Инна Барсова

ФЕСТИВАЛЬ ВЛАДИМИРА ЮРОВСКОГО «ИСТОРИИ С ОРКЕСТРОМ. ВОЙНА И МИР»

ОТКЛИК СЛУШАТЕЛЯ

Со дня победы над нацизмом прошло семьдесят лет. За это время в России родилось едва ли не четыре поколения людей, если считать, что разница между коленами — 20 лет. Какие чувства у жителей России вызывает Великая Отечественная война сегодня? У старших — неугасающее переживание бесчеловечной трагедии. У младших — память о прошлом: «мой дедушка воевал...» или «моя бабушка была в эвакуации...», то есть память о страшных событиях, которые были «до меня» в истории нашей страны, в ушедшем XX веке. Хотя по-прежнему пульсирует наша неумирающая мольба — «хоть бы не было войны».

И *победа*! Победа над величайшим злом. Радость, облитая слезами по невернувшимся. Неслыханная радость у тех, кто мог вечером 9 мая 1945 года прийти *на площадь*, на Красную площадь в Москве[1] или *на площадь* другого города Советского Союза. Либо — тихая радость оставшихся дома и собравшихся за столом в тесном кругу родных и близких.

В этом году страна отмечает День Победы множеством мероприятий — демонстрациями, общественными и домашними встречами, научными сессиями и конференциями, дискуссиями, а в области искусств — выставками, концертами, изданиями книг. Такие общественные акции исключительно масштабны. Нередко это — *эпопеи*, которым как нельзя лучше подходит наименование «Война и мир», подаренное нам Львом Николаевичем Толстым в память о войне и победе 1812 года.

[1] Автор этих строк была в тот вечер на Красной площади вместе со своей учительницей музыки Екатериной Николаевной Авланти.

Среди знаков преклонения перед мужеством воинов и в память о погибших особое место в мире музыки занял фестиваль «Истории с оркестром. Война и мир», прошедший в Москве в концертном зале имени П. И. Чайковского летом 2015 года (10, 15, 16, 17 июня). Автор проекта — дирижер Владимир Михайлович Юровский, ставший в 2011 году художественным руководителем Государственного Академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова. Фестиваль закончился. Но те, кто присутствовал на концертах, еще долго будут жить этой музыкой. И предложенный здесь текст не есть классическая рецензия со всеми атрибутами жанра. Это — *отклик на событие*. Событие не только музыкальной, но также культурной и общественной жизни страны. Говорить исключительно о профессионализме, совершенстве, яркости исполнения музыки — а говорить об этом есть множество поводов — значит умолчать о другой стороне фестиваля. Во главе угла стоит *концепция* этого концертного цикла, предложенная Владимиром Юровским и осуществленная под его руководством Государственным симфоническим оркестром имени Светланова, квартетом имени Бородина и приглашенными солистами. Идея Владимира Юровского — обратиться к феномену *человека* в один из кризисных моментов истории, показав и представив этот феномен не посредством все разъясняющего вербального языка, но посредством *МУЗЫКИ* во всей многозначности и эмоциональности ее речи.

Ил. 1. Юровский дирижирует. Фото Веры Журавлёвой

Композиция концертного цикла имеет ряд особенностей.

1. Дирижер называет свой фестиваль:

Истории с оркестром
ВОЙНА И МИР,

добавляя в буклете важное пояснение: «Цикл просветительских концертов». А характеризуя свои функции, прямо заявляет:

Дирижирует и рассказывает
ВЛАДИМИР ЮРОВСКИЙ.

Таким образом разговор со слушателями мыслится как равноправная составная часть концерта. В Москве эта идея не нова. Многим памятны концерты незабвенной Марии Вениаминовны Юдиной, которой в советское время было необходимо перед исполнением музыки сказать о ней нечто важное в общекультурном смысле, включить ее в ряд других искусств. В симфонических концертах подобную практику ввел и целеустремленно проводил Геннадий Николаевич Рождественский, один из учителей Владимира Юровского.

Беседа со слушателями, нередко перед каждым произведением, стала потребностью Юровского, потому что по натуре своей и по ощущению собственной предназначенности он — просветитель. А в этом фестивале его *слово* несло важнейшую смысловую нагрузку. Превосходно им владея, Владимир Юровский осуществлял свою концепцию, сообщая лишь те сведения о создании произведения, о его сути, которые работали на сквозную идею цикла — *человек перед реальностью войны, насилия, смерти.*

2. Юровскому удалось преодолеть традиционную жанровую строгость, а по сути дела жанровую ограниченность концерта, предполагающую однородность исполнительского состава. Например, сегодня перед нами *большой симфонический оркестр*, который исполняет симфонию (или симфоническую поэму), а также концерт для фортепиано (или другого солиста) с оркестром. Завтра нам представят сочинения для *хора.* А если на следующий день дирижер захочет исполнять вокальную музыку в сопровождении фортепиано или *квартет* или (чего доброго!) *ансамбль* с фортепиано и чтецом, то исполнителям и слушателям придется перейти в другой – *малый* – зал.

Юровскому же необходимо единое звуковое и эмоциональное пространство, *единый зал,* в котором должны звучать произведения, связанные между собой одной идеей, одним мирочувствованием. Перестановки инструментов и стульев происходят здесь же, на глазах у слушателей, порой занимая немалое время. Но таким образом после незапланированного перерыва может «нечаянно» образоваться еще одно отделение концерта.

Заметим, что Владимир Юровский как никто другой умеет использовать пространство концертного зала имени Чайковского. И в прошлые годы (к примеру, в 2014, при исполнении «Военного реквиема» Бриттена) он умело размещал на балконах второго амфитеатра духовые инструменты, не говоря уже об использовании галерей над сценой, – получая

стереофонический эффект, не достижимый в традиционно построенных концертных залах.

Желая в максимально возможной широте представить *музыкальный мир* военного и предвоенного времени, дирижер выстраивает концерты из *трех* отделений, называя последнее из них «*Концертом после концерта*» – это словно бы разрешение слушателям покинуть зал, чтобы успеть схватить последний транспорт в ночной Москве. Но после первого же концерта количество оставшихся в зале слушателей заметно увеличилось, ибо программы были захватывающе интересными.

3. Важнейшей особенностью и достоинством фестиваля стало само построение концертных программ. Во-первых, круг композиторов не ограничился авторами из России: в концертах была представлена широкая панорама европейской и американской музыки предвоенного и военного времени – Вторая мировая война стала общим, планетарным бедствием.

Во-вторых, среди множества сочинений, написанных накануне, во время и сразу же после окончания войны, Владимир Юровский выбирает не только хорошо известные произведения, репрезентирующие военную тему в общественном сознании. Как оказалось, эта тематика в немалой степени запечатлена и в произведениях, написанных в аду концлагерей и считавшихся погибшими вместе с их создателями. Но причудливой волею судьбы (об этом ниже) часть таких сочинений была спасена. Эту музыку автор проекта также включил в программу, неординарность выбора которой придала фестивалю неожиданный ракурс: музыка «Войны и мира» переросла концертный формат. Целостная картина военного музыкального творчества складывалась из множества отдельных голосов, доносившихся из России, Европы и Северной Америки.

Кто были эти люди — авторы прозвучавшей музыки? При всех различиях в социальном положении и национальности их объединяла общая судьба: большинство из них оказались вырваны войной из родных мест. То были русские музыканты, *эвакуированные* после начала войны из Ленинграда и Москвы на Восток. То были *эмигранты* — уехавшие из России после революции, либо покинувшие Европу в тридцатые годы, спасаясь от Гитлера в Соединенных Штатах. То были *евреи*, а также люди разных национальностей — авторы произведений, причисленных к «дегенеративному искусству», арестованные, *депортированные в концлагеря* и уничтоженные в газовых камерах. Наконец, то были *жители* европейских городов, не покинувшие своих домов, не участвовавшие в общественной жизни, но сопротивлявшиеся режиму во «внутренней эмиграции».

Их много, но их голоса не составляют слаженного коллективного звучания, не складываются в хор. Каждый голос неповторимо индивидуален, уникален. По примеру «Метаморфоз» Рихарда Штрауса (1945) — это сочинение, прозвучавшее в цикле концертов, имеет подзаголовок «Этюд для 23 солирующих струнных», — а также по аналогии с «Плачем по жертвам Хиросимы для 52 струнных инструментов» Кшиштофа Пендерецкого

(это сочинение 1960 года, не включенное в программу по соображениям хронологии, несомненно, продолжает данный музыкальный ряд) — панорама, представленная Владимиром Юровским на фестивале, выстроилась в громадное *произведение,* созданное 24-мя авторами — «музыкантами-творцами»[2], как называли композиторов в начале XX столетия ученики Арнольда Шёнберга.

В фестивале Владимира Юровского привлекает внимание несколько аспектов. Так, неожиданный и поражающий воображение контраст несет в себе противопоставление двух *крайних* эмоциональных состояний, переживавшихся людьми в предвоенные и военные годы: доминировавшего в обществе в целом и присущего небольшой группе людей. Юровский выстраивает своего рода диптих, на одной стороне которого — киномузыка тридцатых-сороковых годов, на другой — творчество композиторов, находившихся в заточении.

Общественная атмосфера в канун войны, приближение которой предчувствовалось, побуждала власть имущих искать механизмы, способные управлять настроением людских масс. Один из таких механизмов был точно распознан: воздействие на людей через искусство кино. В Советском Союзе индуцирование *оптимистического* мироощущения было возведено в ранг социального заказа. И это не встречало сопротивления. Более того, текст В. Лебедева-Кумача «Нам песня строить и жить помогает» и музыка И. Дунаевского действительно поддерживали дух, особенно дух молодежи, несмотря на грозные политические события, происходившие в стране[3].

Владимир Юровский включил в программу фестиваля Увертюру Дунаевского из музыки к фильму «Дети капитана Гранта» по одноименному роману Жюля Верна (1936, режиссер В. Вайншток). Киномузыка, исполняемая в концертном зале, — не нонсенс ли это? Однако яркий мелодист, песни которого до сих пор не утратили своего обаяния, Дунаевский как раз в этой работе поставил перед собой полноценные профессиональные задачи. Мастерски написанная «партитура <...> широко разработана и симфонична, в духе голливудского “большого стиля”» [1, *195*]. Фильм Вайнштока трудно упрекнуть в пропагандистских намерениях, саундтрек Дунаевского к нему — достойная продукция мастера эстрадной музыки.

Но сочинение Дунаевского было лишь прелюдией к первому отделению концерта 15 июня. Далее Владимир Юровский продемонстрировал

[2] Нем. *Vereinigung schaffenden Künstler*; так называлось венское объединение музыкантов, поддерживающих новую, современную музыку.

[3] Советский оптимизм далеко не однозначно воспринимался в Европе. Характерно в этом отношении письмо С. Прокофьева к Н. Мясковскому от 15 января 1934 года о сочинении А. Мосолова: «В Париже к советской музыке предъявляются требования несколько иные чем в Москве: в Москве требуют прежде всего бодрости, в Париже же в советскую бодрость уже давно поверили, но часто выражают опасение, что позади нее нет глубины содержания. За это надо извинить французов, так как их знакомство с советской музыкой началось с “Завода” Мосолова» [12, *415*].

«воспитательные возможности» музыки к фильмам в странах Запада. Речь идет о киномузыке австрийского композитора Эриха Корнгольда и англичанина Уильяма Уолтона. Оба композитора — выдающиеся профессионалы, работавшие практически во всех академических жанрах. К примеру, Эрих Корнгольд — автор знаменитой оперы «Мертвый город», Уильям Уолтон — создатель оратории «Пир Валтасара» и Скрипичного концерта, написанного для Яши Хейфеца. Казалось бы, невозможно говорить о них вкупе, если бы не одно сближающее обстоятельство их творческих биографий: оба оставили заметный след в кинопродукции Голливуда. Владимир Юровский выбрал для концерта сюиту Э. Корнгольда из музыки к кинофильму «Морской ястреб» (1940) и сюиту У. Уолтона из музыки к кинофильму «Генрих V» (1944). Оба композитора как раз стремились к тому, чтобы их киномузыка исполнялась в концертных залах, и она того заслуживала. Так, блестящий профессионализм оркестрового письма Эриха Корнгольда позволил Юровскому в рассказе о композиторе сравнить отточенность его партитур с мастерством инструментовки Малера и Рихарда Штрауса.

Для исполнения сюит Корнгольда и Уолтона Владимир Юровский с присущим ему умением использовал интерьер зала имени Чайковского. Во время звучания музыки на экраны, расположенные вверху слева и справа от эстрады, проецировались кадры из названных фильмов. Мы словно присутствовали не в концертном зале, а *в кинозале*. Эффект оказался сверхнеожиданным. Суггестивная сила музыки — красота звука, совершенство оркестрового мастерства композиторов — сотворили чудо: мы смогли ощутить, как воздействие звучащего киноэкрана переносило зрителей сороковых годов в виртуальную реальность, в которой нет страха, нет безнадежности (с подобным эффектом мы теперь хорошо знакомы благодаря интернету). Возможно ли было противостоять этому могучему «ложному утешению»?

С противоположной стороны названного диптиха — музыка, *написанная в заточении*. Экстраординарны условия, в которых работали композиторы, брошенные в тюрьмы. История показала, что в заточении художественно одаренные натуры особенно остро ищут опоры духа в творчестве. XX век богат примерами такого рода. Мыслитель, писатель, один из основателей коммунистической партии Италии Антонио Грамши, приговоренный Муссолини в 1928 году к двадцатилетнему заключению[4], оставил «Письма из тюрьмы», подготовившие труд его жизни — «Тюремные тетради».

Сочинение музыки в заточении — особая тема, которую «подарил» нам XX век. В программе фестиваля Владимира Юровского ей посвящены самые темные страницы. Одно из значительнейших произведений этого рода — «Квартет на конец Времени» Оливье Мессиана. Композитору, попавшему в немецкий плен после поражения французской армии под Верденом

[4] Военный прокурор во время процесса над Грамши заявил: «Мы должны на 20 лет лишить этот мозг возможности работать» [5, *380*]. Грамши провел в тюрьмах 10 лет и умер от болезней вскоре после освобождения.

Ил. 2. Оливье Мессиан. «Квартет на конец времени»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День второй. Солисты Госоркестра России имени Е. Ф. Светланова Вера Алмазова, Сергей Гиршенко, Пауль Суссь и Михаил Безносов. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 15 июня 2015 года. Фото Владимира Волкова

в январе 1941 года, выпала редкая возможность сочинить, записать и даже исполнить свое произведение силами пленных благодаря нравственной позиции коменданта лагеря (назовем его имя — Карл-Альберт Брюль), который, сам будучи музыкантом, позволил пленному врагу сочинять музыку. Но в основе душевной стойкости Мессиана лежала его глубокая религиозность. Живущий в круге идей Священного Писания и увлеченный трудами философа Тейяра де Шардена, Мессиан видел в «конце Времени» не «скорбное человеческое время»: ему представлялся «мистический переход к иному состоянию сознания, который призван вырвать все сущее из оков несовершенства и превратить в поток блистающей энергии» [16, *29*]. Аскетичность инструментального состава — фортепиано, скрипка, виолончель и кларнет, обязательное знание слушателями *текста* из Апокалипсиса (для слушателей концертов Юровского он был распечатан в буклете) предполагают созерцательное погружение в музыку. Сочинение было строго и проникновенно исполнено солистами Госоркестра России (Вера Алмазова, Сергей Гиршенко, Пауль Суссь, Михаил Безносов). Позже Мессиан завершил «тему заточения» кратким, но сильным произведением для хора и оркестра — «Песнью депортированных», посвященной освобождению из немецкого плена. По иронии судьбы после единственного исполнения

в 1945 году партитура затерялась в библиотеке и была случайно найдена лишь почти через полвека, в 1991 году. «Песнь депортированных» прозвучала в первом концерте цикла Владимира Юровского, 10 июня.

Иного плана картина жизни в неволе открылась в концерте, посвященном творчеству композиторов, оказавшихся в гетто Терезиенштадта в Чехии. Среди сотен чешско-моравских евреев, депортированных сюда из Германии, Австрии и других оккупированных немцами европейских стран, большинство составляла высокообразованная интеллигенция; здесь было немало ученых, литераторов, политиков с международной известностью, а также много музыкантов. Создав образцово-показательное «возрастное гетто» (Altersghetto) для пожилых, Гитлер собирался таким образом окончательно разрешить «еврейский вопрос». После съемки пропагандистского фильма «Терезиенштадт», в котором участвовали в том числе переселенные в гетто композиторы и исполнявшие их музыку инструменталисты, нацисты *запланированно* депортировали всех в Освенцим, где большинство переселенных людей умерли в газовых камерах. Имена некоторых из погибших известны и в России. Это Виктор Ульман — ученик Александра Цемлинского, Эрвин Шульгоф, занимавшийся композицией у Макса Регера (скончался в концлагере в Баварии). Другие остались бы забытыми, если бы не усилия близких и друзей. В концерте прозвучала музыка Гидеона Кляйна (1919–1945), Павла Хааса (1899–1944), Ганса Краса (1899–1944). Они прожили в Терезине рядом, поддерживая друг друга, несколько последних трагических лет.

Самый молодой из названных композиторов — Гидеон Кляйн. Прозвучавший в концерте Дивертисмент для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн (излюбленный состав Моцарта, для которого он написал свои знаменитые серенады), сочинен двадцатилетним юношей еще до ареста. Исторический жанр духового октета обрел в музыке Кляйна новую жизнь благодаря атональной гармонии, яркому ритмическому тонусу и интенсивной артикуляции. Автор был учеником Алоиса Хабы и несомненно испытал влияние композиторов Новой венской школы. «Колыбельная» (обработка еврейской народной песни) и Струнное трио — видимо, последнее сочинение Кляйна (1944) — подтверждают догадку, что с его гибелью мир лишился композитора редкой одаренности.

Подлинным человеческим документом стали песни чешской поэтессы и детской писательницы Илзе Вебер (1903–1944). Она работала медсестрой в детской больнице Терезина, «утешая больных детей своими стихами и сказками. Некоторые из них она положила на музыку: так появился на свет цикл песен, названный “Я брожу по Терезину”» [13]. После приказа о депортации в Освенцим Илзе не захотела расстаться со своей семьей. «По ряду свидетельств, идя на смерть вместе с сыном Томашем и другими детьми в Освенцим, Илзе пела им свою колыбельную песню “Вигала, вигала”» [там же]. Сочиняя песни, Илзе Вебер не стремилась выявить собственную индивидуальность. Ей хотелось остаться в интонационном круге

Ил. 3. Илзе Вебер. «Я брожу по Терезину»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День третий. Концерт после концерта. Музыка композиторов — заключенных концлагеря Терезин. Надежда Гулицкая и Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 16 июня 2015 года. Фото Веры Журавлёвой

чешской и австрийской музыки, в частности, в круге песен Шуберта, — еще раз одарив детей звуками родной культуры.

Песни Илзе Вебер исполнила Надежда Гулицкая в фортепианном сопровождении Владимира Юровского. Это проникновенное музицирование, отмеченное чистотой и строгостью стиля, стало самой тихой, самой сокровенной точкой концертного цикла.

К числу музыкальных композиций, созданных в затворе, можно отнести также кантату-триптих Луиджи Даллапикколы «Песни заточения» (*Canti di prigionia*). В застенке пребывал не сам композитор, но поэты, на чьи стихи он написал свое сочинение. «Песни заточения» (1938–1941) — одно из самых значительных произведений Даллапикколы, которое уместно рассматривать в контексте его творчества сороковых годов, в том числе двух опер («Ночной полет» и «Узник»), развивавших поглотившую композитора в это время тему — «противостояние мучеников и мучителей, жертв и палачей» [9, *287*]. В кантате композитор обратился, так сказать, к «чужому слову» на «чужом» — латинском — языке. «Части цикла представляют собой “портреты” знаменитых узников, претерпевших мученическую смерть: *Молитва Марии Стюарт* (написана на текст подлинного латинского стихотворения, сочиненного шотландской королевой); *Призыв*

Боэция (текст — четверостишие из трактата *Утешение философией,* созданного Боэцием в тюрьме) и *Прощание Джироламо Савонаролы* — страстное выражение веры в Бога перед лицом всеобщей гибели» [там же]. После премьеры в Риме 1 декабря 1941 года кантата была запрещена.

Между тем фестиваль Владимира Юровского содержит в себе еще один сюжет: «ИСТОРИИ С ОРКЕСТРОМ». В этом наименовании скрыто множество смыслов. Прежде всего — *работа* музыкантов оркестра и дирижера над партитурой, в каждом моменте которой запечатлены свои задачи, проблемы и трудности. Помимо того, в Фестивале 2015 года проявился мотив *истории самого Госоркестра*, деятельность которого началась в 1936 году под управлением Александра Гаука, развивалась и укреплялась при работе с другими капельмейстерами, прежде всего с Евгением Светлановым, имя которого оркестр теперь носит, и успешно продолжается сегодня под руководством Владимира Юровского.

И наконец, на фестивале со всей силой зазвучала тема, которую, вероятно, надо назвать темой *истории исполнительской жизни* каждого из представленных в программе опусов и *истории восприятия* этой музыки у нас, в России.

Ил. 4. Луиджи Даллапиккола. «Песни заточения»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День четвертый. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Хор «Мастера хорового пения». Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 17 июня 2015 года. Фото Владимира Волкова

Старшее поколение помнит премьеры многих прозвучавших в фестивале Юровского произведений, и из этой цепочки премьер и значимых концертов часто складывается наша *линия жизни.* В памяти закрепились первые трактовки того или иного сочинения, ставшие для нас эталонными. Иногда они держат нас в плену. Но за 70 лет изменился контекст музыкальной истории, изменились мы сами. И сегодня, в 2015 году, мы можем иначе воспринимать и оценивать «только что», а на самом деле — в тридцатые-сороковые годы XX века написанные композиции. Так возникло в концертах *ощущение времени* как жизненной реальности музыки.

Весь фестиваль объединяет главная композиционная линия: в каждом концерте присутствует сочинение крупного жанра для большого симфонического оркестра.

XX век в полной мере раскрыл потенциальные возможности симфонического оркестра как наиболее выразительного и совершенного *инструмента,* который дан сегодня композитору. В этом смысле он продолжает традицию века девятнадцатого — века, когда были созданы Девятая Бетховена, «Фантастическая» Берлиоза, Шестая Чайковского (этот условный ряд может быть продолжен). Первая половина XX века (до Второй мировой войны) репрезентирует симфонический жанр сочинениями, порой вырывающимися из его строгих рамок, такими как «Поэма экстаза» Скрябина, «Весна священная» Стравинского, хотя нередко жанр собственно симфонии мыслится единственно возможным — как в случае Густава Малера.

В симфонической музыке, написанной во время Второй мировой войны, композиторы не всегда ставили перед собой экспериментальные профессиональные задачи. Большой оркестр часто был востребован для мемориального высказывания. К таким примерам принадлежит «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» Сергея Прокофьева. Это — кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра на слова Павла Антокольского (1943), сын которого погиб на войне. Прокофьев откликнулся на экстраординарное в определенном смысле событие — подвиг ребенка. Это сочинение стало первым в программе фестиваля монументальным опусом, в исполнении которого участвовали Эвелина Добрачева и Роман Муравицкий, хор «Мастера хорового пения» под управлением Льва Конторовича и Госоркестр. К мемориальному жанру принадлежат также «Симфония-Реквием» Бенджамина Бриттена (1940) и композиция Богуслава Мартину «Памятник Лидице». Скорбного характера сочинение написано под впечатлением бесчеловечного уничтожения чешской деревни Лидице близ Праги (1943).

В момент, когда зазвучала Первая симфония Витольда Лютославского, в фестивале открылась определенная «сюжетная» линия, ее можно назвать линией *большой симфонии для большого симфонического оркестра*. Трагическая начальная часть симфонии писалась в разгар войны (1941–1944). Автор стремился остаться в неоклассических рамках. «Когда я писал Первую симфонию, мое отношение к жанру было традиционным» [2, *107*], — рассказывал он позже. «Я стремился в неоклассической форме развивать

Ил. 5. Лев Конторович, Народный артист Российской Федерации, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, хормейстер

идеи “тональной” хроматики. Помню, что тогда меня очень увлекала ритмическая сторона музыки, и в Симфонии много полиритмии, характерных метроритмических сдвигов» [там же, *99*]. Оркестровый аппарат Лютославского, как и техника оркестрового письма, в этом сочинении оставались традиционными. Однако позже, — признавался он, — «писать обычные симфонии стало казаться анахронизмом» [там же, *107–108*].

В следующих концертах линию *большой симфонии* продолжили «Симфонические танцы» Рахманинова (1940), Симфония №24 Николая Мясковского (1943) и Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича (1943).

При всех стилистических различиях эти произведения объединяет *феномен оркестровой звучности*. Имеются в виду:

1) акустическая характеристика звука, свойственная именно *симфоническому оркестру* при определенном «распределении музыкального материала» (Стравинский) между оркестровыми группами. «Многие композиторы все еще не поняли, что главный инструментальный организм современности — симфонический оркестр — порожден музыкой, основанной на гармоническом трезвучии. Они словно не замечают, что увеличение числа духовых инструментов от двух до трех, четырех, пяти в известном роде идет параллельно с развитием гармонии. Чрезвычайно трудно писать полифонически для этого гармонического организма...» [14, *235*];

2) мировоззренческий, психологический и общественный статус симфонического оркестра в XX веке. Об этом несколько позже выскажется Альфред Шнитке в беседе с Александром Ивашкиным на тему «Оркестр и “Новая музыка”»: «Поскольку он [оркестр] является моделью человеческого

общества и Вселенной, его аллюзийные потенции весьма богаты, если не безграничны. Он в состоянии представить все мыслимые отношения между частным и общим. Ничто не может заменить это мощное поле взаимопереплетающихся и умножающихся потоков энергии» [3, *202–203*].

Переходя к собственно музыкальной материи, Шнитке продолжает:

«...Структуры оркестра должны быть изменены. Оркестр не должен восприниматься лишь как нивелирующее сообщество или как арена столкновений между индивидуальностями и массой, но прежде всего как огромный театр всеобщей индивидуализации. Контакт между музыкантами обеспечивается не только общей партитурой и дирижером над ними — между музыкантами должны возникать все более тонкие, непредвиденные, спонтанные связи (как, например, в джазе)» [там же]. Знаменателен вывод из этого рассуждения: оркестр «должен быть Инструментальной жизнью, но не Инструментальным парадом» [там же, *203–204*].

В произведениях советских авторов, вошедших в программу фестиваля, именно этот, по мысли Стравинского, «главный инструментальный организм», порожденный гармоническим трезвучием, оказался наиболее естественным. Трагическая по характеру симфония Мясковского посвящена памяти Владимира Держановского. Эта смерть крупного музыканта, скончавшегося в одиночестве под Загорском осенью 1942 года, произвела тяжелейшее впечатление на его коллег, оставшихся во время войны в Москве. Потрясенный известием о смерти Держановского композитор Дмитрий Мелких в тот же день занемог и вскоре скончался от инсульта. Симфония №24 — одно из лучших сочинений Мясковского, к сожалению, редко исполняемое в России.

Вслед за Симфонией Мясковского оркестром был сыгран не объявленный в программе номер: два фрагмента — «Ущелье» и «Финал» — из балета «Алые паруса», написанного композитором Владимиром Юровским старшим (1915–1972) — дедом Владимира Юровского — дирижера. В 1938 году он окончил Московскую консерваторию по классу Мясковского — выдающегося педагога по композиции. Владимир Михайлович Юровский старший всю жизнь прожил в Москве, наряду с работой в академических жанрах писал для кино и театра, был удостоен звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР. Музыка к балету «Алые паруса» — истории любви прекрасной Ассоль и молодого капитана Грея, наполненной надеждой и верой, — прозвучала в фестивальном концерте свежо и радостно. Сочинение, премьера которого состоялась в дни войны, 30 декабря 1942 года, в Куйбышеве, куда эвакуировали Большой Театр, сегодня было воспринято и как напоминание о еще одной забытой странице творчества учеников Мясковского, и как поклон музыкантскому роду Юровских.

В качестве *большой симфонии* последнего концерта (17 июня) была избрана Восьмая Шостаковича. Осенью исполняется 72 года с момента ее появления на свет. Автору этих строк выпало счастье быть на одном из первых исполнений симфонии в Москве в ноябре 1943 года (премьеры состоялись

3, 4, 10 и 19 ноября)[5] в Большом зале консерватории; играл Государственный симфонический оркестр СССР под управлением Евгения Мравинского. На программке[6] числа не указаны (назван только месяц — ноябрь), поскольку необычная премьера продолжалась несколько дней:

Вероятно, это был один из первых концертов, куда мне удалось попасть после возвращения в середине октября 1943 года в Москву из эвакуации: два года я провела в Татарии, в глуши — в 20 км от города Бугульмы. И я не понимала тогда, что присутствую на *премьере*.

Симфония потрясла меня. Я вдруг поняла, что теперь музыка будет *такой* и что я к такой музыке еще *совершенно не готова*. Агрессия ритма и тембров, голое оркестровое двухголосие в «токкате» (третья часть) буквально «исполосовали» меня. Этот концерт стал для меня своего рода боевым крещением в наступившей новой московской жизни, и впечатление от него соответствовало ощущению громадного горя, которое принесла война.

Хотелось бы напомнить начало «концертного» пути Восьмой симфонии. После московской премьеры в ноябре 1943 года состоялось исполнение 6 декабря 1944 года в освобожденном от блокады Ленинграде с оркестром Ленинградской филармонии[7]. Мравинский тщательно готовился к нему, что зафиксировано в его дневниках. Эти записи чрезвычайно интересны, приведу их, потому что во время московской премьеры Мравинский, вероятно, Дневника не вел:

> *30 ноября.* 3.30–4.30 квинтет по Восьмой Шостаковича (3, 4 и 5-я ч. до фуги включительно). Все — как сонные мухи <...>.
> *1 декабря.* 2 час. — собрание группы контрабасов. 2.45–3.45 квинтет по Восьмой Шостаковича (закончил 5-ю ч. и повторил кусочки из 3 и 1-й ч.) [11, *62*].
> [*Тот же день*]. ...Начерно продумал и восстановил форму и драматическую линию Восьмой Шостаковича (потрясает с каждым разом все глубже. Особенно линия Великого Ужаса... 1-й части!!.). Окончил все сие в 12 ч. 50 мин [там же, *63*]. <...>.
> *4 декабря.* 11–3.30 общая репетиция Восьмой Шостаковича. Основательно проработаны 1 и 2-я ч. и в основном 3, 4 и 5-я ч. [там же] <...>
> *6 декабря.* <...> Вечером концерт (7-й):
>
> Шостакович, Восьмая симфония.
>
> Очень удачно. Кругом восторги по адресу оркестра и моему. На самом же деле — чуть скованно (накладки *v-ni I,* вероятно, от «перегрева» на репетициях в побочной теме 1-й ч. и в 4-й ч.; у *v-ni II* в конце отчасти и от моего волнения» [там же, *63–64*].

---

[5] Дата первого исполнения не вполне ясна. В Нотографическом и библиографическом справочнике [7] указано 4 ноября. С. Хентова приводит следующие даты премьерных концертов: 3, 4, 10, 19 ноября [15, *172*]. Те же даты зафиксированы и в издании Дневников Мравинского [11, *642*].

[6] Программка хранится в архиве автора статьи.

[7] Перед этим Восьмую симфонию сыграли под управлением Мравинского в Новосибирске 5 и 6 февраля 1944 года.

Восхищенный работой дирижера Шостакович во время репетиций вписал в рукопись партитуры посвящение Евгению Мравинскому.

А дальше? В 1944 году Восьмая не получила Сталинской премии. В 1948 году Шостакович был объявлен «формалистом», и Восьмую запретили к исполнению. Возрождение великой симфонии началось лишь спустя десятилетие: симфония вновь прозвучала в октябре 1956 года; за пультом стоял Самуил Самосуд (играл, вероятно, Симфонический оркестр Всесоюзного радио). Далеко не каждый дирижер брался за это произведение. Восьмую ставили и записывали Геннадий Рождественский[8], Кирилл Кондрашин[9], Геннадий Проваторов[10]. Запись под управлением Евгения Мравинского была сделана в 1947 году[11]; после ее реставрации в 1972 году вышла пластинка[12]. Запись Мравинского воспринималась многими русскими слушателями как эталон исполнительской трактовки симфонии. Мы не случайно фиксируем внимание на этих словно бы второстепенных фактах. Ведь записи Восьмой Шостаковича (равно как и других сочинений) остаются единственным хранилищем истории нашей музыкальной жизни.

Безусловно, это произведение должно было войти в фестиваль 2015 года, названный «Война и мир», потому что никакое другое сочинение русского композитора не запечатлело с такой силой в монументальной форме внутреннее состояние человека в годы бедствий. Восьмую симфонию Шостаковича трудно назвать «классикой» — устоявшимся, вошедшим в культурный обиход музыкальным высказыванием, потому что еще не угасла заложенная в музыке острота переживания. Исполнение Восьмой под управлением Владимира Юровского — несомненное событие в деятельности оркестра. Сочинение давно не включалось в репертуар: последний раз Государственный Академический симфонический оркестр имени Светланова сыграл ее 25 сентября 2006 года в Большом зале Московской консерватории[13]. Энергичная, жесткая артикуляция, ритмическая точность, собранность формы, совершенное преодоление оркестровых трудностей отличали исполнение 2015 года. Быть может, не всех удовлетворил его эмоциональный накал — это может быть скорректировано в дальнейшем в ходе усиленной репетиционной работы. Но тем, кто сравнивает эмоциональный уровень звучания

[8] Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР (запись 1973 года). Номер пластинки А 10 00119 002, выпущена в 1985 году. Фирма Мелодия.

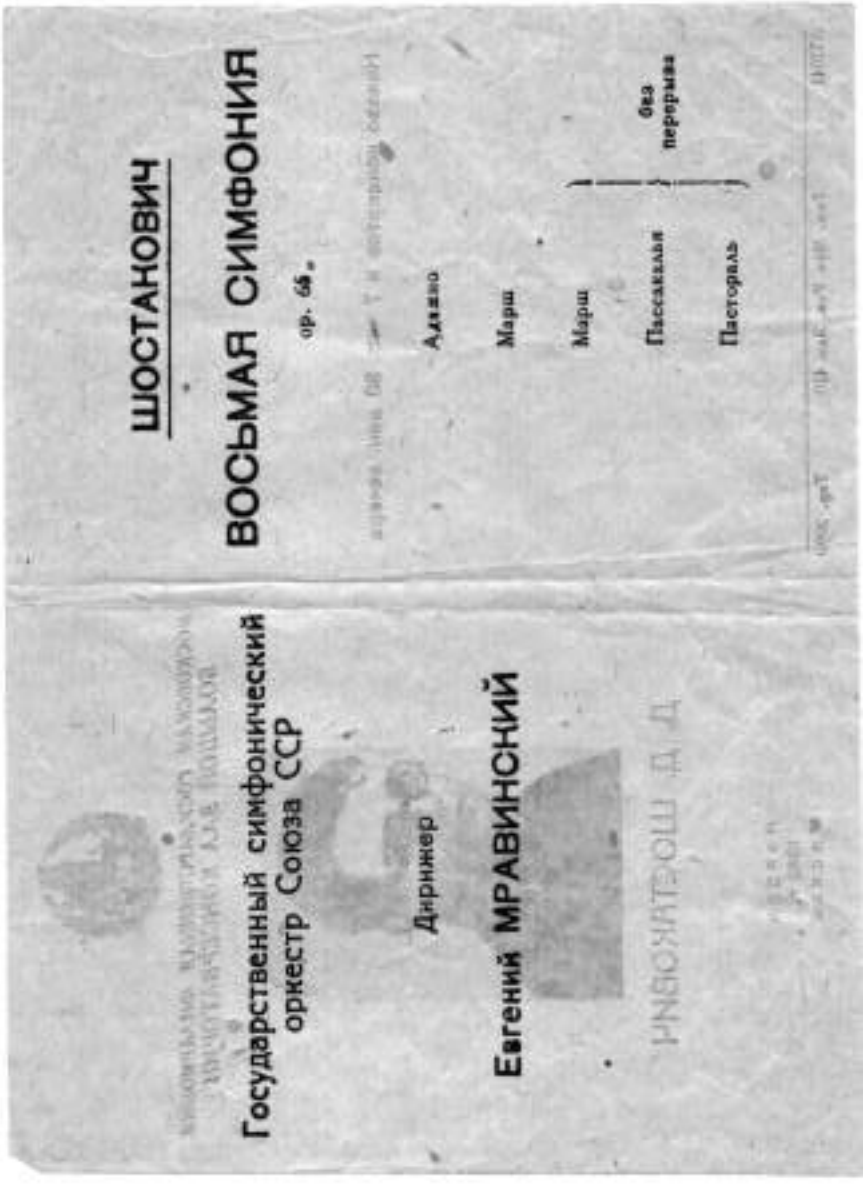
[9] Симфонический оркестр Московской государственной филармонии. Номер пластинки Д 011185-87, выпущена до 1975 года. Фирма Мелодия.

[10] Государственный академический симфонический оркестр СССР. Исполнение 5 марта 1987 года, Москва. Большой зал консерватории.

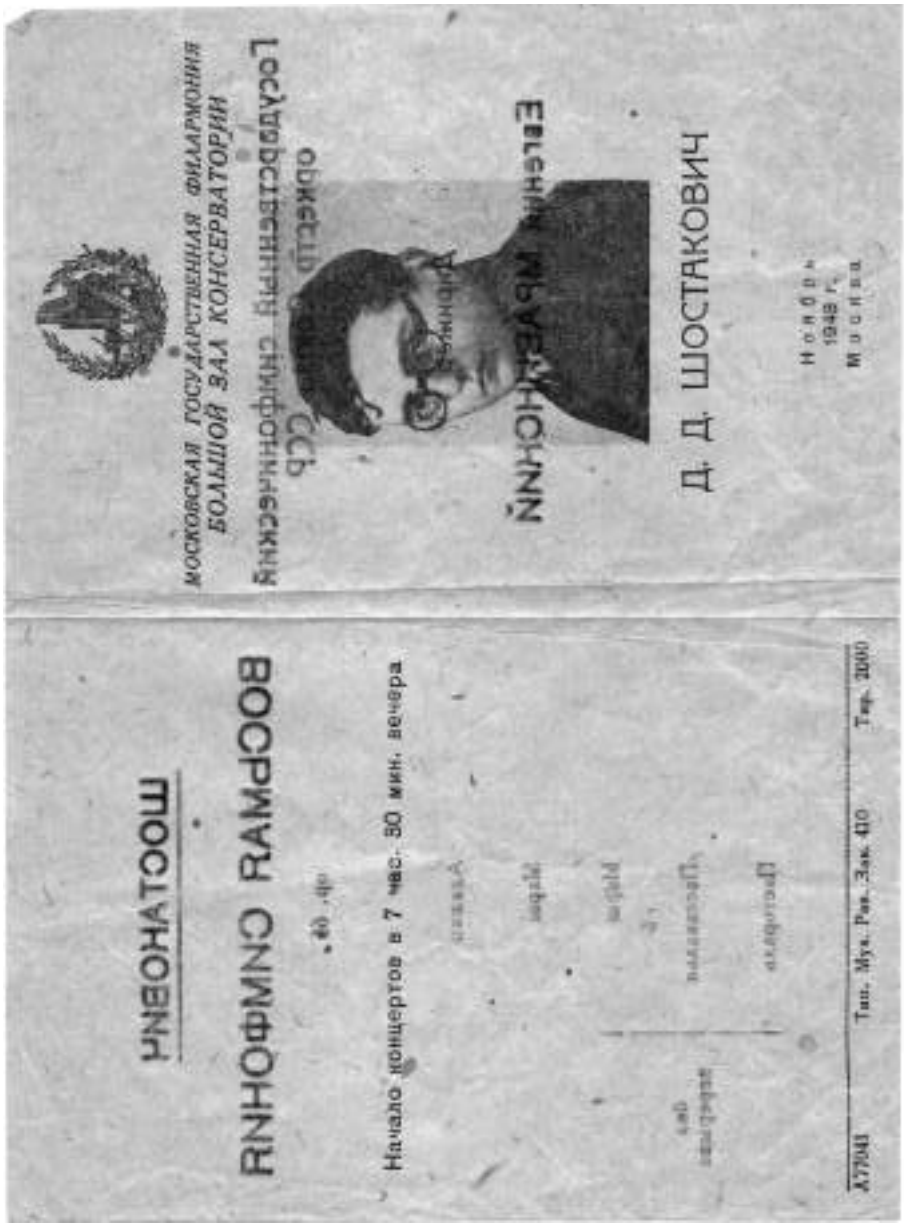
[11] Заслуженный коллектив РСФСР Академический симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии.

[12] Запись реставрировал Геннадий Ковалевский. Номер пластинки Д 032639-40. Она выпущена в период между 1973 и 1975 годом.

[13] В концерте, приуроченном к столетнему юбилею Д. Шостаковича (дирижер Мстислав Ростропович), помимо Восьмой симфонии прозвучал Первый скрипичный концерт в исполнении Виктора Третьякова. Концерт был записан.



Ил. 6. Программа исполнения Восьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в ноябре 1943 года



Ил. 7. Программа исполнения Восьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в ноябре 1943 года. Оборот

Восьмой у В. Юровского с трактовкой Е. Мравинского (в записи 1947 года), можно было бы ответить словами Марии Вениаминовны Юдиной (правда, сказанными по другому поводу). Их приводит Святослав Рихтер: «После концерта Нейгауз, которого я сопровождал, отправился с поздравлениями в ее артистическую. “Мария Вениаминовна, — спросил он, — почему вы играли прелюдию си-бемоль минор [Баха] столь драматически?” “П о т о м у ч т о и д е т в о й н а !!!”, — ответила она» ([10, *55*]; разрядка Бруно Монсенжона. — *И. Б.*)

Вера во всемогущество симфонического оркестра едва ли не пошатнулась во время звучания Концерта для двух фортепиано, ударных и оркестра, написанного Белой Бартоком. В трудных жизненных условиях после эмиграции в Соединенные штаты в 1940 году Барток принял предложение сделать новую, оркестровую версию своего выдающегося опуса, написанного в Венгрии в 1937 году. Речь идет о «Сонате для двух фортепиано и ударных». Предполагалось, что после исполнения этого Концерта издатели и менеджеры обратят внимание на неизвестного тогда в Европе и Штатах венгерского композитора. Действительно, оба концерта — в Лондоне (1942) и Нью-Йорке (1943) — принесли желанный успех.

В фестивале В. Юровского Концерт Бартока исполнили два пианиста — Борис Петрушанский и Михаил Дубов, два ударника — Александр Багиров и Владимир Терехов, и оркестр. Однако «тембровое открытие» Бартока, совершенное им в Сонате для двух фортепиано и ударных, утонуло в оркестровой массе Концерта. Ведь в Сонате Барток создал «новый тембровый континент»: союз ударных — три литавры, ксилофон, малый барабан, тарелки, большой барабан, треугольник, там-там — и двух фортепиано! Без струнных, без духовых! Фортепиано, не теряя своих богатейших тембровых возможностей, превращается в ударный инструмент, в то время как сухие, жесткие тембры ударных — литавр, ксилофона — обнаруживают новые мелодические ресурсы. В партитуре бесчисленны моменты изысканного тембрового родства ударных и фортепиано[14].

В новой, оркестровой версии сочинения композитор использовал весь традиционный аппарат — парный состав большого оркестра (без тубы), уменьшенный состав струнных, — введя «романтический» тембр челесты и сохранив без изменения нотный текст ударных (музыканты играли по партиям Сонаты). Однако звучание *большого оркестра* внезапно обнаружило свою тембровую «неуместность», если позволительно употреблять такие выражения по отношению к выдающемуся музыкальному сочинению. Так *Концерт* для двух фортепиано, ударных и оркестра стал *другим* музыкальным произведением, нежели *Соната* для двух фортепиано и ударных. Невозможно упрекать в этом автора, у которого были свои соображения относительно исполнительской жизни этого опуса.

---

[14] Этой теме посвящен специальный раздел («Ударные инструменты у Б. Бартока») ценной книги Эдисона Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре» [6, *59–92*]

Ил. 8 Бела Барток. Концерт для двух фортепиано, ударных и оркестра

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День второй. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Солисты — Борис Петрушанский, Михаил Дубов, Александр Багиров и Владимир Терехов. Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 15 июня 2015 года. Фото Владимира Волкова

Иная судьба ожидала *переложение* на другой состав Adagio для струнного оркестра Самуэля Барбера. Написанная в 1935–1936 годах как медленная часть камерного сочинения — смычкового квартета, музыка Adagio несла в себе столь мощный потенциал, заложенный в *пении струнных*, что ее создатель не мог не подчиниться этой скрытой идее. В 1938 году он оркестровал Adagio для струнного оркестра. С тех пор эта редакция обошла весь мир. Скорбный строй музыки побудил исполнять это сочинение в память о жертвах войны, на похоронах выдающихся личностей. Adagio включали в свой репертуар Артуро Тосканини, Юджин Орманди.

В Россию Adagio Барбера привез еще один великий американский дирижер — Леопольд Стоковский. Концерт состоялся в 1958 году в Большом зале консерватории. В тот незабываемый вечер во втором отделении всю эстраду Большого зала заполнили струнники — артисты оркестра и приглашенные музыканты. К тому же мы впервые в Москве увидели и услышали так называемую «американскую рассадку» оркестра, в которой по правую руку от дирижера располагались не первые скрипки, как было принято раньше, а виолончели и альты. Потрясающей красоты звук монолитной *группы* струнных, их *чистый тембр* (это — термин!) — еще одна страница «Истории с оркестром», раскрывающейся на концертах Владимира Юровского. Не вступая в соперничество с *симфоническим* оркестром, *струнный*

Ил. 9. Карл Амадеус Хартман. «Траурный концерт» для скрипки и струнного оркестра

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День третий. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Солист — Владимир Спиваков. Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 16 июня 2015 года. Фото Веры Журавлёвой

оркестр XX века обнаружил свое уникальное качество — захватывающую открытую эмоциональность.

Впрочем, в других сочинениях, прозвучавших на фестивале, проявили себя иные возможности струнных. В «Траурном концерте» для скрипки и струнного оркестра Карла Амадеуса Хартмана, написанном под впечатлением начала войны (1939), струнный оркестр выступил в амплуа мягко аккомпанирующей группы. Центром звуковой ауры стал сольный тембр скрипки — незабываемый *тон*, которым владеет Владимир Спиваков, темпераментно исполняющий эту партию. Не менее интересны упомянутые ранее «Метаморфозы» Рихарда Штрауса («Этюд для 23 солирующих струнных инструментов»). Сочинение 1945 года, созданное вскоре после окончания войны, — это *Abschied*, *прощание* прожившего жизнь музыканта с разбомбленной (разрушен дом Гёте!), попираемой, как ему казалось, немецкой культурой, драгоценные страницы которой он бережно «перелистывает», цитируя в «Метаморфозах» любимые темы немецкой музыки. И в то же время в композиции внезапно вспыхивает музыкальная мысль, ведущая в Будущее: мы видим здесь раннее предвосхищение идеи *оркестра солистов* (хотя и далекое еще от идеала польских авангардистов шестидесятых годов,

так как ладовое устройство «Метаморфоз» целиком основано на традиционной тональности).

Альтернативой большому оркестру в XX веке, как ни странно, становится камерный ансамбль *солистов*. Речь идет не о традиционных однотембровых составах, представленных в таких жанрах, как струнный квартет (квинтет и т. д.), духовой октет, для которого писал серенады Моцарт, либо же медно-духовая «банда». В самом начале столетия музыканты создали нечто принципиально иное — *разнотембровый* ансамбль, включающий в том числе человеческий *голос* и *слово*. Арнольд Шёнберг и вслед за ним Игорь Стравинский — оба открыли новый синтетический инструментальный организм, способный к выражению актуальных общечеловеческих и музыкальных идей. То был вокальный цикл Шёнберга «Лунный Пьеро» (1912), а также театральное представление Стравинского «История солдата, читаемая, играемая и танцуемая» (1918).

«Ода Наполеону» Арнольда Шёнберга, несомненно, продолжает эту традицию, несмотря на то, что композитор выбирает из палитры красок темброво *однородный* ансамбль — струнный квартет. Однако партии написаны для *солистов*-виртуозов. Характер музыки «Оды» в целом определяет тембровая энергия фортепиано и декламация *чтеца*. Шёнберг обратился

Ил. 10. Арнольд Шёнберг. «Ода Наполеону Бонапарту»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День первый. Концерт после концерта. Солисты Госоркестра России имени Е. Ф. Светланова: Наталья Ковалевская, Алексей Гуляницкий, Василий Кухаренко, Пауль Суссь. Борис Петрушанский, Михаил Сапонов. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 10 июня 2015 года. Фото Веры Журавлёвой

здесь к новому для себя жанру — памфлету. В разгар войны (1942 год), перебравшись в Штаты, он сознательно пошел на открытое политическое высказывание, обратившись к «чужому слову» — язвительному байроновскому тексту, в котором виделся намек на Гитлера.

«Ода Наполеону» знаменательна еще и авторским выбором музыкального языка. Давно расставшись с «гармоническим трезвучием» как основой мышления, здесь Шёнберг создает продуманную сложную звуковысотную организацию, выделяя в ней *трезвучие* как надежный коммуникационный жест в сторону слушателя — как символ связи с историческими смыслами и ценностями. «Ода» заканчивается утверждением тональности Es-dur, вызывающей ассоциации с великой музыкой прошлых столетий — большой органной фугой Баха (BWV 552) и Третьей симфонией Бетховена.

«Оду Наполеону» с большим воодушевлением и техническим совершенством сыграли солисты Госоркестра Наталья Ковалевская (скрипка), Алексей Гуляницкий (скрипка), Василий Кухаренко (альт) и Пауль Суссь (виолончель). Напряженный сквозной ток музыки, исполняемой без дирижера (хотя разучивание происходило под его руководством), создали и поддерживали на протяжении всей пьесы пианист Борис Петрушанский[15] и чтец Михаил Сапонов[16]. Впервые выступивший в таком амплуа в сентябре 1974 года в Большом зале Дома композиторов, Сапонов в этот раз особенно выразительно провел свою партию на английском языке. В его декламации действительно прозвучало «сто семьдесят оттенков иронии, презрения, сарказма, пародии, ненависти и возмущения» [4, *377*], которые так желал услышать композитор в партии чтеца при исполнении ее Орсоном Уэллсом на премьере сочинения в 1943 году.

Созданный почти одновременно с «Одой», в 1942 году, Фортепианный концерт Арнольда Шёнберга остается в сфере имманентно музыкальных творческих проблем. Однако авторская рукопись сочинения обнаружила программные заметки, в которых звучат темы тревоги и страха. «Но жизнь продолжается», — записал он в партитуре последней части. Концерт сыграла японская пианистка Мицуко Учида, рано приехавшая в Вену и получившая там музыкальное образование. Выдающаяся исполнительница сочинений Моцарта и других европейских классиков, она завоевала премию журнала «Граммофон» за запись фортепианного концерта Шёнберга с Кливлендским оркестром под управлением Пьера Булеза.

«Песни заточения» Даллапикколы, к которым мы вновь обращаемся, открывают еще одну страницу «Историй с оркестром», представленных Владимиром Юровским (произведение прозвучало в последнем концерте 17 июня). Обдумывая тембровое воплощение своей глубоко религиозной

---

[15] Заслуженный артист России Борис Петрушанский — ученик Г. Нейгауза и Л. Наумова; с 1991 года преподает в Международной пианистической Академии в Итоле (Италия).

[16] Михаил Александрович Сапонов — музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории.

Ил. 11. Арнольд Шёнберг. Концерт для фортепиано с оркестром

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День первый. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Солистка — Мицуко Учида. Концертмейстер оркестра Сергей Гиршенко, концертмейстер первых скрипок Наталья Ковалевская. Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 10 июня 2015 года. Фото Веры Журавлёвой

концепции, Даллапиккола отказался от *большого оркестра* с кантиленным тоном струнных и плотной гармонией у духовых. Он принял новаторское решение: объединить группу ударных с «романтическими» инструментами XIX столетия — фортепиано (2 инструмента) и арфой (также 2), трактуя их по-новому, в анти-романтическом духе. Сама же группа ударных могла обеспечить теперь как мелодические линии фактуры (инструменты с определенной высотой звука, такие как 4 литавры, ксилофон, вибрафон, 8 настроенных колоколов), так и функцию ударно-ритмическую (тарелки, группа трех там-тамов, треугольник, малый барабан, большой барабан). Возник не только новый самодостаточный тембровый организм: возникло новое *тембральное поле*[17], и такой состав может стать в определенном смысле альтернативой большому оркестру. Союз этого инструментального объединения со смешанным хором, линеарная полифония, сложная

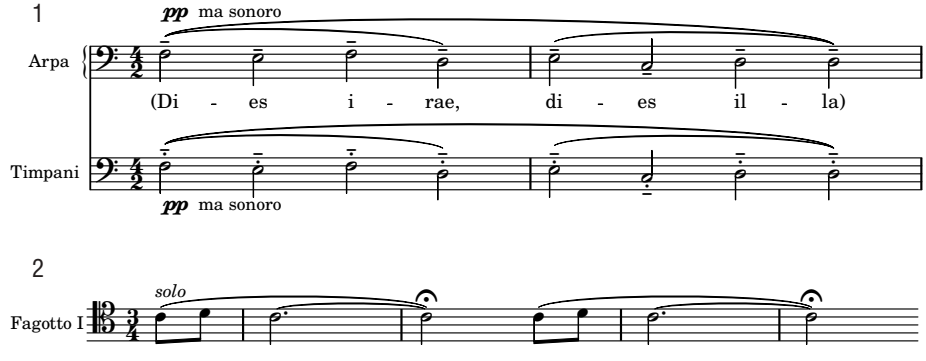
[17] Это удачное определение принадлежит Фараджу Караеву [8, *241*].

ладовая организация позволили Даллапикколе создать монументальную композицию нового плана. Аскетичный, лишенный чувственности, но преисполненный мистическими тембровыми откровениями колорит «Песен заточения» органично сочетается с лаконизмом латинского текста. Напев *Dies Irae* в Молитве Марии Стюарт (1939) определяет атмосферу отрешенности от земного, сохраняющуюся на протяжении всй кантаты.

Ранний опыт работы Даллапикколы с ударными инструментами не остался незамеченным молодым поколением итальянских композиторов — Берио и Ноно, а также французами. Но многообещающая заявка на новый монументальный тембровый состав получила в пятидесятые-шестидесятые годы иное развитие, нередко — в камерных жанрах («Молоток без мастера» П. Булеза).

Кантата Даллапикколы — одно из самых ярких произведений итальянского композитора, впервые представленное русским слушателям, — была впечатляюще исполнена Академическим Большим хором «Мастера хорового пения» под управлением Льва Конторовича. Музыкант огромной культуры, ученик хормейстера Клавдия Птицы и симфонического дирижера Лео Гинзбурга, Конторович — один из тех, кто постоянно вводит в концертную практику современную музыку.

Итак, мы подошли к последнему концерту фестиваля (17 июня). В его программе встретились два произведения, в которых в определенном смысле воплотились две разные и бескомпромиссные концепции, два ответа на «последние вопросы» бытия. Таковы «Песни заточения» Луиджи Даллапикколы и Восьмая Дмитрия Шостаковича. Встретились две эмблемы: нагруженный вековыми ассоциациями напев *Dies Irae* и трехзвучный мотив *до-ре-до*, обезоруживающий своей простотой, мотив «начала начал». Первый интонируют литавры и арфа в басовой тесситуре, второй — фагот в высоком регистре (партитурные нотные примеры даны в извлечении):



Снимающий неразрешимое напряжение музыки таинственный финал Восьмой оставляет открытым вопрос об исходе.

В третьем отделении — «Концерте после концерта» — мы вернулись, если можно так выразиться, в «тембровое детство» музыки XX века — к тембру *струнных*, с которого есть пошла линия европейского симфонизма.

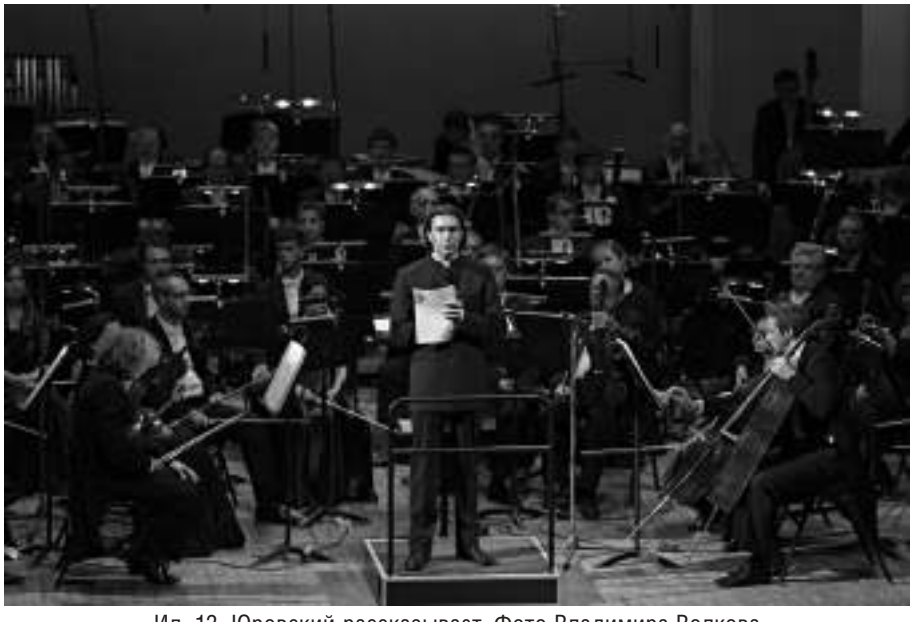
Владимир Юровский выбрал для завершения фестиваля Третий квартет Шостаковича. Как подчеркнул дирижер, этот квартет и Восьмая симфония — композиции-сестры. Драматическое настроение музыки, созданной сразу после победы, когда еще «не затянулись раны», в декабре 1946 года было проникновенно, с большим совершенством передано Квартетом имени Бородина в его новом составе: Рубен Агаронян, Сергей Ломовский, Игорь Найдин, Владимир Бальшин.

Завершившийся фестиваль «Истории с оркестром. Война и мир» останется в памяти крупным событием нашей концертной жизни, в которой, по счастью, осуществимы столь масштабные замыслы. Совместная работа одного из старейших коллективов страны — Госоркестра и дирижера Владимира Юровского воскресила надежду на дальнейшее возрождение этого музыкантского объединения, уверенность в его неиссякаемой преданности музыке. Владимир Михайлович Юровский — дирижер выдающегося дарования, огромных знаний и безграничной трудоспособности. Он — дирижер *московской школы.* Его первым учителем стал отец, Михаил Владимирович

Ил. 12. Дмитрий Шостакович. Квартет № 3

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День четвертый. Концерт после концерта. Квартет имени Бородина. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 17 июня 2015 года. Фото Владимира Волкова

Юровский — выпускник Московской консерватории по классу Лео Гинзбурга, ассистент Геннадия Николаевича Рождественского[18]. Дальнейшее обучение Владимира Юровского в Европе (у Александра фон Брюка, Рольфа Ройтера и сэра Колина Дэвиса), а также работа с выдающимися западными коллективами (с 2007 года Юровский — главный дирижер Лондонского филармонического оркестра) отточили профессионализм музыканта, обогатили опыт и укрепили свойственное ему ощущение жизни — открытость всему новому.



Ил. 13. Юровский рассказывает. Фото Владимира Волкова

После завершения фестиваля окрепло и другое чувство. Мы — слушатели — были участниками некоего общего *внимания музыке* (от слова «*внимать*»), связанной с переживанием одного из самых грозных и страшных событий в истории нашей страны и во всей мировой истории. Это *внимание и со*-переживание музыке, вобравшей в себя всю эмоциональную мощь произошедшего, оставило совершенно особое чувство. Быть может, это чувство, близкое к катарсису.

[18] По окончании консерватории М. В. Юровский работал ассистентом дирижера — Г. Н. Рождественского — в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио и Центрального телевидения, затем дирижером Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и Большого театра; после переезда в Германию (1989) руководил крупнейшими оркестрами страны — театра Опера Земпера (Дрезден), Лейпцигского оперного театра, Кёльнского радио и др.

Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Дунаевский, Исаак Осипович // Л. О. Акопян. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 194–195.
2. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.
3. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
4. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
5. *Грамши А.* Искусство и политика: в 2 т. / вступ. ст. К. М. Долгова, коммент. П. М. Кудюкина. Т. I. М.: Искусство, 1991. 432 с. (История эстетики в памятниках и документах).
6. *Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре / предисл. И. Барсовой. М.: Советский композитор, 1982. 257 с.
7. Д. Д. Шостакович: Нотографический и библиографический справочник / сост. Е. Л. Садовников. 2-е изд., доп. и расшир. М.: Музыка, 1965. 279 с.
8. *Караев Ф. К.* Тембрика / Общие проблемы современной композиции // Теория современной композиции: уч. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 235–265.
9. *Кириллина Л.* Луиджи Даллапиккола (1904–1975) / Италия / Вторая половина XX века // История зарубежной музыки: XX век: уч. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. С. 286–293.
10. *Монсенжон Б.* Рихтер: Диалоги. Дневники: пер. с фр. М.: Классика-XXI, 2003. 480 с.
11. *Мравинский Е.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / сост. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 656 с.
12. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка / вступ. ст. Д. Б. Кабалевского, сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко, коммент. В. А. Киселева, предисл. и указатели М. Г. Козловой. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
13. *Сафронов А.* Истории с оркестром. Война и мир: буклет фестиваля. М.: Московская филармония, 2015.
14. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник, ред. пер. Г. А. Орлова, послеслов. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. XVI, 414 с.
15. *Хентова С.* Шостакович. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. II. Л.: Советский композитор, 1986. 624 с.
16. *Цареградская Т.* О религиозности Мессиана // Век Мессиана: сб. статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 25–30 (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 69).