



**SHOSTAKOVICH**

ALL SYMPHONIES



Digitized by the Internet Archive  
in 2023

<https://archive.org/details/shostakovichalls0000unse>

**SHOSTAKOVICH**

ALL SYMPHONIES



Gallons



Творчество Дмитрия Шостаковича (1906–1975) – музыкальная летопись эпохи. В его музыке мы слышим то, что волновало умы и души миллионов людей. Пятнадцать симфоний зафиксировали не только эволюцию гениального музыканта – как будто весь XX век с его великими открытиями и потрясениями, прогрессом и катастрофами дышит в их партитурах. И еще долго эти уникальные документы человеческого духа будут рассказывать нам о своем времени, вызывать бурные теоретические и эстетические дискуссии, давать повод к самым разным интерпретациям, внушать восхищение или резкое отторжение, но не оставят равнодушными.

Подобно Бетховену, Шостакович избегал самоповторов; будучи в постоянном творческом поиске, он нередко изумлял даже своих приверженцев упорным нежеланием идти проторенными дорогами. Так, Вторая симфония казалась полной противоположностью Первой, Шестая была совершенно не похожа на триумфально принятую Пятую, совсем по-иному, нежели *«Ленинградская»*, раскрывала тему войны. Восьмая... Зримая, почти «осязаемая» программность сменялась философской обобщенностью; с невероятной чуткостью передавая дух «коллективных переживаний», Шостакович с той же захватывающей силой обнажает перед слушателем «субъективный» внутренний мир мыслящего и страдающего художника...

Именно поэтому каждая новая симфония Шостаковича становилась заметным явлением музыкальной и культурной жизни страны. Сразу после исполнения и публикации симфонии входили в репертуар крупнейших дирижеров своего времени. Различные (порой до противоположности) интерпретации свидетельствовали о сильнейшем эмоциональном воздействии, которое невольно заставляло исполнителя пропускать эту музыку «через себя». Многолетнее, глубокое погружение в творчество

Шостаковича рождало у выдающихся музыкантов ее личностное понимание, аналогичное «своему» Баху, Моцарту, Шопену. И сегодня, как и полвека назад, мы можем услышать очень «разного» Шостаковича. Отсутствие исполнительских стандартов только подтверждает актуальность этой музыки, которой никогда не грозит стать «музейным экспонатом».

Издание содержит студийные и концертные записи симфоний Дмитрия Шостаковича, осуществленные виднейшими мастерами советской дирижерской школы. Не претендуя на полный охват феномена, которым в отечественной культуре XX века являлась жизнь симфонической музыки Шостаковича (можно вспомнить о ярких интерпретациях Александра Гаука, Карла Элиасберга, Натана Рахлина, о прочтении Шостаковича нашими современниками – Владимиром Федосеевым, Дмитрием Китаенко, Эдуардом Серовым, не говоря об услышанных в Москве и вызывавших в свое время горячие споры выступлениях с симфониями Шостаковича Леонарда Бернштейна и Герберта фон Караяна), эта подборка предлагает широкую палитру ярких индивидуальностей. Однако при всех различиях их объединяет одно – строгое подчинение авторскому замыслу, стремление донести до слушателя все явные и тайные образно-смысловые шифры музыки.

Почти сорокалетняя дружба связывала композитора с **Евгением Мравинским**. Молодой дирижер, только недавно возглавивший прославленный коллектив Ленинградской филармонии, решился исполнить премьеру Пятой симфонии, и ее триумф обозначил новую веху в творческом пути композитора и дирижера. Отныне музыка Шостаковича будет сопровождать всю дирижерскую деятельность Мравинского.



*«...Мне кровно близко все, что им создано, все, что им отражено в симфониях... В мире его музыки я нахожу то, что пережил сам»,* – признавался дирижер. Рискованной для Мравинского была и премьера Шестой, столь неожиданно прозвучавшей после предшествующего симфонического цикла; но мастерство и сила убежденности дирижера помогли преодолеть «инерцию недоверия». Ему же будет посвящена Восьмая – самая масштабная из симфоний Шостаковича. С не меньшим успехом продирижировав Девятой, Десятой, Двенадцатой и ленинградской премьерой Пятнадцатой симфонии, особенно часто дирижер возвращался к Пятой и Восьмой.

*«На протяжении многих лет он формировал и создал неповторимый стиль исполнительского искусства ленинградских филармонистов, – писал Шостакович, – стиль строгий, величавый, благородный, чуждающийся внешних эффектов, но проникнутый большим внутренним темпераментом».* Непревзойденный исполнитель классической и романтической музыки, Мравинский ощущал в симфониях Шостаковича высший синтез эмоционального и рационального начал, открытости чувства и глубины этической мысли.

В середине 1940-х гг. композитор окончательно переселился в столицу; в Москве одним из ведущих исполнителей его музыки на протяжении многих лет оставался **Константин Иванов**, два десятилетия возглавлявший Государственный академический симфонический оркестр СССР. Убежденный приверженец музыкальной классики, К. Иванов уделял большое внимание современной музыке, включая в свои программы многочисленные сочинения Мясковского, Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Глиэра и других композиторов, которые интерпретировал в духе преемственности классическим традициям. Дирижер осуществил московскую

премьеру Двенадцатой симфонии, под его управлением впервые прозвучал ряд других симфонических и кантатных сочинений Шостаковича. В своем прочтении Одиннадцатой симфонии К. Иванов ставит на первый план зримую музыкально-художественную фреску, воссоздающей трагическую картину «кровавого воскресенья»; акцентируя активно-героические, действенные музыкальные образы, дирижер трактует ее как «симфонию борьбы».

Наиболее яркие интерпретации симфоний Шостаковича в Москве связаны с именем **Кирилла Кондрашина**, возглавившего в начале 1960-х гг. оркестр Московской филармонии и превратившего его из «рядового» коллектива *«в один из лучших оркестровых ансамблей не только Советского Союза, но и всего мира»* (Шостакович). Ему мы обязаны и премьерами наиболее «острых» симфоний Шостаковича – Четвертой, более 25 лет пролежавшей в столе композитора, и едва избежавшей запрета Тринадцатой, которую отказались исполнять другие дирижеры. *«Школа Шостаковича»* была важнейшим этапом и для формирования артистической зрелости самого Кондрашина – по его признанию, работа над Первой симфонией открыла ему проблему «вариантности» дирижерской интерпретации, а в процессе репетиционной подготовки Четвертой он окончательно сформировал свой «ассоциативный» метод работы, который так помогал ему при общении с музыкантами и позволял создавать более яркие, выпуклые интерпретации.

Первый советский дирижер, исполнивший цикл симфоний Малера, Кондрашин не мог не чувствовать «малеровской» нотки Шостаковича, его проповеднического пафоса и трагической остроты *«гласа вопиющего в пустыне»*, воплощенного в гротескную форму. Впрочем, в равной мере удавались ему и «плакатность» ранних хоровых симфоний, требующая от исполнителя совсем

другого, «крупного» штриха, и кинематографичность Двенадцатой. Обладая многолетней практикой оперного дирижера, К. Кондрашин блестяще владел всем арсеналом музыкально-исполнительского аппарата. И потому вполне закономерной стала его работа над исторически первой записью полного цикла симфоний Шостаковича, осуществленной им в 1970–72 гг. и подытожившей его многолетнее погружение в музыку гениального современника и друга.

**Евгений Светланов** выдвинулся в ряд ведущих дирижеров нашей страны во второй половине 1960-х гг., возглавив Государственный академический симфонический оркестр СССР. «Эпоху Светланова» связывают, прежде всего, с интерпретациями русской классической музыки; однако он аккомпанировал М. Ростроповичу на премьере Первого виолончельного концерта Шостаковича, впервые исполнил «Симфоническую прелюдию» памяти героев Сталинградской битвы; с течением времени все больше сочинений Шостаковича становились органичной частью репертуара великого дирижера. Именно светлановская интерпретация «Ленинградской» симфонии заслужила наибольшую популярность у отечественного слушателя; с захватывающей силой он разворачивает перед нами ее монументальное героико-трагическое полотно... Не менее убедительна его трактовка Пятой; неожиданная на первый взгляд эмоциональная сдержанность некоторых эпизодов только подчеркивает мощный динамизм длительных «полей» нагнетания энергии, приводящих к ослепительным вспышкам кульминаций. Два ярчайших цикла Шостаковича звучат с присущим Светланову симфоническим размахом, эмоциональным накалом и яркой убежденностью дирижерской воли.

«Я испытываю всегда одно и то же чувство после исполнения симфоний Шостаковича: та, которую играл сегодня, кажется мне лучшей», – признавался **Геннадий Рождественский**. Еще в 1950-е гг. молодой дирижер-стажер Большого театра обратил на себя внимание как яркий интерпретатор музыки XX века. Подлинный искатель и просветитель, осуществивший за свою 60-летнюю творческую жизнь сотни российских и мировых премьер, Г. Рождественский с юности испытывал особое тяготение к творчеству великого старшего современника. Благодаря ему многие полузабытые сочинения Шостаковича обрели второе рождение и прочно вошли в культурный контекст современности (оперы «Нос» и «Игроки», балетные сюиты, музыка к спектаклям и кинофильмам). С созданным им Симфоническим оркестром Министерства культуры СССР и при участии других коллективов дирижер исполнил и записал все оркестровые и театральные сочинения Шостаковича. В интерпретации Г. Рождественского обостренно-характерная театральность, органично присущая творчеству композитора, сочетается с пространственной многомерностью партитуры, рельефным «конструктивизмом» формы. Какой бы опус Шостаковича ни исполнял дирижер – «легкую» эстрадную польку или масштабный симфонический цикл, в ней всегда ощущается живое дыхание эпохи.

В течение ряда лет у Шостаковича брал уроки инструментовки **Рудольф Баршай**. Музыкант универсального дарования – концертирующий альтист, камерный и симфонический дирижер, создатель первого в Советском Союзе камерного оркестра, он осуществил одобренную автором оркестровую редакцию Восьмого квартета («Камерная симфония», соч.110а). Дирижерско-просветительская деятельность Баршая вдохновила многих

композиторов, для Московского камерного оркестра Шостакович осуществил оркестровые редакции нескольких вокальных циклов, не без влияния Баршай возник и замысел Четырнадцатой симфонии для необычного состава. С большим успехом Баршай дирижировал премьерой симфонии в Ленинграде и Москве (в издании представлена запись московского исполнения). Восхищение Шостаковича вызывала и работа дирижера с симфоническим оркестром; в дальнейшем Баршай осуществил зарубежную премьеру Тринадцатой симфонии, в 1990-е гг. записал комплект симфоний Шостаковича с оркестром Западногерманского радио.

Среди плеяды талантливых дирижеров, появившихся в 1960-е гг. в родном Шостаковичу Ленинграде, выделялась фигура **Юрия Темирканова**. Выпускник знаменитого класса И. Мусина, по единодушному решению жюри он был удостоен I премии на Втором Всесоюзном конкурсе дирижеров (председателем жюри был К. Кондрашин). 12 лет Юрий Темирканов руководил ленинградским ГАТОБ им. Кирова (ныне Мариинский театр), а с 1988 г. стал преемником Мравинского на посту руководителя Заслуженного коллектива Республики Академического симфонического оркестра Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) филармонии. Сегодня Ю. Темирканов является крупнейшим представителем петербургской дирижерской школы, признанным интерпретатором музыки Шостаковича. Концертная запись Десятой симфонии была сделана в период работы Темирканова со вторым симфоническим коллективом Ленинградской филармонии (бывший оркестр Ленинградского Радиокomiteта, исполнивший Седьмую симфонию в блокадном Ленинграде). Архитектонику Десятой – пожалуй, самой «личной»

у Шостаковича – дирижер создал на контрастной драматургии внутренне замкнутых частей; с другой стороны, подчеркнуто выделенная монограмма (DSCH) превращается в своего рода «хорал», скрепляющий антиномию *«единства и борьбы противоположностей»* внутреннего мира художника.

Сам композитор в юности занимался дирижированием у прославленного Н. Малько (который осуществил премьеру его Первой симфонии). Единственный раз он выступил в роли дирижера на фестивале своей музыки в Горьком (ныне Нижний Новгород) в 1962 г. (на том же концерте дебютировал в роли дирижера М. Ростропович). Несмотря на удачный «дебют», Шостакович отказался от дальнейших попыток дирижирования – прогрессирующая болезнь руки вынудила его прекратить и пианистические выступления.

К тому времени дирижерскую специальность избрал сын композитора **Максим Шостакович**. Семья готовила ему карьеру пианиста, но еще в детстве, побывав на репетициях Е. Мравинского, он твердо решил стать дирижером. Окончив Московскую консерваторию, где он занимался в классе А. Гаука (первого дирижера Госоркестра СССР) и Г. Рождественского, Максим Шостакович работал ассистентом в ведущих оркестрах Москвы. Его собственный дебют состоялся в 1965 г. в Ленинграде – оркестр филармонии исполнил под его управлением Десятую симфонию. *«Он одаренный дирижер. Это первое и безошибочное ощущение, – описывал свои впечатления музыкальный критик Л. Энтелис. – Он живет в музыке, он стремится вникнуть в каждый ее оттенок, подсказать ... артистам оркестра верный смысл партитуры, захватить их своей эмоциональностью»*.

Первым крупным достижением молодого дирижера стала мировая премьера последней симфонии отца с Большим симфоническим

оркестром Центрального телевидения и Всесоюзного радио в 1972 г. в Москве, ставшая событием мирового значения (позже он осуществил зарубежную премьеру симфонии в Лондоне). Запись симфонии, сделанная сразу после исторической премьеры, не утратила актуальности и в наши дни; глубокая и убедительная трактовка Максима Шостаковича позволяет поставить ее в один ряд с лучшими интерпретациями этого «симфонического завещания» Дмитрия Шостаковича.

*Первая симфония* (фа минор, соч. 10) была дипломной работой 19-летнего выпускника композиторского факультета Ленинградской консерватории. Однако триумфальный успех премьеры и количество последующих исполнений красноречиво говорили о подлинном масштабе дарования автора и заставили забыть об «учебной» принадлежности симфонии, а имя Шостаковича зазвучало в одном ряду с крупнейшими композиторами старой и новой России.

Заметное и вполне объяснимое для юного автора влияние старших современников – Стравинского, Прокофьева, Скрябина (в дальнейшем не свойственные Шостаковичу «скрябинизмы» критики находили в третьей, медленной части) – не мешает уже с первых тактов симфонии узнавать неповторимый авторский почерк. К самым ярким особенностям Первой симфонии можно отнести типичную для Шостаковича гротесковость, обращение к современным ему бытовым жанрам (основные темы первой части, цирковой галоп в Скерцо); в финале симфонии наиболее ярко проявляет себя «кинематографичность» – ощущение раскадровки, иллюстрации стремительно сменяющих друг друга киноэпизодов.

**Вторая и Третья симфонии** – произведения, написанные «на случай» и наиболее тесно связанные с общественной атмосферой Советской России конца 1920-х гг. Вторая, «**Посвящение Октябрю**» (Си мажор, соч. 14), была закончена в 1927 г. и приурочена к 10-летию Октябрьской революции, Третья, «**Первомайская**» (Ми-бемоль мажор, соч. 20), – два года спустя, в «*год великого перелома*». В обеих симфониях использованы солисты и хор (Вторая написана на текст А. Безыменского, «Первомайская» – на слова С. Кирсанова), что приближает их к жанру кантаты; объединяет их и свободная одночастная форма.

Сам Шостакович не относил эти симфонии к лучшим своим произведениям. Тем не менее они представляют большой интерес как непосредственное отражение духа этого сложного времени, чувства революционного порыва, переданного с неподдельной искренностью (в те годы Шостакович, безусловно, сочувствовал коммунистической идеологии). Если Вторую симфонию отличает авангардный, предельно сложный музыкальный язык, то Третья в своей красочной плакатности воссоздает атмосферу массовых песен и маршей первомайских демонстраций – неизменного атрибута советского строя вплоть до конца 1980-х гг.

Глубокий водораздел проходит между предшествующими сочинениями и **Четвертой симфонией** (до минор, соч. 43), работа над которой проходила в 1935–36 гг. Сам Шостакович впоследствии признавался, что ценит ее выше более популярных и признанных широкой публикой последующих сочинений.

Четвертая симфония стала первым сочинением, музыкой и самой судьбой своей отразившим трагедию творчества Шостаковича – трагедию личности, подавляемой тоталитарным государством. Ее создание совпало



с триумфальной премьерой оперы «*Леди Макбет Мценского уезда*», которую единодушно признали новой страницей в истории советского музыкального театра. Однако успех сменился обвинением в формализме, травлей со стороны официальных органов, принудительного призыва «покаяться». «*Вместо покаяния*, – вспоминал Шостакович, – я писал *Четвертую симфонию*». Было очевидно, что она разделит участь «*Леди Макбет*». После генеральной репетиции симфонии автор сам снял ее с исполнения. Премьера Четвертой состоялась лишь 25 лет спустя, в 1961 г., под управлением Кирилла Кондрашина.

Безусловно, одна из самых «субъективных», Четвертая одновременно стала самой «малеровской» симфонией Шостаковича. Трагическая экспрессивность музыкального языка, острое осознание одиночества личности, идущей «против течения», гротесковое преломление страданий через шутовскую гримасу – эти черты творческой натуры Малера оказались как никогда близки Шостаковичу тех лет. Глубокая субъективность замысла отразилась и на внешней конструкции симфонии: после медленной, насыщенной событиями сонатной части следует небольшое Скерцо. Грандиозная третья часть не имеет аналогов в симфоническом творчестве Шостаковича: начинаясь траурным маршем, она развивается подобно свободному вариационному циклу, завершаясь протяженной кодой-угасанием. Только Пятнадцатая симфония будет иметь подобное окончание.

Совсем другую судьбу имела ***Пятая симфония*** (ре минор, соч. 47). Ее премьера в 1937 г. в Ленинграде под управлением Евгения Мравинского послужила началом многолетней дружбы автора с выдающимся дирижером – в будущем первым исполнителем многих его сочинений. Безоговорочный успех совпал с официальным признанием – Шостакович получил

«прощение», а новая симфония с оптимистическим финалом оказалась приемлема в рамках идеологии социалистического реализма.

И сегодня Пятая симфония воспринимается как одно из самых объективных, классических (в широком понимании этого слова) сочинений Шостаковича. Опора на трехвековое развитие европейской музыки – от Баха до Малера – сочетается в ней с индивидуальным замыслом симфонической драматургии; моменты предельного напряжения – с эпизодами удивительного покоя и философского самоуглубления; стремительное драматическое развитие – с безупречной логикой общей конструкции и отдельных элементов.

Сам Шостакович определил внутреннюю тему симфонии как *«становление личности»*, стремился *«показать, как через ряд трагических конфликтов, путем большой внутренней душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение»*. Основной этап *«внутренней душевной борьбы»* происходит в первой части (она написана в необычно медленном для сонатного аллегро темпе), где с высвобождением *«темы зла»* конфликт достигает критической точки, чтобы отступить на время в печальном, интимно-лирическом окончании, но по-иному отразиться в бурлескном, малеровском по духу Скерцо. Но не открытая борьба, а предельная погруженность в себя, осмысление внутренних противоречий в медленной части приводит к стремительному, последнему этапу *«становления»* в финале. В этом контексте совершенно естественной (а вовсе не идеологическим компромиссом, как казалось многим) выглядит триумфальная развязка последней части – победа над собственными сомнениями и страхами высвобождает духовные силы, позволяя оставаться самим собой в самых сложных, даже трагических ситуациях.

*Шестая симфония* (си минор, соч. 54), законченная и впервые исполненная в 1939 г., стала неожиданностью даже для почитателей Шостаковича. От него ждали сочинения в духе героико-трагического цикла Пятой, тем более, что композитор сообщил о планах новой вокально-хоровой симфонии памяти В.И. Ленина. Новую же симфонию – с очень медленной первой частью, Скерцо и оживленным финалом – критики назвали «*симфонией без головы*», автору предлагали досочинить «ненаписанную» первую часть...

После «безоговорочного оптимизма» предшествующей симфонии вдохновение композитора снова погружается вглубь собственного сознания – вот ключ к разгадке открывающего симфонию Largo, развертывающегося по спирали, как напряженный «гамлетовский» монолог. Сильнейшим контрастом звучит последующее Allegro – стремительный бег его мотивов словно не дает возможности остановке и осмыслению. Финальное Presto звучит неподдельной жизнерадостностью и оптимизмом, но уже без тяжелого пафоса предшествующей симфонии, как будто перед нами включили «празднично-будничную» кинохронику 1930-х гг. Впрочем, намеренная асимметрия, необычное сочетание частей дают возможность самым различным интерпретациям симфонии – от «калейдоскопа жизни» до трагического двоемыслия.

Трудно назвать иное музыкальное произведение, само звучание которого стало символом крупнейшей войны XX века, непримиримой борьбы с фашизмом. Первая часть *Седьмой симфонии* (До мажор, соч. 60, «*посвящается городу Ленинграду*»), была написана «по горячим следам» летом 1941 г. (хотя знаменитый «*эпизод нашествия*», по некоторым сведениям, уже существовал, но органично вошел в симфонию), вторая и третья были закончены в сентябре, в уже осажденном Ленинграде, финал – в эвакуации,

в Куйбышеве (ныне Самара). В этом городе в марте 1942 г. симфония впервые прозвучала в исполнении оркестра Большого театра СССР под управлением Самуила Самосуда. Вскоре она была исполнена в Москве, затем ноты были самолетом переправлены в блокадный Ленинград. В том же году Седьмая симфония исполнялась в Нью-Йорке, позже – в Лондоне и Буэнос-Айресе...

Вот как сам автор описывал содержание симфонии: *«Экспозиция первой части ... это простая, мирная жизнь, какой до войны жили тысячи ленинградских ополченцев, весь город, вся наша страна. ... В мирную жизнь этих людей врывается война. Я не стремлюсь к натуралистическому изображению войны, изображению лязга оружия, разрыва снарядов и т. п. Я стараюсь передать образ войны эмоционально. ... Реприза – траурный марш или, вернее, реквием о жертвах войны. ... Как мне нужны были слова для этого эпизода! Но нигде я их не мог найти. ... После реквиема идет еще более трагический эпизод. ... В нем слезы матери или даже чувство, когда скорбь так велика, что слез уже не остается. Эти два лирических фрагмента приводят к заключению первой части, к апофеозу жизни, солнца. В самом конце опять возникает отдаленный грохот, напоминающий о том, что война продолжается.*

*Вторая и третья части симфонии не связаны какой-либо программой. Они предназначены, чтобы служить лирической разрядкой. Вторая часть симфонии – очень лирическое скерцо... воспоминания о каких-то приятных событиях, о радостных эпизодах. Все это подернуто дымкой легкой грусти и мечтательности. ... Третья часть – патетическое адажио, драматический центр произведения».*

Возможно, образы третьей части были навеяны Шостаковичу памятью о родном Ленинграде. Финал автор характеризовал одним словом –

«победа». Но в нем, прежде всего, ощущается тяжелая, мучительная борьба, масштабы которой в то время мало кто мог себе представить.

Трагедию войны раскрывает и **Восьмая симфония** (до минор, соч. 65), законченная в 1943 г. и впервые прозвучавшая в Москве под управлением Е. Мравинского (ему симфония и посвящена). На этот раз Шостакович воздержался от программности и плакатной документалистики «Ленинградской» симфонии, равно как и от торжественного «апофеоза победы» (официальная критика ругала новое сочинение Шостаковича за пессимизм). Но едва ли мы за всю историю музыки найдем сочинение, где с такой глубиной и эмоциональностью была бы раскрыта трагедия войны.

*«Мне хотелось ... воссоздать картину душевной жизни человека, оглушенного гигантским молотом войны... рассказать о его тревогах, о его страданиях, о его мужестве и о его радости, – писал Шостакович. – Причем все психические движения невольно приобретали особую отчетливость и драматизм... Этот человек... идет к победе через мучительные испытания и катастрофы. Он много раз падает и снова встает. ... Само собой разумеется, что его путь не усеян розами и ему не сопутствуют веселые барабанички...»*

В Восьмой симфонии автор поднимается над конкретикой изображаемых событий, обобщая войну и агрессию как абсолютное зло, которое не должно повториться. Нет здесь и картин борьбы, сопротивления – злу выносятся духовный, нравственный приговор, что только заостряет трагический пафос этой музыки.

Пятичастная структура симфонии необычна. Акцент драматического конфликта переносится с первой части (здесь это развернутое

философское Adagio) в середину. Вторая часть цикла, Allegretto, своего рода «торжество зла», служит подготовкой к Скерцо. Его безостановочный остигатный ритм воспринимается как чудовищная «токатта смерти», в центре которой звучит кавалерийский марш (как тут не вспомнить последнюю часть «*Песен и плясок смерти*» Мусоргского). Без перерыва она переходит в четвертую часть – медленную Пассакалию, в которой автор попытался изобразить «рыдающий хор». Эмоциональное потрясение, испытываемое слушателем от трех средних частей, исключает возможность героико-оптимистического финала. Последняя часть – это тихое просветление, благодать желанного, выстрадавшего покоя и тишины.

Работу над *Девятой симфонией* (Ми-бемоль мажор, соч. 70) Шостакович начал в январе 1945 г., но затем надолго прервал, вернувшись к ней уже после окончания войны. На премьере нового сочинения, состоявшейся в ноябре 1945 г. в Ленинграде, те, кто ожидали услышать монументальную «симфонию победы», были разочарованы. Прозвучала лирико-скерцозная симфония, отдельные драматические страницы которой только оттеняли искрящуюся светлым, добродушным юмором музыку.

Композитор действительно намеревался сделать Девятую прославлением победы, логическим завершением триады «военных» симфоний. Но что-то заставило его изменить первоначальный замысел. Возможно, он ощутил свою неспособность искренне высказаться в духе тенденциозного сталинского монументализма (подобно музыке к фильму «*Падение Берлина*»). Но, скорее всего, чуткий художник ощутил потребность окружающих людей «вздыхнуть с облегчением», когда простая, добрая шутка нужнее победных маршей. Не потому ли огромный успех имел поставленный в том же году в Большом театре балет Прокофьева «*Золушка*»?

«Наивный неоклассицизм» первой части симфонии вызывает ассоциации с «Классической» симфонией Прокофьева и, отчасти, с Четвертой Малера. Некоторым контрастом к ней звучит вторая часть, подернутое печальной дымкой Moderato, чтобы снова смениться радостным «perpetuum mobile» маленького Presto. Четвертая часть – единственная, связанная с трагическим отзвуком времени, но и она без перерыва переходит в добродушно-комический финал.

**Десятая симфония** (ми минор, соч. 93) возникла спустя восемь лет после своей предшественницы. То, что Шостакович столько лет не обращался к своему любимому жанру, не было случайностью. Эти годы известны, как самое черное время советского искусства, безжалостного гонения власти на самых талантливых писателей, поэтов и композиторов, огульных обвинений в формализме и космополитизме, бесконечных собраний и «творческих дискуссий», на которых Шостакович, наряду с другими, был вынужден произносить «покаянные» речи. Ему приходилось писать музыку к одиозным фильмам и праздничные кантаты, прославлявшие «счастливую жизнь советских людей»...

Не случайно и то, что к непосредственному сочинению Десятой симфонии Шостакович приступил в марте 1953 г. – почти сразу после известия о смерти Сталина. Один из немногих, композитор увидел в этом событии надежду на лучшее и, почувствовав высвобождение творческих сил, быстро закончил новое произведение.

Первая часть, написанная в характерном для Шостаковича неторопливом темпе Moderato, представляет собой печальное, напряженное раздумье. Вторая часть – «злое» Скерцо, в котором, по отзывам близких, раскрыто истинное отношение Шостаковича к сталинизму. Впервые

в симфоническом жанре в третьей части Шостакович, подобно И.С. Баху и Р. Шуману, использовал свою «музыкальную подпись» – монограмму DSCN (ре, ми-бемоль, до, си). Она же оставляет за собой последнее слово в светлом, жизнерадостном финале, в котором Е. Мравинский услышал «полное слияние субъективного и объективного».

**Одиннадцатая симфония «1905 год»** (соль минор, соч. 103), написанная в 1957 г., составляет первую часть «революционного диптиха». В ней композитор снова обратился к «кинематографической» программности, желая запечатлеть основные события первой русской революции и ее начала – «Кровавого воскресенья» 9 января, катастрофически изменившего ход русской истории (по семейным преданиям, в этом шествии к Зимнему дворцу участвовал отец композитора, чудом спасшийся от расстрела). Каждая часть имеет заголовок, но именно вторая («Девятое января») представляет собой своего рода «документальную летопись» происходящего (первая часть, «Дворцовая площадь», воспринимается как вступление к ней). Две последние части («Вечная память» и «Набат») имеют более обобщенный характер.

В симфонии Шостакович цитирует революционные песни и собственные «Десять хоровых поэм на стихи революционных поэтов» для хора a capella (соч. 88), многие из которых посвящены событиям 1905 года.

Степень эмоционального воздействия этой музыки позволяет воспринимать ее гораздо шире заданной программы и конкретного исторического события. Шостакович и здесь раскрывает трагедию человеческой личности, оказавшейся перед лицом агрессивного зла, но не сломленного им. Расстрел мирных демонстрантов всегда остается пирровой победой...



**Двенадцатая симфония «1917 год»** (ре минор, соч. 112), посвященная памяти В.И. Ленина, была закончена в 1961 г. Не уступая предшественнице в музыкальном мастерстве, она все же носит характер творческого компромисса. Если в молодые годы Шостакович мог искренне обдумывать замысел «ленинской» симфонии, то теперь речь могла идти о сочинении, написанном под большим давлением на «новообращенного» члена коммунистической партии (годом ранее Шостаковича фактически заставили вступить в КПСС). Наиболее масштабна первая часть симфонии – неторопливо развертывающееся Moderato, его тематизм лег в основу всего произведения. Сам автор считал более удавшейся вторую часть («Разлив»), представляющую собой, по мнению М. Сабининой, *«интеллектуализированный пейзаж»*. Третья часть («Аврора») довольно иллюстративна, финал («Заря человечества») сам Шостакович не считал удачным – видимо, ему стоило немало труда музыкальное описание «счастливого будущего».

**Тринадцатую симфонию** (си-бемоль минор, соч. 113) для баса, мужского хора и оркестра, написанную в 1962 г. на стихи Евгения Евтушенко, можно назвать *«детисцем оттепели»*. И в то же время она поставила Шостаковича в почти «диссидентское» положение. Еще до премьеры приходили известия о недовольстве симфонией со стороны властей, состоится ли премьера было неизвестно до последней минуты. Она прошла с триумфом (под управлением К. Кондрашина), однако советская пресса обошла ее упорным молчанием. После нескольких исполнений в других городах на симфонию был наложен негласный запрет, преодоленный только к середине 1980-х гг.

Эмоциональное и смелое стихотворение молодого поэта *«Бабий Яр»*, посвященное расстрелу евреев в сентябре 1941 г. в Киеве и тотальному

замалчиванию этой трагедии в Советском Союзе, увлекло композитора. Возникший замысел одночастного произведения впоследствии дополнился другими стихотворениями Евтушенко («Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера»). Разнообразные по содержанию и настроению, они формально не связаны с тематикой первой части (только «Страхи» почти буквально воссоздают атмосферу тотального ужаса под пятой сталинского террора), но в разных ракурсах раскрывают проблему нравственной чистоты человека, твердости духа в тяжелых испытаниях.

Еще более далекой от традиционной симфонической формы оказалась **Четырнадцатая симфония** (соч. 135) для двух солистов и камерного оркестра, написанная в 1969 г. на стихи Ф.Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р.М. Рильке.

Ее московской премьерой дирижировал создатель первого в СССР камерного оркестра Рудольф Баршай. Фактически являясь вокальным циклом для сопрано, баса и ансамбля струнных и ударных, симфония соответствует жанру в том же смысле, что и «Песнь о земле» Малера – как «живое становление музыки на вершинах мысли и душевной глубины» (Б. Асафьев). Большое творческое родство, однако, ощущается с циклом «Песни и пляски смерти» Мусоргского, над оркестровкой которого Шостакович работал незадолго до этого. По собственному признанию композитора, у него возникла идея «продолжить и расширить» этот цикл. Обращение к авторам разных стран, эпох и поэтических направлений призвано подчеркнуть обобщенность идеи Смерти, перед которой оказываются равны все – легендарная Лорелея и безымянные влюбленные, арестант и поэт, самоубийца и «маленький солдат». Сложный и афористичный музыкальный язык симфонии, соотношение вокального

и инструментального начал приближают ее к более поздним вокальным циклам на стихи А. Блока, М. Цветаевой и Микеланджело.

**Пятнадцатая симфония** (Ля мажор, соч. 141) была завершена в 1971 г. В январе 1972 г. состоялась премьера в Москве, Большим симфоническим оркестром Центрального телевидения и Всесоюзного радио дирижировал сын композитора Максим Шостакович.

Знал ли автор, что симфония будет последней? После нее он обращался только к камерным сочинениям, в каждом из которых (пятнадцатый квартет, альтовая соната, микеланджеловский цикл) так или иначе возникала тема смерти. Предельная обобщенность, аскетизм музыкального языка и, с другой стороны, «взгляд назад», просветленное примирение с необытием – все это объединяет последние сочинения Шостаковича.

Четырехчастная форма симфонии словно возвращает нас к давним традициям. А «карнавальный» характер первого Allegretto («игрушечный магазин», формулировка автора) и, отчасти, Скерцо напоминают о самых «классицистских» симфониях Шостаковича – Первой и Девятой. На другом полюсе Пятнадцатой – задумчиво-скорбное Adagio и финал с пассакалией посередине, в котором постепенно проступает и, в конце концов, заполняет все звучащее пространство ход Времени, ощущение Вечности...

По симфонии рассыпаны музыкальные цитаты и аллюзии – от явных, намеренно выделенных (вроде увертюры к «Вильгельму Теллю» Дж. Россини в I части или вагнеровского лейтмотива судьбы из «Кольца нибелунгов» в финале) до едва уловимых. Они подчеркивают итоговый, прощальный характер симфонии Шостаковича, с уходом которого завершилась целая эпоха мировой академической музыки.

*Борис Мукосей*





Галина Вишневская, Дмитрий Шостакович  
и Марк Решетин на московской премьере  
Симфонии № 14, 1969 г.

Galina Vishnevskaya, Dmitri Shostakovich,  
Mark Reshetin on the Moscow premiere  
of Symphony No. 14, 1969

Геннадий Рождественский  
и Дмитрий Шостакович, 1974 г.

Gennady Rozhdestvensky  
and Dmitri Shostakovich, 1974











Юрий Темирканов, 1973 г.  
Yuri Temirkanov, 1973



Кирилл Кондрашин, 1959 г.  
Kirill Kondrashin, 1959



Константин Иванов, 1963 г.  
Konstantin Ivanov, 1963







Евгений Светланов  
и Дмитрий Шостакович, 1966 г.

Evgeny Svetlanov  
and Dmitri Shostakovich, 1966



Евгений Мравинский и Дмитрий Шостакович, 1961 г.  
Yevgeny Mravinsky and Dmitri Shostakovich, 1961









Дмитрий Шостакович  
и Максим Шостакович, 1974 г.

Dmitri Shostakovich  
and Maxim Shostakovich, 1974

Dmitri Shostakovich's (1906–1975) oeuvre is a musical chronicle of the era. We hear in his music something that perturbed minds and souls of millions of people. His fifteen symphonies captured not only the evolution of the genius of music. They are as if the entire 20<sup>th</sup> century with all its great discoveries and ordeals, progress and disasters breathes in their scores. These are unique documents of human spirit that will stay with us for good to tell us about their time, to stir heated theoretical and aesthetic disputes, to give us a reason for very different interpretations, and to command our admiration or sharp rejection. Whatever the case may be, they will never find an indifferent listener.

Just as Beethoven did, Shostakovich avoided self-repetitions; living in constant creative pursuit, he often amazed even his adherents with his persistent reluctance to keep to the beaten track. So, the *Second Symphony* seemed to be the direct opposite of the *First*; the *Sixth* completely differed from the acclaimed *Fifth*; the *Eighth*, in comparison with the *Leningrad Symphony*, told the story of the war in a different key. The visible, almost tangible programmes were followed by philosophical generalization. Shostakovich, who rendered the spirit of “collective experience” with unbelievable sensitivity, was able to expose a “subjective” inner world of the thinking and suffering artist with an equally captivating force.

That was the reason why Shostakovich's every new symphony was a significant phenomenon on the country's musical and cultural scene. Immediately after their performance and publication, the symphonies entered the repertoire of the best conductors of the time. Their different, at times opposite, interpretations testified to a strong emotional impact the symphonic works had on them, making a performer involuntarily let the music through his or her self. Immersing deep and long in Shostakovich's music awakened in the outstanding musi-

cians their intimate comprehension of the composer's works, which was similar to their comprehension of Bach, Mozart or Chopin. And today, just as it was half a century ago, we have an opportunity to hear a very "different" Shostakovich. The absence of any performing standards only confirms that this music remains relevant and will hardly ever be in danger of becoming a museum piece.

This set offers studio and live recordings of Dmitri Shostakovich's symphonies made by the eminent masters of the Soviet conducting school. Without claiming to cover the whole phenomenon of the life of Shostakovich's symphonic music in domestic culture of the 20<sup>th</sup> century (one may recollect the bright interpretations of Alexander Gauk, Karl Eliasberg and Natan Rakhlin, he readings of our contemporaries – Vladimir Fedoseyev, Dmitri Kitayenko and Eduard Serov, needless to mention the Moscow performances of Shostakovich's symphonies by Leonard Bernstein and Herbert von Karajan which caused heated arguments in their time), this collection offers a broad palette of bright individualities. However, given all the differences, they have one thing in common – strict conformance with the composer's concepts and desire to bring all explicit and secret figurative and semantic codes of the music to the listener.

Almost a forty-year friendship tied the composer and **Yevgeny Mravinsky**. Then a young conductor, who had just become the leader of the celebrated orchestra of the Leningrad Philharmonic Society, decided to perform the premiere of the *Fifth Symphony*, and its triumph set up a new landmark in the composer's and conductor's careers. From then on, Shostakovich's music ran all through Mravinsky's conducting activities. *"...This relationship with everything he created, with everything he reflected in his symphonies is*

in my blood... In the world of his music, I find what I have experienced," the conductor admitted.

Owing to Mravinsky's mastery in many respects, the *Sixth Symphony*, which was so very different from the previous *Fifth*, overcame the "inertia of distrust." The *Eighth*, the largest of all Shostakovich's symphonies, was dedicated to the conductor. Mravinsky, who conducted the *Ninth*, *Tenth* and *Twelfth* with as much success, returned to the *Fifth* and *Eighth* especially often.

"He has been shaping and creating the unique performing style of the Leningrad philharmonic musicians for many years," Shostakovich wrote. "It's a strict, stately and noble style, which is alien to external effects but filled with a great internal temperament." Mravinsky, an unsurpassed performer of classical and romantic music, sensed in Shostakovich's symphonies the highest synthesis of emotional and rational elements, openness of feeling and depth of ethical thought.

In the mid-1940s, the composer settled in Moscow for good. In Moscow, **Konstantin Ivanov**, who headed the USSR State Academic Symphony Orchestra, remained one of the leading performers of his music for many years. A confirmed devotee of classical music, Ivanov also gave much attention to contemporary music, including numerous works by Myaskovsky, Shostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Glière and other composers who he interpreted in the vein of continuity of the classical traditions. The conductor realized the Moscow premiere of the *Twelfth Symphony* and was the first to conduct a number of Shostakovich's other symphonic and cantata pieces. In his reading of the *Eleventh Symphony*, Ivanov had in the foreground the visiblensness of the musical artistic fresco that reproduced a tragic picture of Bloody Sunday. Highlighting the active, heroic and effective musical imagery, the conductor rendered it as a "symphony of struggle."



The brightest interpretations of Shostakovich's symphonies in Moscow were associated with **Kirill Kondrashin** who headed the Moscow Philharmonic Orchestra in the early 1960s and turned it from an "ordinary" orchestra into "*one of the best orchestral ensembles of not only the Soviet Union but of the whole world,*" according to Shostakovich. We are obliged to Kondrashin for the premieres of Shostakovich's "sharpest" symphonies – the *Fourth*, which lay in the composer's desk for more than 25 years and was nearly banned, and the *Thirteenth*, which was rejected by some other conductors. "*The School of Shostakovich*" was a very important stage of Kondrashin's artistic growth. As he admitted, the work on the *First Symphony* opened his mind to the problem of variances in interpretation among conductors, and while he rehearsed the *Fourth*, he finally established his "associative" method which was so helpful for communicating with the musicians and allowed to come up with brighter and more graphic interpretations.

Kondrashin, the first Soviet conductor to perform the cycle of Mahler's symphonies, couldn't help sensing that Mahler-esque note in Shostakovich's music and that predicatory message and tragic poignancy of the "*voice crying in the wilderness*" realized in a grotesque form. However, he handled equally well the placard style of the early choral symphonies, which demanded completely different, "large" strokes, and the cinematic nature of the *Twelfth*. An experienced operatic conductor, Kondrashin was well aware of the entire wealth of the music performing apparatus, and his work on the historic first recording of the complete cycle of Shostakovich's symphonies in 1970 to 1972 was only appropriate and summed up his long-term immersion in the music of his great contemporary and friend.

**Evgeny Svetlanov** entered the rank of the leading domestic conductors in the second half of the 1960s after he was appointed chief conductor of the USSR

State Academic Symphony Orchestra. The “*Svetlanov era*” is associated first of all with interpretations of Russian classical music. However, he accompanied Mstislav Rostropovich at the premiere of Shostakovich’s *Cello Concerto No. 1* and was the first performer of the *Symphonic Prelude* written in memory of the heroes of the battle of Stalingrad. The great conductor eventually had quite a number of Shostakovich’s works in his repertoire. It was Svetlanov’s interpretation of the *Leningrad Symphony* that became so very popular with listeners in the USSR – he unfolds its monumental heroic and tragic canvas before us with a captivating force. His rendition of the *Fifth* is not less convincing. Emotional restraint of some of the bits that may seem unexpected at first sight only highlights the powerful dynamism of the lengthy “fields” of energy injection, which lead to the blinding flashes of the climax. Both of Shostakovich’s brilliant cycles sound with true Svetlanov’s verve, emotional tension and striking conviction of the conductor’s power.

*“I always have the same feeling after playing Shostakovich’s symphonies: the one I played today seems the best to me,”* admitted **Gennady Rozhdestvensky**. In the 1950s, then a young intern conductor of the Bolshoi Theatre attracted attention as a talented interpreter of 20<sup>th</sup> century music. A genuine explorer and educator, who has performed hundreds of Russian and world premieres over his 60-year career, Rozhdestvensky felt inclined for his older contemporary’s music since he was young. Many of Shostakovich’s half-forgotten works were reborn thanks to Rozhdestvensky and are now integral parts of the modern cultural context (the operas *Nose* and *Gamblers*, ballet suites and music for theatre and motion pictures). Rozhdestvensky performed and recorded all Shostakovich’s orchestral and theatre works jointly with the Symphony Orchestra of the USSR Ministry of Culture founded by him and with other orchestras. Rozhdestvensky’s

interpretations combine acutely character theatricality, which is the composer's organically distinctive feature, with spatial multidimensionality of the score and vivid "constructivism" of the form. Whichever of Shostakovich's opuses the conductor would perform, a "lightweight" polka or a large-scale symphonic cycle, they always breathe and live the life of their epoch.

**Rudolf Barshai** took instrumentation lessons from Shostakovich for several years. A musician of diverse talents – a performing violist, chamber and symphonic conductor, and founder of the first chamber orchestra in the Soviet Union – he realized the orchestral version of the *Eighth Quartet (Chamber Symphony, Op. 110a)* approved by the composer. Barshai's conducting and educational activities inspired many composers. Shostakovich made orchestral versions of several vocal cycles for the Moscow Chamber Orchestra. The concept of the *Fourteenth Symphony* for an unusual line-up emerged not without Barshai's influence. The conductor successfully premiered the symphony in Leningrad and Moscow (this set includes the Moscow performance). Shostakovich also admired Barshai's work with symphony orchestras. So, the conductor realized a foreign premiere of the *Thirteenth Symphony* and in the 1990s recorded a set of Shostakovich's symphonies with the West German Radio Symphony Orchestra.

The personality of **Yuri Temirkanov** stood out among the constellation of talented conductors who emerged in the 1960s in Leningrad, Shostakovich's home town. A graduate of the famous class of Ilya Musin, he was awarded the first prize at the Second All-Union Conductors Competition by unanimous decision of the judges (the panel was chaired by Kirill Kondrashin). Yuri Temirkanov headed the Kirov State Academic Theatre of Opera and Ballet (now

the Mariinsky Theatre) in Leningrad for twelve years, and in 1988 succeeded to Mravinsky as leader of the Academic Symphony Orchestra of the Leningrad (now St. Petersburg) Philharmonic Society. Today, Temirkanov is one of the greatest representatives of the St. Petersburg conducting school and a recognized interpreter of Shostakovich's music. The live recording of the *Tenth Symphony* was made when Temirkanov worked with another orchestra of the Leningrad Philharmonic Society (the former Leningrad Radio Committee Orchestra that performed the *Seventh Symphony* in beleaguered Leningrad). The conductor created the architectonics of the *Tenth*, arguably the most "personal" of all Shostakovich's symphonies, on a contrasting dramatic concept of internally closed movements. On the other hand, an explicitly highlighted monogram (D-S-C-H) transforms into a sort of a "chorale" that strengthens the antinomy of "*unity and struggle of opposites*" of the composer's inner world.

The composer studied conducting when he was young under the famous Nikolai Malko who premiered Shostakovich's *First Symphony*. The only time Shostakovich performed as a conductor was at the festival of his music in Gorky (now Nizhny Novgorod) in 1962 (Mstislav Rostropovich also debuted as a conductor at the same concert). In spite of a successful debut, Shostakovich refused any further attempts to conduct, and had to quit piano performances as well because of the progressing hand disease.

By that time, the composer's son **Maxim Shostakovich** chose to be a conductor. The family thought he would enter on a piano career, but he firmly decided to become a conductor after he visited Mravinsky's rehearsals when he was a young boy. After graduating from the Moscow Conservato-

ry where he studied under Alexander Gauk, the first conductor of the USSR State Orchestra, and Gennady Rozhdestvensky, Maxim Shostakovich was an assistant in Moscow's leading orchestras. His debut took place in 1965, in Leningrad, when the Philharmonic Orchestra performed the *Tenth Symphony*. "He is a gifted conductor. It's my first and accurate feeling," music critic Leonid Entelis described his impressions. "He lives in music, he strives for grasping its every nuance, for prompting ... the artists of the orchestra the right sense of the score, for captivating them with his emotionality."

The world premiere of his father's last symphony performed in 1972, in Moscow with the Big Symphony Orchestra of Television and All-Union Radio was the young conductor's first major accomplishment and an event of global significance (later on he realized the foreign premiere of the symphony in London). The recording of the symphony made right after the historic premiere still sounds relevant. Maxim Shostakovich's in-depth and convincing interpretation allows putting it among the best renditions of this symphonic testament by Dmitri Shostakovich.

The *Symphony No. 1* in F minor, Op. 10, was a graduation piece of the 19-year-old student of the Leningrad Conservatory's composition department. However, a triumphant premiere and the number of its subsequent performances were clear evidence of a true scale of the composer's gift and made everyone forget about its educational purpose. So, Shostakovich's name entered the number of the biggest composers of old and new Russia.

The influence of senior contemporaries on the young composer was noticeable and quite explicable. Those were Stravinsky, Prokofiev and Scriabin (the critics later found the so-called *Scriabinisms* untypical of Shostakovich

in the third, slow movement). However, it was not an obstacle for recognizing the composer's unique style from the very first bars of the symphony. Among the brightest peculiarities of *Symphony No. 1* are Shostakovich's characteristic grotesque, the use of contemporary everyday variety genres (the main themes of the first movement and the circus gallop in Scherzo) and cinematic qualities in the finale of the symphony as if the music is split into scenes and illustrates a swift motion picture sequence.

The *Symphonies No. 2* and *No. 3* are works composed “for the occasion” and most closely connected with the social atmosphere of Soviet Russia of the late 1920s. *No. 2* in B major, Op. 14, was finished in 1927 and subtitled *To October* to mark the 10<sup>th</sup> anniversary of the October Revolution. *No. 3* in E-flat major, Op. 20, subtitled *The First of May* was composed two years later in the “*year of a great turn*” according to Stalin. Both of the symphonies incorporated soloists and choir (the *Second Symphony* was composed to a poem by Alexander Bezymensky, and the *Third* used a text by Semyon Kirsanov), which created an affinity between them and the genre of cantata. A free one-movement format is a common feature for the two symphonies.

Shostakovich did not rank these symphonies among his best works. Nevertheless, they are of interest as immediate reflection of the spirit of that complicated time and a sensation of “revolutionary” impulse rendered with genuine sincerity (Shostakovich was in sympathy with the communist revolutionary ideology in those years). While *Symphony No. 2* is notable for its “avant-garde” and extremely complex musical language, the *Third* recreates the atmosphere of mass singing and May Day marches, customary attributes of the Soviet order until the late 1980s, with the entire palette of poster colours.

There is a great creative divide between the previous works and the *Symphony No. 4* in C minor, Op. 43. Shostakovich worked on it in 1935 and 1936. He later admitted that he valued it much higher than some of his more popular and widely “recognized” later compositions.

The *Fourth Symphony* became Shostakovich’s first work, the music and destiny of which reflected the composer’s artistic tragedy, a tragedy of an individual suppressed by the totalitarian state. It was created at the time when the opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District* was triumphantly premiered and universally recognized as a new page in Soviet music theatre. However, the success turned into accusation of “formalism,” persecution of the authorities and a call for voluntary repentance. “*I was composing the Fourth instead of repenting,*” Shostakovich remembered. It was obvious it would suffer the fate of *Lady Macbeth*. After a dress rehearsal of the symphony, the author withdrew it. *Symphony No. 4* was premiered twenty-five years later in 1961 and was conducted by Kirill Kondrashin.

Being of the most “subjective” symphonies, *No. 4* became at the same time one of Shostakovich’s most Mahler-influenced ones. The features of Mahler’s creative nature such as tragic expressiveness of the music language, acute awareness of loneliness of an individuality going against the stream, and grotesque refraction of suffering through a jester’s face tuned out to be so relevant for Shostakovich in those years. A deeply subjective concept influenced an outward structure of the symphony: a slow and eventful sonata movement is followed with a short Scherzo. A grand third movement knows no analogues in Shostakovich’s symphonic music: beginning with a funeral march, it develops as a free variation cycle ending in a lengthy fading coda. Only *Symphony No. 15* will have a similar ending.

The *Symphony No. 5* in D minor, Op. 47, had a completely different fate. Its premiere, which took place in 1937 in Leningrad and was led by Yevgeny Mravinsky, was a beginning of the composer's long friendship with the prominent conductor who was then a future first performer of many of the composer's works. An unconditional success of the symphony concurred with an official recognition – Shostakovich received “absolution,” and the new symphony with its optimistic finale was found acceptable within the ideology of the Soviet regime.

Today the *Fifth Symphony* is also perceived as one of Shostakovich's most objective and classical (in broad understanding of the word) compositions. It at the same time rests on the centuries-old development of European music – from Bach to Mahler – and an individual concept of symphonic dramaturgy; moments of ultimate tension combine with fragments of surprising calm and philosophical self-absorption; a rapid dramatic development combines with the logic of the whole structure and its separate elements.

Shostakovich defined an internal theme of the symphony as “*making of a personality,*” sought to “*show how optimism asserts itself as a world view through a number of tragic conflicts, [by way of] a big spiritual struggle.*” The main phase of “*spiritual struggle within*” takes place in the first movement (its tempo is uncommonly slow for sonata allegro) where the internal conflict reaches its critical mass when the “*theme of evil*” is released, then retreats for a while in a sad and lyrically intimate ending, but later returns in a different way in a burlesque, Mahler-influenced Scherzo. However, it is not an open struggle but ultimate self-absorption and comprehension of internal conflicts in the slow movement that lead to a brisk final phase of “*personality making*” in the finale. A triumphal outcome (not an ideological compromise



as many believed) of the last movement seems perfectly natural in this context. The victory over personal doubts and fears liberates spiritual power and allows an individual to be his/her own self in the most complicated or even tragic situations.

The *Symphony No. 6* in B minor, Op. 54, completed and premiered in 1939 became somewhat of a surprise even for Shostakovich's admirers. They expected a work in the vein of a heroic and tragic cycle of the *Fifth*, the more so because the composer had announced his plans of a new vocal and choral symphony in memory of Vladimir Lenin.

Critics dubbed the new symphony, which had a very slow first movement, a scherzo and a lively finale, a "*symphony without a head*" and suggested that the composer complete an "uncomposed" first movement.

Living in eternal creative pursuit, Shostakovich could not allow keeping to the beaten track to an already subjugated peak. After the "unconditional optimism" of the *Fifth Symphony*, the composer's inspiration revisited the depth of self-consciousness. This is a key to Largo which opens the symphony. It unfolds in a spiral motion like Hamlet's intense monologue. Allegro that follows is a strong contrast – it seems that a rapid race of its motifs leaves no room for stopping and respite. Presto in the finale is truly cheerful and optimistic but lacks a heavy emotion of the previous symphony; it feels like we watch a festive/everyday newsreel from the 1930s. However, deliberate asymmetry and an unusual combination of the movements let us interpret the symphony in different ways, from a "contrasting panorama of life" to tragic doublethink.

It is difficult to name another musical composition the sounds of which became a symbol of the biggest war of the 20<sup>th</sup> century and at the same time

uncompromising struggle against fascism. The first movement of the *Symphony No. 7* in C major, Op. 60, *dedicated to the city of Leningrad*, was composed “hot on the trail” in summer of 1941 (although the famous “invasion” theme had arguably existed and became an organic part of the symphony).

The second and third movements were completed in already beleaguered Leningrad, and the finale was finished in Kuibyshev (now Samara) where the composer was evacuated. The symphony was premiered in that city in March 1942 by the USSR Bolshoi Theatre Orchestra led by Samuil Samosud. Soon it was performed in Moscow, and then the sheet music was taken by plane to besieged Leningrad. The *Seventh Symphony* was performed in New York and then in London and Buenos Aires later the same year.

The author described the content of the symphony as follows: *“The exposition of the first movement... is a simple, peaceful life that hundreds of Leningrad citizen soldiers, the entire city and the entire country lived before the war. ... The war stormed into the life of these people. I do not aspire for naturalistic depiction of the war, depiction of clanking arms, shell bursts etc. I try to convey the image of war emotionally. ... The reprise is a funeral march or, to be more precise, a requiem for the victims of war. ... How badly I needed words for that fragment! But they were nowhere to find. ... After the requiem, there is another, even more tragic fragment. ...it has tears of the mothers, or even a feeling when the grief is so great that they run out of tears. These two lyrical fragments lead to the conclusion of the first movement, to an apotheosis of life and sunshine. In the very end, remote roaring reappears reminding us that the war still goes on.”*

*“The second and third movements of the symphony are not linked with a program. They are intended to be a lyrical interspacing. The second movement of the symphony is a very lyrical scherzo ... remembrance of some happy events and*

joyful episodes. All this is covered with a haze of light sadness and dreaminess. ... The third movement is an emotional adagio, a dramatic centre of the piece.”

Perhaps, the images of the third movement were inspired by Shostakovich’s native Leningrad. The author depicted the finale with one word – “victory.” But first of all it is about a severe and painful struggle the scale of which was barely imaginable at that time.

The ***Symphony No. 8*** in C minor, Op. 65, also uncovers the tragedy of war. It was finished in 1943 and premiered in Moscow with Yevgeny Mravinsky conducting (also, it was dedicated to him). Shostakovich again avoided self-repetition – the *Eighth* lacks either a program or poster documentation of the previous symphony. It has no triumphal “apotheosis of victory” as well (the official criticism railed at Shostakovich’s new work for pessimism). But we are hardly able to find a piece in history of music that would demonstrate the tragedy of war with as much depth and emotion.

Shostakovich wrote: “I wanted ... to reproduce a picture of spiritual life of an individual stunned with a gigantic hammer of war ... to tell about his anxieties and suffering, courage and joys. In doing so, all psychic motions would unintentionally become especially distinctive and dramatic. ... This individual ... goes to the victory through agonizing trials and catastrophes. He falls many times and rises again. ... It goes without saying that his path is not covered with roses and no cheerful drummers accompany him...”

In his *Eighth Symphony*, the composer rises above the specifics of depicted events generalizing the war and aggression as absolute evil that must never be repeated. There are no pictures of struggle and resistance here as the composer passes a spiritual and moral sentence on evil, which only makes the tragic impulse of the music more acute.

A five-movement structure of the symphony is unusual. The emphasis of a dramatic conflict transfers from the first movement (here, it is an extensive philosophical Adagio) to the middle. Allegretto, the second movement of the cycle and a sort of a “triumph of evil,” makes us ready for Scherzo – its unceasing *ostinato* rhythm is perceived as a monstrous “toccata of death” with a cavalry march in the centre (we cannot help recollecting the last part from Mussorgsky’s *Songs and Dances of Death*). It transforms without an interval into the fourth movement, a slow passacaglia where the composer wanted to depict a “weeping choir.” The emotional shock the listener experienced after the three middle movements excludes any possibility of a “heroically optimistic” finale. The last movement is quiet enlightenment, bliss of getting something desired, of peace and silence achieved through much suffering.

Shostakovich began his work on his *Symphony No. 9* in E-flat major, Op. 70, in early January 1945, but then interrupted it for a long time and returned to it only after the war.

At the premiere of the new piece which took place in November 1945 in Leningrad, those who expected to hear a monumental “symphony of victory” were disappointed. They heard a lyrical scherzo symphony with some dramatic pages which only shaded the music filled with sparkling and good-natured humour.

The composer had really intended to make *No. 9* an apotheosis of victory, a logical completion of the triad of “war” symphonies. But something made him radically change the original idea. Perhaps, he sensed some disability of sincere expression in the vein of tendentious Stalinist monumentalism (similar to the music for a film called *The Fall of Berlin*). Most apparently, a sen-

sitive artist felt the people's need for a sigh of relief, when a simple and kind joke was needed more than victory marches. Was it also a reason for a huge success of Prokofiev's ballet *Cinderella* staged at the Bolshoi the same year?

"*Naïve neoclassicism*" of the first movement of the symphony brings associations with Prokofiev's *Classical Symphony* and partly with Mahler's *Fourth*. The second movement sounds somewhat contrasting – Moderato with a haze of melancholy. Then it turns into a joyful *perpetuum mobile* of a small Presto. The fourth movement is the only one connected with a tragic echo of the time, but it transforms without stopping into a good-natured comic finale.

The *Symphony No. 10* in E minor, Op. 93, was created eight years after the previous one. It was no mere chance that Shostakovich had not turned to his favorite genre for so long. Those years are known as the blackest time for Soviet art, ruthless persecution of the most talented writers, poets and composers by the authorities, accusations of "formalism" and "cosmopolitanism," endless meetings and "creative discussions" where Shostakovich had to deliver "penitential" speeches. He had to compose music for odious films and festive cantatas glorifying the "*happy life of the Soviet people*."

It is no coincidence that Shostakovich began to compose the *Tenth Symphony* in March 1953, almost right after the news of Stalin's death. One of the few, the composer saw hope for better in that event and, feeling creatively liberated, quickly finished the new work.

The first movement written in Shostakovich's characteristically deliberate Moderato is a sad and strained reflection. The second one is an "angry" Scherzo that captured Shostakovich's actual attitude to Stalinism, as his family and friends said. In the third movement, Shostakovich for the first time in the symphonic genre used his "musical signature" – the mono-

gram DSCH (D, E-flat, C, B natural) – as Bach and Schumann did. It also has the last word in the light and vivacious finale that was “*a complete coalescence of subjective and objective*” to Mravinsky.

The ***Symphony No. 11*** in G minor, Op. 103, subtitled ***The Year 1905*** was composed in 1957 and made the first part of the “revolutionary diptych” of two symphonies. The composer revisits a “cinematographic” program wishing to depict the major events of the first Russian revolution and its onset – *Bloody Sunday* of 9<sup>th</sup> January, which changed the course of Russia’s history so disastrously (according to the family legend, the composer’s father was one of those marching to the Winter Palace and avoided execution by a miracle). Each movement has a title, but only the second one, *The 9<sup>th</sup> of January*, is a “documentary” of the events (the first movement titled *The Palace Square* seems to be an introduction to the second one). The last two movements, *Eternal Memory* and *Tocsin*, are of more generalized nature.

In his symphony, Shostakovich quotes revolutionary songs and his own *Ten Choral Poems on Texts by Revolutionary Poets* for chorus a capella, Op. 88, many of which were dedicated to the event.

The degree of emotional impact of this music allows perceiving it much broader than it was set by the program and historic event in question. Shostakovich again unveils a tragic story of a man before aggressive evil that fails to crush him. Shooting of peaceful demonstrators always remains a pyrrhic victory.

The ***Symphony No. 12*** in D minor, Op. 112, subtitled ***The Year 1917*** and dedicated to memory of Vladimir Lenin was finished in 1961. Not being inferior to the previous symphony in terms of mastery and logic of symphonic development, it is nonetheless considered a creative compromise. If Shostakovich could sincerely think over an idea of a Leninist Symphony when he

was young, now we can only speak of a work “for the occasion” composed under big pressure on a “newly converted” member of the Communist Party (Shostakovich was actually forced to join the Communist Party of the Soviet Union a year earlier). The first movement of the symphony is a large-scale one – a slowly unfolding Moderato with a theme that makes a basis of the subsequent movements. The composer thought that the second movement (*Razliv*) was the best, and according to Marina Sabinina was “*a sort of an intellectualized landscape.*” The third movement (*Aurora*) is quite illustrative. As to the finale, *The Dawn of Humanity*, Shostakovich did not find it successful. Probably, it took him a lot of effort to describe a “happy future” musically.

The *Symphony No. 13* in B-flat minor, Op. 113, for bass, male choir and orchestra composed in 1962 to poems by Yevgeny Yevtushenko can be called a “*brainchild of the thaw.*” At the same time, it put Shostakovich in an almost dissident position. Even before the premiere, there was news of the authorities displeased with the symphony, so the fate of the first performance was uncertain until the last moment. The premiere led by Kirill Kondrashin was a triumph, but the Soviet press passed it over in silence. After a few performances in other cities, the symphony was secretly banned. This ban was lifted only by the mid-1980s.

The composer was carried away with an emotional and bold poem *Babi Yar* by Yevgeny Yevtushenko. The then young poet dedicated it to the shooting of Jews in Kiev in September 1941 and total suppression of the tragedy in the Soviet Union. The initial concept of a one-movement composition was later complimented with other Yevtushenko’s poems (*Humour, In the Shop, Fears* and *Career*). Diverse in content and moods, they are formally not linked with a tragic topic of the first part (only *Fears* almost literally reproduces

the atmosphere of total horror under the heel of Stalinist terror), but from different perspectives uncover the problem of human moral purity, resoluteness of spirit in the time of hard trials.

The ***Symphony No. 14***, Op. 135, for two soloists and chamber orchestra was even farther from a traditional symphonic format. It was set on poems by Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Küchelbecker and Rainer Maria Rilke.

Its Moscow premiere was conducted by Rudolf Barshai who formed the first Soviet chamber orchestra. Being formally a vocal cycle for soprano, bass and ensemble of stringed and percussion instruments, the symphony corresponds to the genre in the same sense as Mahler's *Song of the Earth* – as “*living formation of music on heights of thought and spiritual depth*” (Boris Asafiev). However, there is more creative affinity with Mussorgsky's *Songs and Dances of Death*, the orchestration of which Shostakovich worked on shortly before. As the composer admitted, he came up with an idea of “*continuing and extending*” the cycle. A setting of poems by the authors of different countries, periods and poetic schools is intended to emphasize the generality of the theme of Life and Death before which everyone is equal – the legendary Loreley and nameless lovers, a prisoner and a poet, a suicide and “*a little soldier.*” A complicated and aphoristic language of the symphony, the correlation of its vocal and instrumental elements make it closer to Shostakovich's later vocal cycles on verses by Alexander Blok, Marina Tsvetayeva and Michelangelo.

The ***Symphony No. 15*** in A major, Op. 141, was completed in 1971. At the premiere in Moscow in January of the following year, the composer's son Maxim Shostakovich conducted the Moscow Radio Symphony Orchestra.



Did the composer know that it was his last symphony? After it, he worked on chamber pieces only, but each of them (*Quartet No. 15*, *Viola Sonata*, *Michelangelo cycle*) had a thought of death in one way or another. Shostakovich's last compositions are united in their ultimate generalization, asceticism of the musical language, retrospective lookback and enlightened conciliation with nonexistence.

A four-movement format of the symphony returns us to old traditions, and a carnival nature of the first Allegretto (“*a toyshop*” according to Dmitri Shostakovich) and partly Scherzo reminds us of Shostakovich's most “classical” symphonies – the *First* and *Ninth*.

The other pole of the *Fifteenth* has a pensive and mournful Adagio and a finale with a passacaglia in the middle, where the course of Time or the sense of Eternity gradually shows through and eventually fills the whole vibrating space.

Musical quotations and allusions are cast like small beads all over the symphony. Some of them are obvious and deliberate like Rossini's *William Tell Overture* in the first movement or Wagner's grief leitmotif from *The Ring of the Nibelung* in the finale, while the others are almost inaudible. They underline the final and farewell nature of Shostakovich's symphony because his passing probably concluded a very important phase in the development of the world's academic music.

*Boris Mukosey*

## Симфония № 2 «Октябрю»

(слова Александра Безыменского)

Мы шли, мы просили работы и хлеба,  
Сердца были сжаты тисками тоски.  
Заводские трубы тянулись к небу,  
Как руки, бессильные сжать кулаки.

Страшно было имя наших тенет:  
Молчанье, страданье, гнет.

Но громче орудий ворвались в молчанье  
Слова нашей скорби, слова наших мук.  
О, Ленин! Ты выковал волю страданья,  
Ты выковал волю мозолистых рук.

Мы поняли, Ленин, что наша судьба  
Носит имя: борьба.

Борьба! Ты вела нас к последнему бою.  
Борьба! Ты дала нам победу труда.  
И этой победы над гнетом и тьмою  
Никто не отнимет у нас никогда.

Пусть каждый в борьбе будет молод и храбр:  
Ведь имя победы – Октябрь!

## **Symphony No. 2 *To October***

(verses by Alexander Bezymensky)

We were on our way, we asked for work and bread,  
Our hearts were gripped in a vice of sorrow.  
Factory stacks stretched up to the sky,  
Like arms, too weak to clench their fists.

Our snares had a horrible name:  
Silence, suffering, oppression.

But louder than guns, breaking the silence,  
The words of our sorrow, the words of our torture.  
Oh, Lenin! You forged the will of the suffering,  
You forged the will of the toil-hardened hands.

Lenin, we see our destiny now  
It's name is struggle.

Struggle! You led us to the final battle.  
Struggle! You gave the triumph of labour.  
And no one will ever take it away from us  
This victory over oppression and darkness.

Let everyone in struggle be young and brave:  
For the victory's name is October!

Октябрь! – это солнца желанного вестник.  
Октябрь! – это воля восставших веков.  
Октябрь! – это труд, это радость и песня.  
Октябрь! – это счастье полей и станков.

Вот знамя, вот имя живых поколений:  
Октябрь, Коммуна и Ленин.

**Симфония № 3 «Первомайская»**  
(на стихи Семена Кирсанова)

В первое Первое мая  
Брошен в былое блеск.  
Искру в огонь раздувая,  
Пламя покрыло леса.

Ухом поникших елок  
Вслушивались леса  
В юных еще маевок  
Шорохи, голоса...

Шорохи, голоса –  
Первая полоса Мая,  
Огнями бьющего  
Будущему в глаза.

October! – is a herald of the welcome sun.  
October! – is a will of the uprising ages.  
October! – is labour, it's joy and a song.  
October! – is happiness of fields and lathes.

Here's the banner, here's the name of the living generations:  
October, the Commune, Lenin.

### **Symphony No. 3 *First of May***

(verses by Semyon Kirsanov)

On the first May Day  
The shine was cast into the past.  
The flame covered the forests,  
Fanning the sparkle in fire.

With an ear of wilted firs  
The forests listened to  
The rustle and voices  
Of then young May-Day rallies...

Rustle and voices –  
The first strip of May,  
Throwing lights  
Into the future's eyes.

Наше Первое мая  
В посвисте пуль горя,  
Штык и наган сжимая,  
Брало дворец царя.

Павший дворец царя –  
Это еще заря Мая,  
Вперед идущего,  
Светом знамен горя.

Первое мая наше –  
В будущее паруса –  
Взвилось над морем пашен  
Гулкие корпуса.

Новые корпуса –  
Новая полоса Мая  
Огнями бьющего  
Будущему в глаза.

Фабрики и колонии,  
Майский взметнем парад.  
Землю сожмем колоннами –  
Наша пришла пора.

Слушайте, пролетарии,  
Наших заводов речь,



Our First of May  
Burning in bullet whistling,  
Gripping the bayonet and revolver,  
Seized the tsar's palace.

The tsar's fallen palace –  
Is only the dawn of May,  
Going forward,  
Burning in the light of the banners.

Our First of May –  
Sails into the future –  
Raised resonant buildings  
Over the sea of ploughed fields.

New buildings –  
A new strip of May  
Throwing lights  
Into the future's eyes.

Factories and colonies,  
Raise the May Day parade.  
Let's squeeze the earth with columns  
Our time has come.

Listen, proletarians,  
To our factories' speech,





Вам, поджигая старое,  
Новую явь зажечь.

Солнце знамен поднимая,  
Марш, загреми в ушах.  
Каждое Первое мая –  
К социализму шаг.

Первое мая – шаг  
Сжавших винтовку шахт.  
В площади, революция,  
Вбей миллионный шаг!

**Симфония № 13 «Бабий Яр»**  
(на стихи Евгения Евтушенко)

1. БАБИЙ ЯР

Над Бабьим Яром памятников нет.  
Крутой обрыв, как грубое надгробье.  
Мне страшно.  
Мне сегодня столько лет,  
как самому еврейскому народу.

Я тут стою, как будто у криницы,  
Дающей веру в наше братство мне.

You who set the past on fire  
Will light up the new reality.

Raising the banners of sunshine,  
March, thunder in our ears.  
Every May Day  
Is a step to socialism.

First of May is a step  
Of those who hold the rifle of mines.  
Revolution, drive the step of millions  
Into the squares!

**Symphony No. 13 *Babi Yar***  
(verses by Yevgeny Yevtushenko)

1. BABI YAR

There are no monuments over Babi Yar.  
The precipice looks like a rough gravestone.  
I'm scared.  
Today I am as old  
As the Jewish people.

I'm standing here, imagining a well  
That gives me faith in our brotherhood.

Здесь русские лежат и украинцы,  
Лежат с евреями в одной земле.

Мне кажется, что Дрейфус – это я.  
Мещанство – мой доносчик и судья.  
Я за решеткой.  
Я попал в кольцо.  
Затравленный,  
оплеванный,  
оболганный.  
И дамочки с брюссельскими оборками,  
визжа, зонтами тычут мне в лицо.

Мне кажется – я мальчик в Белостоке.  
Кровь льется, растекаясь по полам.  
Бесчинствуют вожди трактирной стойки  
и пахнут водкой с луком пополам.  
Я, сапогом отброшенный, бессилён.  
Напрасно я погромщиков молю.  
Под гогот:  
«Бей жидов, спасай Россию!» –  
лабазник избивает мать мою.

О, русский мой народ! –  
Я знаю – ты  
По сущности интернационален.

Russians lie here and Ukrainians too,  
Lie here with Jews in the same soil.

It seems to me that Dreyfus is me.  
Philistinism is my informer and judge.  
I am behind the bars.  
I got into a ring.  
Intimidated,  
defamed,  
slandered.  
And the ladies with Brussels frills,  
poke their umbrellas into my face, screaming.

It seems to me I'm a boy in Białystok.  
Blood's pouring, spreading about the floors.  
The leaders of the tavern stand run riot  
and smell vodka and onion half-and-half.  
I am, thrown off with a boot, feeble.  
I beg the pogrom-makers in vain.  
To roars of laughter:  
"Beat the Jews, save Russia!" –  
the shop owner beats up my mother.

Oh, my Russian people! –  
I know – you are  
International as a matter of fact.

Но часто те, чьи руки нечисты,  
твоим чистейшим именем бряцали.  
Я знаю доброту твоей земли.  
Как подло, что, и жилочкой не дрогнув,  
антисемиты пышно нарекли себя  
«Союзом русского народа»!

Мне кажется –  
я – это Анна Франк,  
прозрачная,  
как веточка в апреле.  
И я люблю.  
И мне не надо фраз.  
Но надо,  
чтоб друг в друга мы смотрели.  
Как мало можно видеть,  
обонять!  
Нельзя нам листьев  
и нельзя нам неба.  
Но можно очень много –  
это нежно  
друг друга в темной комнате обнять.  
Сюда идут?  
Не бойся – это гулы  
самой весны –  
она сюда идет.  
Иди ко мне.

But very often those with unclean hands,  
rattled your cleanest name.  
I know the kindness of your soil.  
How mean it is that, without wavering at all,  
the anti-Semites pompously named themselves  
the “Union of Russian people”!

It seems to me –  
I am Anne Frank,  
as lucid  
as a tree branch in April.  
And I love.  
And I don't need any phrases.  
What we need  
is to look into each other.  
How little there's to see,  
and smell!  
We can't have leaves  
and we can't have the sky.  
But we can do a lot –  
it's holding tenderly  
each other in a dark room.  
Someone is coming?  
Don't be afraid – this is rumble  
of spring itself –  
it's coming here.  
Come to me.

Дай мне скорее губы.  
Ломают дверь?  
Нет – это ледоход ...

Над Бабьим Яром шелест диких трав.  
Деревья смотрят грозно,  
по-судейски.  
Все молча здесь кричит,  
и, шапку сняв,  
я чувствую,  
как медленно седею.  
Я думаю о подвиге России,  
Фашизму заслонившей путь собой.  
До самой наикрохотной росинки.  
Мне близкой всею сутью и судьбой.  
Ничто во мне про это не забудет!  
«Интернационал» пусть прогремит,  
когда навеки похоронен будет  
последний на земле антисемит.

Еврейской крови нет в крови моей.  
Но ненавистен злобой заскорузлой  
я всем антисемитам, как еврей,  
и потому – я настоящий русский!



Give me your lips quickly.  
They are breaking the door?  
No – it's drifting of ice...

Wild grass rustles over Babi Yar.  
The trees look strictly,  
like judges.  
Here everything cries in a silent way,  
and with my hat off,  
I feel,  
how I slowly turn grey.  
I am thinking about the feat of Russia  
Who shielded the world from fascism.  
She is so close to me in its essence and fate  
Up to the tiniest dewdrop.  
Nothing in me will forget about it!  
Let "The Internationale" thunder,  
when the last anti-Semite on earth  
is buried forever.

I have no Jewish blood in my blood.  
But I'm hated by all anti-Semites  
with their backward spite, like a Jew,  
and therefore – I am true Russian!

## 2. ЮМОР

Цари, короли, императоры,  
Властители всей земли  
Командовали парадами,  
Но юмором – не могли.

В дворцы именитых особ,  
все дни возлежащих выхоленно,  
являлся бродяга Эзоп,  
и нищими они выглядели.

В домах, где ханжа наследил  
Своими ногами щуплыми,  
Всю пошлость Ходжа Насреддин  
Сшибал, как шахматы, шутками.

Хотели юмор купить –  
Да только его не купишь!  
Хотели юмор убить –  
А юмор показывал кукиш!

Бороться с ним дело трудное.  
Казнили его без конца.  
Его голова отрубленная  
Качалась на пике стрельца.

## 2. HUMOUR

Tsars, kings, emperors,  
Rulers of the entire earth  
Commanded the parades,  
But couldn't cope with humour.

Aesop the wanderer appeared  
in palaces of distinguished persons,  
who spent their day reclining in luxury,  
and made them look like beggars.

In the houses where the hypocrite  
Left his traces of his puny feet,  
Nasreddin Hodja knocked down all vulgarity  
With his jokes as it was a chessman.

Wanted to buy some humour –  
But you can't buy it!  
Wanted to kill humour –  
And humour cocked a snook!

It's a difficult thing to fight it.  
I was endlessly executed.  
Its chopped off head  
Was swinging on the shooter's lance.

Но лишь скоморошья дудочки  
Свой начинали сказ  
Он звонко кричал:  
«Я туточки!» –  
И лихо пускался в пляс.

В потрепанном куцем пальтишке,  
Понурьась и словно каясь,  
Преступником политическим  
Он, пойманный, шел на казнь.  
Всем видом покорность выказывал:  
«Готов к неземному житью».  
Как вдруг из пальтишка выскальзывал,  
Рукою махал ...  
И тютю!

Юмор прятали в камеры,  
Да черта с два удалось.  
Решетки и стены каменные  
Он проходил насквозь.  
Откашливаясь простужено,  
как рядовой боец  
шагал он частушкой-простушкой с винтовкой  
на Зимний Дворец.

Привык он к взглядам сумрачным  
Но это ему не вредит,

But as soon as the jesters' pipes  
Began their tale  
It shouted loudly:  
"I'm here!" –  
And swiftly threw itself into dancing.

In a frayed and short coat,  
Downcast, as if repenting,  
He, a political criminal,  
Was caught and taken to execution.  
Demonstrating the air of obedience:  
"I'm ready for heavenly living."  
But suddenly slipped out from the coat,  
Waved its hand ...  
And was gone!

They wanted to hide humour in cells,  
Not bloody likely they did.  
Bars and stone walls  
He penetrated through them.  
Clearing its throat in a hoarse voice.  
as a private soldier  
he marched with a common rhyme and a rifle  
to the Winter Palace.

It got used to gloomy looks  
But it doesn't do it any harm,

И сам на себя с юмором  
Юмор порою глядит.  
Он вечен.  
Он ловок и юрок.  
Пройдет через все, через всех.  
Итак, да славится юмор!  
Он – мужественный человек.

### 3. В МАГАЗИНЕ

Кто в платке, а кто в платочке,  
как на подвиг, как на труд,  
в магазин поодиночке  
молча женщины идут.

О бидонов их бряцанье,  
звон бутылок и кастрюль!  
Пахнет луком, огурцами,  
пахнет соусом «Кабуль».

Зябну, долго в кассу стоя,  
но куда движусь к ней,  
от дыханья женщин стольких  
в магазине все теплей.

Они тихо поджидают –  
боги добрые семьи,

And humour looks at itself  
With humour at times.  
It's eternal.  
It's agile and brisk.  
It'll go through anything, anyone.  
So, glory to humour!  
It is a courageous man.

### 3. AT THE STORE

Some in shawls, some in kerchiefs,  
as if ready to commit a feat, or to labour  
women, one by one,  
quietly go to the shop.

O! The clanking of their milk cans,  
ringing of their bottles and pans!  
Smell of onions, cucumbers,  
smell of Kabul sauce.

It's cold when you queue before the cash desk,  
and as I move to it,  
it's getting warm at the store  
when so many women breathe.

They wait quietly –  
good gods of the family,

и в руках они сжимают  
деньги трудные свои.

Это женщины России.  
Это наша честь и суд.  
И бетон они месили,  
и пахали, и косили ...  
Все они переносили,  
все они перенесут.

Все на свете им посильно, –  
сколько силы им дано.  
Их обсчитывать постыдно.  
Их обвешивать грешно.

И, в карман пельмени сунув,  
я смотрю, суров и тих,  
на усталые от сумок  
руки праведные их.

#### 4. СТРАХИ

Умирают в России страхи  
словно призраки прежних лет.  
Лишь на паперти, как старухи,  
кое-где еще просят на хлеб.





and they squeeze their hard earned money  
in their hands.

These are women of Russia.  
They are our hounour and judgement.  
The mixed concrete,  
and ploughed, and mowed ...  
They stood everything,  
they will stand everything.

Anything's within their power, –  
so much strength is given.  
It's a shame to short-change them.  
It's a sin to short-weight them.

With meat dumplings in my pocket  
I keep looking, stern and quiet,  
at their righteous hands  
so tired of carrying heavy bags.

#### 4. FEARS

Fears are dying in Russia  
like ghosts of the past years.  
Only on the church porch, like old women,  
they still beg here and there.

Я их помню во власти и силе  
при дворе торжествующей лжи.  
Страхи всюду как тени скользили,  
проникали во все этажи.  
Потихоньку людей приручали  
и на все налагали печать:  
где молчать бы –  
кричать приучали,  
и молчать –  
где бы надо кричать.

Это стало сегодня далеким.  
Даже странно и вспомнить теперь.  
Тайный страх перед чьим-то доносом,  
Тайный страх перед стуком в дверь.

Ну а страх говорить с иностранцем?  
С иностранцем-то что, а с женой?  
Ну а страх безотчетный остаться  
после маршей вдвоем с тишиной?

Не боялись мы строить в метели,  
уходить под снарядами в бой,  
но боялись порою смертельно  
разговаривать сами с собой.

I remember them powerful and strong  
at the court of the reigning lies.  
Fears slid everywhere like shadows,  
penetrating into all floors.  
Little by little they trained the people  
and attached their seal on everything:  
they trained them to shout  
when they were supposed to be silent,  
and they trained them to keep silent,  
when they were supposed to shout.

It's a distant past now.  
Even recalling that is strange.  
Secret fear of someone's squeal,  
Secret fear of tap at the door.

And that fear to speak to a foreigner?  
Not even a foreigner, to speak with the wife!  
And that unconscious fear to be left  
Alone with silence after the marches?

We weren't afraid to build in snow blizzards,  
to leave for the combat under shells,  
but at times we had a deadly fear  
to speak with ourselves.

Нас не сбили и не растлили,  
и недаром сейчас во врагах,  
победившая страхи Россия,  
еще больший рождает страх.

Страхи новые вижу, светлея:  
страх неискренним быть со страной,  
страх неправдой унижить идеи,  
что являются правдой самой!  
страх фанфарить до одурения,  
страх чужие слова повторять,  
страх унижить других недоверьем  
и чрезмерно себе доверять.

Умирают в России страхи.  
И когда я пишу эти строки  
и порою невольно спешу,  
то пишу их в единственном страхе,  
что не в полную силу пишу.

## 5. КАРЬЕРА

Твердили пастыри, что вреден  
и неразумен Галилей,  
но, как показывает время:  
кто неразумней, тот умней.

We were not beaten or corrupted,  
and Russia who overcame all the fears  
strikes an even bigger fear  
in the enemies.

I see new fears happily:  
fear to be insincere to the country,  
fear to abase ideas with lies,  
the ideas that are the truth itself!  
fear to fanfare until you're stupefied,  
fear to repeat someone's words,  
fear to humble the others with distrust  
and trust yourself excessively.

Fears are dying in Russia.  
And as I'm writing this verse  
and unintentionally hurry at times,  
I'm writing it with only one fear  
that I'm not writing it with all of my might.

## 5. CAREER

The pastors told us over and over again  
that Galileo was harmful and insane,  
but as the time tells:  
the one who's insane is smarter.

Ученый, сверстник Галилея,  
был Галилея не глупее.  
Он знал, что вертится земля,  
но у него была семья.

И он, сядясь с женой в карету,  
свершив предательство свое,  
считал, что делает карьеру,  
а между тем губил ее.

За осознание планеты  
шел Галилей один на риск.  
И стал великим он ... Вот это  
я понимаю – карьерист!

Итак, да здравствует карьера,  
когда карьера такова,  
как у Шекспира и Пастера,  
Гомера и Толстого ... Льва!

Зачем их грязью покрывали?  
Талант – талант, как ни клейми.  
Забыты те, кто проклинали,  
но помнят тех, кого кляли.

Все те, кто рвались в стратосферу,  
врачи, что гибли от холер, –

A scholar, Galileo's peer,  
was as smart as Galileo.  
He knew the earth was spinning  
But he has a family.

And he, while getting into a carriage with his wife,  
after committing his betrayal,  
thought he was making a career,  
but actually he was killing it.

Galileo was there alone  
for the cognition of planet.  
And he became a great one ...  
This is what I call a careerist!

So, ling live career,  
when one is having a career  
like Shakespeare's one and Pasteur's one,  
Homer's one and Tolstoy's one ... Leo!

Why did they trampled them in the mud?  
Talent is talent, no matter how hard you brand it,  
Those who cursed are forgotten now,  
those who were cursed are still remembered.

All those who yearned for the stratosphere,  
the doctors who died of choleras, –



вот эти делали карьеру!  
Я с их карьер беру пример.  
Я верю в их святую веру.  
Их вера – мужество мое.  
Я делаю себе карьеру  
тем, что не делаю ее!

### **Симфония № 14**

#### **1. DE PROFUNDIS**

(стихи Федерико Гарсиа Лорки, перевод И. Тыняновой)

Сто горячо влюбленных  
Сном вековым уснули  
Глубоко под сухой землю.  
Красным песком покрыты  
Дороги Андалусии.  
Ветви олив зеленых  
Кордову заслонили.  
Здесь им кресты поставят,  
Чтоб их не забыли люди.  
Сто горячо влюбленных  
Сном вековым уснули.

they made some kind of a career!  
Their careers are examples for me to follow.  
I believe in their holy faith,  
Their faith is my courage.  
I make my own career  
by making none at all!

## **Symphony No. 14**

1. DE PROFUNDIS  
(by Federico García Lorca)

A hundred passionate lovers  
Fell asleep for ages  
Deep down in dry soil.  
Covered in red sand  
Of the Andalusian road.  
The branches of green olive trees  
Hide the town of Córdoba.  
Their crosses will be put here  
Lest people forget them.  
A hundred passionate lovers  
Fell asleep for ages.

## 2. МАЛАГЕНЬЯ

(стихи Федерико Гарсиа Лорки, перевод А. Гелескула)

Смерть вошла и ушла из таверны.

Черные кони и темные души

В ущельях гитары бродят.

Запахли солью и жаркой кровью

Соцветья зыби нервной.

А смерть все выходит и входит

И все не уйдет из таверны.

## 3. ЛОРЕЛЕЯ

(стихи Гийома Аполлинера, перевод М. Кудинова)

К белокурой колдунье из прирейнского края

Шли мужчины толпой, от любви умирая.

И велел ее вызвать епископ на суд,

Все в душе ей прощая за ее красоту.

«О, скажи, Лорелея, чьи глаза так прекрасны,

Кто тебя научил этим чарам опасным?»

«Жизнь мне в тягость, епископ, и проклят мой взор.

Кто взглянул на меня, свой прочел приговор.

О епископ, в глазах моих пламя пожара,

Так предайте огню эти страшные чары!»

«Лорелея, пожар твой всемогущ: ведь я

Сам тобой околдован и тебе не судья».

## 2. MALAGUEÑA

(by Federico García Lorca)

Death entered and exited the tavern  
Black hoses and dark souls  
Roam in the gorges of the guitar.  
Inflorescences of nervous ripples  
Smell like salt and hot blood.  
And death keeps exiting and entering  
And never seems to leave the tavern.

## 3. LA LORELEY

(by Guillaume Apollinaire)

Crowds of men who were dying from love  
Were on their way to the fair haired sorceress of the Rhine land.  
And the bishop ordered her to appear in court,  
Secretly forgiving her for her beauty.  
“Tell me, oh Lorely, whose eyes are so beautiful,  
Who taught you these dangerous charms?”  
“My life is a burden, Bishop, and my gaze is cursed.  
The one who looks at me reads his sentence.  
Oh Bishop, I have tongues of flame in my eyes,  
So commit those horrible charms to the flames!”  
“Loreley, your fire is almighty,  
For I am bewitched and I can’ be your judge.”

«Замолчите, епископ! Помолитесь и верьте:  
Это воля господня – предать меня смерти.  
Мой любимый уехал, он в далекой стране,  
Все теперь мне не мило, все теперь не по мне.  
Сердце так исстрадалось, что должна умереть я.  
Даже вид мой внушает мне мысли о смерти.  
Мой любимый уехал, и с этого дня  
Свет мне белый не мил, ночь в душе у меня».  
И трех рыцарей кликнул епископ: «Скорее  
Уведите в глухой монастырь Лорелею.  
Прочь, безумная Лор, волоокая Лор!  
Ты монахиней станешь, и померкнет твой взор».  
Трое рыцарей с девой идут по дороге.  
Говорит она стражникам хмурым и строгим:  
«На скале той высокой дайте мне постоять,  
Чтоб увидеть мой замок могла я опять,  
Чтоб свое отраженье я увидела снова,  
Перед тем как войти в монастырь ваш суровый».  
Ветер локоны спутал, и горит ее взгляд.  
Тщетно стража кричит ей: «Лорелея, назад!»  
«На излучину Рейна ладья выплывает,  
В ней сидит мой любимый, он меня призывает.  
Так легко на душе, так прозрачна волна...»  
И с высокой скалы в Рейн упала она.  
Увидав отраженные в глади потока  
Свои рейнские очи, свой солнечный локон.

“Quiet, Bishop! Pray and keep your faith:  
Commit me to death as God wills.  
My loved has left, he’s in a faraway land,  
Life is no longer sweet, I see no reason to live.  
My heart has seen so much suffering  
That I feel like dying.  
Even my appearance fills me with the thought of dying.  
My loved one has left, and from that day on  
I shunned the light of day with night settling in my soul.”  
And the Bishop summoned three knights:  
“Take Loreley to a faraway convent now.  
Out, insane Lore, ox-eyed Lore!  
You’ll be a nun now, and your eyes will dim.”  
The three knights and the maid are on their way.  
She says to her sullen and strict guards:  
“Let me stand on that high rock  
Because I want to see my castle once again,  
I want to see my reflection one last time,  
Before I enter your severe convent.”  
The wind is tangling her curls and her eyes are burning.  
The guards yelled in vain “Get back, Loreley!”  
“There’s a boat entering the bend of the Rhine  
With my loved one in it, he is calling me.  
I feel so relieved now, the waves are so clear...”  
And she falls from the high rock into the Rhine.  
She sees her Rhine eyes, her sunny curls  
Reflected in the mirror-like surface of the stream.

#### 4. САМОУБИЙЦА

(стихи Гийома Аполлинера, перевод М. Кудинова)

Три лилии, лилии три на могиле моей без креста.  
Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают,  
И черное небо, пролившись дождем, их порой омывает,  
И словно у скипетров грозных, торжественна их красота.  
Растет из раны одна, и как только закат запыхает,  
Окровавленной кажется скорбная лилия та.  
Три лилии, лилии три на могиле моей без креста.  
Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают.  
Другая из сердца растет моего, что так сильно страдает  
На ложе червивом; а третья корнями мне рот разрывает.  
Они на могиле моей одиноко растут, и пуста  
Вокруг них земля, и, как жизнь моя, проклята их красота.  
Три лилии, лилии три на могиле моей без креста ...

#### 5. НАЧЕКУ

(стихи Гийома Аполлинера, перевод М. Кудинова)

В траншее он умрет до наступленья ночи,  
Мой маленький солдат, чей утомленный взгляд  
Из-за укрытия следил все дни подряд  
За Славой, что взлететь уже не хочет.  
Сегодня он умрет до наступленья ночи,

#### 4. LE SUISIDÉ

(by Guillaume Apollinaire)

Three lilies, three lilies on my crossless grave.  
Three lilies, and cold winds blow their gilding away,  
And black skies pouring with rain wash them now and then,  
Their beauty is as solemn as formidable scepters.  
One grows from my wound, and as soon as the day dawns,  
The sorrowful lily appears to be bleeding.  
Three lilies, three lilies on my crossless grave.  
Three lilies, and cold winds blow their gilding away.  
Another grows from my heart that suffers so much  
On my worm-eaten bed;  
And the roots of the third tear my mouth.  
There's nothing growing on my grave but the lilies,  
And the soil is empty around them,  
Their beauty is cursed, and so is my life.  
Three lilies, three lilies on my crossless grave ...

#### 5. ON WATCH

(by Guillaume Apollinaire)

He will die in the trenches before the night comes,  
My little soldier, whose tired eyes  
Watched from the shelter for all these days,  
To catch the Glory that will never fly.  
He'll die today before the night comes,



Мой маленький солдат, любовник мой и брат.  
И вот поэтому хочу я стать красивой.  
Пусть ярким факелом грудь у меня горит,  
Пусть опалит мой взгляд заснеженные нивы.  
Пусть поясом могил мой будет стан обвит.  
В кровосмешении и в смерти стать красивой  
Хочу я для того, кто должен быть убит.  
Закат коровою ревет, пылают розы.  
И синей птицею мой зачарован взгляд.  
То пробил час Любви и час лихорадки грозной,  
То пробил Смерти час, и нет пути назад.  
Сегодня он умрет, как умирают розы,  
Мой маленький солдат, любовник мой и брат.

#### 6. МАДАМ, ПОСМОТРИТЕ!

(стихи Гийома Аполлинера, перевод М. Кудинова)

Мадам, посмотрите!  
Потеряли вы что-то...  
Пустяки! Это сердце мое.  
Скорее его подберите.  
Захочу – отдам. Захочу –  
Заберу его снова, поверьте.  
И я хохочу, хохочу  
Над любовью, что скошена смертью.

My little soldier, my lover and my brother.  
And that's why I want to be beautiful.  
Let my chest burn like a bright torch,  
Let snow covered fields singe my eyes.  
Let the belt of graves twine around my stature.  
To become beautiful in incest and in death  
I want for the one who must be killed.  
The dawn is filled with cow roar, the roses are in flames.  
I'm gazing spellbound at a blue bird.  
It is the hour of Love and it's the hour of menacing fever,  
It is the hour of Death, and it's the point of no return.  
Today he'll die, as roses do,  
My little soldier, my lover and my brother.

6. MADAME, LOOK!  
(by Guillaume Apollinaire)

Madame, look!  
You lost something...  
Never mind! It's only my heart.  
Do pick it up.  
I'll give it away if I want to.  
I'll reclaim it if I want to, believe me.  
And I laugh and laugh  
At the loves mown down by death.

## 7. В ТЮРЬМЕ САНТЭ

(стихи Гийома Аполлинера, перевод М. Кудинова)

Меня раздели догола,  
Когда ввели в тюрьму;  
Судьбой сражен из-за угла,  
Низвергнут я во тьму.  
Прощай, веселый хоровод.  
Прощай, девичий смех.  
Здесь надо мной могильный свод.  
Здесь умер я для всех.  
Нет, я не тот.  
Совсем не тот, что прежде:  
Теперь я арестант,  
И вот конец надежде.  
В какой-то яме как медведь  
Хожу вперед-назад.  
А небо ... лучше не смотреть –  
Я небу здесь не рад.  
В какой-то яме как медведь  
Хожу вперед-назад.  
За что ты печаль мне эту принес?  
Скажи, всемогущий боже.  
О сжался! В глазах моих нету слез,  
На маску лицо похоже.  
Ты видишь, сколько несчастных сердец

7. À LA SANTÉ / AT THE SANTÉ PRISON  
(by Guillaume Apollinaire)

They stripped me naked,  
When I was taken to prison;  
The fate struck me from round the corner,  
And now I'm plunged into the dark.  
Farewell, my merry days.  
Farewell, my laughing maids.  
Here, this deadly vault around me.  
Here, I'm dead for everyone.  
No, I'm not the man I used to be.  
I'm nothing like I was before:  
Now I'm a prisoner,  
And my hopes are gone.  
I'm like a bear in a pit,  
Walking back and forth.  
And that sky here ... I'd rather never see it –  
It doesn't bring me joy.  
I'm like a bear in a pit,  
Walking back and forth.  
Oh Lord almighty, what have I done  
To deserve so much sorrow?  
Have mercy! My eyes are void of tears,  
My face is like a mask.  
Can you see how many wretched hearts

Под сводом тюремным бьется!  
Сорви же с меня терновый венец,  
Не то он мне в мозг вопьется.  
День кончился. Лампа над головою  
Горит, окруженная тьмой.  
Все тихо. Нас в камере только двое:  
Я и рассудок мой.

8. ОТВЕТ ЗАПОРОЖСКИХ КАЗАКОВ  
КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОМУ СУЛТАНУ  
(стихи Гийома Аполлинера, перевод М. Кудинова)

Ты преступней Вараввы в сто раз.  
С Вельзевулом живя по соседству,  
В самых мерзких грехах ты погряз.  
Нечистотами вскормленный с детства,  
Знай: свой шабаш ты справишь без нас.  
Рак протухший. Салоник отбросы,  
Скверный сон, что нельзя рассказать,  
Окривевший, гнилой и безносый,  
Ты родился, когда твоя мать  
Извивалась в корчах поноса.  
Злой палач Подолья, взгляни:  
Весь ты в ранах, язвах и струпьях.  
Зад кобылы, рыло свиньи,  
Пусть тебе все снадобья скупят,  
Чтоб лечил ты болячки свои.

Are beating in the vaults of prison!  
Take away this crown of thorns,  
Or it will pierce my brain.  
The day is done. The lamp above  
Flickers enclosed with darkness.  
All is quiet. There's only two of us in this cell:  
My reason and myself.

8. RÉPONSE DES COSAQUES ZAPOROGUES AU SULTAN  
DE CONSTANTINOPLÉ / REPLY OF THE ZAPOROZHIAN COSSACKS  
TO THE SULTAN OF CONSTANTINOPLÉ (by Guillaume Apollinaire)

You are a villain worse than Barabbas,  
Living next door to Beelzebub,  
You're up to your ears in sin.  
You, the one who eats nothing but filth,  
Be warned: you'll have your coven without us.  
You rotten crayfish, scum of Salonika,  
You're a bad dream that cannot be told,  
You're crooked, decayed and noseless,  
You were born when your mother  
Was writhing in bad diarrhea.  
Look, you wicked butcher of Podolia,  
You're covered in wounds, sores and scabs.  
You're a horse's arse, you're a pig's snout,  
You can use all your riches  
But there's no cure for your diseases.

9. О ДЕЛЬВИГ, ДЕЛЬВИГ!  
(фрагменты из стихотворения «Поэты»  
Вильгельма Кюхельбекера)

О Дельвиг, Дельвиг! Что награда  
И дел высоких, и стихов?  
Таланту что и где отрада  
Среди злодеев и глупцов?

...

В руке суровой Ювенала  
Злодеям грозный бич свистит  
И краску гонит с их ланит.  
И власть тиранов задрожала.

...

О Дельвиг, Дельвиг! Что гоненья?  
Бессмертие равно удел  
И смелых, вдохновенных дел,  
И сладостного песнопенья!  
Так не умрет и наш союз,  
Свободный, радостный и гордый!  
И в счастье, и в несчастье твердый  
Союз любимцев верных муз!

...

9. OH, DELVIG, DELVIG!  
(fragments from the poem *Poets*  
by Wilhelm Küchelbecker)

Oh, Delvig, Delvig! What is the reward  
For noble deeds and poems?  
What kind of joy a talent brings  
Among villains and fools?

...

The menacing whip whistles  
In Juvenalis's stern hand  
Making their cheeks go pale  
And the tyrants' power quiver.

...

Oh, Delvig, Delvig! What is the price of persecution?  
It brings immortality  
And sweet poetic singing!  
Thus our union is immortal,  
Free, joyous and proud!  
Firm in the time of happiness and sorrow  
A union of the loyal muses' favourites!

...



## 10. СМЕРТЬ ПОЭТА

(стихи Райнера Марии Рильке, перевод Т. Сильман)

Поэт был мертв. Лицо его, храня  
все ту же бледность, что-то отвергало,  
оно когда-то все о мире знало,  
но это знание угасало  
и возвращалось в равнодушие дня.  
Где им понять, как долог этот путь;  
о, мир и он – все было так едино:  
озера и ущелья, и равнина  
его лица и составляли суть.  
Лицо его и было тем простором,  
что тянется к нему и тщетно льнет, –  
а эта маска робкая умрет,  
открыто предоставленная взорам –  
на тленье обреченный, нежный плод.

## 11. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

(стихи Райнера Марии Рильке, перевод Т. Сильман)

Всевластна смерть.  
Она на страже  
и в счастья час.  
В миг высшей жизни она в нас страждет, живет и жаждет –  
и плачет в нас.

10. DER TOD DES DICHTERS / DEATH OF A POET  
(by Rainer Maria Rilke)

The poet's dead. His face, keeping  
The same paleness, rejected something,  
It used to know all about the world,  
But now that knowledge faded  
And kept returning into the indifference of day.  
Can they ever understand how long this way is;  
Oh, he and the world were one:  
The lakes and gorges and the valley  
Were the essence of his face.  
His face was the spaciousness  
That reaches out and clings to him in vain, –  
This timid mask will die,  
Open for everyone to see –  
A gentle fruit doomed to decay.

11. SCHLUSSSTÜCK / CONCLUSION  
(by Rainer Maria Rilke)

Death conquers all.  
It's on the watch  
Even in the hour of happiness.  
It thirsts for us in our highest hour, it lives and craves –  
And cries in us.

# ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

## Диск 1

### Симфония № 1 фа минор, соч. 10

1	I. Allegretto – Allegro non troppo . . . . .	8.39
2	II. Allegro . . . . .	4.30
3	III. Lento . . . . .	10.23
4	IV. Allegro molto – Lento – Allegro molto . . . . .	9.54

5	<b>Симфония № 2 Си мажор, соч. 14, «Октябрю»</b> (симфоническое посвящение с заключительным хором на слова А. Безыменского) . . . . .	16.49
---	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

6	<b>Симфония № 3 Ми-бемоль мажор, соч. 20, «Первомайская»</b> (на слова С. Кирсанова) . . . . .	26.19
---	------------------------------------------------------------------------------------------------	-------

Общее время: 76.38

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский (1–4)

Республиканская русская хоровая капелла, х/р Александр Юрлов  
Симфонический оркестр Московской государственной филармонии  
Дирижер – Кирилл Кондрашин (5, 6)

Записи: 1984 (1–4), 1972 (5, 6) гг.

Звукорежиссеры: С. Пазухин (1–4), А. Гроссман (5, 6)

Ремастеринг – Е. Барыкина

**Диск 2**

**Симфония № 4 до минор, соч. 43**

1	I. Allegretto poco moderato . . . . .	25.42
2	II. Moderato con moto . . . . .	8.21
3	III. Largo. Allegro . . . . .	25.57

Общее время: 60.03

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии

Дирижер – Кирилл Кондрашин

Запись 1966 г.

Звукорежиссер – Н. Штильман

Ремастеринг – Е. Барыкина

### Диск 3

#### Симфония № 5 ре минор, соч. 47

1	I. Moderato . . . . .	16.28
2	II. Allegretto . . . . .	5.10
3	III. Largo . . . . .	14.44
4	IV. Allegro non troppo . . . . .	10.12

#### Симфония № 6 си минор, соч. 54

5	I. Largo . . . . .	16.00
6	II. Allegro . . . . .	5.52
7	III. Presto . . . . .	6.53

Общее время: 75.23

Государственный академический симфонический оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов (1–4)

Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр

Ленинградской государственной филармонии

Дирижер – Евгений Мравинский (5–7)

Записи: 1977 г. (1–4), из Большого зала Московской консерватории 27 января 1972 г. (5–7)

Звукорежиссеры: С. Пазухин (1–4), И. Вепринцев (5–7)

Ремастеринг – М. Пилипов

Диск 4

Симфония № 7 До мажор, соч. 60, «Ленинградская»

1	I. Allegretto . . . . .	25.48
2	II. Moderato (poco Allegretto) . . . . .	10.05
3	III. Adagio . . . . .	19.51
4	IV. Allegro non troppo . . . . .	19.09

Общее время: 75.08

Государственный симфонический оркестр СССР

Дирижер – Евгений Светланов

Запись 1968 г.

Звукорежиссер – А. Гроссман

Ремастеринг – М. Пилипов

**Диск 5**

**Симфония № 8 до минор, соч. 65**

1	I. Adagio. Allegro non troppo. . . . .	24.46
2	II. Allegretto . . . . .	6.09
3	III. Allegro non troppo . . . . .	6.18
4	IV. Largo . . . . .	9.46
5	V. Allegretto . . . . .	12.27

Общее время: 59.26

Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр  
Ленинградской государственной филармонии  
Дирижер – Евгений Мравинский

Запись из Большого зала Ленинградской филармонии 25 февраля 1961 г.  
Звукорежиссер – Н. Кустов

## Диск 6

### Симфония № 9 Ми-бемоль мажор, соч. 70

1	I. Allegro . . . . .	5.12
2	II. Moderato . . . . .	7.32
3	III. Presto . . . . .	3.00
4	IV. Largo . . . . .	4.05
5	V. Allegretto . . . . .	6.37

### Симфония № 10 ми минор, соч. 93

6	I. Moderato. . . . .	22.52
7	II. Allegro. . . . .	3.52
8	III. Allegretto. . . . .	12.25
9	IV. Andante. Allegro . . . . .	13.04

Общее время: 79.01

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР  
Дирижер – Геннадий Рождественский (1–5)

Заслуженный коллектив России Академический симфонический оркестр  
Ленинградской государственной филармонии  
Дирижер – Юрий Темирканов (6–9)

Записи: 1983 г. (1–5), из Большого зала Московской консерватории 26 января 1973 г. (6–9)  
Звукорежиссеры: С. Пазухин (1–5), П. Кондрашин (6–9)  
Ремастеринг – М. Пилипов



## Диск 7

### Симфония № 11 соль минор, соч. 103, «1905 год»

1	I. «Дворцовая площадь». Adagio . . . . .	11.11
2	II. «Девятое января». Allegro . . . . .	14.43
3	III. «Вечная память». Adagio . . . . .	9.09
4	IV. «Набат». Allegro non troppo . . . . .	12.26

### Симфония № 12 ре минор, соч. 112, «1917 год»

5	I. «Революционный Петроград». Moderato. Allegro. . . . .	12.50
6	II. «Разлив». Allegro. Adagio . . . . .	10.34

Общее время: 70.57

Государственный симфонический оркестр СССР

Дирижер – Константин Иванов (1–4)

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии

Дирижер – Кирилл Кондрашин (5, 6)

Записи: 1965 (1–4), 1972 (5, 6) гг.

Звукорежиссеры: В. Скобло (1–4), П. Кондрашин (5, 6)

Ремастеринг: Н. Радугина (1–4), М. Пилипов (5, 6)

**Диск 8**

**Симфония № 12 ре минор, соч. 112, «1917 год»**

1	III. «Аврора». Allegro . . . . .	3.39
2	IV. «Заря человечества». Allegro. Allegretto. . . . .	9.42

**Симфония № 13 си-бемоль минор для баса, хора басов и оркестра, соч. 113, «Бабий Яр»**

(на стихи Евгения Евтушенко)

3	I. «Бабий Яр». Adagio . . . . .	13.40
4	II. «Юмор». Allegretto . . . . .	8.07
5	III. «В магазине». Adagio . . . . .	10.48
6	IV. «Страхи». Largo . . . . .	9.48
7	V. «Карьера». Allegretto . . . . .	11.37

Общее время: 67.25

Артур Эйзен, бас (3–7)

Группа басов Республиканской академической русской хоровой капеллы, х/р Александр Юрлов (3–7)

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии

Дирижер – Кирилл Кондрашин

Записи: 1972 (1, 2), 1967 (3–7) гг.

Звукорежиссеры: П. Кондрашин (1, 2), А. Гроссман (3–7)

Ремастеринг – М. Пилипов

Диск 9

Симфония № 14 для сопрано, баса и камерного оркестра, соч. 135

1	« <i>De profundis</i> ». Adagio (Федерико Гарсиа Лорка, перевод И. Тыняновой) . . . . .	4.24
2	« <i>Малагенья</i> ». Allegretto (Федерико Гарсиа Лорка, перевод А. Гелескула) . . . . .	2.16
3	« <i>Лорелея</i> ». Allegro molto. Adagio (Гийом Аполлинер, перевод М. Кудинова) . . . . .	7.39
4	« <i>Самоубийца</i> ». Adagio (Гийом Аполлинер, перевод М. Кудинова) . . . . .	6.32
5	« <i>Начеку</i> ». Allegretto (Гийом Аполлинер, перевод М. Кудинова) . . . . .	2.45
6	« <i>Мадам, посмотрите!</i> » Adagio (Гийом Аполлинер, перевод М. Кудинова). . . . .	1.47
7	« <i>В тюрьме Сантэ</i> ». Adagio (Гийом Аполлинер, перевод М. Кудинова) . . . . .	8.41
8	« <i>Ответ запорожских казаков константинопольскому султану</i> ». Allegro (Гийом Аполлинер, перевод М. Кудинова) . . . . .	1.50
9	« <i>О Дельвиг, Дельвиг!</i> » Andante (Вильгельм Кюхельбекер) . . . . .	4.08
10	« <i>Смерть поэта</i> ». Largo (Райнер Мария Рильке, перевод Т. Сильман) . . . . .	4.41
11	<i>Заключение</i> . Moderato (Райнер Мария Рильке, перевод Т. Сильман) . . . . .	1.36

Общее время: 46.24

Галина Вишневская, *сопрано*

Марк Решетин, *бас*

Московский камерный оркестр

Дирижер – Рудольф Баршай

Запись из Большого зала Московской консерватории 6 октября 1969 г.

Звукорежиссер – А. Гроссман

Реставрация и ремастеринг – Е. Барыкина

**Диск 10**

**Симфония № 15** **Ля мажор**, соч. 141

1	I. Allegretto . . . . .	7.51
2	II. Adagio . . . . .	15.49
3	III. Allegretto. . . . .	3.57
4	IV. Adagio. Allegretto . . . . .	14.30

Общее время: 42.22

Большой симфонический оркестр Центрального телевидения и Всесоюзного радио

Дирижер – Максим Шостакович

Запись 1972 г.

Ремастеринг – М. Пилипов

# DMITRI SHOSTAKOVICH

## CD 1

### Symphony No. 1 in F minor, Op. 10

1	I. Allegretto – Allegro non troppo . . . . .	8.39
2	II. Allegro . . . . .	4.30
3	III. Lento . . . . .	10.23
4	IV. Allegro molto – Lento – Allegro molto . . . . .	9.54

### 5 **Symphony No. 2 in B major**, Op. 14, *To October*

(symphonic dedication with final chorus on A. Bezymensky's verses) . . . . .	16.49
------------------------------------------------------------------------------	-------

### 6 **Symphony No. 3 in E-flat major**, Op. 20, *The First of May* (verses by S. Kirsanov). . . . . 26.19

Total time: 76.38

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra

Conductor – Gennady Rozhdestvensky (1–4)

Russian State Choral Chapel, choirmaster Alexander Yurlov

Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin (5, 6)

Recorded in 1984 (1–4), 1972 (5, 6).

Sound engineers: S. Pazukhin (1–4), A. Grossman (5, 6)

Remastering – E. Barykina

**CD 2**

**Symphony No. 4 in C minor, Op. 43**

1	I. Allegretto poco moderato . . . . .	25.42
2	II. Moderato con moto . . . . .	8.21
3	III. Largo. Allegro . . . . .	25.57

Total time: 60.03

Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

Recorded in 1966.

Sound engineer – N. Shtilman

Remastering – E. Barykina

### CD 3

#### Symphony No. 5 in D minor, Op. 47

1	I. Moderato . . . . .	16.28
2	II. Allegretto . . . . .	5.10
3	III. Largo . . . . .	14.44
4	IV. Allegro non troppo . . . . .	10.12

#### Symphony No. 6 in B minor, Op. 54

5	I. Largo . . . . .	16.00
6	II. Allegro . . . . .	5.52
7	III. Presto . . . . .	6.53

Total time: 75.23

The USSR State Academic Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov (1–4)

Leningrad Philharmonic Orchestra

Conductor – Yevgeny Mravinsky (5–7)

Recorded in 1977 (1–4), live at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on January 27, 1972 (5–7).

Sound engineers: S. Pazukhin (1–4), I. Veprintsev (5–7)

Remastering – M. Pilipov

**CD 4**

**Symphony No. 7 in C major, Op. 60, *Leningrad***

1	I. Allegretto . . . . .	25.48
2	II. Moderato (poco Allegretto) . . . . .	10.05
3	III. Adagio . . . . .	19.51
4	IV. Allegro non troppo . . . . .	19.09

Total time: 75.08

The USSR State Symphony Orchestra

Conductor – Evgeny Svetlanov

Recorded in 1968.

Sound engineer – A. Grossman

Remastering – M. Pilipov



**CD 5**

**Symphony No. 8 in C minor, Op. 65**

1	I. Adagio. Allegro non troppo. . . . .	24.46
2	II. Allegretto . . . . .	6.09
3	III. Allegro non troppo . . . . .	6.18
4	IV. Largo . . . . .	9.46
5	V. Allegretto . . . . .	12.27

Total time: 59.26

Leningrad Philharmonic Orchestra

Conductor – Yevgeny Mravinsky

Recorded live at the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic Society on February 25, 1961.

Sound engineer – N. Kustov

CD 6

**Symphony No. 9 in E-flat major, Op. 70**

1	I. Allegro . . . . .	5.12
2	II. Moderato . . . . .	7.32
3	III. Presto . . . . .	3.00
4	IV. Largo . . . . .	4.05
5	V. Allegretto . . . . .	6.37

**Symphony No. 10 in E minor, Op. 93**

6	I. Moderato . . . . .	22.52
7	II. Allegro . . . . .	3.52
8	III. Allegretto . . . . .	12.25
9	IV. Andante. Allegro . . . . .	13.04

Total time: 79.01

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra

Conductor – Gennady Rozhdestvensky (1–5)

Leningrad Philharmonic Orchestra

Conductor – Yuri Temirkanov (6–9)

Recorded in 1983 (1–5), live at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on January 26, 1973 (6–9).

Sound engineers: S. Pazukhin (1–5), P. Kondrashin (6–9)

Remastering – M. Pilipov

## CD 7

### **Symphony No. 11 in G minor, Op. 103, *The Year 1905***

1	I. <i>The Palace Square</i> . Adagio . . . . .	11.11
2	II. <i>The 9<sup>th</sup> of January</i> . Allegro . . . . .	14.43
3	III. <i>In Memoriam</i> . Adagio . . . . .	9.09
4	IV. <i>The Tocsin</i> . Allegro non troppo . . . . .	12.26

### **Symphony No. 12 in D minor, Op. 112, *The Year 1917***

5	I. <i>Revolutionary Petrograd</i> . Moderato. Allegro . . . . .	12.50
6	II. <i>Razliv</i> . Allegro. Adagio . . . . .	10.34

Total time: 70.57

The USSR State Symphony Orchestra  
Conductor – Konstantin Ivanov (1–4)

Moscow Philharmonic Orchestra  
Conductor – Kirill Kondrashin (5, 6)

Recorded in 1965 (1–4), 1972 (5, 6).

Sound engineers: V. Skoblo (1–4), P. Kondrashin (5, 6)

Remastering: N. Radugina (1–4), M. Pilipov (5, 6)

CD 8

**Symphony No. 12 in D minor, Op. 112, *The Year 1917***

1	III. <i>Aurora</i> . Allegro . . . . .	3.39
2	IV. <i>The Dawn of Humanity</i> . Allegro. Allegretto. . . . .	9.42

**Symphony No. 13 in B-flat minor for bass soloist, choir of basses and symphony orchestra, Op. 113, *Babi Yar***  
(verses by Yevgeny Yevtushenko)

3	I. <i>Babi Yar</i> . Adagio . . . . .	13.40
4	II. <i>Humour</i> . Allegretto . . . . .	8.07
5	III. <i>At the Store</i> . Adagio . . . . .	10.48
6	IV. <i>Fears</i> . Largo . . . . .	9.48
7	V. <i>Career</i> . Allegretto . . . . .	11.37

Total time: 67.25

Arthur Eisen, *bass* (3–7)

Bass group of the Russian Choral Chapel, choirmaster Alexander Yurlov (3–7)

Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

Recorded in 1972 (1, 2), 1967 (3–7).

Sound engineers: P. Kondrashin (1, 2), A. Grossman (3–7)

Remastering – M. Pilipov

## CD 9

### Symphony No. 14 for soprano, bass and a chamber orchestra, Op. 135

1	<i>De Profundis</i> . Adagio (Federico Garcia Lorca, Russian translation by I. Tynyanova). . . . .	4.24
2	<i>Malagueña</i> . Allegretto (Federico Garcia Lorca, Russian translation by A. Geleskul). . . . .	2.16
3	<i>La Loreley</i> . Allegro molto. Adagio (Guillaume Apollinaire, Russian translation by M. Kudinov) . . .	7.39
4	<i>Le Suicidé</i> . Adagio (Guillaume Apollinaire, Russian translation by M. Kudinov). . . . .	6.32
5	<i>Les Attentives I (On Watch)</i> . Allegretto (Guillaume Apollinaire, Russian translation by M. Kudinov) . .	2.45
6	<i>Les Attentives II (Madam, Look!)</i> Adagio (Guillaume Apollinaire, Russian translation by M. Kudinov). .	1.47
7	<i>À la Santé</i> . Adagio (Guillaume Apollinaire, Russian translation by M. Kudinov). . . . .	8.41
8	<i>Réponse des cosaques zaporogues au sultan de Constantinople</i> . Allegro (Guillaume Apollinaire, Russian translation by M. Kudinov) . . . . .	1.50
9	<i>Oh, Delvig, Delvig!</i> Andante (Wilhelm Küchelbecker) . . . . .	4.08
10	<i>Der Tod des Dichters</i> . Largo (Rainer Maria Rilke, Russian translation by T. Silman) . . . . .	4.41
11	<i>Schlußstück</i> . Moderato (Rainer Maria Rilke, Russian translation by T. Silman) . . . . .	1.36

Total time: 46.24

Galina Vishnevskaya, *soprano*

Mark Reshetin, *bass*

Moscow Chamber Orchestra

Conductor – Rudolf Barshai

Recorded live at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on the October 6, 1969.

Sound engineer – A. Grossman

Restoration and remastering – E. Barykina

CD 10

**Symphony No. 15 in A major, Op. 141**

1	I. Allegretto . . . . .	7.51
2	II. Adagio . . . . .	15.49
3	III. Allegretto . . . . .	3.57
4	IV. Adagio. Allegretto . . . . .	14.30

Total time: 42.22

Moscow Radio Symphony Orchestra

Conductor – Maxim Shostakovich

Recorded in 1972.

Remastering – M. Pilipov



Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян  
Редакторы: Полина Добрышкина, Татьяна Казарновская  
Дизайн: Григорий Жуков, Ильдар Крюков  
Корректоры: Алла Борисова, Ольга Параничева  
Перевод – Николай Кузнецов

Project Supervisors: Andrey Krichevskiy, Karina Abramyan  
Editors: Polina Dobryshkina, Tatiana Kazarnovskaya  
Design: Grigory Zhukov, Ildar Kryukov  
Proofreaders: Alla Borisova, Olga Paranicheva  
Translation – Nikolai Kuznetsov







