

A mosaic portrait of Dmitri Shostakovich, rendered in shades of grey, white, and yellow, set against a background of red and blue mosaic tiles. The portrait is framed by a thick red border.

DMITRI SHOSTAKOVICH INCIDENTAL MUSIC



ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ МУЗЫКА ДЛЯ КИНО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

DMITRI SHOSTAKOVICH INCIDENTAL MUSIC

ДИСК 1

Сюита из музыки к кинофильму «Златые горы», соч. 30а

1	1. Вступление	1.25
2	2. Вальс	5.10
3	3. Фуга	8.31
4	4. Интермеццо	3.52
5	5. Похоронный марш	2.00
6	6. Финал	1.56

Сюита из музыки к спектаклю «Гамлет», соч. 32а

7	1. Вступление и ночной дозор	2.26
8	2. Похоронный марш	1.40
9	3. Туш и танцевальная музыка	2.18
10	4. Охота	2.18
11	5. Пантомима актеров	1.23
12	6. Шествие	0.55
13	7. Музыкальная пантомима	1.02
14	8. Пир	1.11
15	9. Песенка Офелии	1.23
16	10. Кольбельная	1.07
17	11. Реквием	2.03
18	12. Турнир	0.56
19	13. Марш Фортинбраса	1.50

Фрагменты из музыки к пьесе П. Сухотина

«Человеческая комедия» (по О. де Бальзаку), соч. 37

20	Панорама Парижа	2.31
21	Полицейский марш	1.26
22	Гавот	2.17
23	Сена	3.48
24	Марш	2.12

Фрагменты из музыки к трагедии В. Шекспира

«Король Лир», соч. 58а

25	Возвращение с охоты	0.50
26	[Сцена в степи]	2.04

27	[Приближение бури]	1.16
28	[Военный] лагерь	1.23
29	Марш	1.37
30	Фанфары	1.23
31	[Вступление и баллада Корделии] (сл. А. Радловой)	4.38
Песни из музыки к трагедии «Король Лир», соч. 58а		
32	[Вступление и баллада Корделии] (сл. А. Радловой)	3.59
33	Песни Шула (сл. В. Шекспира, пер. С. Маршана)	8.44

Общее время: 81.52

Николай Степанов, *гавайская гитара* (2)

Людмила Голуб, *орган* (3)

Нина Романова, *меццо-сопрано* (31)

Наталья Бурнашева, *меццо-сопрано* (32)

Евгений Нестеренко, *бас* (33)

Государственный симфонический оркестр

Министерства культуры СССР (1–6, 32, 33)

Симфонический оркестр Московской государственной
филармонии (7–19)

Дирижер – Геннадий Рождественский (1–19, 32, 33)

Ленинградский камерный оркестр старинной
и современной музыки

Дирижер – Эдуард Серов (20–31)

Записи: 1985 (1–6), 1975 (7–19), 1984 (20–33) гг.

Звукорежиссеры: Северин Пазухин (1–6),

Александр Гроссман (7–19), Феликс Гурджи (20–31),

Игорь Вепринцев (32, 33)

ДИСК 1

Suite from incidental music for the film

The Golden Mountains, Op. 30a

1	1. Introduction	1.25
2	2. Waltz	5.10
3	3. Fugue	8.31
4	4. Intermezzo	3.52
5	5. Funeral March	2.00
6	6. Finale	1.56

Suite from incidental music for the play *Hamlet*, Op. 32a

7	1. Introduction and Night Watch	2.26
8	2. Funeral March	1.40
9	3. Flourish and Dance Music	2.18
10	4. Hunting	2.18
11	5. The Actors' Pantomime	1.23
12	6. Procession	0.55
13	7. Musical Pantomime	1.02
14	8. The Banquet	1.11
15	9. Ophelia's Song	1.23
16	10. Lullaby	1.07
17	11. Requiem	2.03
18	12. Tournament	0.56
19	13. The March of Fortinbras	1.50

Fragments from incidental music for P. Sukhotin's play

The Human Comedy (after H. de Balzac), Op. 37

20	Panorama of Paris	2.31
21	Police March	1.26
22	Gavotte	2.17
23	The Seine	3.48
24	March	2.12

Fragments from incidental music for W. Shakespeare's

King Lear, Op. 58a

25	Returning from the Hunt	0.50
----	-------------------------	------

26	[Scene on the Steppe]	2.04
27	[The Approach of the Storm]	1.16
28	[Military] Camp	1.23
29	March	1.37
30	Fanfare	1.23
31	[Intro and Cordelia's Ballad] (lyrics by A. Radlova)	4.38
Songs from the incidental music to W. Shakespeare's <i>King Lear</i> , Op. 58a		
32	[Intro and Cordelia's Ballad] (lyrics by A. Radlova)	3.59
33	Songs of the Fool (lyrics by W. Shakespeare, transl. by S. Marshak)	8.44

Total time: 81.52

Nikolai Stepanov, *lap steel guitar* (2)

Lyudmila Golub, *organ* (3)

Nina Romanova, *mezzo-soprano* (31)

Natalia Burnasheva, *mezzo-soprano* (32)

Evgeny Nesterenko, *bass* (33)

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra (1–6,
32, 33)

The Moscow Philharmonic Orchestra (7–19)

Conductor – Gennady Rozhdestvensky (1–19, 32, 33)

The Leningrad Chamber Orchestra of Early and
Modern Music

Conductor – Eduard Serov (20–31)

Recorded in 1985 (1–6), 1975 (7–19), 1984 (20–33).

Sound engineers: Severin Pazukhin (1–6), Alexander

Grossman (7–19), Felix Gurdji (20–31),

Igor Vepriyev (32, 33)

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ МУЗЫКА ДЛЯ КИНО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

DMITRI SHOSTAKOVICH INCIDENTAL MUSIC

ДИСК 2

Три прелюдии для струнного квартета, фортепиано и трубы из кинофильма «Подруги», соч. 41

1	Прелюдия Фа мажор	2.14
2	Прелюдия ля минор («Избушка лесничего»)	3.13
3	Прелюдия Ре мажор	2.25

Сюита из музыки к кинофильму «Овод», соч. 97а
(составитель Л. Атовмян)

4	1. Увертюра	2.54
5	2. Контрданс	2.51
6	3. Народный праздник	2.31
7	4. Интерлюдия	2.34
8	5. Вальс «Шарманка»	2.07
9	6. Галоп	1.47
10	7. Вступление	6.52
11	8. Романс	6.22
12	9. Интермеццо	4.58
13	10. Ноктюрн	4.18
14	11. Сцена	2.28
15	12. Финал	3.00

Сюита из музыки к кинофильму «Гамлет», соч. 116а
(составитель Л. Атовмян)

16	1. Вступление	2.55
17	2. Бал во дворце	2.41
18	3. Призрак	3.48
19	4. Дворцовая музыка	2.19
20	5. Сцена отравления (Мышеловка)	3.21
21	6. Смерть Офелии	3.07
22	7. Похороны Гамлета и финал	2.23

Общее время: 72.20

Александр Семянников, *скрипка* (1–3)

Александр Шанин, *скрипка* (1–3)

Григорий Кемлин, *скрипка* (11)

Николай Машканцев, *альт* (1–3)

Сергей Множин, *виолончель* (1–3)

Арнольд Феркельман, *виолончель* (13)

Владимир Пушкарев, *труба* (1–3)

Виктория Постникова, *фортепиано* (1–3)

Государственный симфонический оркестр
кинематографии

Дирижер – Эмин Хачатурян (4–15)

Большой симфонический оркестр Центрального
телевидения и Всесоюзного радио

Дирижер – Николай Рабинович (16–22)

Записи: 1983 (1–3), 1961 (4–15),

1966 (16–22) гг.

Звукорежиссеры: Северин Пазухин (1–3),

Натан Штильман (4–15)

ДИСК 2

Three preludes for string quartet, piano and trumpet from
incidental music for the film *Girl Friends*, Op. 41

1	Prelude in F major	2.14
2	Prelude in A minor (<i>Forester's Hut</i>)	3.13
3	Prelude in D major	2.25

Suite from incidental music for the film *The Gadfly*, Op. 97a
(prepared by Levon Atovmian)

4	1. Overture	2.54
5	2. Contradance	2.51
6	3. Folk Feast	2.31
7	4. Interlude	2.34
8	5. Waltz <i>The Barrel Organ</i>	2.07
9	6. Galop	1.47
10	7. Introduction	6.52
11	8. Romance	6.22
12	9. Intermezzo	4.58
13	10. Nocturne	4.18
14	11. Scene	2.28
15	12. Finale	3.00

Suite from incidental music for the film *Hamlet*, Op. 116a
(prepared by Levon Atovmian)

16	1. Introduction	2.55
17	2. The Palace Ball	2.41
18	3. The Ghost	3.48
19	4. Palace Music	2.19
20	5. Poisoning Scene (<i>The Mousetrap</i>)	3.21
21	6. Death of Ophelia	3.07
22	7. Hamlet's Funeral and Finale	2.23

Total time: 72.20

Alexander Semyannikov, *violin* (1–3)

Alexander Shanin, *violin* (1–3)

Grigory Kemlin, *violin* (11)

Nikolai Mashkantsev, *viola* (1–3)

Sergei Mnozhin, *cello* (1–3)

Arnold Ferkelman, *cello* (13)

Vladimir Pushkarev, *trumpet* (1–3)

Viktoria Postnikova, *piano* (1–3)

The State Symphony Cinema Orchestra
Conductor – Emin Khachaturian (4–15)

The Moscow Radio Symphony Orchestra
Conductor – Nikolai Rabinovich (16–22)

Recorded in 1983 (1–3), 1961 (4–15), 1966 (16–22).

Sound engineers: Severin Pazukhin (1–3), Natan Shtilman
(4–15)

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

МУЗЫКА ДЛЯ КИНО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

Дорогой Дмитрий Дмитриевич, только что приехал в Ленинград... и узнал о Вашем юбилее. Ужасно огорчен, что не смог поздравить Вас вовремя. Хочется написать Вам, как много значило и значит для меня Ваше искусство, да и Вы сами. В черные минуты (а их так много!) я вспоминаю Вас и думаю: какая же великая сила заключена в Вас, что «самые крупные калибры артиллерии» ничего не могли сделать с Вашей музыкой. И что наше время – со всем заключенным в нем, и великим, и ужасным – запечатлено Вами, без тени признака угодничества, расчета – запечатлено с такой силой правды и выражения искусством, что дух замирает.

Ужасно хочется, чтобы Вам было хорошо в жизни, чтобы Вы нашли душевное спокойствие. От всего сердца желаю Вам этого, очень горжусь, что мне удалось работать с Вами и очень Вас люблю.

Ваш Г. Козинцев (30 сентября 1956 года)

Кинематограф и театр... Эти направления искусства, на первый взгляд, не являются магистральными в наследии Шостаковича. Но в масштабной и многомерной эпопее его жизни и творчества они проходят непрерывной нитью. Маркеры «авангарда» и «классики», экспериментальные поиски и фундаментальная верность традиции, порывы молодости, горькие триумфы зрелости, аскетическая мудрость старости – все это прямо или косвенно отражено и в той музыке, которой сам Шостакович отводил «вторичную» роль. Впрочем, слишком часто она, даже помимо воли автора, выходила за рамки театральных кулис и звуковой дорожки фильма, обретая собственную художественную идентичность. Порой это происходило сразу, порой – спустя десятилетия.

Театральное творчество Шостаковича, за редкими исключениями, принадлежит доверенному периоду. Но подлинная театральность была свойственна ему всегда – без нее

невозможно себе представить его симфонических, ораториальных, концертных и даже камерно-инструментальных опусов. А вот «роман с кинематографом», начавшись с юных лет (когда ради заработка студент консерватории подрабатывал тапером в кинотеатрах), продолжался в течение всей жизни – последний художественный фильм с музыкой Шостаковича («В четверг и больше никогда») вышел на экраны в 1977 году.

Уже первые опыты композитора в кино («Новый Вавилон», «Одна») поражали неординарностью экспериментальных решений; это вызвало неприятие большинства публики, привыкшей к более стандартной киномузыке, и резкую критику начальства. Но молодого Шостаковича не пугала подобная реакция. «Подлинно говорящий звуковой фильм!» – заявляли рекламные афиши новой картины «Златые горы», снятой режиссером Сергеем Юткевичем в 1931 году. Фильм о превращении крестьянина в рабочего, собственника-индивидуалиста в пламенного революционера выполнял идеологический заказ эпохи «великого перелома». Своеобразным лейтмотивом главного героя стала популярная городская песня *«Имел бы я златые горы...»*, проходящая через всю картину. *«Контрапункт изображения и звука – одно из самых примечательных свойств фильма»*, – писал об этой картине киновед Марк Зак. Но главным достижением Шостаковича стало использование в кинематографе «больших», развитых музыкальных форм – симфонического вальса и фуги для органа с оркестром.

Фуга соответствовала драматической кульминации картины – параллельным эпизодам стачки и расстрела рабочих в Баку и Петрограде. Лео Арнштам считал это *«наиболее значительной удачей»* фильма: *«Около шестидесяти разнообразнейших монтажных кусков... Изощренный параллельный монтаж и грандиозная математика фуги Шостаковича! Сплав оказался необычайной силы и художественной убедительности»*. *«Блестящая пьеса фугированного стиля, в которой пластичная тема оказалась*

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

МУЗЫКА ДЛЯ КИНО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

выражением драматической ситуации важного эпизода фильма» – так отзывался о фуге Шостаковича прославленный органист Исай Браудо, который включил ее в свой концертный репертуар. Популярность приобрел и Вальс, исполнявшийся в различных аранжировках.

Сам Шостакович, видимо, чувствовал значительность своего «киноопуса», составив сцену из музыки к фильму. Впервые она прозвучала в Москве в том же году в исполнении оркестра Большого театра под управлением Александра Мелик-Пашаева.

Музыку к кинокартинам «Встречный» (1932) и «Подруги» (1935) сам Шостакович называл важными вехами своего творческого пути 1930-х годов. «Подруги» стали первой самостоятельной режиссерской работой Лео Арнштама. Профессиональный музыкант, окончивший Петроградскую консерваторию по классу фортепиано, звукорежиссер фильмов «Одна» и «Златые горы», близкий друг Шостаковича, Арнштам и в кино, по собственному выражению, *«слышал прежде всего звуком и ритмом»*. *«Арнштам, – писал С. Юткевич, – принадлежит к числу режиссеров, у которых образ возникает... на основе музыкального ощущения. Он, наверное, сначала слышит его, прежде чем видит»*.

Фильм о судьбе трех девушек с рабочих окраин, ушедших санитарками на Гражданскую войну, побудил автора к творческим поискам. Наряду с симфоническими и хоровыми фрагментами, музыка содержит эпизоды для камерного состава. Впервые в своем творчестве Шостакович обратился к ансамблю струнного квартета – 12 прелюдий, написанных к фильму, стали платформой для будущего развития жанра.

Три прелюдии для струнного квартета, фортепиано и трубы связаны с лирическими эпизодами фильма и являются косвенной характеристикой главных героинь.

Работа музыкальным руководителем в театре Всеволода Мейерхольда (ее творческим результатом стала музыка к пьесе Владимира Маяковского «Клоп») продолжалась чуть более года, но она стала подлинным «профессиональным крещением» Шостаковича и наложила отпечаток на его творческое кредо. В дальнейшем, сотрудничая с ленинградским Театром рабочей молодежи (ТРАМ), он жаловался на подчиненную роль композитора в драматическом театре, шаблонное отношение режиссеров к музыке. Но участие Шостаковича в постановке «Гамлета» (1932), осуществленной Николаем Акимовым в театре имени Е. Вахтангова, можно считать символическим.

Мейерхольд делился с Шостаковичем мечтой о своем «Гамлете», в котором не будет мистицизма, свойственного трактовкам Шекспира начала XX века. В своей первой режиссерской работе Николай Акимов (режиссер, художник, педагог, в будущем – выдающийся театральный деятель Ленинграда) вольно или невольно воплотил идею Мейерхольда. Трагедия превратилась в политический детектив, главной темой которого стала борьба за власть; многие персонажи выглядели карикатурно... Такой «Гамлет без гамлетизма» ошеломил публику и явился, по словам Шостаковича, *«настоящим кошмаром для шекспироведов»*. Акимова обвинили в формализме и «извращении классики», спектакль был запрещен, но еще годы спустя вызывал бурные обсуждения в профессиональной среде.

Однако даже самые суровые критики выделяли музыку Шостаковича как *«самое лучшее, самое смелое в спектакле, ... на какой-то чудесной границе иронии и сатиры»* («Литературная газета»). Гротескная, но убедительная, с яркими актерскими образами, трактовка Акимова была близка собственным идеям Шостаковича начала 1930-х годов, и потому столь очевидны параллели между музыкой к театральному «Гамлету» и «24 прелюдиями», Первым фортепианным концертом. Частично Шостакович использовал эту музыку

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

МУЗЫКА ДЛЯ КИНО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

в Третьей балетной сюите (1951), «реабилитировали» же ее в 1960 году, когда сюита из законченных номеров к спектаклю «Гамлет» была напечатана в издательстве «Советский композитор».

В опубликованной незадолго до премьеры «Гамлета» статье Шостакович заявлял о прекращении сотрудничества с драматическими театрами. Но спустя два года он написал музыку для спектакля «Человеческая комедия» по Бальзаку (инсценировка Павла Сухотина), поставленного учениками Вахтангова Александром Козловским и Борисом Щукиным (образ Полония в «Гамлете», воплощенный Щукиным, остался одним из ярчайших театральных впечатлений Шостаковича).

Гротескные, обличительные образы этого спектакля были близки акимовскому «Гамлету» (марш из сцены «В полицейском участке» стал прообразом музыкального воплощения зла, насилия в будущих сочинениях Шостаковича). Но в целом тон «Человеческой комедии» был ностальгически грустным – об уходе с жизненной сцены старой аристократии под натиском авантюристов, банкиров, бывших уголовников. Лирическая панорама Парижа, изящно стилизованные танцы, драматические всплески кульминаций – музыка Шостаковича и здесь стала органичной частью спектакля, во многом определяя вектор зрительских впечатлений.

«Читая Шекспира, я просто плыву по течению, – признавался Шостакович. – Это бывает нечасто. Но это – счастливейшие минуты. Я читаю – и слушаю его музыку».

Весной 1941 года композитор необычайно быстро, «между делом», сочинил музыку к спектаклю «Король Лир», поставленному в Большом драматическом театре Ленинграда (в переводе Михаила Кузмина в редакции Анны Радловой) его другом Григорием

Козинцевым. Пожалуй, именно с этого началась подлинная «шекспириада» Дмитрия Шостаковича.

Позже режиссер писал, что считает Шостаковича единственным из современных композиторов, способных *«с полной силой передать и трагическую силу, и лирику поэзии, и вообще все жизненное многообразие Шекспира»*. Сам Шостакович признавался, насколько сильно его потрясает сцена пробуждения больного Лира под музыку. Но наиболее яркой считал он фигуру Шута. *«Шут с изумительным мастерством освещает гигантскую фигуру Лира... Его юмор великолепен своей остротой и мрачностью»*.

Своеобразной кульминацией спектакля Козинцева стал «вставной» номер – баллада Корделии (текст А. Радловой). Десять песенок Шута, разбросанных по спектаклю, складываются в единую сюиту, в которой *«гротескное незримо сбрасывает с себя дурацкий колпак и неведомым путем оказывается в терновом венце»* (Козинцев). Испытавший на себе травлю, переживший потерю близких людей, ужас большого террора, Шостакович постигает трагическое величие шутовского юмора.

Поставленный накануне войны, спектакль «Король Лир» был возобновлен в блокадном Ленинграде и еще долго сохранялся в репертуаре.

«Говоря о постановке шекспировского фильма, мне бы не хотелось называть это словом “экранизация”. Задача... состоит не в том, чтобы переложить Шекспира для экрана, а в том, чтобы поднять экран до уровня Шекспира. ...Произведения Шекспира все время меняются. Они – новые для каждого нового времени, для каждого нового поколения. Они живут вместе с человечеством» – так писал Козинцев о своем художественном фильме «Гамлет». В 1954 году он осуществил постановку шекспировской трагедии в Ленинградском

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ МУЗЫКА ДЛЯ КИНО И ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

академическом театре имени Пушкина, пригласив к сотрудничеству Шостаковича. А спустя десять лет, когда речь зашла об экранизации, композитор заявил, что напишет совершенно новую музыку. И заговорил в ней настоящим языком гениального симфониста.

Блестящий успех «Гамлета» Козинцева в нашей стране и за рубежом (специальные премии Венецианского кинофестиваля и I Всесоюзного кинофестиваля, номинации на премию BAFTA и «Золотой глобус») был в равной степени заслугой режиссера, художника, актерского состава и композитора. Но именно музыка заставляет нас ощутить трагическую поэтику черно-белого фона, суровых декораций замка, дворцовых покоев и морского берега; одухотворяет игру Иннокентия Смоктуновского и Анастасии Вертинской. С первых звуков увертюры вплоть до финальных фанфар похоронного шествия нас не покидает острое чувство боли, гнета злодеяния, тяготеющего над Гамлетом и его окружением; музыка выстраивает своеобразный «контрапунктический ряд» и к центральному монологу («Быть или не быть?»), наполняя его пафосом сопротивления злу, преодоления сковавшего душевные порывы страха...

«...Я знал: как бы ни было трудно снять фильм, и как бы ни была напряженна эта работа, все равно будет момент настоящей радости. Я ждал его с необыкновенным желанием приблизить его. Это тот момент, когда в ателье придут оркестранты, разложат партитуры, дирижер взмахнет палочкой – и я услышу Шекспира. Когда я слышу Шостаковича, мне кажется, я слышу голос автора, я слышу живой, современный голос Шекспира» (Г. Козинцев).

Середина 1950-х годов стала для Шостаковича новой полосой трагических испытаний – на этот раз личных. В ноябре 1954 годов смерть уносит горячо любимую супругу («Я не могу оправиться от катастрофы, постигшей меня», – писал он спустя полгода ученику Кара

Караеву). Спустя год после тяжелой болезни умерла мать. Композитор погрузился в общественную и административную работу, возобновил концертную деятельность, но душевная пустота вылилась в продолжительную творческую паузу.

Работа над кинофильмом «Овод» (1955–56, режиссер Александр Файнциммер) стала одной из первых после долгого перерыва. Роман Э.Л. Войнич о борьбе за свободу Италии эпохи Рисорджименто пользовался большой популярностью в Советском Союзе. Сильные чувства и переживания героев, жестокость подпольной борьбы, душевные метания главного персонажа, вынужденного пожертвовать любовью ради высокой цели, его арест и расстрел – и все это на фоне итальянских пейзажей, красочных сцен карнавала, религиозных процессий... Традиционная по языку, музыка к «Оводу» отличается от многих киноопусов Шостаковича 1940–50-х годов.

Яркую эмоциональность, «итальянский» темперамент этой музыки глубоко прочувствовал дирижер Пьетро Ардженто, неоднократно гастролировавший в СССР. В 1965 году Шостакович подарил итальянскому маэстро копию партитуры, которую он с успехом исполнял у себя на родине и в других странах Европы. «Шостакович глубоко русский музыкант, но в «Оводе» есть моменты, где он чувствуется глубоко итальянским, – говорил Ардженто. – В нем ощущается прелесть музыки Беллини, Доницетти... Возьмите его Тарантеллу – в ней истинный неаполитанский дух». Наибольшую известность приобрел «Романс», сразу вошедший в число «бисов» многих оркестров, скрипачей и виолончелистов. Возможно, необычная для Шостаковича лирическая напевность мелодии отражает свет воспоминаний о любимом человеке, с которым он связывал самые светлые, счастливые моменты жизни.

Борис Мукосей

DMITRI SHOSTAKOVICH INCIDENTAL MUSIC

Dear Dmitri Dmitriyevich, I have just arrived in Leningrad ... and got to know about your anniversary. I am terribly upset that I could not congratulate you on time. I would like to write to you how much your art and you meant and mean to me. In the dark minutes (and there are so many of them!) I recall you and think: what a great power lies in you that the "largest caliber of artillery" could not do anything with your music. And that our time – with everything that was enclosed in it, both great and terrible – was captured by you, without a shadow of a sign of servility and calculation – was captured by the art with such a power of truth and expression that it makes the spirit freeze.

I really want you to feel good in life, to find peace of mind. I sincerely wish you this, I am very proud that I had a chance to work with you, and love you very much.

Yours G. Kozintsev (September 30, 1956)

Cinema and theatre... These areas of art might not seem the main ones in Shostakovich's legacy at first glance. However, they run through the tremendous and multidimensional epic of his life and work like a continuous thread. The markers of "avant-garde" and "classical music," experimental search and fundamental fidelity to tradition, outbursts of youth, bitter triumphs of maturity, and ascetic wisdom of old age – all this is directly or indirectly reflected in the music, to which Shostakovich assigned a "secondary" role. However, even beyond the composer's will, it would go beyond the theatre scenes and film scores, gaining its own artistic identity. Sometimes it happened immediately, sometimes decades later.

With rare exceptions, Shostakovich's works for theatre belong to the pre-war period, but genuine theatricality was always characteristic of him – his symphonic, oratorio, concerto, and even chamber instrumental opuses would be impossible to imagine without it. And his "romance with

the cinema" that started when he was young (the conservatory student worked as a hired pianist in cinemas) continued throughout his life – the last feature film with Shostakovich's music, *On Thursday and Never Again*, was released as late as in 1977.

The composer's very first experiments in the cinema, *The New Babylon* and *Alone*, were strikingly original in terms of experimental approach; this caused a rejection of the majority of the public accustomed to a more standard film music and also sharp criticism of the authorities. However, such a response did not frighten the young Shostakovich off.

"A truly talking sound film!" claimed the bills of the new film *The Golden Mountains* directed by Sergei Yutkevich in 1931. The film about the transformation of a peasant into a worker, an individualist into a fiery revolutionary was part of the ideological commission at the so-called great turning point in time. The popular city song *If I Had Golden Mountains* that runs through the film became a peculiar leitmotif of the protagonist. "*The counterpoint between image and sound is one of the film's most remarkable features,*" film expert Mark Zak wrote. However, Shostakovich's main achievement was the use of large and well-developed musical forms in the cinema – a symphonic waltz and a fugue for organ and orchestra.

The fugue corresponded to the dramatic climax of the film – the parallel sections of the strike and the execution of workers in Baku and Petrograd. The Soviet playwright and film director Lev Arnshtam considered this "the most significant success" of the film: "*About sixty diverse cuts... Sophisticated parallel editing and grandiose mathematics of Shostakovich's fugue! The alloy proved to be immensely strong and artistically convincing*". "*A brilliant piece in the style of fugue, in which a flexible theme was an expression of the dramatic situation of an important part of the film,*" said the famous organist Isai Braudo who had the piece in his concert repertoire. The waltz performed in various arrangements became popular as well.

DMITRI SHOSTAKOVICH INCIDENTAL MUSIC

Shostakovich apparently felt the significance of his film opus and compiled a suite from the score. It was performed for the first time in Moscow in the same year by the Bolshoi Theatre Orchestra conducted by Alexander Melik-Pashayev.

Shostakovich called the music for the films *Counterplan* (1932) and *Girl Friends* (1935) the important milestones of his career in the 1930s. *Girl Friends* was Lev Arnshtam's first independent direction. A professional musician who graduated from the Petrograd Conservatory as a pianist, sound producer of *Alone* and *The Golden Mountains*, and a close friend of Shostakovich, Arnshtam, as he put it, "heard [the cinema] primarily with sound and rhythm". "Arnshtam is one of the directors who have images ... based on musical sensation. He probably hears them before he sees them," wrote Sergei Yutkevich.

The film about three girls from industrial outskirts, who went off to the Civil War as medical orderlies, prompted the composer's artistic search. Along with symphonic and choral fragments, the score contains sections for a chamber line-up. That was the first time when Shostakovich turned to string quartet – the twelve preludes written for the film became a platform for the future development of the genre.

Three preludes written for string quartet, piano and trumpet are associated with the lyrical parts of the film and indirect characteristics of the main characters.

Shostakovich's tenure as music director at Vsevolod Meyerhold's theatre, for which he wrote music for Vladimir Mayakovsky's play *Bedbug*, lasted a little over a year. It was the composer's genuine "professional baptism" and left its mark on his own artistic creed. Later, working with the Leningrad Theatre of Working Youth, he complained about a composer's subordinate role in drama theatre and the directors' stereotyped attitude to music. However, Shostakovich's in-

volvement in Nikolai Akimov's production of *Hamlet* at the Vakhtangov Theatre in 1932 can be considered symbolic.

Meyerhold shared his vision of *Hamlet* with Shostakovich, a production that would be devoid of mysticism so usual in the interpretations of the early twentieth century. Nikolai Akimov, a director, painter, teacher, and future outstanding theatre figure in Leningrad, voluntarily or not, implemented Meyerhold's idea in his version. The tragedy became a political detective story, the main theme of which was the struggle for power; many of the characters looked like caricatures. Such a "Hamlet without Hamletism" stunned the public and was, according to Shostakovich, "a real nightmare for the Shakespeare scholars". Akimov was accused of formalism and "perversion of the classical work," and the performance was banned, but even years later caused heated discussions in the professional community.

However, even the strictest of the critics wrote about Shostakovich's music as "the best and most daring part of the production ... on some wonderful border between irony and satire" (*The Literaturnaya Gazeta*). Grotesque but convincing, filled with vivid acting, Akimov's interpretation was close to Shostakovich's own ideas of the early 1930s. That is why the parallels between music for the theatrical *Hamlet* and the 24 Preludes and the First Piano Concerto are so obvious. Shostakovich partly used this music in his Third Ballet Suite (1951). It was eventually "exonerated" in 1960, when the suite made of the finished numbers for *Hamlet* was published by *Soviet Composer*.

In the article that appeared shortly before the premiere of *Hamlet*, Shostakovich announced the termination of collaboration with drama theatres. But two years later, he wrote music for the play *The Human Comedy* after Balzac (adaptation by Pavel Sukhotin) staged by Evgeny Vakhtangov's students Alexander Kozlovsky and Boris Shchukin (the latter's Polonius in *Hamlet* was one of Shostakovich's most lasting theatrical impressions).

DMITRI SHOSTAKOVICH INCIDENTAL MUSIC

The grotesque and revealing characters of this performance were close to Akimov's *Hamlet* (the march from the scene "At the police station" became a prototype of the musical epitome of evil and violence in Shostakovich's future works). But in general, the tone of *The Human Comedy* was nostalgic – the old aristocrats were making their exit under pressure of adventurers, bankers, and former criminals. The lyrical panorama of Paris, the gracefully stylized dances, the dramatic bursts of climaxes – Shostakovich's music again was an organic part of the performance, largely determining the audience's impressions.

"When I read Shakespeare, I just go with the flow," Shostakovich admitted. *"It happens infrequently. But these are the happiest moments. I read and listen to his music".*

In the spring of 1941, the composer unusually quickly, matter-of-factly composed incidental music for the production of *King Lear* (translated by Mikhail Kuzmin and edited by Anna Radlova) staged at Leningrad's Bolshoi Drama Theatre by his friend Grigory Kozintsev. Perhaps that was the moment when Dmitri Shostakovich's true Shakespearian began.

Later, the director wrote that he considered Shostakovich to be the only contemporary composer who was capable of *"conveying with full force both the tragic power and the lyricism of the poetry, and the whole lifelike diversity of Shakespeare"*. Shostakovich admitted how much he was shaken by the scene when sick Lear awakens to music. But he thought that the character of the Fool was the most striking. *"The Fool wonderfully illuminates the gigantic figure of Lear... His humor full of sharpness and gloom is magnificent"*.

The ballad of Cordelia (text by Anna Radlova), which was an inserted number, was a peculiar culmination of Kozintsev's performance. Ten songs of the Fool scattered throughout the performance make a single suite, in which *"grotesque invisibly throws off the fool's cap*

and in a mysterious way ends up with a crown of thorns on" (Kozintsev). Having experienced persecution, survived the loss of his loved ones, and made it through the great terror, Shostakovich comprehended the tragic greatness of buffoonery humor.

Staged on the eve of the war, *King Lear* was resumed in the besieged Leningrad and remained in the repertoire for a long time.

"Speaking of making a Shakespearean film, I wouldn't want to call it a "screen adaptation". The task ... is not to shift Shakespeare to the screen, but to raise the screen to the level of Shakespeare. ...Shakespeare's works are constantly changing. They are new for every new time, for every new generation. They live together with humanity".

This is what Kozintsev wrote about his feature film *Hamlet*. In 1954, he staged Shakespeare's tragedy at the Leningrad Academic Pushkin Theatre, inviting Shostakovich to collaborate. And ten years later, when it came to the screen version, the composer stated that he would write a completely new score, and the score did speak the symphonic genius's true language.

The brilliant success of Kozintsev's *Hamlet* in this country and abroad (it received special awards of the Venice Film Festival and the First All-Union Film Festival, and BAFTA and Golden Globe nominations) was equally an achievement of the director, the production designer, the cast, and the composer. But it is the music that makes us feel the tragic poetics of the black and white backdrop, the stern scenery of the castle, the palace chambers, and the sea shore; it is the music that spiritualizes the acting of Innokenty Smoktunovsky and Anastasia Vertinskaya. From the first sounds of the overture to the final fanfare of the funeral procession, there is a keen sense of pain and oppression of atrocity hanging over

DMITRI SHOSTAKOVICH INCIDENTAL MUSIC

Hamlet and his entourage; the music builds a peculiar “contrapuntal line” towards the central monologue (“To be, or not to be”), filling it with the idea of resistance to evil, overcoming the fear that seizes the movements of the soul.

“... I knew that no matter how difficult it was to make the film, no matter how hard the work was, there would still be a moment of real joy. I was waiting for it with an extraordinary desire to bring it closer. It is the moment when the members of the orchestra come to the studio, arrange their sheets, the conductor raises his baton – and I will hear Shakespeare. When I hear Shostakovich, it seems to me that I hear the author’s voice, I hear Shakespeare’s vibrant, contemporary voice” (Grigory Kozintsev).

The mid-1950s were a new streak of tragic trials for Shostakovich – personal ones this time round. In November 1954, his darling wife died (“*I can’t recover from the disaster that befell me,*” he wrote to his student Kara Karayev six months later). After a year of serious illness, his mother passed away. The composer plunged into public and administrative activities, and even resumed concert performances, but the spiritual emptiness resulted in a long hiatus.

The Gadfly, a feature film directed by Alexander Faintsimmer in 1955 and 1956, was one of the composer’s first engagements after the long break. Ethel Voynich’s novel about the struggle for freedom of Italy in the period of the Risorgimento was very popular in the former Soviet Union. The strong feelings and experiences of the characters, the cruelty of underground struggle, the spiritual torments of the protagonist who was forced to sacrifice love for the high purpose, his arrest and execution – all this against the backdrop of Italian landscapes, colorful carnival scenes, and religious processions... Traditional in terms of language, the music for *The Gadfly* differs from many of Shostakovich’s film opuses of the 1940s and 1950s.

Pietro Argento, a conductor who toured the former USSR several times, deeply felt the bright emotionality and the “Italian” temperament of this music. In 1965, Shostakovich presented the Italian maestro with a copy of the score, which he successfully performed in his homeland and some other European countries. “*Shostakovich is a deeply Russian musician, but there are moments in The Gadfly when he seems to be deeply Italian,*” Argento said. “*He has the charm of Bellini’s and Donizetti’s music... Take his Tarantella – it has a true Neapolitan spirit to it*”. The piece *Romance* was widely popular and immediately became one of the “encores” of many orchestras, violinists, and cellists. The lyrical melody that was so untypical of Shostakovich might be a reflection of the light of the memories of his loved one, with whom he associated the brightest and happiest moments of his life.

Boris Mukosey



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ,
КАРИНА АБРАМЯН
РЕДАКТОР — НАТАЛЬЯ СТОРЧАК
РЕМАСТЕРИНГ — ЕЛЕНА БАРЬКИНА
ДИЗАЙН — ГРИГОРИЙ ЖУКОВ
ПЕРЕВОД — НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ

PROJECT SUPERVISOR — ANDREY KRICHEVSKIY
LABEL MANAGER — KARINA ABRAMYAN
EDITOR — NATALIA STORCHAK
REMASTERING — ELENA BARYKINA
DESIGN — GRIGORY ZHUKOV
TRANSLATION — NIKOLAI KUZNETSOV

ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, РОМАН ТОМЛЯНКИН

DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ROMAN TOMLYANKIN

НА ОБЛОЖКЕ МОЗАИЧНОЕ ПАННО "ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ". НАДЯ ЛЕЖЕ, 1972 / ФОТОХРОНИКА ТАСС

ON THE COVER IS A MOSAIC PANEL "DMITRI SHOSTAKOVICH". NADIA LÉGER, 1972 / TASS PHOTO CHRONICLE

MEL CO 0586

© АО ФИРМА МЕЛОДИЯ, 2020. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ!

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



/FIRMAMELODIA

WWW.MELODY.SU