимовский сочинил свой «Бранденбургский концерт» (Композицию 28), с цитированием Баха, у которого все «Бранденбургские концерты» принадлежали к *concerto grosso*. Но особенно необходимым этот барочный жанр стал для Альфреда Шнитке. Он написал целых 6 произведений под названием *concerto grosso*, с варьированием состава и количества частей, причем, №4 назвал одновременно и симфонией №5: *Concerto grosso* №1 – 1977, №2 – 1981-82, №3 – 1985, *Concerto grosso* №4 /Симфония №5 - 1988, №5 – 1991, №6 – 1993. Словами *Concerto grosso* первоначально хотела назвать одно свое сочинение София Губайдулина, но узнав, что их использует Шнитке, выбрала другое наименование - «Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического», с чтением текста Афанасия Фета (1976).

Жанр концерта для оркестра с названием по существу изобрел Родион Щедрин, сочинив (до настоящего времени) 5 таких произведений и все связав с русской национальной тематикой. Как «Концерт-буфф» определил свое двухчастное сочинение для камерного оркестра Сергей Слонимский (1964). По юмористической остроте его старался превзойти Александр Чайковский в Концерте для оркестра «ЦСКА – СПАРТАК» (названия двух футбольных клубов; 1975). Юрий Каспаров для своего Концерта для симфонического оркестра выбрал слово мудрости – «Логос» (1993).

Среди *Concerto grosso* Шнитке особенно знаменитым стало первое, для двух солирующих скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных. Оно во всей полноте представило смысл его полистилистического метода. Комплекс идей в этом сочинении подхватывается тот, что был в его Первой симфонии. Шнитке остро воспринимал назначение музыки как несение истины, и даже инертность классических концертов, когда слушатель оставался равнодушным к услышанному, воспринимал в негативном ключе. Таким образом, произведение предстало как эстетический диалог о назначении искусства. В *Concerto grosso* №1 в диалоге участвуют три пласта: музыка от автора – рефлексирующая и медитативная, «гладкая» классическая музыка, в том числе барочный концерт, и банальная бытовая музыка, сфера низменного в человеке и жизни. И для того, чтобы ярко обозначить каждую из сфер и отчетливо провести авторскую мысль, Шнитке снова использовал метод полистилистики. Музыка от автора основана на интонациях вздохов, стонов, полна печали. «Гладкая классика» – на воспроизведении стилистики Вивальди, его аллегро. А в банальной сфере Шнитке пошел на риск – и инкрустировал в сочинение как бы ресторанное танго. Это танго было им заимствовано из собственной музыки к знаменитому фильму «Агония», где характеризовало Григория Распутина (введены и другие темы из разных кинофильмов). Но произведение оказалось многограннее, чем очерченный здесь остов замысла. Популярные темы внесли свою

дополнительную логику. Стремительная музыка à la Вивальди увлекает своим бегом, а страстное танго – смачное, иронически утрированное – доставляет удовольствие запретного плода. В результате в полистилистическом Concerto grosso оказалась развернутой многослойная картина разнообразных смыслов музыки. Присутствие же танго привлекло к этой музыке внимание специалистов по балету: сочинение Шнитке стало постоянным в балетных классах.

Щедрин в пяти концертах для оркестра воплотил пять ракурсов национально-русского. Композитор смог поднять в своем творчестве вообще едва ли не все жанры и пласты русского музыкального искусства. И это дало ему приток музыкальной свежести и оригинальности, открыло непаханое поле деятельности. На данном поле находятся и все концерты для оркестра. Смелость и дерзость Щедрина здесь пошли не в сторону новых западных техник, а в направлении никогда не обыгрывавшихся в классической музыке русских жанров. Впервые в истории музыки возник симфонизм на основе частушки, которую композитор любит всю жизнь: «Озорные частушки» стали Первым концертом автора для оркестра (1963). Сочинение оказалось столь аклассичным, что академические оркестранты едва ли не бастовали против его исполнения. Зато на широкой аудитории в провинции именно оно и вызывало самую восторженную реакцию. Второй концерт называется «Звоны» (1968). Щедрин решил симфонически обобщить культуру русского колокольного звона, даже включил в состав настоящую звонницу, которую на концерт в Москве привозили из Большого театра. Вполне оригинальным оказался и Третий концерт под названием «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1989). Написан он по юбилейному поводу – к 100-летию Чикагского симфонического оркестра. Это настраивало композитора на праздничный тон и ставило перед ним виртуозные исполнительские задачи. К тому же наступило и перестроечное время в СССР. Композитор писал: «В этом произведении я намеренно стремлюсь к красочности, к музыкальной живописи, юмору, к эффектному, внешнему, развлекательному. <...> «Цирк» писался в годы перестройки, в годы надежд и веры в раскрепощение и переустройство российского общества. Может быть, чувство надежды на добрые перемены и заряжало меня энергией и оптимизмом?...»¹. Заметим, насколько верен русской теме остается Щедрин, получив заказ из США. Музыка «Цирков» перекликается с «Петрушкой» Стравинского, содержит аллюзии на Чайковского. Для юмора и «развлекательности» автор вводит в партии альтов песню «Очи черные», которые должны со словами петь музыканты (29 тактов!). Кроме того, инкрустирует шумовые партии: «птичье пение», «аплодисменты». А в коде дает такой виртуозный

¹ Цит по: Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. С. 174.

разгон в игре инструментов, который должен превзойти все известные эффектные симфонические окончания. В концертах для оркестра Четвертом «Хороводы» и Пятом «Четыре русские песни» (1989,1997) Щедрин также выдерживает русскую фольклорную тематику.

Именно жанр концерта для оркестра предрасположил видных российских композиторов к самым неожиданным, крайним видам стилового синтеза. Слонимский в 1964 году создал «Концерт-буфф» для камерного оркестра, где осуществил опыт «веселой додекафонии» – в противоположность экспрессионизму Шенберга и Берга. Додекафонные серии он синтезировал с джазовой трубой и энергичными плясовыми ритмами, которыми радостно увенчал произведение. Еще более поразительный синтез сделан Губайдулиной. В 1976 году она написала «Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического», где большую часть занимает... рок-музыка! Для философско-религиозного мышления Губайдулиной, ее последовательного избегания моторно-танцевальной стихии это – уникальный случай.

Таким образом, в концертах для оркестра, сравнительно новом, заметим, неромантическом жанре, при всем разнообразии, значительности содержательных решений, приближающихся и к симфонии (у Шнитке), наблюдается тенденция к большей жизнерадостности, энергии, танцу, эффектной виртуозности и мысли об удовольствии для публики.

х

В итоге, концерт, этот «третий кит» академической музыки, развивается не менее динамично, чем опера и симфония. Образная его палитра чрезвычайно широка – от глубоких философских концепций до моментов юмора и развлекательности. И в нем происходят те же процессы, что и в других жанровых «департаментах»: содержательное расширение жанра (от религиозных хоралов до современных остро ритмованных танцев), поворот к слову (разнообразнейшие названия, программы, скрытые сюжеты), структурная вариантность (от одной части до 12), обогащение новыми музыкальными средствами, как «справа» (фольклор), так и «слева» (авангардность), внесение в инструментализм также и вокальных голосов. Напрашивается сравнение концерта и симфонии. Трансформированная симфония и трансформированный концерт по многим признакам могут сопоставляться как подобные друг другу. И для этого имеются объективные основания. Ведь главными, родовыми признаками жанра являются условия бытования, исполнения и восприятия музыки. А поскольку и симфония, и концерт, и другие крупные оркестровые формы – это «концертные жанры», существующие в концертных залах, то родовые признаки жанра в настоящее время у них идентичны. Но у концерта есть своя

специфика: он более непосредственно связан с исполнителями (часто заказчиками сочинений), а через них - и с публикой. Поэтому траектория движения жанра концерта у современных российских композиторов – это путь по центру музыкальной жизни.

Глава 9

Камерные жанры. Инструментальный театр.

1. Тематика и названия

Камерные жанры, инструментальные и вокальные, в сравнении с театральными, крупными хоровыми и крупными инструментальными, - не только многочисленны, но и максимально разнообразны. Количественное ограничение участников делает их предельно гибкими для индивидуальных художественных решений – в отношении идей и структур. В результате содержательный диапазон камерных произведений простирается от глубоких религиозных и философских замыслов до абсурда «виртуальной музыки». В том, что и здесь свою заметную роль играют религиозные темы, проявляется общая черта музыкального мышления современных российских композиторов, причины чего были объяснены раньше. Другими общими свойствами стали: поворот к слову (многочисленные названия, программность); разнообразие инструментальных составов, с введением неклассических инструментов, неклассических композиционных структур (цикличность и нецикличность, внутреннее строение); новизна способов исполнения. При попытке выстроить логическую типологию увидим некое *типологическое глиссандо* разных случаев, как и во всей области жанров этого времени.

Ввиду того, что камерная вокальная музыка почти исключительно имеет инструментальное сопровождение, мы не применяем к ней термина «микст» и будем рассматривать камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения совместно, как проникнутые общими эстетическими веяниями данного времени.

Чисто *религиозная* тема, говорящая об облике человека на земле, его духовно-этическом состоянии, положена в основу сочинения Александра Вустина «Блаженны нищие духом» для голоса и ансамбля (1988), на текст первой проповеди Христа из Евангелия по Матфею (на русском языке). В христианстве это - слова великой надежды страдающего, но праведного человека. Первые строки – «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное», последние - «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят». В качестве солиста композитором взят мальчик-дискант (позднее исполняли и контратенора), чье пение сразу создало окраску возвышенной чистоты. Характер музыки - медленный, серьезный, с просветлением в конце. Вустиным же написан «Маленький реквием» на латинском языке для голоса и струнного квартета (1994). Канонические

слова воспроизводятся в разном вокальном воплощении: в начале у солирующего женского голоса содержится много декламационности, которую поддерживают мужские голоса струнников-квартетистов, а в середине звучит широкая скорбная «ария» сопрано с мерным аккомпанементом. Дмитрием Смирновым сочинена «Органная месса» (1998), по старой европейской традиции.

Псалом 129 «Из глубины страданий к тебе взываю, Господи» стал исходной идеей пьесы для баяна Губайдулиной «De profundis» (1978). Текст не был программой сочинения. Но его определенные образы запечатлены в музыке: начальное «дрожание», глиссандирующие стоны и тяжелые вздохи мехов баяна - как состояние страждущего человека, возвышенность хора - как знак Божьей милости. Произведение стало популярнейшей в мире пьесой для баянистов. Также большую известность приобрели «Семь слов» Губайдулиной для виолончели, баяна и струнного оркестра, в семи частях (1982). Здесь музыкально промышляются слова о мученичестве на кресте, взятые из разных Евангелий. Имеются и названия для каждой из частей цикла. Окончание пьесы - светлое, райски-прекрасное¹. Но поскольку в «Семи словах» 15 струнных образуют оркестр, по жанру этот семичастный цикл может быть отнесен и к оркестровым сочинениям. Перед нами – характерное для данного времени промежуточное явление между жанровыми типами.

Камерной сонатой с религиозной основой является «Радуйся!» Губайдулиной для скрипки и виолончели (1981/1988). В сонате 5 частей, с заглавиями, почерпнутыми из писем украинского философа Григория Сковороды, взятые им в свою очередь из Библии. Кроме того, пяти частям даны наименования традиционных частей мессы: Kyrie, Gloria, Credo, Agnus Dei, Gratias. В отличие от «Семи слов», говорящих о Христе, название этой сонаты говорит об Иуде, его лживости и готовности к предательству. Таким образом, в музыку входят темы зла и гротеска. Музыка же программна, и партии скрипки и виолончели передают то святость Христа, то низость Иуды, то его фальшивую радость. Используется символическая фигура креста. Финал же светел и радостен, подтверждая мысль Сковороды «Счастье возможно»².

Некоторые камерные сочинения осмыслены через определенную *философию*. У той же Губайдулиной близким ей философским течением является экзистенциализм. Она считает, что мы идем по туннелю, не видя выхода из него, можем ставить вопросы, но не можем давать ответов. Эта концепция осуществлялась у нее в крупных жанрах (как

¹ Подробнее см.: *Холопова В.* София Губайдулина. Монография. С.193-197.

² Подробнее см.: *Великовская И.* Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной. Диалог с философией Григория Сковороды //Научный вестник Московской консерватории. 2011 №4. С.78-86. То же. (*Шевцова И.В.*) //Софии с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной. М., 2014. С.123-132.

симфония «Слышу...Умолкло...»), воплощается она и в камерных. Одно из решений дается в Первом струнном квартете, одночастном (1971). Композитор использует элемент инструментального театра, требуя движения квартетистов на сцене. На первом этапе все сидят вместе, на втором отодвигаются друг от друга, и фактура рвется, на третьем музыканты находятся по углам сцены, не слыша друг друга, и возникает драма непонимания. В пьесе Губайдулиной «Танцовщик на канате» для скрипки и фортепиано (1993) обыграно иное экзистенциальное ощущение: музыка скрипки звучит так неустойчиво, словно танцовщик вот-вот потеряет равновесие и сорвется в пропасть. Но итог – не трагический: герой взмывает ввысь: «Человек, танцующий на канате, - это и есть метафора такого противопоставления: жизнь как риск – и искусство как взлет в инобытие»¹.

Экзистенциальность предельно утрируется при обращении к такому писателю, как Андрей Платонов, как это происходит в «Чевенгуре» для сопрано и камерного ансамбля Владимира Тарнопольского (2001). В сочинении, одноименном роману Платонова, используются тексты не только из романа «Чевенгур», но также из повестей «Ювенильное море» и «Река Потудань». В тексте нет персонажей, передаются только два состояния: экзистенциальная безнадежность абсурда жизни (разруха 1920-х годов) и собранность солдат, обреченных на смерть («Ах, мой товарищ, подтянись»). Для передачи абсурда жизни Тарнопольский находит экстремальные звучания голоса и инструментов, а для солдатской песни применяет куплетную ровность структуры, но с безнадежно-залихватскими интонациями голоса.

Своя философия прочитывается у Галины Уствольской. Ее Пятая и Шестая сонаты для фортепиано (1986,1988) полны мрачной давящей силы, выражающей негативное начало жизни, зло. Автор передает это даже в технике игры – ребром ладони, костяшками пальцев до боли, ставит ремарки, как *espressivissimo* в начале Шестой сонаты. Ольга Гладкова пишет о «варварской силе, потрясающей и отталкивающей реальностью выражения зла»².

Концепция произведения может быть результатом внутреннего духовного преображения автора, выражением его личной философии на данный момент. Так, Альфред Шнитке свой Фортепианный квинтет посвятил памяти матери (мы говорили о нем в Главе 2). Музыка полна скорби, боли, где-то зловещности (мятущийся вальс в соединении с *Dies irae*). Начато сочинение в 1972, закончено в 1976 году. За это время композитор стал склоняться к религиозной вере. И этот душевный перелом он выразил в

¹ Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. Монография. С.303.

² *Гладкова О.* Галина Уствольская – музыка как наваждение. С.122 .

характере финала - мажорного, устойчиво-благостного. По словам Виктора Бобровского, душевная боль, воплощенная в музыке Квинтета, изживается и сменяется всеобщим просветлением. Истина найдена»¹.

Слом самосознания происходил и в сторону разочарования, разуверения в идеалах. В Главе 3 мы говорили об эпизоде в жизни религиозной Губайдулиной, когда она увидела бывших партийных руководителей ходящими в церковь. Пораженная таким двуличием, она на некоторое время отошла от религиозной темы. Художественным результатом явились «Висельные песни», цикл вокальных и инструментальных пьес на слова Кристиана Моргенштерна (1996/98, на немецком языке, инструментальная часть в двух версиях – а. контрабас и ударные, б. флейта, баян, контрабас и ударные). Идет ли речь в тексте о шагающем колене, плаче веревки по висельнику или четырехчетвертной свинье, вся музыка проникнута изломами, гротеском, где смех оборачивается трагизмом.

У некоторых композиторов в настоящее время складывается крайне тревожное ощущение шаткости жизни и личной незащищенности. Юрий Каспаров в 2011 году создал кантату «Ангел катастроф» для баритона и 16 исполнителей на стихи Вадима Шершеневича. Одноименная поэма Шершеневича была написана в 1921 году и передает ощущаемый поэтом-имажинистом весь ужас безнадежности в советской России того времени: «Истинно говорю вам: года такого не будет!../ Сломлен каменный тополь колокольни святой». На этот текст Каспаров написал как бы «кантату крика» - настолько драматически взвинчены и партия певца, и всех 16 инструменталистов. И мрачный накал музыки ничуть не остудила выдержанная автором чисто додекафонная техника сочинения.

Некоторые камерные сочинения были тесно связаны с сюжетами кинофильмов, а те, в свою очередь имели свои значительные идеи. Это можно сказать о Сонате для скрипки и фортепиано №2 (Quasi una Sonata) и Втором струнном квартете Шнитке.

Соната для скрипки и фортепиано №2 (1968) стала ярким полистилистическим сочинением. Подзаголовок намеренно связан с бетховенской «Quasi una Fantasia» (соната №14), но только для того, чтобы обозначить полную аклассичность формы. По мысли и даже тематическому материалу соната Шнитке соприкасается с мультфильмом Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника». Идея фильма – судьба искусства: игра на гармонике возвышает, а убийство музыканта делает людей уродами. Для показа людских превращений Хржановский изобрел метод стилистического «переливания» картин. Шнитке увидел здесь музыкальный метод «переливания» стилей, ставший его

¹ Бобровский В. Статьи и исследования. М., 1990. С.285.

знаменитой полистилистикой. В связи с фильмом в Сонате есть хорал как символ благородства искусства и разгул всевозможных диссонансов, с диссонансным же окончанием – как раздвоением в душе героя.

Второй струнный квартет Шнитке (1980) посвящен памяти внезапно погибшей Ларисы Шепитько, талантливого кинорежиссера, с кем композитор делал свои фильмы из числа лучших, – «Восхождение» (по повести Василия Быкова «Сотников») и «Прощание» (по повести Валентина Распутина «Прощание с Матёрой»). В качестве исходной музыкальной темы Квартета Шнитке взял материал из древнерусских церковных песнопений, который наделил небесной возвышенностью. Квартет начинается как бы нисхождением песнопения с невидимых высей, у флажолетов всех инструментов. И заканчивается восхождением темы к еще более далекому высю, до потери ее слышимости. Ключевыми словами здесь могут быть - «восхождение» и «прощание».

И подобные связи камерной музыки со значительными идеями, событиями могут быть показаны весьма широко.

В камерной музыке встречается огромное количество индивидуальных *названий*, и их ряд может быть неисчерпаемым.

Закономерно, что инструментальное сочинение возникает под впечатлением произведения другого *искусства* (роман, стихотворение, картина), созерцания *пейзажа*.

Примечательно проникновение в замыслы камерной музыки идей романа Булгакова «Мастер и Маргарита», понимавшегося и как глубоко философское произведение. Так, Дмитрий Смирнов создал философическую Поэму «Вечный приют» для голоса, струнных, ударных и органа (1972/1981, посв. его жене Елене Фирсовой) на фрагмент из 32 главы «Прощение и вечный приют» упомянутого романа: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землёй, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна <успокоит его>». Слова романа, дающие конечный ответ на его мучительные вопросы бытия, раскрыты исключительными музыкальными средствами. Здесь и смертельно тревожное рокотание литавр, и как бы идущие с неба звоны cow-bell, и хроматически остранинные мелодии, и фатальный кульминационный взрыв, и при этом - красота поющего женского голоса, роскошная пряность полнозвучных аккордов, а в конце – уход в предельные края музыкальных регистров. Камерное произведение возвышается до вселенской картины.

Вселенской идее, воплощенной в поэзии, посвящен и фортепианный цикл

Дмитрия Смирнова, названный «Семь ангелов Уильяма Блейка» (1988). Блейк – любимейший поэт этого композитора, на чьи сюжеты и тексты он в 1980-е годы написал оперы «Тириэль» и «Тэль», также балет «Картины Блейка», позднее – множество других сочинений. В предисловии к изданию «Семи ангелов» Смирнов пишет: «Литературным источником идеи цикла послужил отрывок из поэмы Блейка «Вала, или Четыре Зоа», ночь восьмая, строки 394-400». Он приводит эти строки, где вначале идет «Ринтра и Паламаброн отсекли от Голгонуцы пространство лунное Энитармон...», а в конце – «И, наконец, пришел ИИСУС, чтоб умереть пред Тирзой и Рахаб»¹. Композитора захватывает грандиозность мифологии Блейка, куда Библия входит лишь как часть.

С именем Фёдора Достоевского связаны камерные сочинения Ольги Раевой 2009 года: «Dostoevsky-trip» для ансамбля и «Преступление и наказание» для 13 музыкантов.

Иная система образов и прообразов присутствует в фортепианной пьесе Эдисона Денисова «Знаки на белом» (1974). Литературная ассоциация представлена автором в нотах: в качестве эпиграфа им приведены слова французского писателя Марселя Швоба – «И появилось королевство, но оно было замуровано белизной». «Замурованность белизной» рождает еще одну живописную ассоциацию – с картинами Бориса Биргера (большого друга Денисова), где белые мазки кладутся на белый фон. Здесь есть и еще одно живописное влияние: у близкого композитору по духу Пауля Клее имеется картина – «Знаки на желтом».

Пейзажная тема оказалась весьма привлекательной для российских композиторов. Юрия Воронцова вдохновила экзотика японского пейзажа – в пьесе «Там, куда улетает крик..., японский пейзаж» по стихотворению Басё для 3 флейт и фортепиано (1999). У него же есть и фантастический астральный пейзаж – в пьесе «Сириус» для фортепиано (2005), где повторяющийся высокий звук фортепиано словно передает мерцание недостижимо далекой звезды.

4 пьесы «На фоне русского пейзажа» для баяна (1996-2007) написал Роман Леденев, подчеркнув баянным тембром именно национальный пейзаж. Но особенно показателен его фортепианный цикл, названный «Цветные открытки» (2000-2002). Цикл поделен на две тетради: 1. «Сортавальский триптих» для одного фортепиано², 2. Три прелюдии для двух фортепиано. О своем замысле Леденев говорит следующее: «Был повод для возникновения этого цикла. Несколько лет назад я фотографировал в Карелии отдельные пейзажи, а потом выразил свои впечатления в музыке. Цветные открытки – это фотографии. Я собственноручно заснял несколько видов Ладожского озера. Мне

¹ Смирнов Д. Семь ангелов Уильяма Блейка для фортепиано. Нотное изд. М., Композитор, 1996. С.2.

² В местечке Сортавала был знаменитый Дом творчества советских композиторов, где летними месяцами творили и наслаждались чудесной природой многие российские композиторы.

показалось, что это сюжеты для таких небольших фортепианных пьес «Сортавальского триптиха»: «Розовые облака», «Белая ночь», «Синее озеро». Названия пьес из 2 тетради тоже содержат цвета, почему и называется весь цикл «Цветные открытки»¹. Наименования трех прелюдий из 2 тетради таковы: «В поле желтых одуванчиков», «В сером тумане», «На голубом снегу». Как видим, здесь не только различные виды природы, но и, как отмечает автор музыки, – разные *цвета* этих пейзажей.

Закономерным поводом для названия становятся *юбилейные даты* любимых музыкантов, современников и классиков или просто их *имена*. (Мы здесь опускаем произведения-мемориалы, которые весьма многочисленны: как правило, на смерть близких друзей-композиторов коллеги отвечают особым сочинением). Например, к 70-летнему юбилею Софии Асгатовны Губайдулиной Дмитрий Смирнов, живя в Англии, посвятил ей пьесу для виолончели соло с музыкальными буквами ее имени, отчества и фамилии – «SAGA» (2001). А через 10 лет, к следующему юбилею, москвич Иван Соколов, также большой любитель музыкальных букв, сочинил в ее честь фортепианную пьесу «Таинственная сага» (2011). Родион Щедрин к музыкальным событиям по поводу 200-летия Йозефа Гайдна (со дня смерти, 2009) создал острую по музыкальному языку, подвижную и жизнерадостную «Поездку в Айзенштадт» для скрипки и фортепиано². Характер пьесы – *Allegro giocoso* (быстро, весело), а главная тема содержит явную аллюзию на такого же характера фортепианную Сонату Гайдна C-dur (Hob. 16/50). Он же раньше написал и «Менухин-сонату» для скрипки и фортепиано (1999) и «Homage a Chopin» для 4 фортепиано (2005) и др. А Альфред Шнитке сочинением для фортепиано в 6 рук почтил сразу 3 великие личности: «Посвящение Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу» (1979). Перечень можно долго продолжать.

Иногда название выглядит как результат какого-то определенного художественного впечатления, но фактически оно весьма *условно*. Мы видим это в таких сочинениях Владимира Тарнопольского, как «Eindruck - Ausdruck» и «Маятник Фуко». «Eindruck – Ausdruck» (букв. – впечатление – выражение) – пьеса, посвященная Василию Кандинскому (версии для фортепиано и для двух ансамблей разных составов (1989/1992/1996). От Кандинского остались представления только о точках, линиях, зигзагах, цветовых пятнах. Композитор же пишет: «самым главным для меня было вслушивание в спонтанные всплески бессознательного, обращение к чистой, еще не «отрефлексированной» экспрессии»³. «Маятник Фуко» для большого ансамбля (2004) свое название получил уже после написания музыки, мысли были и о самом маятнике и

¹ Комментарий композитора в изд.: Р.Леденев. Произведения для фортепиано. М., Дека-ВС, 2009. С.62.

² В Айзенштадте Гайдн много лет жил и работал у князя Эстерхази.

³ Композитор Владимир Тарнопольский. Сочинения. URL: <http://www.tarnopolski.ru/ru>

об одноименном романе Умберто Эко. Музыкальный же замысел определялся иным: «Я попытался построить свою пьесу на основе сопоставления двух различных типов музыки - музыки-дыхания и музыки-механизма, и, соответственно, двух типов времени - континуального и механически-дискретного».¹

Но некоторые наименования настолько *загадочны и зашифрованы*, что к ним требуется комментарий. Например - «Status quo» (букв. - положение вещей) Юрия Воронцова для 5 исполнителей (2009). Автор музыки комментирует: «Борьба человека с безостановочной изменчивостью жизни вечна. Порой она приводит к иллюзии победы над временем. «Status quo» - существующее положение вещей. Как долго оно продлится?.. Ведь в нем уже заложены причины уничтожения»².

А вот композиция для духовых и ударных Александра Вустина под названием «Слово» (1975). Игра 7 духовиков и 1-2 ударников действительно производит впечатление какого-то говорения - громкого, как бы внушающего, на архаическом, ритмически «неотточенном» языке. Оказывается, импульсом послужило знакомство автора с «Новыми памятниками знаменного распева», той культурой, когда певческая монодия, без тактовой регулярности в ритме, не отделялась от совершаемого ритуала. По словам Вустина, «получилась краска, как бы идущая от чего-то древнего, некая тембровая прамузыка и какое-то ощущение праматерии музыкальной, и какое-то ощущение того времени, когда это всё было единым, неразделенным, когда не было в общем ритуале ни собственно музыки, ни собственно слова»³.

Любопытно, что композиторы стали намеренно использовать названия, *уже известные* по другим сочинениям. Касается это и камерных сочинений. Этот факт отмечает Ольга Озерская: «Микрокосмос» для 8 исполнителей Юрия Воронцова (2007, ранее – цикл тетрадей для фортепиано Бела Бартока), Квintет «Форель» Леонида Бобылева (ранее – песня Шуберта), «Лунная соната» для фортепиано Виктора Екимовского (1993, ранее - всем известная соната Бетховена)⁴. Следует добавить также «Лунную сонату» Дмитрия Смирнова для фортепиано (Пятая соната, 2001). В таких случаях перед слушателем стоит неременная задача сравнения: приближение нового произведения к оригиналу или удаление от него.

Как видим, названия произведений по большей части весьма глубоко связаны с идеями, образами музыки и представляют существенный интерес для исполняющего и слушающего музыку. Хотя, конечно, они не могут исчерпывать сколько-нибудь полно

¹ Там же.

² Буклет фестиваля «Московская осень 2009». С.53.

³ Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. Ч.2. М., 2008. С.86.

⁴ Озерская О. Название и композиция в камерно-инструментальной музыке Юрия Воронцова. //Музыковедение. 2011. №1. С.48-54.

музыкального содержания. Но такое глубокое внедрение слова в музыку на современном историческом этапе, тот поворот музыки к слову, о котором мы говорили, не следует недооценивать. Он говорит о том, что нынешняя автономная музыка во многом *отступила от идеала «абсолютной музыки»*, каким он был установлен, начиная от венских классиков и держался следующие века.

Областью самого непосредственного взаимодействия музыки и слова являются, конечно, вокальные композиции. И виды соотношений этих компонентов в них столь обширны, что можно выделить только некоторые, например: театрализация слова, ассоциативное и изобразительное его раскрытие, общий эмоциональный портрет слова, смысловая детализация, параллелизм слова и музыки.

Один из ярких примеров театрализации вокально-инструментального произведения находим у Слонимского – «Весёлые песни» для сопрано, флейты пикколо, тубы и ударных на стихи Даниила Хармса (цикл из 7 номеров, 1971). Наделенный прирожденным театральным чутьем, личным чувством юмора, композитор органично вошел в мир детского мироощущения в остроумных стихах Даниила Хармса. Главный герой и рассказчик – сопрано в роли детского голоса. Сценические «картинки» помогают дорисовать экстравагантные пикколо и туба с ударными. Вот №1 «Скороговорка» – «Иван Торопышкин пошел на охоту»: вместе с солистом скороговорят оба партнера – ксилофон и пикколо. №2 «Тигр на улице» – «Я долго думал, откуда на улице взялся тигр»: для показа тигра замечательно пригодилась низко «рычащая» туба. №5 «Из дома вышел человек» – «Из дома вышел человек с дубинкой и мешком»: для изображения ходьбы применены регулярные, притом настороженные, удары малого барабана. №7 «Миллион» (финал) – «Шел по улице отряд – сорок мальчиков подряд»: для этого бодрого шаганья задействованы все участники – звонкое сопрано, малый барабан, туба, тарелки с активными ритмами, пронзительно взвизгивающая флейта пикколо. Автор предписывает музыкантам также и сценические движения: «Маршируют: впереди певица, за ней тубист и пикколист, сзади – ударник».

В подходе к литературному тексту у композиторов издавна сложились разные, даже полярные принципы. Один четко сформулирован Александром Даргомыжским: «хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Другие – разного рода обобщенные соотношения музыки и слова. В вокальных сочинениях одних лишь петербургских композиторов 1970-х годов можно наблюдать противоположные способы интерпретации слова музыкальными средствами. Сравним два вокальных цикла для голоса и фортепиано: «Десять стихотворений Анны Ахматовой» Сергея Слонимского (1974) и «Три песни на стихи Марины Цветаевой» Бориса Тищенко (1970). Оба

композитора обращаются в них к поэзии Серебряного века (1911-1916).

Слонимский отбирает ахматовские стихи из числа самых потрясающих по драматизму – о любви и смерти (из циклов «Чётки», «Вечер», отдельные стихотворения): «Смятение», «Любовь», «Сжала руки под тёмной вуалью», «И когда друг друга проклинали», «Песня последней встречи» и др. Тексты стихов он сохраняет совершенно неизменными (иногда берет более короткое название). И по принципу Даргомыжского стремится передать каждый интонационный нюанс слова. Например, в №1 «Смятение» обособляет слово «кровь», дает затихание с *tenuto* на слове «напрасно» (момент трагической обреченности любви), сводит к *pp* безысходные последние слова «и пусто и ясно». Тем самым он создает некий интонационный «унисон» музыки и стиха.

Тищенко в своих Трех песнях избирает стихи также великого поэта, также с мотивами любви, смерти, человеческой судьбы. Но в важных случаях в своем музыкальном решении он не концентрируется вокруг экспрессии каждой интонации стиха, а ведет параллельный ряд, содержащий в определенной мере аскетизм монотонности. Ему требуется такая скупость фактуры фортепиано и такие остинатные повторы у голоса, что улавливаются даже элементы стиля минимализма. И этот уход от всяких музыкальных «роскошеств» позволяет так прозвучать поэтическому слову Цветаевой, что с предельной глубиной раскрывается его подлинный смысл. И любая освеженная музыкальная краска на фоне такой монотонии звучит как всплеск экспрессии. А при всей минималистской однородной ритмике проступает удивительное свойство дарования Тищенко – создавать искуснейшие асимметричные структуры, не впускающие инертность и традиционность. В отношении структуры стиха композитор (помимо краткого названия) применяет повторы строк и слов, привнося в целое музыкальную логику.

Самой трагичной песней данного цикла Тищенко является №2 – «Осыпались листья» (стихотворение из цикла «П.Э.»). Женщина обращается к умершему любимому, не в состоянии примириться с этой смертью: «Послушайте, мертвый, послушайте, милый: вы всё-таки мой». В быстром темпе, с равномерно-асимметричным ритмом, песня похожа на безысходное причитание, но без какой-либо опосредующей фольклорной ритуальности. И чем больше появляется абсурдных слов в движении того же ритма, тем страшнее предстает трагедия: «Смеётесь! – В блаженной крылатке дорожной! Луна высока». В таком музыкальном контексте эмоционально потрясает кульминация на высокой ноте *ff*: «Я смерти не верю! Я жду вас с вокзала - домой». И уводит в бесконечную даль протрации череда последних остинатных фраз: «Письмо в беспредельность. – Письмо в пустоту». Открытая трагедия песни №2 окаймляется более

философски-спокойными номерами: №1 «Окно» - «Вот опять окно, где опять не спят» и №3 «Зеркало» (из цикла «Подруга») - «Хочу у зеркала, где муть и сон туманящий...». И в них пульсирует того же рода остиаточно-асимметричный ритм, притом, в аккомпанементе к мелодии, - как параллельная линия к разворачиванию смысловых глубин стиха. Не случайно цикл назван Три песни: Тищенко использовал здесь освященную веками *суггестию музыки как песни*.

Оригинально-простое соотношение музыки и стиха найдено Романом Леденёвым в его циклах для голоса с фортепиано – «Некрасовские тетради» и «Ночь и день». Рассмотрим его на примере второго из этих произведений.

Вокальный цикл «Ночь и день» («Из русской лирики») написан на слова Ф.Тютчева и А.Фета (№1-5 в 1993-94, №6 в 2000). Драматургически он идет от образов светлых и нежных к мраку неотвратимости судьбы, символически от «дня» к «ночи». Примечательны ремарки композитора в нотах: в №1 «Завороженно», №2 «Тонко, без экспрессии», №4 «Грациозно», №6 «Значительно». При использовании поэтического слова Леденёв в вокальной партии не следует повсеместно девизу «звук прямо выражает слово», а сохраняет в ней всю многоуровневую ритмику стиха - периодичность стоп, иногда слогов, также рифм, строф. В результате в одном из романсов вся вокальная партия выдержана в квантитативной ритмике (№1, чередуются половинные и четвертные длительности), в другом – в квалитативной (№2, следуют ровные восьмые длительности), в иных номерах имеет место более свободное соотношение ударных и безударных слогов. Формы романсов опираются на строфику слова. Естественно, этой формальной эстетической гармонии ритма требуется смысловое, конкретизирующее дополнение – его и выполняет партия фортепиано. В ней запечатлевается сам поэтический образ стиха, иногда чисто эмоциональный, иногда с чертами изобразительности. Удивительно при этом, насколько лаконичными и малозвучными оказываются здесь эти фактуры фортепиано: нередко одноголосие, чаще моноритмичные аккорды. По мысли композитора, - «чтобы не было ничего лишнего» (сказано им автору этих строк).

Возьмем №1 «Ночь» (по смысловой символике - как раз «день»), с восторженными словами Фета «Какая ночь! Как воздух чист...». В фортепианном вступлении тихо и нежно обыгрывается попевка с широкими певучими воздушными секстами, а от начала слов у фортепиано звучат аккорды изысканной пряности, в чем наглядно проступает и леденёвский культ красоты в музыке. В №2 «Сестра», где сердцевину смысла составляют слова Фета «Боже, зачем хороша так сестра», автор музыки вкрапляет у фортепиано и моменты изобразительности: паузирующий и «дрожащий» мотивы на слова «Голос его, прерываясь, дрожал», осторожные синкопы-придыхания на слова «В спальню вошла я».

Естественно, что в №4 «Колокольчик» (также на стихи Фета) появляются звенящие стаккатные фигурации фортепиано. Психологически сложен, амбивалентен заключительный романс «День и ночь» на стихи Тютчева (№6). Название начинается словом «день», тональность выбрана наисветлейшая - C-dur, главный мотив у голоса и фортепиано идет по мажорному трезвучию, но подлинный смысл ромansa – фатальность в состоянии мира и человеческой жизни. Таков итог стихотворения Тютчева: в начале идут слова «На мир таинственных духов...покров наброшен златотканый», в конце - «вот отчего нам ночь страшна!». Композитор именно при помощи фортепианной партии передает эту двухполюсность идеи – света и мрака: в верхнем голосе (потом и у вокала) – ясный мажор, а в глубоком басу - трагические, фатальные удары, наподобие устрашающего грома тамтама, с вклиниванием экспрессивных, но величественно-красивых аккордов. И этой символической философской дилеммой – *vita* и *memento mori* - завершается весь лирический цикл.

Романсовый состав голоса с фортепиано, идущий еще от вокальной лирики Алябьева, Варламова, Гурилёва, Глинки, - не слишком распространен в российской музыке последней трети XX – начала XXI веков. Но виды соотношений в нем слова и музыки так же многовариантны, как и любые жанровые решения этого времени.

2. Новая палитра музыкальных средств

Изучение камерной музыки особенно наглядно показывает новое соотношение между музыкальными инструментами в современном творчестве. Особенно заметно ослабление роли фортепиано, которое перестало быть королем инструментов, как это имело место в XIX веке. У царицы музыки скрипки появилось много конкурентов, посягнувших на ее верховенство, прежде всего, виолончель, отчасти и альт. Духовые в основном сохранили свои ансамблевые и сольные функции, но к их составу прибавилось много видовых инструментов. Принципиально усилилась функция группы ударных. В XX веке, особенно к концу его и в начале XXI века, ударные стали претендовать на равноправие со всеми другими симфоническими инструментами, выступать ансамблями и соло. На академическую концертную эстраду поднялись и несимфонические инструменты: баян, гитара. Перейдя из сферы народной и бытовой музыки, они сполна вошли в стилистику новой музыки. Баян, аккордеон, гитара стали участниками даже самых авангардных инструментальных ансамблей, как «Шенберг-ансамбль» в Нидерландах, для которых пишут музыку российские композиторы. Концертную функцию имеет и орган.

Обновление палитры произошло и благодаря введению народных и восточных инструментов – русских кугиклов, колесной лиры, гуслей, японского кото, варгана

(разных народов) и т.д. Роль инструмента сыграли метроном (в «Жизнеописании» Шнитке для 4 метрономов, 3 исполнителей на ударных и фортепиано, 1982, в «Маятнике Фуко» Тарнопольского для большого ансамбля, 2004), секундомер (в «Таинственных соплеменниках» Тищенко, 1970). Наконец, появился и совершенно новый музыкальный инструмент – аквафон, с игрой смычком по металлическим стержням, вставленным в чашу с водой («У края пропасти» для 7 виолончелей и двух аквафонов Губайдулиной, 2002).

Остановимся на звуковом обновлении отдельных инструментов.

Фортепиано. В отношении этого инструмента выразились две диаметрально противоположные тенденции – ретро и нео.

Ретро – это, прежде всего, создание полифонических циклов, в русле необарокко. Вслед за Шостаковичем с его 24 прелюдиями и фугами такой же сочинительский подвиг совершили еще несколько композиторов: Родион Щедрин (1964-1970), Дмитрий Смирнов («Хорошо темперированное фортепиано», 1968-2000), Сергей Слонимский (1994). Щедрин написал также «Полифоническую тетрадь» для фортепиано (1972). Звук здесь – классический.

Нео – это поиски нетрадиционных красок на инструменте. К ним относится, в частности, долгая монодия, как во 2 части Второй сонаты Щедрина (1996), эпизоды сонат Шнитке. На клавиатуре – это долгие репетиции звука, в частности в верхнем регистре. В пьесе Воронцова «Сириус» (2005) путем репетиции звука дается как бы изображение мерцающего света звезды (пример упоминался). В конце Второй сонаты Щедрина быстрейшая репетиция производит впечатление яркого свечения. Конечно, предметом интереса композиторов стали сонорные кластеры, как красочные звуковые пятна в «Ярило» Корндорфа (с магнитофонной лентой, 1981). Каретников достиг сонорного эффекта путем гулко-тремолирования в низком регистре в №2 из Двух пьес (1978). Уствольская в сонатах, как мы говорили, применяет кластеры с предельным напряжением силы, используя удары кулаками, ребром руки, костяшками пальцев. Иной эффект дает звучание обертонов с использованием беззвучного нажатия клавиш, как в пьесе «Эхо» из «Музыкальных игрушек» Губайдулиной (1969), в «Знаках на белом» Денисова (1974). Привлекательной оказалась и игра на струнах рояля, как в ранней Фортепианной сонате Губайдулиной (1965). А в ее же «Танцовщике на канате» (1993) скрипка ансамблирует и со «струнным» роялем. Настораживающее ощущение создает стук педали фортепиано, как в 3 части Фортепианного квинтета Шнитке – словно удаляются чьи-то странные шаги. Тонкий эффект дает отражение звуков от крышки рояля – в Трех пьесах в 4 руки Денисова (1967). Многообразный соноризм и обертоновые эффекты

использует Ольга Раева в фортепианном цикле «Времена года - знаки года» (1995-2009).

Струнные смычковые. Утвердившимся приемом стало использование смычковых инструментов как щипковых. Один из ранних примеров – заключительный №10 из Десяти этюдов для виолончели соло Губайдулиной (1974), весь построенный на игре пиццикато, причем, обеими руками (для левой – *con le dita*). Щедрин обыграл тот же способ звукоизвлечения в мини-сценке для скрипки без смычка «Балалайка» (1997): скрипач как бы забыл смычок и решил играть без него. Множество приемов выработано для тонких звуковых эффектов: флажолетные трезвучия, игра за подставкой, на подгрифнике и т.д.

Духовые. Самым радикальным изобретением стали мультифоники – флажолеты из нескольких звуков на деревянных духовых, имеющие всегда необычный, фантастический эффект. Выразителен прием вдувания собственного голоса в играемые звуки, что производит весьма экспрессивное впечатление. Тонкий нюанс приносит игра одними клапанами, без вдувания звука.

Баян. Широкое распространение баяна в современной музыке шло рука об руку с развитием в нем новой техники. Впечатляющими приемами стали «стон» глиссандо при помощи отдушника, «дыхание» одних лишь мехов баяна, словно чьи-то тяжкие вздохи. Конечно, были освоены и кластеры (все названные приемы встречаются, например, в «*De profundis*» Губайдулиной).

Ударные. О них следует сказать подробнее.

Широкое развитие этой группы, в которой содержатся инструменты без определенной высоты, говорит о принципиально *новом фонизме* современной музыки. Ныне в музыке важны не только точечные, дисциплинированные звуки, но и их зонное окружение. Новое звуковысотное поле музыки является, возможно, уже сплошным, с перекрестным смыканием всех зонных участков. В результате обычные, дифференцированные высоты дополняются нетемперированным звуковым фоном, а также чисто ритмическим оттенением. И это звуковысотное и ритмическое состояние современной музыки может быть понято двояко: и как освоение архаических пластов, и как новая ступень авангарда, вышедшего за пределы какой-либо темперации.

У российских композиторов происходит не только включение ударных в другие составы, но и их полное обособление как самостоятельных. Процесс этот, конечно, постепенно шел на протяжении XX века, и конкретные сочинения весьма известны (у Эдгара Вареза, Янниса Ксенакиса). В разбираемый период произведения только для ударных имеются у Бориса Тищенко («Таинственные соплеменники», с секундомером, 1970), Владимира Мартынова («Распорядок дня», 1978-79, «Триумф аэробики», 1990 и

др.), Эдисона Денисова (Три пьесы, 1989), Виктора Екимовского («Успение», 1989, «27 разрушений», 1995), Романа Леденева («Вечерний звон», 1992), Александра Раскатова («Мадригал в металле», 1993, «Гриль-музыка», 2002), Татьяны Чудовой (Соната для барабана соло, 2012, «Там-там-танец», 2013) и др. Но особо выделились два композитора, почувствовавшие большую перспективу звучания ударных, – Губайдулина и Вустин.

Софией Губайдулиной было создано 4 сочинения только для ударных, группа ансамблей и симфонических произведений с активным участием этих инструментов, два крупных концерта с симфоническим оркестром и солирующими ударными: «Час души» с одним солирующим ударником, оркестром и певицей (текст Марины Цветаевой) и «Glorious percussion» для 5 солирующих ударников и оркестра. Четыре камерных опуса, только для ударных – это Соната для ударных (1966), «Misterioso» для 7 ударников (1977), «Юбилеяция» для 4 ударников (1979) и «В начале был ритм» для 7 ударников (1984). В этих сочинениях Губайдулина реализовала огромный спектр эмоциональной выразительности, представшей в столь оригинальном звуковом воплощении.

Для Александра Вустина ударные стали носителями совершенно необычных образных сфер. Им сочинены опусы и только для ударных, и с их включением в другие составы. Особое значение Вустин придал инструментам без определенной высоты, как большой барабан. В списке его сочинений есть «Perpetuum mobile» для 3 больших барабанов (1994). Другие вещи, чисто ударные по составу, – «День рождения Марка Пекарского» для ансамбля (1998) и «Alone» для вибратона соло (2000). Но важна роль невысотных инструментов в комбинированных составах. Так, в Концерте для ударных, клавишных и струнных «Memoria 2» (1978), где в начале играют 3 больших барабана, композитор чувствует в них едва ли не потусторонние силы. Однако разнообразие ударных так велико, что в другом сочинении автор вырисовывает острые карикатурные звучности – в «Досугах Козьмы Пруtkова» для баритона и ансамбля ударных на тексты Козьмы Пруtkова (1982). Вустин признает, что на его обращение к ударным оказал влияние пример Ксенакиса. Но выразительность ударных у Вустина, как российского композитора, гораздо более конкретная и образная, чем у западного мастера.

Вокальные голоса. Эта сфера в целом подверглась новациям в гораздо меньшей степени, чем инструментальная. Вокальные циклы, группы песен и романсов больше всего основаны на культуре классического вокала. В отдельных случаях используются такие новации, как четвертитоны (у Слонимского), пение-говорение, шепот (у Губайдулиной, Вустина и др.). И все-таки появились произведения и стили такой радикальной новизны, какая говорит о совершенно аклассических типах вокальной

музыки. Как уникальное произведение выделяется «Ритуал» Раскатова для голоса с ударными на слова Велимира Хлебникова, как стиль - творчество Судзиловского.

«Ритуал» Александра Раскатова (1997), имеющий версии на 20 мин. и 8 мин., написан для драматического сопрано, литавр, тамтама, водяного гонга и мегафона на текст «Цари, цари дрожали...» Велимира Хлебникова из поэмы «Настоящее». Поводом послужил мастер-класс жены композитора, известной авангардной (но и классической) певицы Елены Васильевой. Для демонстрации ее мастерства Раскатов в одном произведении собрал все существующие аклассические, в том числе неевропейские, приемы звукоизвлечения, используя материал записей антологии «Голоса мира». Текст Велимира Хлебникова «Цари, цари дрожали» трактуется сугубо фонетически, с разбиванием на слоги и буквы, без выявления его сюжета. В высотной системе содержатся четвертитоны, но главное – необычные способы звукоизвлечения. Они таковы: петь в мегафон, петь в тамтам, вдох, выдох, *non vibrato*, *ricochet*, натуральным звуком, со *Sprechgesang*, петь с воздухом, шепотом, говорить, говорить с воздухом, «грубое» пение, с максимальной амплитудой, *frullato*, носовой звук, петь с одновременным тремоло по рту рукой и др. «Ритуал» имеет жанр скорее авангардного вокализа. Но этот набор приемов стал оригинальнейшей и ярко художественной музыкой в опере Раскатова «Собачье сердце» по одноименной повести Михаила Булгакова - в экстравагантной партии Собаки (исполнение Елены Васильевой).

Вокальный стиль молодого московского композитора Ярослава Судзиловского (р.1980) отличается тем, что он пользуется нетемперированной системой - и в пении, и в игре на струнных инструментах. Владелец уникального голоса, с огромным диапазоном от басового хрипа до писка в высоких октавах, он располагает неограниченными резервами в отношении звуковысотности и тембровых красок, в которые включает натуралистические звуки и подобию голосов животных и птиц. Известным его сочинением стал «Голый король» (не по сказке Андерсена), баллада для препарированной виолончели и поющего виолончелиста (мы о нем говорили). Имеющий образование виолончелиста, Судзиловский исполняет ее сам, реконструировав виолончель наподобие народного инструмента. В качестве текста автор придумал искусственный язык, в роли ремарок – интернетные смайлики с изображением разных эмоций, воплощаемых в произведении. Автор разработал также теоретическую систему нетемперированной нотописи.

3. Инструментальный театр

Инструментальный театр стал определенной эстетической разновидностью именно с применением камерных музыкальных средств. Одной из причин стало желание

«оживить» музыкантов, статуарно сидящих на эстраде, придать их исполнению большую раскованность, образность, также активизировать и внимание слушателей. Здесь можно говорить и о жанре-миксте, соединяющем концерт со сценическим действием, его многими компонентами. Именно эту комплексность считает особо ценной Фарадж Караев в этом миксте. «Ведь информация, которую тут получает зритель, - многопорядковая: это и сценография, и светоэффекты, и музыканты-актеры, и мимика, и пластика, и движения рук и тел, и наряды, и фонические артикуляции, и ансамблевый инструментарий, наконец, сам музыкальный звук и тембр! Все это позволяет композитору работать с богатой и своеобразной семантической «палитрой», гораздо более насыщенной по сравнению с однолинейной системой чисто музыкального или чисто литературного жанра»¹. Но в то же время в полной комплексности, в этой «всеозможности» таится эстетическая опасность. Давно установлено, что для выявления мастерства требуется ограничение, чтобы при изначальном минимуме условий проявился бы максимум личного искусства (например, в искусстве канатоходца - крайнее ограничение широты пространства его пути). Многоканальность же может привести и к неясности художественной идеи.

Внутри жанра инструментального театра существует весьма резкое разделение на два типа: с первостепенностью музыки и с ее второстепенностью, декоративностью, даже отсутствием. Между этими типами имеется промежуточная область, наиболее проблематичная с позиции художественной оценки. Западный импульс, который повлиял на театрализацию концерта, исходил от Маурисио Кагеля, за которым закрепилась инициатива создания инструментального театра. Импульс отсутствия музыки пришел от Джона Кейджа, своим экстравагантным «4'33''» бросившим вызов звучанию музыки вообще.

В русской музыке инициатором движения музыкантов на сцене стал Сергей Слонимский в своих «Антифонах» для струнного квартета (1968). Композитор с сильной театральной основой, автор опер и балетов, он эту сценичность внес и в классический жанр квартета. Струнный состав он трактовал как хор, с солирующими и ансамблирующими партиями. И звуковысотность насытил $\frac{1}{4}$ -тонами и $\frac{1}{3}$ -тонами, приближающимися к пению. Движение происходит следующее: сначала часть инструменталистов («хор») играет за кулисами, виолончелист выступает перед публикой, затем «хор» выходит на сцену, между всеми участниками ведутся разнообразные музыкальные диалоги, а в конце музыканты исполняют светлый финальный аккордовый «хор». Принцип движения на сцене и по залу Слонимский охотно применял

¹ Караев Ф.К. Что может композитор //Амрахова А. Современная музыкальная культура. С.181.

и в других сочинениях. Например, как драматическая сцена для одного персонажа задумано «Solo espressivo» для гобоя (1975), для чего в нотах вычерчена траектория перемещения музыканта от сцены через зал и снова на сцену.

Когда София Губайдулина в Первом квартете (1971) также впервые для себя ввела движение, ее цель и идея были противоположными – расхождение и отчуждение персонажей (мы об этом говорили). И импульс шел не от театральной основы - у нее нет опер, - а, наоборот, ей этого символического движения достаточно, чтобы не обращаться к театру. Но интерес к сопровождающему движению проявился во многих ее сочинениях, а в «Превращении» для тромбона, квартета саксофонов, виолончели, контрабаса и тамтама (2004) тромбонист даже одевается в определенный наряд.

Альфред Шнитке в «Трех сценах» для сопрано и камерного ансамбля (1980) провел трагическую идею вечного безысходного движения (солистка вращает ручку кофемолки, как шарманщик у Шуберта). А Родион Щедрин в «Трех пастухах» для флейты, гобоя и кларнета (1988), наоборот, представил пленэрную стереофоническую «картинку» перекликающихся пастухов.

В промежуточной области находятся пьесы минималистского плана, долгота и однообразие которых как раз нуждается в оживлении каким-либо действием. Таковы, например, некоторые сочинения Николая Корндорфа, как его пьеса «Get out!!!» («Пошли вон!!!», 1995) для 4 и более исполнителей (любого состава). Она длится 26 мин., и примерно половину времени от начала занимает повторение одного и того же материала. Когда оно уже утомляет, начинается возмущенное топание ногами и крики «Get out!!!», с нарастанием. Отчаявшийся музыкант рвет партитуру и бросает на пол. Появляется тихое, как бы хоральное звучание, на котором пьеса заканчивается.

Другого рода промежуточный случай представляет собой «Balletto» Виктора Екимовского для дирижера и любого ансамбля, длительностью 10-13 мин. (1974). Его «партитура» составлена из балетных значков в виде различных фигур для движений тела дирижера – головы, плеч, кистей рук, ног и зада. Исполнители не имеют партий! Музыкальный результат является коллективной импровизацией по знакам дирижера, которые весьма выразительны по эмоциональному характеру и вовсе не бессмысленны. Промежуточность типа сочинения заключается в том, что при хорошей договоренности между автором, дирижером и музыкантами может прозвучать вполне внятная современная музыка (как бы заученная импровизация). При музицировании же случайных людей претендовать на создание музыкального опуса участники не могут.

Крайние случаи составляют композиции вообще без музыки. Такова «Лебединая песня» №3 для ундецимета духовых Екимовского (1996, 10 мин.): 11 музыкантов

выходят, ставят стулья, гаснет свет, раздаётся чтение словесного текста из-за кулис. Композитор называет это «*виртуальной музыкой*». В «Висельных песнях» Губайдулиной есть №13 «Ночная песнь рыбы»: певица берёт дыхание, чтобы петь, инструменталисты приготавливаются играть, но ни одного звука не звучит. Предельный случай беззвучия – «Metamusica» для фортепиано Сергея Загния (2001). Здесь взяты ноты Вариаций для фортепиано Антона Веберна в 3 частях, изъяты все знаки звуковысотности, а остальное (паузы, указания темпа, лиги, «вилки») точно сохранено. Нотная запись не позволяет по ней что-либо играть.

Первый тип инструментального театра может содержать даже трагическую идею, как в Первом квартете и «Превращении» Губайдулиной. Промежуточный же и второй типы – ярко юмористичны. Гомерический хохот зала сопровождал «Balletto» Екимовского на одном из фестивалей «Варшавской осени». На «Ночную песнь рыбы» смеха и аплодисментов приходится больше, чем на все остальные номера цикла Губайдулиной. Инструментальный театр, который называли «обезьяньими зеркалами», в его полном выражении – с подчинением музыки действию – и есть область игры, экстравагантной выдумки, остроумия и смеха, то есть радостный полюс современного авангардизма.

х

В творчестве современных российских композиторов музыка камерных жанров, инструментальных и вокальных, как ни один другой жанровый класс, демонстрирует весь диапазон авторского музыкального мышления и применяемого музыкального материала. Эстетически это шкала от утрирования вековых традиций (необарокко) до смелой авторской фантазии, не подкреплённой никаким предшествующим опытом (Судзиловский), от жанровой каноничности до неканоничности, от концертности до театральности. Эмоционально – от трагизма до смеха, от динамики до статики. По технике сочинения – от тональности и диатоники до додекафонии, микроинтервалики и нетемперированности. По материалу – от натуральных голосов и инструментов до мегафона и магнитной плёнки. Камерная музыка насчитывает немало первоклассных образцов искусства, украшающих современные концертные залы. И в ней таится множество зерен свежей выразительности, способных прорасти в новые музыкальные открытия.

Глава 10

Заключение.

Российская академическая музыка последней трети XX-начала XXI веков как явление

Академическая музыка российских композиторов последней трети XX - начала XXI веков как *явление* сохранила все свойства этого типа культуры, унаследованные ею по традиции музыки Нового времени. Не произошло какого-либо катастрофического ее слома, разрушения или перерождения в иной культурный тип. Важнейшими атрибутами академической музыки (или «серьезной», классической в широком смысле слова) остались: эстетическое (а не бытовое) предназначение, автономность (а не прикладной характер), высокая духовность, нравственность, концепционность содержания, основные жанровые типы - опера, симфония, концерт, крупные хоровые жанры, камерная музыка. Для сохранения духовной высоты, смысловой наполненности и гуманистичности содержания музыки произошел заметный поворот к слову, возобладал отход от идеала «абсолютной музыки», бывший еще достаточно сильным в течение XX века в целом. Ярко проявились и традиционные свойства русской музыки: значительность, серьезность, крупность замыслов, яркая образность, черты реализма, большая эмоциональность. В характере содержания, с одной стороны, активизировалась негативная сфера, вплоть до «музыки крика», с другой - усилился культ художественной красоты, что не было в такой мере присуще русской классической традиции.

Мироощущение российских композиторов значительно отличается на разграниченных нами двух этапах - до начала перестройки и рождения новой России 1985-1991 годов и после этого рубежа. Определено оно геополитическими и социальными условиями - началом более свободного мышления в СССР во время горбачевской перестройки и установлением нового социально-экономического государственного строя при образовании независимой России. Сказалось это в том, что при идеологическом диктате в СССР композиторы оказывали ему сопротивление, и этот протест давал им сильный стимул и ясную направленность творчества. В новой России, при падении идеологического пресса и исчезновении прежних причин для протеста появилась некая неопределенность целей, «безветрие», ослабление напряжения в творческой работе. Вместе с тем, возникла необходимость и возможность при полученной свободе сделать полную компенсацию за невозможность в прошлом реализации в музыке многих духовно-художественных сфер. В очень большой мере этой сферой стала религиозная область, благодаря чему наступил настоящий религиозный

ренессанс.

Религиозная тематика в музыке принесла нечто большее, чем только интерес к церковным службам и каноническим христианским текстам. Ища опоры для самых возвышенных, высоконравственных, сильных и вечных образов, композиторы в Евангелиях, в крестном пути Христа находили их больше, чем в реальной истории и художественной литературе. И хотели здесь сказать свое собственное музыкальное слово.

Другой важной сферой стала выдающаяся литература русских писателей, запрещенная в советские времена. Это были не только авторы романов, повестей, стихов советского времени (Михаил Булгаков, Андрей Платонов, Анна Ахматова), но частично и писатели XIX века (Николай Лесков). И этот протест как бы со стороны прошлой российской (советской) действительности породил также ярчайшие произведения российских композиторов.

Такого рода *«компенсационное творчество»* оказалось важным эстетическим знаком российской музыки периода от начала перестройки, стимулом к возникновению произведений из числа самых лучших.

Раскрепощение художественного мышления композиторов выразилось и в смелости прихода в своем творчестве к крайностям идей и эмоций. С одной стороны, «высвободилась» трагическая тема (включая гротеск, протрацию, абсурд), столь нежелательная в оптимистической, славильной социалистическо-коммунистической эстетике. С другой, появилось больше комедийности, юмора, и вышла на простор такая юмористическая игра, которая приняла даже самые экстравагантные, эпатажные формы (в инструментальном театре).

Ничем не скованная личная творческая воля повела композиторов к повсеместной индивидуализации замыслов произведений, в том числе благодаря приданию им названий, за которыми стоят особые смыслы и идеи музыки. Результатом стало расшатывание опорных жанров академической музыкальной культуры - оперы, симфонии, концерта, - пошел бурный процесс диффузии и трансформации этих жанров, приведший во многом к потере их суммарных, эталонных признаков.

В отношении *стилистических направлений* есть определенное различие между этапами до 1985-1991 годов и после.

На этапе с 1970-х годов до 1985-1991 мы выделили следующие направления: авангардизм, экспрессионизм, полистилистика, новая простота вместе с неоклассикой и неоромантизмом, фольклоризм и опора на древнерусские истоки, центризм. На этапе с 1985-1991 до настоящего времени ими стали: авангардизм, центризм, классичность, минимализм, фольклоризм, церковная музыка. Как видим, общими на обоих этапах

выступили авангардизм, центризм и фольклоризм.

Неизменное присутствие авангардизма, как протестного направления в советский период и свободного в постсоветский, говорит о неуклонном стремлении российских композиторов к новизне, эвристике, - как условию плодотворного существования любой музыкальной культуры и ее прогресса. Яркий фольклоризм укоренен еще в русской классике и в доглинкинском периоде. Ввиду активной жизни народной музыки в России, продолжающейся и до сих пор, она стала естественной питательной средой для творчества многих композиторов-профессионалов. Такого богатого фольклора лишены видные культурные страны Европы, как Франция и Германия. В России же внимание к фольклору способствовала и довлеющая эстетика - как русская в XIX веке, так и советская - в XX. В разбираемый период интерес к фольклору содействовало и стандартное композиторское образование, с обязательностью фольклорных экспедиций. Важно и наличие в России нетронутых ранее пластов народной культуры, с музыкальными системами, пением и инструментами неевропейского типа, привлекающими объективной новизной звучания (виды горлового пения, курай, варган). Центризм явился условной категорией, куда попали крупнейшие российские композиторы, как Альфред Шнитке и София Губайдулина. Они ни к какому центру не стремились, но по характеру музыкального языка в сравнении с более молодыми авторами их объективная позиция центрична.

Вопрос о русском музыкальном экспрессионизме вообще не проработан в музыковедении. Между тем, при жизни Дмитрия Шостаковича, например, его Восьмая, «военная» симфония ощущалась как напряженная до болезненности, именно экспрессионистическая. Этот импульс восприняли композиторы, относимые к школе Шостаковича, - Галина Уствольская и Борис Тищенко. В предыдущих главах были показаны экстремальные средства выразительности в музыке этих композиторов, превосходящие по чрезвычайности экспрессионизм и нововенской школы, и Шостаковича. В советский период это был самый громкий музыкальный протест.

Полистилистика обнаружила двоякое соотношение с художественными принципами канона и эвристики, всегда присутствующими в искусстве. Как метод, основанный порой на невиданном, шоковом контрасте, он является эвристичным. А как метод, вносящий в современное произведение материал в стилях старой классической или популярной музыки, он проявляет каноничность. И это последнее очень важно для эпохи музыки XX века, которая в целом является *априорно эвристической*, то есть содержащей не только отдельные новации, а в основном устремленной к новизне. Заметим, что во второй половине XX столетия к полистилистике особенно охотно

обратились композиторы, допускавшие в своем творчестве элементы популярной музыки. На Западе – это Лючано Берио, автор Симфонии с «новым ковчегом» музыкальных стилей (1968/1969), написавший при этом вполне общедоступные «Песни разных народов» для голоса и оркестра (1964/1973). В России – это Альфред Шнитке, создавший полистилистические симфонии, сонаты, концерты, введший также сам термин «полистилистика», считавший для себя эстетически приемлемой писать киномузыку в популярной манере. В противоположность ему Денисов и Губайдулина, избегавшие популярных жанров в творчестве, за единичными исключениями не писали и полистилистических произведений. В целом же, полистилистика показала действие принципов поляризма и плюрализма, также стремление новой музыки быть максимально широкой по музыкальному языку.

Новая простота, неоклассика и неоромантизм, созвучные многим российским композиторам последней трети XX - начала XXI веков, продемонстрировали те же тенденции к широте, богатству и разнообразию музыкального языка, что и полистилистика, кроме того, выявили плюрализм как общее состояние нынешней культуры. Также они обнаружили маятникообразную закономерность движения искусства, когда после авангардных прорывов в новых направлениях происходит возврат к прошлому, да еще отыскиваются и пропущенные быстрым прогрессом лакуны, в которых обнаруживаются вполне жизнеспособные «зерна» для выращивания музыки.

Крайнюю ступень отката к стародавнему в этой плюралистической тенденции образует чистая классичность, когда произведение намеренно целиком выдерживается в каком-либо стиле прошлого, является как бы произведением - стилевой цитатой. Такова, например, «Сюита в старинном стиле» Альфреда Шнитке для скрипки и фортепиано, имеющая множество разных переложений. Составлена она из киномузыки Шнитке, целиком им сочиненной, но намеренно стилизованной «под Баха». Закономерно, что «Сюита» стала едва ли не самым популярным и исполняемым произведением Шнитке. И такой исторический отбор говорит именно о *плюралистических критериях* в современной музыке: высокую художественную оценку получает не самое «левое» и передовое по стилю произведение, а отмеченное ярким *талантом*. Удивительной художественной удачей такого же рода стала Двадцать седьмая (Лирическая) симфония Сергея Слонимского, памяти Н.Я.Мяковского (о ней говорилось выше). И чтобы воссоздать эти великие классические модели музыки, у современного автора должен быть громадный композиторский дар. Но работа с цитированием стиля может привести и к парадоксу. У Щедрина в фортепианной «Тетради для юношества» есть номер «Играем оперу Россини». Он воспринимается как чрезвычайно умелое воспроизведение

композитором стилистики любимого им итальянского «Орфея». На деле туда введен щедринский вариант видной темы из оперы Россини «Золушка», с добавлением некоторых гармонических «клякс». Оценка качества музыки этой пьесы будет относиться и к Щедрину, и к Россини, лишний раз *подтверждая принцип плюрализма современной российской музыки.*

Минимализм играет важную роль в современной российской музыке. Инициатива его появления принадлежит не русским композиторам, а пришла с двух разных сторон – от американского минимализма, отразившего в свою очередь восточные ритуалы и технику записывающих аппаратов, и от стиля «тинтиннабули» эстонца Арво Пярта. Почему тех же источников не было у российских композиторов? Американцы (Терри Райли, Филип Гласс и др.) имели возможность широко ездить по миру и знакомиться с культурой удаленных стран. У советских композиторов такой свободы быть не могло – из-за железного занавеса. Магнитофоны для экспериментов с пленкой (как у Стивена Райха) в советской стране были большой редкостью. Передовые силы композиторов были брошены на освоение нововенской школы, особенно радикальнейшего Антона Веберна. Веберновские сочинения отличались беспримерной краткостью, и испытать широкий русский мелос на такой краткости форм было весьма заманчивой задачей. Однако когда знание минимализма пришло в Советский Союз, многие композиторы почувствовали здесь вольный воздух музыки, поскольку открылась возможность широты форм, длительного музыкального времени и ухода от жесткой регламентации додекафонного метода. Это чувство простора и однородного оstinatно-вариантного использования материала повело к разным композиционным путям. Один – соединение минимализма с принципом структуры ритуально-фольклорного типа. Николай Корндорф свою пьесу «Ярило» сориентировал именно на эту логику – как бы красочного народного музицирования с сонорным материалом. И это удалось, поскольку оstinatно-вариантный принцип развития материала может считаться одним из самых древних и устойчивых в музыке разных народов и эпох. Другой – минимализм как кризисный путь, как «пустое» однообразие, способное ввести слушателей в скуку или депрессию, что наблюдается в ряде сочинений Владимира Мартынова. Здесь нарушен принцип оптимальной информативности, непрерывности импульсов воздействия, смысловой концентрации, которые должны быть в музыке «концертного» типа, предназначенной для эстетического восприятия в едином акте внимания. При всем разнообразии и неодинаковости результатов применения минимализма в российской музыке, распространение именно этого композиционного метода, отражающего музыкальную практику Индии, Юго-Восточной Азии, Африки, США, Европы, особенно наглядно

демонстрирует происходящий ныне процесс *глобализации* культуры.

Наконец, - направление церковной, богослужебной музыки. Сочинения такого типа создают и священнослужители, имеющие музыкальное образование, и композиторы по профессии, приобщившиеся к церковной службе. Музыка отличается определенной стилистической умеренностью, без каких-либо признаков авангардности, также – сглаженностью в отношении индивидуальности, как если бы это было неавторское творчество. Конечно, произведения проникнуты возвышенными, молитвенными эмоциями. В этом музыкальном пласте, может быть, нет такого количества художественно ярких сочинений, как это было в России до революционного переворота 1917 года (Петр Чайковский, Павел Чесноков, Александр Архангельский и др.). Но она совершенно необходима для осуществления церковного чина, для продолжения сакральной линии в музыке. А само поддержание христианской, в том числе православной церкви, оказывается весьма актуальным делом в современной действительности, когда такую силу, нередко агрессивную, набирают нехристианские религии, особенно ислам.

Все наши стилистические подразделения мы делали, исходя из эстетико-содержательных идей произведений и свойств музыкального языка в композиторском творчестве разбираемого периода. Но не предлагали для всего периода от последней трети XX до начала XXI веков найти какой-либо один, объединяющий художественный стиль. Следует, однако, сделать сравнение с тем определением этого времени, которое предлагают некоторые современные эстетики, философы и искусствоведы, обобщающие другие искусства. Они выводят на первый план «постмодернизм».

Рассмотрим, как характеризует специфику постмодернизма современный российский эстетик Виктор Бычков¹.

Он отмечает в этом явлении отказ от всех традиционных философских категорий и замену на иной ряд понятий: деконструкция, симулякр, интертекстуальность, шизоанализ, иронизм, фрагментарность, мозаичность, нониеархичность, лабиринт, ризома, телесность, соблазн, желание, парадоксальность, эстетизация безобразного, принципиальный маргинализм и др. Критически характеризуя положения эстетики постмодернизма, Бычков подчеркивает: телесность составляет антитезу духовности, уходят принципы миметизма, символизма, выражения, отображения, художественного образа, а понятие искусства заменяется арт-практиками, арт-проектами. В связи с «деконструкцией» он формулирует: «Деконструкция - особый, предельно свободный, лишенный какой-либо методологии тип философствования, направленный на

¹ Бычков В.В. Эстетика. М., 2009.

расшатывание традиционного западноевропейского философского мышления»¹.

Если попытаться обнаружить комплекс модернистских установок в разбираемом периоде творчества российских композиторов, к счастью, увидим полную противоположность этому комплексу. Не телесность, а духовность составляет полюс притяжения музыки сотен композиторов. Не к эстетизации безобразного, а, напротив, к красоте, вплоть до ее культа, стремятся современные авторы. Не принципиальный маргинализм, а обращение к самому главному и важному характеризует мышление российских создателей музыки. Не нонииерархичность, деконструкция и фрагментарность, а иерархия, конструкция и целостность организуют форму. Для становления автономной, не прикладной музыки потребовались века интенсивной мыслительной работы музыкальных теоретиков, и кристаллизация этого высочайшего типа искусства происходила исключительно благодаря централизации, иерархичности, соподчиненности, функциональной зависимости элементов. Если же все категории постмодернизма попробовать разом заложить в музыкальное творчество, музыка как автономный вид искусства, как алтарь, которому молятся, мгновенно превратится в цветной ковер, по которому ходят ногами. Поэтому музыка в настоящее время остается музыкой, а не превращается в «муз-проект».

Негативность эстетики постмодернизма хорошо чувствуют современные российские композиторы, ни один из которых не признал себя постмодернистом: ни Фарадж Караев, в произведениях которого музыковед Марианна Высоцкая усмотрела «абсурд», ни Владимир Мартынов, с его «концом времени композиторов», ни Виктор Екимовский, изобретший «виртуальную музыку». Позиция Екимовского такова: «...Постмодернизм – это разложение профессионального композиторства. Если до этого музыка была направленная, векторная, то постмодернизм все расплавил: взял что-то оттуда, отсюда; неважно, что звучит, - слушайте, воспринимайте и ни о чем не думайте, <...> а там просто думать не о чем - нет никаких интеллектуальных идей, концепций, нет оригинального музыкального материала, нет никаких технологических изысков»². За этими словами Екимовского - опыт творчества композиторов его поколения.

Жанровое состояние российской музыки последней трети XX- начала XXI веков стало заметно иным, чем в первой половине XX столетия и в XIX веке. Главные разделения, которые здесь сохранились, - между классами сценических и несценических жанров. Вне сцены даже вокальные и инструментальные жанры обнаружили большое взаимопроникновение. А граница между жанрами с крупными и малыми

¹ Там же. С 410.

² Екимовский В.А. Метаморфозы стиля. С.193

исполнительскими составами – будь то опера или симфония - практически размылась, поскольку выстроилось много промежуточных случаев. Что же касается свойств отдельных жанров, то внутри них сложилась такая вариативность и индивидуализация, которая повела во многом к их переосмыслению и трансформации. Можно говорить о торжестве принципа *плюрализма* внутри каждого жанрового класса и отдельного жанра. Понятие оперы охватывает произведения от масштабных диалогий на большой оперной сцене до состава из нескольких человек в миниатюрном зале. Понятие симфонии - сочинения от тройного состава симфонического оркестра до двух, даже одного исполнителя. Этот жанр, опорный в академической музыке, трансформировался особенно сильно, что видно из частого несоблюдения его родовых признаков, из-за чего образцов в классической традиции - из 4 (3) частей, для симфонического оркестра, без названия и программы, стало меньшинство по сравнению с симфониями с иным числом частей, составом исполнителей, с названиями и программами. Понятие камерных произведений, закономерно включающее ансамбли и соло, при этом вплотную примыкает к понятию камерного оркестра.

Общей тенденцией стал и принцип *микста*. В общекультурном плане он показал стремление композиторов соединять светскую культуру с религиозной, а в религиозной вводить иногда и мусульманские элементы. Так, инструментальный концерт, который всегда в истории был только светским жанром, в данный период получает наименования (и скрытые сюжеты) из области духовных жанров: «Offertorium», «Introitus» (София Губайдулина), «Miserere» (Александр Раскатов). Светский жанр оперы соединен с исламом в мусульманской философско-религиозной опере «Хайям и Коран» Мурада Ахметова. Весьма новым было и смыкание академических жанров западного происхождения со средствами русского фольклора: пассионы - «Русские страсти» Алексея Ларина, опера - «Царь Никита и его сорок дочерей» Александра Чайковского с сопровождением ансамбля русских народных инструментов «Терем-квартет». Необычно написание западной мессы для хора без сопровождения, как в русской церковной традиции (Георгий Дмитриев и др.).

Принцип микста выразился и в смешении музыки с другими видами искусства: музыка и хореография – симфоническая циклиада «Беатриче» Бориса Тищенко; музыка и движение – «инструментальный театр» многих композиторов; музыка и чтение литературных текстов – «Завещание Николая Васильевича Гоголя» Георгия Дмитриева; музыка и инсталляция картин - «Воображаемый балет» Дмитрия Смирнова и т.д. Произошло смешение и жанровых классов, прежде всего вокальных и инструментальных, как в вокальной симфонии (многих композиторов), симфонии для хора, симфонии-

кантате. Миксты возникли и между отдельными, устойчивыми жанрами, - такими, как симфония и концерт, благодаря появлению симфоний с солирующими инструментами и концепционного содержания в концертах.

Внутри же каждого жанра произошла дифференциация, с неопределенно-многим количеством подвидов. Как мы указывали, опера - это опера-балет, рок-опера, опера-пародия, опера-концерт, детская опера, бессюжетная опера; симфония - симфония-концерт, симфония-действие, симфония тропарей; концерт - концерт-поэма, концерт-ноктюрн, концерт-романс, концерт-элегия, концерт-ламбада, концерт для оркестра с названием и т.д.

Из двух эстетических законов искусства - канон и эвристика - в жанрах российских композиторов разбираемого периода явно довлеет *эвристика*. Но этот вывод правомерен внутри традиции русской музыки. При сопоставлении же с современными зарубежными композиторами - Франции, Италии, Германии, Великобритании, США, - будет более явственно видеться каноническая тенденция: например, из-за стойкого интереса к симфонии, чего не наблюдается за рубежом, или из-за довольно скромного развития электронных ресурсов по сравнению со значительными результатами у зарубежных коллег.

А благодаря повсеместным в области жанров диффузии, трансформации, микстов, размыванию родовых черт, сама *категория жанра стала менее стабильной*, чем была в предыдущие периоды истории музыки (XVIII, XIX века, первая половина XX века). Но что сохранило свою полную стабильность по сравнению с жанром, так это категория *индивидуального композиторского стиля*. Например, симфония, написанная Шнитке, Губайдулиной, Уствольской, Слонимским или Воронцовым, - это совершенно разные типы музыки, с разными концепциями и музыкальным языком. Группировка произведений по признаку стиля композитора оказывается более прочной и устойчивой, чем по признаку отдельно взятого жанра. Но анализ жанрового состояния какой бы то ни было музыкальной культуры как раз и демонстрирует ее историческую специфику. Как утверждал акад. Дмитрий Лихачев, отдельные жанры могут встречаться в разных видах культуры, но их *система* в каждой отдельной культуре - уникальна.

Проблема национального в творчестве современных российских композиторов имеет много различных ракурсов. В целом, нельзя утверждать, что все авторы охвачены единой целью - создать новую, современную именно русскую музыку, как это было в XIX веке у Глинки и «балакиревцев», строивших национальную классику. Здесь видно и влияние глобализации, и пристальное внимание к открытиям в Западной Европе, и нежелание идти по этнографическому пути, кажущемуся исчерпанным в XIX веке и

привешемуся в связи с требованиями народности в советский период. Но в творчестве есть различие *языкового и ментального аспектов*. В языковом отношении ныне действует *плюрализм*, как свободный выбор каждого композитора своих личных ориентиров. Однако в ментальном, психологическом аспекте многие композиторы инстинктивно, как бы против воли, обнаруживают прочную привязанность к веками сложившейся культуре своей страны, тяготеют в этом смысле к *монизму*.

Проступают и столетиями складывавшиеся традиции *композиторских школ*, как например, московской и петербургской. Так, московская школа современных композиторов, продолжая линии Петра Чайковского и Сергея Танеева, больше других взаимодействовала с западноевропейской музыкой. У Эдисона Денисова его ориентирами были Антон Веберн, Пьер Булез, Луиджи Нono. Антон Веберн оказал также глубокое воздействие на Софию Губайдулину, Дмитрия Смирнова, Елену Фирсову, что прошло сквозь всё их творчество. Отзвуки творчества того же нововенца вошли и в ряд сочинений Фараджа Караева (в отличие от его отца, Кара Караева, он стал выразителем именно московских тенденций). Влиянию Веберна поддался даже Роман Леденев, с его личным тяготением к эпически широкой мелодике: у него оказался целый островок инструментальных миниатюр с по-веберновски краткими темами, с микровременем, от чего от позже отказался. Но он же создал такое пограничное сочинение, как «Попевки» для струнного квартета, - с краткими темами, но типично русскими интонациями.

Сравним с Ленинградом/Петербургом. Ярчайший выразитель творчества «северной столицы» Сергей Слонимский, зная и «новую венскую школу», и «второй авангард», преломил эти влияния так, что стала очевидной преемственность его от «новой русской школы» XIX века, то есть от «кучкистов». Он намеренно стал соединять додекафонию с русской народной песней и славянским мелосом, а пуантилизм – с манерой игры русских роговых оркестров. Например, в его Сонате для фортепиано есть и 12-тоновый ряд, и подлинная народная песня, а в Диалогах для ансамбля духовых им возрождается принцип «точечной» игры роговых оркестров. Такого рода преломление национального в авангардной стилистике совершенно исключено у Денисова, Губайдулиной, Смирнова, Фирсовой. И далее: если Шнитке в симфониях обращался к григорианским хоралам, к истории австро-немецкой музыки и ее стилистике, к идее сопоставления мировых религий в музыкальном материале, то Слонимский периодически свои симфонии основывал на образах и тематизме, идущих от русских народных жанров (как упомянутые былина, протяжная и плясовая в Тридцатой симфонии).

В связи с ментальными свойствами российских композиторов мы уже приводили их высказывания о *философичности, концепционности, серьезности* произведений как национальном идеале русской музыки. С этим идеалом связана и традиционная высокая *эмоциональность* современной российской музыки, приносящая активное воздействие на слушателей. Четкую аттестацию свойств современной русской музыки позволяет дать новейшая теория музыкального содержания¹. Из этой теории сейчас важны положения о *трех сторонах содержания* - эмоциональной, изобразительной и символической, кроме того - о *диаде эмоций*: миметических (подражающих человеческим чувствам) и энергетических (имеющих только напряжения/разрядки)². Оказывается, например, что даже у композитора с ориентацией на новейшие западные достижения, каким является Владимир Тарнопольский, усматривается присутствие всех трех названных сторон музыкального содержания, то есть вся полнота содержательного спектра. И в отношении эмоций. Из двух видов эмоций в подавляющем большинстве сочинений российских композиторов преобладают миметические, а не энергетические. В полноте музыкального содержания можно видеть и традицию столь важного для России эстетического направления, каким является *реализм*. Реалистическая тенденция в собственно музыке, даже при сюрреалистических словесных сюжетах, составляет такое ее качество, какое позволяет ей быть значительной и весомой.

Современная российская музыка активно продолжает освоение *экзотических культур*, демонстрируя свою «всемирную отзывчивость». В разбираемый период постигаемой экзотикой стали черты тех народных культур Российской Федерации, которые не были достаточно освоены русской музыкой раньше: татарская, башкирская, тувинская и т.д. Композиторы Башкирии получили яркие музыкальные эффекты, благодаря имитации в оркестре звучания курая, введению варгана. Но необъятным стал интерес композиторов России к культурам за пределами своего государства. Мы приводили длинный список внероссийских тем сочинений одного лишь Сергея Слонимского, включивший Америку, Европу, Ближний Восток, Корею, указывали на обращение Софии Губайдулиной к японскому кото и китайскому чжэну, многочисленным восточным ударным инструментам, ссылались на использование Александром Раскатовым антологии «Голоса мира». И эта география интересов будет только расширяться.

Соотношение академической и эстрадной музыки - актуальнейшая проблема современной музыкальной жизни: серьезная благородная музыка имеет гораздо меньшую

¹ Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания.

² Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. С.77-79.

аудиторию, чем эстрадно-развлекательная. Мы не говорим здесь про соотношение серьезной и популярной музыки, поскольку в академическом слое тоже есть своя популярная музыка, как «Сюита в старинном стиле» Шнитке, «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина. И эта популярная классическая музыка принадлежит самому благородному слою искусства. Можно указать на один фундаментальный критерий, разделяющий популярную классическую и эстрадно-развлекательную музыку. Это – смысл и характер звука. В академическом слое он организован акустически чисто, благородно-красиво и несет в себе далекий прообраз «ангельского пения», некогда породившего саму звукоинтонацию академической музыкальной культуры. А звук всех эстрадно-развлекательных субкультур – негармоничный, невыстроенный, небрежный: с «недопетостью» до точной высоты, высотным «шатанием», говором, неестественным форсированием и хрипом голоса, жужжанием и лязгом гитар (в рок-музыке).

Но эстрадное искусство еще и не только музыка, как культура звука, оно – синтетическое явление: шоу с движением, танцем, показом тела, с колоссальной телесной энергетикой, броскими нарядами, эффектным освещением. Еще одно капитальное свойство эстрады – то, что она взяла себе на службу родовое, всему миру присущее свойство музыки, – радость и праздничность. Академическая же музыка обязательно имеет дело с чувствами скорби и трагизма, и в XX веке достигла в этом отношении своих вершин.

Поэтому сопоставление классической музыки с эстрадной в принципе нерядоположное: это сравнение разных культур, с разными задачами в социуме. Но поскольку в обоих присутствует пение и игра на инструментах, то и сравнения, и взаимодействие неизбежны.

В том, что касается зрелищного компонента, то стремлением к данному способу влияния на публику объясняется развитие в академической музыке такого жанра, как «инструментальный театр» (что мы показывали на конкретных примерах). Эту зрелищность пополняют и исполнители. Например, скрипач Никита Борисоглебский, играющий «Балалайку» Щедрина, одевается в русскую рубашку-косоворотку. Владимир Спиваков в определенных программах любит делать всевозможные эффектные жесты за дирижерским пультом, что очень нравится слушателям и за что его регулярно корят «академисты». В отношении энергетики исполнители никогда не расставались с таким способом воздействия на публику, как виртуозность. Ошеломляют не только солисты, как Денис Мацуев, но и огромные оркестры, словно несущиеся на «крейсерской скорости», – как Оркестр Мариинского театра, Национальный филармонический оркестр России. Интерес к этой возбуждающей стихии скорости с ее «драйвом» имеют и некоторые

композиторы. Так, Родион Щедрин любит стремительные, поднимающие тонус (и музыки, и слушателей) окончания инструментальных сочинений, и получает бурные благодарные аплодисменты публики. Радостность, юмористичность в сочетании со зрелищностью проявляются в ряде сочинений Родиона Щедрина, Сергея Слонимского, Александра Чайковского, и тут «серьезная музыка» может и не уступать эстрадникам по тону воздействия.

Есть еще такой слушательский критерий, как легкая доступность, запоминаемость музыкального материала. Следует сказать, что даже и здесь академические композиторы его полностью достигают, когда время от времени заходят на чужую территорию - в область популярных песен и танцев. Площадку им предоставляет больше всего кино, также и драматический театр. Назовем несколько известнейших «хитов»: Родион Щедрин - Веселый марш монтажников из фильма «Высота», Альфред Шнитке - Танго из фильма «Агония», Александр Кнайфель – Танго из фильма «Рафферти», Алексей Рыбников – песня «Я тебя никогда не забуду» из спектакля «Юнона и Авось» в Ленкоме. Следует подчеркнуть, что эти и подобные образцы по доступности и запоминаемости *превосходят* то, что всю жизнь исполняла, например, суперзвезда российской эстрады Алла Пугачева: из ее репертуара ничто не запоминается и не поется людьми так же широко, как названные песни. Таким образом, академические композиторы своим творчеством отвечают и на самые высокие элитарные запросы, и на потребности в музыке самых широких людских масс.

В свою очередь, эстрадная музыка также вовсе неоднородна. Некоторые руководители арт-групп оканчивали классические музыкальные учебные заведения, и это сказалось на стилистике их творчества, том или ином движении в сторону академической музыки. Так, руководитель «Хора Турецкого» Михаил Турецкий окончил Российскую академию музыки им. Гнесиных, организовал хор для исполнения еврейской литургической музыки, где все его участники имели музыкальное образование. В конце концов, он образовал коллектив, поющий и эстраду, и классическую музыку, соприкасаясь с академической культурой. В группе «Любэ» автор самых ярких песен, Игорь Матвиенко, окончил Музыкальное училище им. Ипполитова-Иванова, его авторству принадлежат песни с военной тематикой, как знаменитый «Комбат». О такой музыке вообще нельзя сказать, что она развлекательная, у нее самый серьезный патриотически-воспитательный характер (как раньше в песнях Александра Александрова). Примечательна и музыкальная сторона – в мелодиях песен улавливается контуры мелодики Петра Чайковского! И этот элемент сообщает благородный оттенок музыке данной арт-группы.

Естественно, что если «легкую музыку» пишет председатель Союза композиторов России Владислав Казенин, она легко переходит потом в академический концерт. Например, номера его Сюиты из балета «Коты в сапогах» уже играют музыканты в каких-либо переложениях в качестве приятных, эффектных бисов в конце классической программы.

Таким образом, и в академической, и в эстрадной культуре есть своя серьезность и своя «легкость». «Третий пласт», который не был предметом рассмотрения в данной работе, возводит мост между академическим и развлекательным берегами музыки. При этом оказывается, что четкой демаркационной линии между «третьим пластом» и «первым» провести невозможно («второй пласт» - это эстрадная стилистика): у Андрея Эшпая, Александра Чайковского, Ефрема Подгайца, да и в киномузыке Альфреда Шнитке, имеется музыка, которая непосредственно вдается из «первого пласта» в «третий». То есть, и в музыкальной стилистике, как в музыкальных жанрах, образуется *типологическое глissандо*.

Но эстрадно-развлекательная музыка, которая на самом деле не вполне музыка, а шоу-искусство, в огромной своей массе содержит такие горы тривиальности, примитивности, пошлости, «попсы», что с этими шоу-представлениями серьезная музыка находится в острой конфронтации. Недаром Александр Вустин считает, что *протест* против засилья этой низменности в культуре составляет один из *стимулов творчества* серьезного современного композитора.

В итоге, академическая музыка российских композиторов последней трети XX - начала XXI веков - это род высокой культуры, который несет свою духовную (в широком смысле слова) миссию в обществе. В нем содержатся крупные, мирового значения фигуры, уже ставшие классиками, - Альфред Шнитке, София Губайдулина, Эдисон Денисов, Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Борис Тищенко и др. За ними вырисовываются яркие мастера более молодых поколений - Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова, Виктор Екимовский, Николай Корндорф, Владимир Тарнопольский, Александр Раскатов, Александр Вустин, Юрий Воронцов, Юрий Каспаров и др. Жизнь многих из них за границей (Шнитке, Губайдулина, Денисов, Щедрин, Смирнов, Фирсова, Корндорф, Раскатов) - в Германии, Франции, Англии, Канаде - не только не сделала из них иностранных авторов, а наоборот, укрепила осознание своей русскости, ценности сформировавшей их эстетики и ментальности, плодотворной для их творчества. Из городов России как ведущий центр выделяется Москва, держит уровень великих традиций Петербург, но за последние десятилетия весьма укрепились и удаленные от центра города: Екатеринбург (Владимир Кобекин, ныне в Москве), Новосибирск (Аскольд

Муров), Казань (Леонид Любовский, Лоренс Блинов), Уфа (Рафаил Касимов) и др. Число работающих в академической сфере композиторов огромно. Стилистически они протянули нить между крайними полюсами нынешней музыкальной культуры – от авангардизма до популярной музыки. Конечно, не все творческие фигуры идентичны по художественному значению. Но всё рассмотренное в данной работе составляет примечательные вехи реального культурного процесса, неотделимые от контекста изучаемого времени.

Благодаря обилию и интенсивности российского музыкального творчества, не создается чувства «коды» музыкального искусства или «конца времени композиторов» (идея Владимира Мартынова, от которой он уже стал отходить). Наоборот, есть ощущение подъема и плодотворных поисков, несмотря на перманентные экономические трудности у создателей произведений. Если взять всю сумму созданного в современной российской академической музыке, то она дает весьма обильную духовную пищу нынешнему обществу, – духовные стремления в ней даже проакцентированы. Недаром устойчивое мировое признание имеет большая группа отечественных композиторов, не меньшая, возможно и большая, чем в любой другой стране. Многоликое российское композиторское творчество полно жизненности и способно отвечать самым разнообразным эстетическим запросам людей, как в культурных столицах страны, так и в любых точках России. Оно так же широко, как сама Россия.

Использованная литература

- Авторы рассказывают о себе //Сов. музыка. 1971.№7.
- Амрахова А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.,2009.
- Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). /Сост. А. Алексеева, Э.Мирзоева. Вып.2. М.,2006.
- Арановский М.* Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. Л., 1979.
- Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн.2. Интонация. Л.,1971.
- Баева А.* Музыка – Театр Владимира Тарнопольского //Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). /Сост. А.Алексеева, Э.Мирзоева. Вып.2. М.,2006.
- Баева А.А.* Поэтика жанра: современная русская опера. М., 1999.
- Бараиш Е.* Реквием Е.Фирсовой //Муз. академия. 2009.№3.
- Беседы с Альфредом Шнитке. Сост. А.В.Ивашкин. М.,1994.
- Бобровский В.* Статьи и исследования. М.,1990.
- Буданов А.В.* Композитор Ефрем Подгаец: «Я просто пишу ноты...». М., 2014.
- Бычков В.В.* Эстетика. М., 2009.
- Вагнер Г., Владышевская Т.* Искусство Древней Руси. М.,1993.
- Вартанов С.* Альфред Шнитке – творец и философ //Альфреду Шнитке посвящается. Вып.3. М.,2003.
- Великовская И.* Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной. Диалог с философией Григория Сковороды //Научный вестник Московской консерватории. 2011. №4. То же (Шевцова И.В.) //Софии с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной. М., 2014.
- Войткевич С.Г.* Художественный мир Ф.М.Достоевского в отечественной опере последней трети XX века. Дис. ...канд. иск. Красноярск, 2006.
- Воробьев И.С.* Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930-1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля». Автореферат дис. ...докт. иск. Ростов-на-Дону, 2013.
- Гладкова О.* Галина Уствольская – музыка как наваждение. СПб., 1999.
- Гнилов Б.Г.* Акмеологический шпиль абсолютной музыки. Классико-романтический фортепианный концерт. М.,2007.
- Гребнева И.В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М., 2010.
- Григорьева Г.В.* Николай Сидельников: монография. 2-е изд., перераб. и доп. М.,

2014.

Дилецкий Н. Идеа грамматики музыкальной. М., 1979.

Долинская Е. О русской музыке последней трети XX века. Магнитогорск, 2000.

Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. М., 2006.

«Дух дышит, где хочет...». С А.Г.Шнитке беседует В.Н.Холопова //Наше наследие. 1990. №6.

Егорова Т. Опера «Преступление и наказание» Э.Артемова //Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). /Сост. А.Алексеева, Э.Мирзоева. М., 2006.

Екимовский В. Автобиография. М., 1997.

Екимовский В. «Никто не знает, как надо сейчас писать музыку». Беседу вела И.Северина //Играем с начала. 2012. №2.

Извечная ценность музыки. Наш собеседник – Родион Щедрин. Беседу вела В.Холопова //Правда. 16.09.1988.

Интервью с композитором Ефремом Подгайцем. Ч.2. 09.12.2010. URL:<http://www.muscomp.com/interview/podgaits2.html>.

История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005.

История современной отечественной музыки. Вып.3 (1960-1990). /Ред.-сост. Е.Б.Долинская. М., 2001.

Казанцева Л.П. «Русские страсти» Алексея Ларина: к проблеме жанра //Проблемы муз. науки. 2011. №2.

Катунян М. Наполнить музыку лирическим содержанием //Муз. академия. 2006. №1.

Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л., 1986.

Ковалев А.Б. Литургия в творчестве русских композиторов конца XVIII-XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Дис. ... канд. иск. М., 2004.

Комарницкая О.В. Русская опера второй половины XX века. Жанр. Драматургия. Композиция. Аналитические очерки. М., 2011.

Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором //Муз. академия. 2002. №2.

Куреляк А.А. О религиозном символизме в музыке Ю.Буцко: исследовательский очерк. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.

Левая Т. Путь Сергея Беринского //Музыка России: от средних веков до современности. Вып.1. М., 2004.

- Леденев Р.* Искусство не может не касаться больших тем. Беседа с О.Бугровой //Муз. академия. 1997. №2.
- Леденев Р.* Со своей колокольни. Черные тетради. М., 2010.
- Лосев А.* Из ранних произведений. М.,1990.
- Мартынов В.И.* Конец времени композиторов. М., 2002.
- Мдивани Т.Г., Холопова В.Н., Цмыг Г.П., Карпилова А.А., Дулова Е.Н.* Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние. На примере творчества композиторов России и Беларуси. Минск, 2014.
- Мелик-Пашаева К.* Ожившие души – «Дети Розенталя» //Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). /Сост. А.Алексеева, Э.Мирзоева. Вып.2. М.,2006.
- Мирзоева Э.* Об операх В.Галутвы //Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). /Сост.А.Алексеева, Э.Мирзоева. Вып.2. М.,2006.
- Молодые российские композиторы. Ред.-сост. Я.Тимофеев, Е.Мусаелян. М.,2010.
- Музыка идет к слушателю. Беседа Р.Щедрина с Л.Григорьевым и Я.Платеком //Сов. музыка. 1984. №2.
- Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т.2. М.,1982.
- Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. М.,1966.
- Музыкальная эстетика Франции XIX века. М.,1974.
- Нестьева М.* Сергей Слонимский и Альфред Шнитке: взгляд из предыдущего десятилетия //Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб., 2003.
- Николаева Е.* Валерий Кикта. М., 2006.
- Новоселова Е.* В диалоге с Фаустом //Муз. академия. 2007 №4.
- Озерская О.* Название и композиция в камерно-инструментальной музыке Юрия Воронцова //Музыковедение.2011. №1.
- Озерская О.* Эстетические взгляды композитора Юрия Воронцова //Муз. академия. 2012. №4.
- Паисов Ю.* Хоровое творчество Георгия Дмитриева. М.,2007.
- Петров А.К.* Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиционные подходы. Автореферат дис....канд. иск. М.,2007.
- Петров В.О.* Слово в инструментальной музыке. Астрахань, 2011.
- Попова Е.В.* Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых

- форм» (конец XX- начало XXI вв.). Автореферат дис....канд. иск. М., 2011.
- Раабен Л.* О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. СПб., 1998.
- Родионова Л.* Авторский анализ симфонического творчества //Муз. академия. 2011.№3.
- Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования. М., 2007.
- Сапонов М.* Искусство импровизации. М.,1982.
- Селицкий А.Я.* Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов-на-Дону, 1997.
- Сильвестров В.* Музыка – это пение мира о самом себе...Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма. Автор статей, составитель, собеседница М.Нестьева. Киев, 2004.
- Скурко Е.* К проблеме интерпретации фольклора в современном композиторском творчестве //Муз. академия. 2010. №4.
- Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000.
- Смирнов Д.Н.* Музыкальная идея III. <http://www.wikilivres.info/wiki/>.
- Софронов Ф.* «27 опер А.Семёнова» //Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). /Сост. А.Алексеева, Э.Мирзоева. Вып. 2. М., 2006.
- Тарасова О.В.* Хоровое творчество Ю.Фалика. Автореферат дис...канд. иск. Нижний Новгород, 2009.
- Таривердиев М.* Я просто живу. «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость...» М.,1997.
- Тищенко Б.* «Я прошел огонь, воду и некоторое количество труб». URL: <http://www.gzt.ru/topnews/culture/35765/html/>
- Третьякова А.В.* Концепты звука и слова в произведениях В.Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века. Дис. ...канд. иск. М.,2012.
- Трубачев С.* Избранное. Статьи и исследования. М., 2005.
- Филатова Н.Ю.* Художественный мир хоровых сочинений Ю.М.Буцко 1980-х-1990-х годов. Автореферат дис...канд.иск.М.,2011.
- Холодова М.В.* Музыкальный театр Г.И.Банщикова: жанрово-драматургические особенности произведений на сюжеты русской классической литературы. Дис...канд. иск. Красноярск, 2014.
- Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М.,1993.
- Холопова В.* Как назвать XX век в музыке? //Екатерина Александровна Ручьевская. Сб. статей. СПб., 2012.
- Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. М., 2011.
- Холопова В.* Лабиринты творчества Романа Леденева //Музыка из бывшего СССР.Сб. статей. Вып. 1. М.,1994.

- Холопова В. Мирощущение российских композиторов в постсоветское время //Международ. журн. прикладных и фундаментальных исследований. 2011. №12. С. 11-14.
- Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. М., 2012.
- Холопова В. Неизвестный Щедрин //Муз. академия. 1998. №2.
- Холопова В. Опера российских композиторов //Международ. журн. прикладных и фундаментальных исследований. 2012. №5. С.21-22.
- Холопова В. Понятие «русская музыка» и вопрос об адресате музыки у современных российских композиторов //Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2012. №21. С.138-142.
- Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин.М.,2000.
- Холопова В. Современная российская симфония: высота содержания и размывание жанра //Международ. журн. прикладных и фундаментальных исследований. 2012. №10. С.31-34.
- Холопова В. София Губайдулина. Монография. С интервью Э.Рестаньо-С.Губайдулина. М., 2011.
- Холопова В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М.,2001.
- Холопова В.Н.Три стороны музыкального содержания //Музыкальное содержание: наука и педагогика. М.-Уфа, 2002.
- Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М.,1990.
- Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М.,1989.
- Шнитке А. Из Четвертого круга. Беседа с В.Яковлевым //Волга. 1990. №3.
- Шнитке А. Музыка в присутствии ветра. Интервью с С.Масловым //Комсомольская правда. 04.02.1994.
- Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. Ч.2. М.,2008.
- Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. М.,2004.
- Шульгин Д.И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. М.,2003.
- Шушкова О. «Критический музыкант» И.А.Шайбе (от барокко к классицизму) //Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М.,1989.
- Щедрин Р. Осознать меру своей ответственности //Сов. музыка. 1986. №7.
- Щедрин Р. То, что делает музыку – музыкой...Беседа с Г.Цыпиным //Сов. музыка. 1987. №2.
- Эрнандес Х.Х. Александр Раскатов и его Альтовый концерт «Путь» //Festschrift В.Н.Холоповой. Науч. тр. Московской гос. консерватории им. П.И.Чайковского. Сб.63. М., 2007.

Содержание

Глава 1. Введение. Академическая музыка Европы как явление	
1. <u>Европейские истоки академической музыки</u>	3
2. <u>Понятие «музыка». Между религией и математикой</u>	5
3. <u>Письменность и opus. Регламенты музыкальных эмоций</u>	10
4. <u>Философичность. Идея прогресса</u>	14
Глава 2. Философия и эстетика российских композиторов до 1985 года	
1. <u>Социальная обстановка позднего социализма</u>	18
2. <u>Мироощущение композиторов и философия их творчества</u>	21
3. <u>Эстетика российской музыки и основные стилевые направления</u>	29
Глава 3. Философия и эстетика российских композиторов от 1985-1991 годов	
1. <u>Социальная ситуация</u>	37
2. <u>Новое мироощущение и философия творчества</u>	40
3. <u>Эстетика российской музыки от 1985-1991 годов</u>	51
3.1. <u>Основные стилевые направления</u>	52
3.2. <u>Назначение и сущность музыки</u>	62
3.3. <u>Возвышение красоты</u>	64
3.4. <u>Понятие «русская музыка» у российских композиторов</u>	69
3.5. <u>Вопрос об адресате музыки</u>	74
3.6. <u>Самосознание молодых</u>	77
Глава 4. <u>Общий обзор музыкальных жанров</u>	83
Глава 5. Опера	
1. <u>Тематика</u>	96
2. <u>Жанровое своеобразие</u>	112
Глава 6. Крупные хоровые жанры	
1. <u>Общее состояние крупных хоровых жанров разбираемого периода</u>	118
2. <u>Реквием</u>	123
3. <u>Литургия, всенощное бдение, месса</u>	126
4. <u>Страсти</u>	134
5. <u>Хоровой концерт. Хоровой цикл</u>	137
Глава 7. Симфония	
1. <u>Распространение жанра симфонии</u>	144
2. <u>Симфонии канонического типа</u>	147
3. <u>Симфонии неканонического типа</u>	150
3.1. <u>Нетрадиционный состав частей и сверхмасштабные структуры</u>	150
3.2. <u>Несимфонический исполнительский состав</u>	155
3.3. <u>Симфонии с названиями</u>	159
3.4. <u>Жанры-миксты. Симфонии с вокальными голосами и для хора a cappella</u>	166
Глава 8. Концерты	
1. <u>Роль и место концерта в современной музыке</u>	170
2. <u>Сольный концерт</u>	171
3. <u>Концерты для оркестра</u>	181
Глава 9. Камерные жанры. Инструментальный театр	
1. <u>Тематика и названия</u>	185
2. <u>Новая палитра музыкальных средств</u>	196
3. <u>Инструментальный театр</u>	200
Глава 10. <u>Заключение. Российская академическая музыка</u>	
<u>последней трети XX – начала XXI веков как явление</u>	204

Russian Academic Music of the Final Third of the Twentieth Century and the Beginning of the Twenty-First Century (Genres and Styles)

Table of Contents

Chapter 1. Introduction. Academic Music of Europe as a Phenomenon.

1. The European Sources of Academic Music.
2. The Concept of “Music.” Between Religion and Mathematics.
3. Notation and Opus. The Regulations of Musical Emotions.
4. The Philosophical Aspect. The Idea of Progress.

Chapter 2. The Philosophy and Aesthetics of Russian Composers prior to 1985.

1. The Social Setting of the Late Period of Socialism.
2. The Composers’ Worldview and the Philosophy of Their Musical Works.
3. The Aesthetics of Russian Music and the Main Stylistic Directions.

Chapter 3. The Philosophy and Aesthetics of Russian Composers during the Years 1985-1991.

1. The Social Situation.
2. The New Worldview and the Philosophy of Creativity.
3. The Aesthetics of Russian Music in 1985-1991.
 - 3.1. The Basic Stylistic Directions.
 - 3.2. The Purpose and Essence of Music.
 - 3.3. The Exaltation of Beauty.
 - 3.4. The Concept of “Russian Music” among Russian Composers.
 - 3.5. The Issue of the Recipient of Music.
 - 3.6. The Apperception of the Young.

Chapter 4. A General Overview of Musical Genres.

Chapter 5. Opera.

1. Subject Matter.
2. Originality of Genre.

Chapter 6. Large-Scale Choral Genres.

1. The General Condition of Large-Scale Choral Genres of the Examined Period.
2. The Requiem.
3. Liturgy, All-Night Vigil, the Mass.
4. Passions.
5. The Choral Concerto. The Choral Cycle.

Chapter 7. The Symphony.

1. Dissemination of the Genre of the Symphony.

2. Symphonies of the Canonic Type.
3. Symphonies of the Non-Canonic Type.
 - 3.1. Non-Traditional Consistence of Movements and Large-Scale Structures.
 - 3.2. Non-Symphonic Performers' Ensembles.
 - 3.3. Symphonies with Titles.
 - 3.4. Mixed Genres. Symphonies with Voices and for a cappella Chorus.

Chapter 8. Concertos.

1. The Role and Position of the Concerto in Contemporary Music.
2. Solo Concertos.
3. Concertos for Orchestra.

Chapter 9. Chamber Genres. Instrumental Theater.

1. Subject Matter and Titles.
2. The New Palette of Musical Means.
3. Instrumental Theater.

Chapter 10. Conclusion. Russian Academic Music of the Final Third of the Twentieth Century and the Beginning of the Twenty-First Century as a Phenomenon.